

# Los entramados temporales de la historia en la narrativa de Juan Benet: espacio, memoria e ideología

## Aproximaciones a Región. Vol. 1

Autor:

Minardi, Adriana Elizabeth

Tutor:

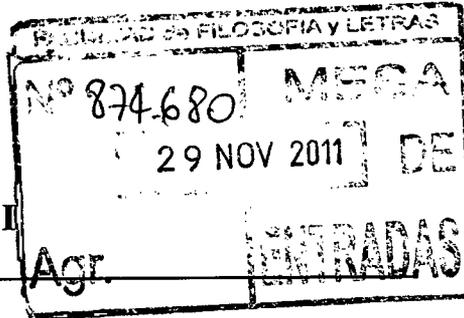
Porrúa, María del Carmen

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

TESIS 16523-2

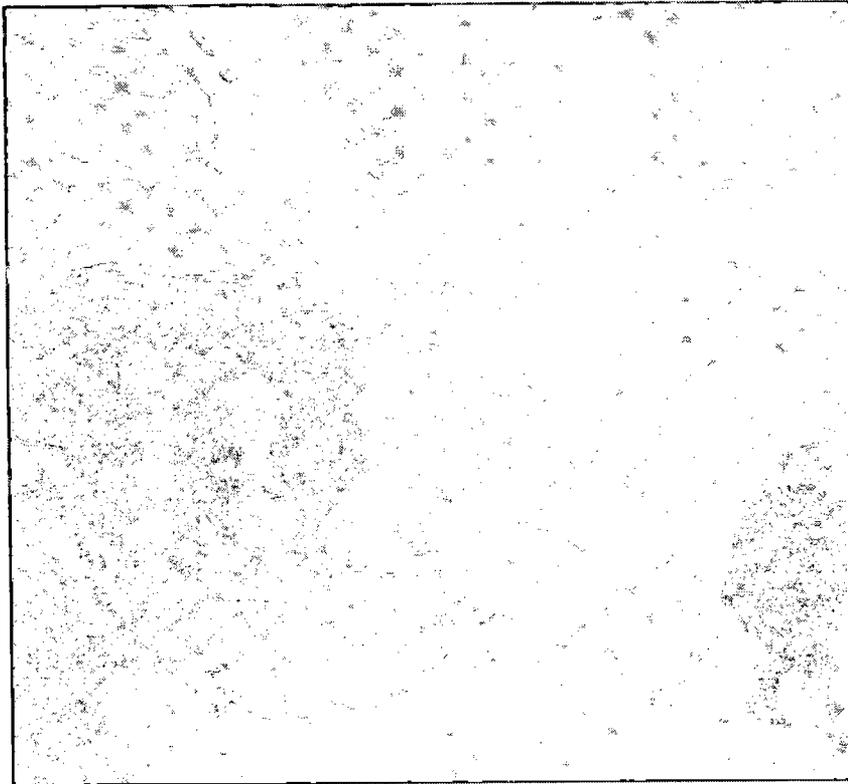


Tesis 16523-2  
V.1

PARTE I

**LOS ENTRAMADOS TEMPORALES DE LA HISTORIA  
EN LA NARRATIVA DE JUAN BENET: ESPACIO, MEMORIA E IDEOLOGÍA.**

**APROXIMACIONES A REGIÓN**



Benet, Juan. *Et in Arcadia Ego* (233 x 190 mm), 1992

**TESIS DE DOCTORADO**

CANDIDATO: LIC. PROF. ADRIANA ELIZABETH MINARDI  
FACULTAD: FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
DIRECTOR: DRA. MACARMEN PORRÚA.  
CONSEJERO DE ESTUDIOS: PROF. JORGE PANESI  
ÁREA: LITERATURA

**2011**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Agradecimientos:

Dra. Macarmen Porrúa, Colegas de la Cátedra de Literatura española III de la Universidad de Buenos Aires, ANPCYT, CONICET, Dr. John Margenot, Dr. David Herzberger, Dra. Melchora Romanos, Dr. Jorge Machín- Lucas, Dr. Malcolm Compitello, Instituto de Filología y Literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso", Asociación Internacional de Hispanistas, Fundación Carolina de Argentina, Dra. Florencia Calvo, Dr. Mariano Rodríguez Otero y Dra. María Alejandra Vitale.

*A Emilia de Zuleta*

[...] Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas, y en traje de cañón,  
las parameras donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,  
y llueve sal, y esparce calaveras  
Miguel Hernández (1937), "Elegía Primera". *Vientos de Pueblo*.

# ÍNDICE

---

## PARTE I

### INTRODUCCIÓN

1. Justificación del proyecto y especificación... /10
  - 1.1. El realismo y la cuestión de lo *tellable*... /13
    - 1.1.1. Región... /14
2. Hipótesis y fundamentación del corpus analítico.../16
  - 2.1. Los ensayos benetianos... /18
  - 2.2. La narrativa breve... /19
  - 2.3. *Volverás a Región, Una meditación y Un viaje de invierno*: la trilogía regionata... /20
  - 2.4. *Herrumbrosas lanzas*... /23
3. Estado de la cuestión... /25
  - 3.1. La rama anglosajona... /25
  - 3.2. La rama española... /29
4. Marco teórico-metodológico y Objetivos... /31
  - 4.1. Líneas teóricas... /33
  - 4.2. Estructuración... /36

### CAPÍTULO I. FILOSOFÍA DE LA HISTORIA: ENTRE LA MEMORIA, EL OLVIDO Y LA GUERRA. PANORAMA TEÓRICO METODOLÓGICO DE LA ENSAYÍSTICA BENETIANA

1. Filosofía de la historia: razón imaginativa, valor y verdad... /43
  - 1.1. El discurso social... /47
    - 1.1.1. La lectura de las estrategias en el discurso de la historia... /49
  - 1.2. Los niveles de análisis... /53
    - 1.2.1. El *figural realism*... /56
  - 1.3. La verdad... /58
  - 1.4. El valor... /60
  - 1.5. La razón imaginativa... /63
    - 1.5.1. El efecto mimético... /64
2. Los argumentos contra la tesis 1.5 y el problema de la discontinuidad... /67
  - 2.1. Las narrativas identitarias: el sentido conmemorativo de la historia... /68
    - 2.1.1. *Loci* espaciales y temporales... /70
    - 2.1.2. *Loci* discursivos... /71
  - 2.2. *Ethos* discursivo... /72
  - 2.3. La semiología del razonamiento... /73
  - 2.4. Un caso de aplicación... /75
    - 2.4.1. Hacer la historia: el sentido de práctica discursiva en *Qué fue la guerra civil*. La construcción del intelectual después de Franco... /75
    - 2.4.2. Estrategias de legitimación: sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado... /78

- 2.4.3 *La cultura en la guerra civil* y el sentido de una memoria discursiva para fundar un nuevo estado: las dos lecciones... /82
3. Usos del pasado: el testimonio en el cruce entre historia y memoria... /86
- 3.1. *Lieux de mémoire* : tópica y topografía del pasado... /92
- 3.1.1. Memoria individual/ memoria colectiva, historia/ memoria en el proyecto benetiano... /95
- 3.2. Abusos de la memoria: discurso, utilidad, deber... /107
- 3.2.1. A propósito de la construcción del Franquismo... /111
- 3.2.2. Usos conmemorativos del testimonio... /122
- 3.3. Las Memorias de “lo invicto”: *Otoño en Madrid hacia 1950*... /127
- 3.3.1. Pensar la historia, escribir la memoria... /128
- 3.3.2. *1950*... /130
- 3.3.3. República, Franquismo, Guerra civil... /132
- 3.3.4. Los *topoi* de la historia... /134
- 3.4. Memoria en palimpsesto: La construcción de la torre de Babel... /137

### **Conclusiones parciales... /141**

## **CAPÍTULO II. ESPACIOS DE LA MEMORIA EN LA NOVELÍSTICA BENETIANA: LATENCIA DE REGIÓN EN LA NARRATIVA BREVE**

1. El uso de los espacios y las memorias... /145
- 1.1. “Viator”: el viajero de Región y los espacios mitológicos de la historia... /158
- 1.1.1. Operatividad del grafo euleriano para el análisis espacial de Región... /164
- 1.2. Enlaces toponímicos y topológicos: el grafo y la transitividad combinatoria en “Baalbec, una mancha”... /170
- 1.2.1. El nodo 1: casa familiar, *locus amoenus* y leyenda... /178
- 1.2.2. La entrada en la historia y sus combinaciones: el *locus horribilis*... /185
- 1.2.3. *Arcana imperii*... /189
- 1.2.4. Imágenes de *lo horrible*: guerra, *horror vacui* y semblanzas de duelo... /191
- 1.3. “Una (casa) tumba”... /194
- 1.3.1. Espacios eulerianos en la historia: centros y descentramientos... /202
- 1.3.2. El problema del conocimiento... /206
- 1.4. La bienvenida a Región: postulados hermenéuticos del *grand style* y la obra *kat'exokhén*... /213

### **Conclusiones parciales... /223**

## **CAPÍTULO III. A PROPÓSITO DE LOS POSTULADOS Y LAS CARTOGRAFÍAS IDEOLÓGICAS DE LA HISTORIA: LA LEGALIDAD PARADÓJICA DE NUMA.**

1. Argumento I. Acentuación del proceso espacializador... /228
- 1.1. Tipos de simultaneidad... /232
- 1.1.1. *La puesta en collage*: literatura y simultaneidad... /236
- 1.1.2. El punto de vista... /247

2. Argumento II. Construcción de ideología... /252
  - 2.1. Ante la ley y sus paradojas: los espacios tabuados... /258
    - 2.1.1. Primer axioma: la ley del nombre o el nombre de la ley carece de fundamento racional... /260
    - 2.1.2. Segundo axioma: Numa es la encarnación metonímica del Estado... /262
    - 2.1.3. Tercer axioma: El mito es la base de la historia... /264
3. El Numa y su puesta metafictiva. Simultaneidad de Mantua... /267
  - 3.1. Tópicas míticas... /270
  - 3.2. De la legalidad del mito: el cuerpo y sus metáforas... /276

### Conclusiones parciales... /281

## CAPÍTULO IV. ET IN REGIÓN EGO. PRESENCIA DE REGIÓN EN LAS NOVELAS DE LA TRILOGÍA: TERRITORIOS, UMBRALES Y HÉROES DEL FRACASO

1. Etimología y significancia de Región... /286
  - 1.1. *Sit Regionis terra sibi levis*: territorios ajenos, propiedad reflexiva y pasado... /291
    - 1.1.1. Las variables de lo cronotópico y el dilema del regreso en la trilogía regionata... /296

## PARTE II

### A. VOLVERÁS A REGIÓN: NOVELA DE LA MEMORIA Y EL ESPACIO TRANSGREDIDO

2. *Volverás a Región/Horas en apariencia vacías*: afluentes de la memoria... /308
  - 2.1. Topología. Mitologías de la historia... /312
    - 2.1.1. Cronotopo de lo público y lo privado: la casa y el bosque. *El statu quo*... /314
    - 2.1.2. Esferas domésticas: el cronotopo del camino y el elogio de la derrota... /321
      - 2.1.2.1. La gelatina cristiana invalidez del caracol: la familia... /327
      - 2.1.2.2. Conveniencia, reciprocidad, deber: el espejo roto o el edipo frustrado... /335
      - 2.1.2.3. La sexualidad entre lo alto y lo bajo: el crimen o el fracaso del héroe... /341
  - 2.2. Tropologías. Prácticas de la prehistoria y construcción del *Lied* simbólico en los vértices eulerianos... /347
    - 2.2.1. Metaforización de la praxis: arcadia y disenso... /352
      - 2.2.1.1. Lo singular y lo colectivo del recuerdo... /356
  - 2.3. Corporalidades y memorias: Marré, Muerte y Sebastián... /359
    - 2.3.1. Los dialectos del olvido: silencio y memoria colectiva... /362
  - 2.4. Semiótica del deseo: noemática preverbal en el caso del niño adulto... /366
  - 2.5. Los palimpsestos y la metamemoria: la flor roja... /370
    - 2.5.1. La historia y las tramas: los fuegos fatuos... /372

## **B. UNA MEDITACIÓN: EL MONOLINGÜISMO DEL OTRO. SEGUNDA VARIACIÓN SOBRE LA RUINA**

- 3. *Una meditación*, segunda variación de la trilogía regionata... /378
  - 3.1. Héroes del fracaso y estratificación. Perspectivas paramitológicas del narrador... /382
    - 3.1.1. Los espejos reparados. Poder y topología... /386
    - 3.1.2. Umbrales, idilio, caminos- vértice... /391
      - 3.1.2.1. La cabaña del indio... /396
      - 3.1.2.2. El penitente y el viaje... /400
  - 3.2. Legibilidad de la estratificación. Sexo y tropología... /403
    - 3.2.1. Ley y cobertizo: Cayetano Corral... /413
  - 3.3. Perspectivas ampliadas del recuerdo... /417
    - 3.3.1. Silencio y memoria fragmentada en el monólogo interior... /420
      - 3.3.1.1. Las conciencias rememorativas... /423
    - 3.3.2. La tensión entre *dureé* y cronología... /427
  - 3.4. La búsqueda literaria: en clave de si menor de la segunda variación... /430
    - 3.4.1. Escritura y muerte: Mary y el tío Ricardo o el edipo triunfante... /433
    - 3.4.2. Leo-Laura-Bonaval: la muerte del narrador, la soledad... /437
    - 3.4.3. La ansiedad de la influencia: novela autógena y supervivencia de Región en la variación tercera... /439

## **C. UN VIAJE DE INVIERNO: DISCORDIA CONCORDIA O EL ESPACIO MÍTICO DE LA TERCERA VARIACIÓN**

- 4. *Un viaje de invierno*, las escenas intercaladas de la tercera variación... /445
  - 4.1. Demetria y Coré... /449
  - 4.2. Ley y casa templo... /457
  - 4.3. Significaciones de la tumba... /462
    - 4.3.1. El ladillo y la veleidad del espacio regionato: la *virtus dormitiva*... /464
    - 4.3.2. Clausura y deseo: el cuerpo y sus rodeos... /469
  - 4.4. La Gándara... /475
    - 4.4.1. Procesos simultáneos y memoria ritual... /477
    - 4.4.2. Fertilización asistida o la religiosidad concéntrica... /479
    - 4.4.3. Numa... /482
  - 4.5. Nostalgia, ensayo, novela: la carnavalización del sentido... /484
    - 4.5.1. Los mitos del Estado... /487
    - 4.5.2. Los mitos de la Tribu... /492
  - 4.6. El “efecto Azúa” o cómo cerrar un ciclo *eróticamente*... /498
    - 4.6.1. Presencia de narrador... /500
    - 4.6.2. La retirada del topos, la bienvenida del tropo... /504

**Conclusiones parciales... /506**

## **CAPÍTULO V. HERRUMBROSAS LANZAS, ENTRE EL ELOGIO DE LA DERROTA, LA REPÚBLICA PERDIDA Y LOS CAMINOS DE REGRESO A REGIÓN**

1. *Herrumbrosas lanzas*: crónica de los espacios elididos... /515
  - 1.1. Dialectos de la memoria, el *excess meaning*... /519
  - 1.2. La construcción de la memoria social de la prehistoria... /520
    - 1.2.1. El coro de Región y el teatro de operaciones... /527
    - 1.2.2. El espacio de lo privado: el punto de vista de la prehistoria... /534
    - 1.2.3 El espacio de lo público en la narración histórica: las cartografías discursivas y el *locus horribilus*... /538
2. La genealogía y la iniciación del héroe... /543
  - 2.1. Los Mazón... /545
  - 2.2 Las aristas y el regreso: Torque/Roque y Zocs... /547
    - 2.2.1. La casa del ahorcado y la significación de Macerta... /550
3. El relato del libro VII... /552
  - 3.1. La familia... /558
4. La escritura... /561
5. La memoria social de la historia: vías de acceso... /567
6. Espacios de la memoria... /574
  - 6.1. La Mesquida... /575
  - 6.2. Las Moras... /579
  - 6.3. La iglesia de Herencia... /581
7. Rituales de la Tribu: del lado de acá. Últimos fragmentos de la *actio*... /584

### **Conclusiones parciales... /589**

### **VI. CODA ... /592**

- VI.I. *Rerum gestarum*: Ad Urbe Condita... /598
  - VI.I.I El sentido de la historia, la memoria y la guerra: la latencia... /601
    - VI.I.I.I. El mitema del regreso: la presencia... /607
- VI. II. Región, condensado ideológico... /615

### **VII. ÍNDICE ONOMÁSTICO... /621**

### **VIII. ÍNDICE TEMÁTICO... /626**

### **IX. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA -GENERAL Y CITADA- ... /630**

1. MARCO TEÓRICO- METODOLÓGICO... /630
2. BENETIANA... /648
3. DE VARIA BENETIANA: BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA... /652
4. OTROS TEXTOS CITADOS... /662

## INTRODUCCIÓN

[...] otros millones de españoles cerraban las ventanas de sus casas cuando los vencedores ocupaban las ciudades, lloraban en silencio, pensaban en los que habían logrado exiliarse. Los campos de concentración, improvisados por doquier, rebosaban de oficiales y soldados del ejército republicano o de sencillos militantes de organizaciones del Frente Popular. [...] Para esa masa inmensa de españoles la paz y la victoria eran las cárceles, los campos, los consejos de guerra sumarísimos, los piquetes de ejecución. Los hijos de los rojos no podían estudiar, a las mujeres de los rojos se les rapaba la cabeza en las plazas de los pueblos. Tufiñón de Lara, Manuel [Ed] (1989: 145)

### 1. JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO Y ESPECIFICACIÓN

Explica Jean- Pierre Vernant (2002:20) que “[...] explorar el pasado significa descubrir lo que se disimula en la profundidad del ser. La historia que canta Mnemosina es un desciframiento de lo invisible, una geografía de lo sobrenatural”<sup>1</sup>. En este sentido, se nos ofrecen dos claves interpretativas. Por un lado, la exploración que supone la rememoración que ya Aristóteles había tratado en “De la memoria y la reminiscencia”; es decir la búsqueda del recuerdo en los límites de la paradoja presencia/ausencia que la noción de temporalidad supone; por otro, las configuraciones de ese tiempo que se traducen necesariamente en metáforas que lo explicitan. Estos cruces podrían entenderse desde la distinción que Reinhart Koselleck (1993b)<sup>2</sup> realiza entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa, entendiendo las metáforas cronotópicas como la tensión en el *hic et nunc* del discurso presente.

La literatura española contemporánea y, en especial la obra de Juan Benet, plantean problemas respecto de cómo debe *comprenderse* el pasado. El problema justamente, como señala Hayden White (1992), es cómo traducir el conocimiento del pasado en relato. La literatura es un campo privilegiado para la transmisión de ciertos conocimientos pero lo es,

---

<sup>1</sup> Jean Pierre VERNANT en el artículo “Historia de la memoria y memoria histórica”, al que pertenece la cita, desarrolla la concepción de la memoria ligada a la creación (poiesis) y aquí es donde la narrativa cobra importancia por su carácter ficcional.

<sup>2</sup> Esto supone, para el autor, la necesaria metaforización de los espacios pues al hablar de espacio de experiencia y horizonte de expectativa como categorías históricas (en “‘Espacio de experiencia’ y ‘horizonte de expectativa’, dos categorías históricas”), que equivalen a las de espacio y tiempo, la primera constituye la acumulación de los legados transmitidos por tradición mientras que la segunda refiere al vasto campo de las esperanzas y despliegues de un proyecto- la utopía. Es en el presente- el *hic et nunc* [el aquí y ahora en el sentido del relato como práctica discursiva que lleva adelante un locutor/narrador (FILINICH, 2004)]- donde se ponen en juego ambas categorías y gracias también a un tercer elemento que hace posible la tríada: la iniciativa, o la fuerza del presente -del “espacio del aquí”- que conjuga las imágenes del pasado y el momento de la proyección futura.

en especial, acerca del pasado, esa casa que cuando se vuelve ajena y extraña, destruye la intimidad en términos de Gastón Bachelard (2005: 134)<sup>3</sup>. Los juegos de interpretación que ponen en escena el dilema acerca de qué es aquello que debe ser recordado responden a otro juego de construcción permanente en la tensión ficción/realidad. Siguiendo este planteo, será nuestro objetivo, mediante el marco teórico de lo que Frank Ankersmit denominó “Nueva filosofía de la historia”<sup>4</sup>, analizar esta narrativa desde las configuraciones ficcionales del tiempo y del espacio, los eventos y las narrativas, articulados a partir de lo que Jean Jacques Courtine (1981:53) llama “memoria discursiva”; es decir, aquel conjunto de la tradición que la memoria socio-histórica de un período formula y reformula en sus enunciados<sup>5</sup>.

En este caso las relaciones de esa memoria recuperan formulaciones ideológicas que provocan una ruptura acerca de cómo se presenta un proyecto narrativo que tiene su eje en la “inscripción de lo histórico” (Herzberger, 1991)<sup>6</sup> pero entendido en términos de una crítica profunda del realismo del siglo XIX y el de la novela de posguerra y su consecuente en los años ‘50, hasta la aparición de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos en 1962. A partir de una crítica de las líneas presentes bajo el llamado realismo dialéctico, lo que se llamó también la “generación Pisuerga” (Martínez Cachero, 1997: 504) o “generación del párrafo largo” (Cadenas, 1981: 87) en la que se situó muchas veces a Benet<sup>7</sup>, basó sus preocupaciones literarias más allá de la renovación en los niveles del significante formal,

---

<sup>3</sup> El pasado, como la memoria definida temporalmente, está representado en el ciclo de Región por la casa, el nido, el *locus amoenus* que brinda identidad. Cuando dicha temporalidad se quiebra o se exilia, la inmensidad íntima debe rememorar mediante la ficción dichos lugares y recuperar de la extranjería, y aun del anonimato, la memoria del pasado.

<sup>4</sup> Así Frank ANKERSMIT comienza su *Narrative logic*: “Approximately ten years ago there arose a philosophy of the historical narratio by virtue of the increasing dissatisfaction that was provoking the philosophy of the traditional history. One saw that the debate on the “Covering Law Model” the discussion on the values in the historiography and on the hermeneutic theory somehow were not dealing with the essential problems of the historical knowledge. ANKERSMIT entonces propone erigir una “narrative philosophy sufficiently firm and consistent as to support the weight of the practice of the history.” (1983: 1)

<sup>5</sup> Jean Jacques COURTINE señala que la memoria discursiva comprende un conjunto de saberes, dispositivos o matrices en los que el sujeto se inscribe o apropia. El “efecto de memoria” se logra en el ciclo regionato por el valor dialógico de las relaciones intradiscursivas que construye el narrador. Señala además que el efecto de memoria puede ser tanto el retorno de lo dicho como su represión. Por eso es interesante no sólo analizar los procesos de reformulación, repetición o refutación sino también los de elisión.

<sup>6</sup> De ahí su relevancia para el concepto “novela de la memoria” que desarrollaremos a partir de la trilogía de Región.

<sup>7</sup> Junto a Eduardo CHAMORRO, Vicente MOLINA FOIX, Félix DE AZÚA y Javier MARÍAS, entre otros.

haciendo hincapié en el uso y capacidad del lenguaje como búsqueda de la literariedad en rechazo de una literatura del consumo y de factores extraliterarios, lo que no supone, como pretende cierta crítica, un alejamiento del compromiso; por el contrario, Benet habla incluso de un refuerzo del juicio como puede verse en la polémica sobre el realismo en una entrevista colectiva<sup>8</sup>. Asimismo, refiriéndose a la figura del escritor, explica en su ensayo *La inspiración y el estilo*:

[...] a medida que va conociendo los clásicos, su entusiasmo por lo no existente empieza a decaer y va cobrando, en cambio, envergadura un cierto gusto por las cosas que se han dicho; aun cuando prevalece la vocación (y aquel sentimiento de inquietud), la lectura y el conocimiento alteran el concepto de su propia necesidad; el mundo se va haciendo más completo, los huecos no son tan grandes ni tan numerosos como en un principio se había presumido y las fuentes de la inspiración se hacen más menguadas y esporádicas porque aquellas aguas caudalosas que han servido para fertilizar las vegas más fértiles, han sido ya exhaustivamente aprovechadas. (Benet, 1970a:34)

La influencia y el estilo no sólo dependen de las relaciones con las fuentes de la inspiración sino también de las innovaciones propias y las relaciones intertextuales y reformulativas. Tanto José Ma. Martínez Cachero (1997) como Manuel García Viñó (1998) se ocupan de analizar la obra de Benet desde ese intento por alejarse de la representación mimética del realismo objetivo. Esto es lo que distancia el proyecto narrativo de otros que versan sobre la Guerra civil como *El laberinto mágico* o *Un millón de muertos*<sup>9</sup> pero quien con más afán rescata el sentido innovador de Benet es Darío Villanueva (1973) ya que puede ver claramente la evolución de la novela desde el realismo hasta la experimentación del discurso donde se pretende, como señala Roland Barthes (1987), convertir las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso. En este sentido, el significado refiere a un encuentro con el pasado por cuanto la noción de referente se vuelve posibilidad

---

<sup>8</sup> La revista *Cuadernos para el Diálogo* inició en 1970 un ciclo de encuentros de escritores. En las discusiones sobre el "realismo" BENET se enfrentó con Isaac MONTERO en una feroz polémica que más de 20 años después fue reeditada por la revista *Factor 5* de la Escuela de Letras, en separata (1993). Allí expresa: "Yo quiero ser congruente con mi pensamiento, y creo que lo que determina mi acción es una fe en la capacidad de invención del hombre..." (I). En el encuentro participaron José María GUEL BENZU, Antonio MARTÍNEZ MANCHEN, José Manuel CABALLERO BONALD, Carmen MARTÍN GAITE e Isaac MONTERO a quien BENET le dedicara un artículo titulado "Respuesta al Señor Montero" (BENET, 1970d)

<sup>9</sup> *El laberinto mágico* es una novela histórica pura de Max AUB que se compone de seis "campos" (volúmenes). *Un millón de muertos* es una novela histórica también pura de José María GIRONELLA.

discursiva. De esta forma, como bien señala Arthur Danto (1986), el conocimiento histórico no coincide con una conciencia temporal de los fenómenos y es la narrativa quien subsana ese hiato de la discontinuidad. Desde una perspectiva cognitiva, y siguiendo los lineamientos de Jean- Blaise Grize (1996), las relaciones entre representaciones e identidad suponen un sistema de valores, creencias y normas que estructuran los textos y cuya percepción reside, como hemos afirmado anteriormente, siempre en un *hic et nunc* presente<sup>10</sup>.

### 1.1. EL REALISMO Y LA CUESTIÓN DE LO TELLABLE

Lo importante, en concordancia también no sólo con el corpus narrativo sino con los ensayos que analizaremos, es la cuestión de lo *tellable*; se trata de un concepto que, como explica Mary Pratt (1977), designa la capacidad de narrabilidad de los distintos géneros. De esta manera, la posibilidad de un conjunto de referencias de ser narrado es lo que caracteriza el tratamiento de un discurso histórico que elige *contar* desde varias matrices genéricas que no dependen solamente de la novela o el cuento sino también de las acotaciones irónicas como enclave del dispositivo ideológico. La *tellability* es aquello que puede ser *relatable*, condición de felicidad de la narrativa histórica.

No obstante, si pensamos en esas condiciones de felicidad de este tipo de narrativa cuyos referentes en la literatura española son, sin lugar a dudas, las novelas de Valle Inclán y Pérez Galdós, notamos que su evolución desde la inmediata postguerra, pasando por *El laberinto mágico* de Max Aub, nos encuentra en la década del ochenta con una novela compleja como *Herrumbrosas lanzas*<sup>11</sup> que recoge algunas características similares en el nivel temático mientras que en el nivel formal de la textualidad que construye se integran tipos de formulaciones que derivan de otros géneros, en especial, del ensayo.

Las condiciones de felicidad de la narración histórica se definen por la igual densidad narrativa respecto de la densidad histórica, una trama lineal con hechos reconocibles como

---

<sup>10</sup> Como definía SAN AGUSTÍN en su décima confesión (2001: 18) “El presente mirando al pasado es la memoria, el presente mirando al presente es la intuición, el presente mirando al futuro es la espera”. Aquí vemos la importancia del tiempo cero, como señala Harald WEINRICH (1974), situado siempre en un presente de la enunciación desde la función demarcativa.

<sup>11</sup> A diferencia de las novelas mencionadas, el componente referencial es menor; la única referencia histórica en el nivel denotativo la vemos en la alusión a Largo CABALLERO (*Herrumbrosas lanzas* I: 140).

históricos y, por último, lo que se relata debe ser “tellable” de acuerdo a los procesos. *Herrumbrosas lanzas*, en la cual nos centraremos en el último capítulo de esta tesis, no sólo no cumple con estas condiciones sino que las somete a un régimen de significación mayor, donde los distintos relatos que demarcan a cada personaje- y en especial al héroe regionato- cobran un sentido colectivo según los desplazamientos de lo que llamaremos *la antinomia dialéctica*, es decir, la tensión entre la prehistoria y la historia que configura el condensado Región, cuya geografía no tiene un referente explícito pero determina una memoria retórico-argumental<sup>12</sup> republicana que critica a los caracteres de *pasaje*<sup>13</sup> así como a la extrema izquierda revolucionaria y la derecha del nacional-catolicismo.

### 1.1.1. REGIÓN

El punto de partida de nuestra investigación se centra en el escenario genérico híbrido (la narrativa de Región) que conjuga las matrices argumentativa y narrativa en torno de la historia y la prehistoria. Lo tellable es, en este sentido, el punto que hace posible el discurso pero no lo determina como sí sucede en las novelas históricas puras. Siguiendo la tesis de Iury Lotman (1996)<sup>14</sup>, la memoria no sería ese depósito pasivo de la historia oficial sino la emergencia diseminada de los testimonios y los relatos de esos dialectos de memoria. Región es un condensado ideológico cuyas variaciones determinan y caracterizan las tramas y los personajes que lo conforman. Su aislamiento, sus ruinas y su enfrentamiento con Macerta suponen la crítica del universo que encarna la historia y el “levantamiento de julio” que ocasiona la Guerra civil. De esta forma no sólo la memoria oficial parametriza qué debe ser recordado sino también la memoria alternativa, la historia menuda que permite, como opción a la escritura estatal, la memoria creativa; es decir, la escritura de la Guerra civil, la ficción historiográfica de su construcción y la conjunción de

---

<sup>12</sup> La calificación misma de *retórico-argumental* al término *memoria* da cuenta de una perspectiva retórica de estudio de la trama argumentativa predominante en el ciclo de Región, donde es central la noción de tópico. En efecto, en las memorias que se ponen en juego dialógicamente- la historia y la prehistoria-, se identifican una serie de tópicos y recursos -tropos-, entendidos no en el sentido aristotélico de formas vacías sino como propios de una doxa.

<sup>13</sup> Nos referimos a aquellos personajes que actúan como espías o que cambian de bando según el carácter especulativo que los caracteriza.

<sup>14</sup> Tomamos a LOTMAN por ubicar el análisis de la memoria social dentro de una coyuntura mayor como la Cultura, desde la semiótica cultural.

las voces de los relatos en el nivel polifónico. Si la cultura oficial durante la dictadura de Franco provocó la declaración de ruptura con la República y la tradición del Krausismo<sup>15</sup>, la emergencia en estos relatos provoca el quiebre ideológico resultante en la ficción como ese entramado que permite el sentido histórico. Es por eso que el testimonio, en tanto relato enmarcado en la novela, permite operar el desplazamiento de lo privado a lo público y en ese desplazamiento reconoce lazos de identidad, prácticas comunes que permiten pensar en los fundamentos de una ideología alternativa así como en la construcción de una estructura de sentimiento o sensibilidad (*structure of feeling*)<sup>16</sup> propia de una memoria discursiva distinta que muestra su oposición a la España “indivisible y eterna”. En este sentido, será interesante analizar en nuestro corpus la latencia de una tradición, de una huella que no es homogénea sino que se constituye como la memoria colectiva de la “otra” historia.

Esa otra historia construye en términos de parataxis una estructura no lineal en lo que refiere al tiempo y un *racconto* de los desplazamientos espaciales fragmentarios que concuerda con el nivel formal de la novela en la intencionalidad semántica que posee dos objetivos programáticos claros: la memoria colectiva es fragmentaria y debe ser reconstruida mediante la multiplicidad de las voces no uniformes que la conforman; esa fragmentariedad se reconstruye mediante la intervención del universo discursivo del *hic et nunc* del mundo comentado; allí juega un rol esencial la perspectiva del sujeto de la enunciación cuyo *ethos* discursivo propone el dispositivo ideológico del intelectual crítico y analítico de la teoría de las Dos Españas. La construcción semántica del regreso, mitema fundamental del ciclo regionato, es central por cuanto supone en el corpus que trabajaremos la idea de la puesta en memoria y de la estampa como proceso dialéctico del argumento. Numa, como aquel guardián que habita Mantua, será clave en el entramado de la historia y en los dialectos de memoria ya que, por otro lado, éstos constituyen estampas, según Juan Benet, y contribuyen también a pensar que la cultura uniforme que pretendía el Franquismo

---

<sup>15</sup> Como señala Luis ARAQUISTÁN (1990), el krausismo es lo que marca el proyecto político de la Segunda República Española pero también su obstáculo mayor por potenciar la intelectualidad al pragmatismo. Tanto el republicanismo como el krausismo son propuestas que reafirman la tendencia liberal y progresista del antifranquismo moderado.

<sup>16</sup> Esa cultura de resistencia, según Raymond WILLIAMS (1977), encuentra su voz en la resignificación; tal como el término indica, al buscar identidad se trata de reformular el referente y éste se encuentra en un elemento esencial y signifiante (como la guerra civil) que organiza el proyecto narrativo.

tuvo su fracaso no sólo en la falta de lógica de la censura sino también en la ineficacia respecto de la ruptura de los campos semánticos ideológicos alternativos al régimen.

## 2. HIPÓTESIS Y FUNDAMENTACIÓN DEL CORPUS

La narrativa de Juan Benet centra su atención en tres ejes clave: el *espacio*, lugar clave de las fronteras que se establecen entre los sujetos, la *memoria* que permite identificar una temporalidad que se divide entre una prehistoria y una historia y, por último, la *ideología*, centro productor clave de esta narrativa. Pero estos ejes se actualizan en la metáfora mayor de Región, que no es un lugar mítico que trabaja sobre el pasado estático sino la condición de posibilidad de un espacio discursivo que es, ante todo, la actualización de la memoria republicana- es decir, el conjunto de la axiología demarcada por valores morales anulados por el quiebre que significó la Guerra civil- que debe trascender las temporalidades. Tomando los postulados de Paolo Virno (2003) la función de Región para la memoria no es tanto su fisonomía temporalizada sino su función temporalizante<sup>17</sup>. Región admite la presencia de dos tiempos que, asimismo, corresponden a dos memorias retórico-argumentales; no funciona sólo en el nivel del pasado sino que sirve para demarcar la posición del sujeto que enuncia- un narrador explicitando un *ethos* crítico- en un *hic et nunc* presente. La historia (la tragedia de la guerra y el Franquismo) comienza en la Guerra civil y se contrapone al tiempo de la prehistoria (la memoria emergente que constituye la ideología republicana y la actualiza). Para el análisis de estos ejes tomaremos las obras de la trilogía: *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970) y *Un viaje de invierno* (1972), que se complementarán en especial con la serie narrativa breve, también localizada en Región y, en especial, con los ensayos. El recorrido analítico de lo que llamamos el “ciclo de Región” culminará con la obra magna titulada *Herrumbrosas lanzas* (1983, 1985,

---

<sup>17</sup> Con este concepto nos referimos a la cronología que presentan los textos, con la marca determinada de dos temporalidades fijas y a la forma estructurante de construirlas a cargo de un narrador. Para Paolo VIRNO (2003) potencia y acto son conceptos temporales ya que ambos términos significan, respectivamente, “no-ya” (lo que es potencial no es presente) y “ya”. Pero, por otra parte, para entender algo del tiempo hay que recurrir a la dupla potencia/acto. Esa tensión es lo que dispara a la concepción del futuro que aparece en el ciclo regionato a partir de los aspectos líricos de la memoria semiótica.

1986). Región nos permite, en tanto *condensado ideológico*<sup>18</sup>, analizar las construcciones identitarias de los sujetos ficcionales e históricos pero también del sujeto de la enunciación que, si bien enmascarado o tomando posición explícita, encara el proyecto narrativo desde un plano ideológico. En este sentido, dos postulados hermenéuticos sostienen la hipótesis: el primero se refiere al proceso de espacialización presente en el ciclo de las tramas regionatas que deposita en el diseño espacial los campos semánticos de la memoria histórica; el segundo se hace presente a partir del argumento de la construcción de la ideología que caracteriza el espacio de Región a través de las nociones de lucha de poder representadas por excelencia a través de la figura de Numa y en sus microfísicas (Foucault, 1991) a la vez que determina los universos de la historia y la prehistoria. El primero está ligado fuertemente a una función simbólica de la legalidad impuesta por la memoria del nacionalismo católico; el segundo está conectado a la función semiótica de la memoria reprimida de un republicanismo de fuertes matices krausistas. Nuestra hipótesis buscará ratificar que los procesos espaciales de la narrativa regionata sufren una degeneración simbólica pues los aspectos fuertemente clasificatorios y descriptivos del *locus* Región devienen un escenario en términos dramáticos, mediante el cual los aspectos de la memoria discursiva republicana cobran relevancia, mientras que el mapeo queda relegado a un segundo plano; se trata, en definitiva, de postular que Región se constituye en la tensión entre memoria semiótica y memoria simbólica<sup>19</sup>; de hecho, la entrega accesoria, a la

---

<sup>18</sup> Partimos para la construcción del término de las propuestas de Marc ANGENOT acerca del concepto de ideología como “espacios de enfrentamiento” (1998c: 50) en oposición a la noción de sistema propuesta por el marxismo y de ideograma (1982). Los ideogramas integran sistemas ideológicos más amplios, condensados ideológicos que funcionan como presupuestos y que pueden realizarse o no en el discurso. En otras palabras, las diversas zonas que conforman el discurso social parten de ideogramas compartidos y funcionan como principios reguladores pero no son universales como los propuestos por ARISTÓTELES. Por el contrario, ANGENOT cree que se debe considerar su relatividad histórica y social. También afirma que en un estado del discurso social, los ideogramas no son monovalentes, sino que son maleables y dialógicos (ANGENOT, 1989). Su sentido y su aceptabilidad resultan de sus migraciones a través de las formaciones discursivas e ideológicas que se diferencian, se enfrentan y se activan en las innumerables descontextualizaciones y recontextualizaciones. En este sentido el concepto de condensado ideológico funciona como una antinomia dialéctica que contiene dos espacios en tensión: el del presente de la historia con la memoria discursiva del nacionalismo católico por un lado y por otro, el del pasado reciente de la prehistoria con la memoria discursiva del republicanismo.

<sup>19</sup> Retomando a Sigmund FREUD, Julia KRISTEVA (1977) explica que la función semiótica se refiere a la pulsión corporal pues se descarga en el significado. Lo semiótico se asocia a los ritmos, a los tonos y al movimiento, al cuerpo materno y a lo pre-verbal. Es previo a la diferenciación entre femenino y masculino. También retoma el concepto platónico de *Jorá*, ese espacio prelingüístico por excelencia que se convierte en

manera de un paratexto opcional y confuso, del mapa de Región en la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas* (1983) así lo verifica.

Sostienen esta hipótesis los dos argumentos esenciales del diseño del condensado Región que hemos esbozado: la acentuación del proceso espacializador, basado en la simultaneidad (Frank, 1963 y 1991), y la construcción de ideología. Claramente la simultaneidad propiamente dicha permite que ciertos focos retrospectivos, como el de la infancia y la guerra, cobren en la narrativa regionata un aspecto relevante a nivel ideológico: la recuperación de la memoria republicana, de carácter gregario y prehistórico en clara relación - la llamaremos antinomia dialéctica- con la historia, de carácter individual, cuyo claro indicio es el de la memoria de la guerra y su representante estatal y legal, Numa. Ambas se sostienen por la oposición entre razón y pasión o más bien por las funciones semiótica y simbólica respectivamente. Estos aspectos se observan en el diseño espacial que tendrá el *locus* regionato: un nodo central (1) focalizado en la casa familiar, un nodo en relación dialéctica (Macerta, 2) y las conexiones representadas por las aristas, tales como el río Torce, en primer plano, y la carretera.

## 2.1. LOS ENSAYOS BENETIANOS

Nuestra primera aproximación parte del estudio de los ensayos, concentrándonos en especial en dos: por un lado, en un ensayo de carácter autobiográfico, *Otoño en Madrid hacia 1950*; por otro, en uno de carácter histórico, *Qué fue la guerra civil* y su reformulación bajo el título *La cultura en la guerra civil*. En ambos encontramos las líneas fundamentales de análisis que atravesarán el ciclo regionato y que se complementarán con ensayos de carácter estético, social y político, como *La inspiración y el estilo*, *Puerta de tierra*, *La construcción de la torre de Babel*, *En ciernes*, “Un ensayo. La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”- que acompaña “Numa, una leyenda” en *Del pozo y del Numa...*, *Sobre la incertidumbre e Infidelidad del regreso*, entre otros. El estudio de los

---

el foco de su concepto sobre lo semiótico. La función simbólica, en cambio, corresponde al dominio de la identidad y del juicio; sigue cronológicamente al plano semiótico, es posedípico. El elemento simbólico del significado se asocia a la gramática y a la estructura del significado ya que las palabras tienen significados de referencia debido a la estructura simbólica de la lengua. En definitiva, se trata del plano o competencia racional que los héroes de Región se niegan a cumplir por mandato de Numa.

ensayos nos permite como primera vía de acceso indagar en los postulados teórico-metodológicos de un posicionamiento frente a la literatura como institución a la vez que concentra un fuerte contenido axiológico que descansa en la recuperación de los valores krausistas de la memoria republicana. Es quizás en estos ensayos donde se perfila el oficio de escritor a la vez que el de crítico y a partir de los cuales nos permitimos analizar la narrativa del ciclo en términos de una reformulación amplificatoria (Fuchs, 1994) donde la presencia del narrador irrumpe a través de la ironía, la parodia y la intertextualidad. El marco teórico privilegiado corresponde a la “Nueva filosofía de la historia” como negación del realismo mimético (neorrealista, objetivista o dialéctico). Términos como razón imaginativa, valor y verdad se resumen en dos campos semánticos: el de la historia y la prehistoria. En ellos discurren el problema de la memoria colectiva, el instrumental “memoria histórica” (Nora, 1984) y la construcción historiográfica. El concepto “figural realism”, esbozado por Hayden White (1999), permitirá analizar los ensayos desde su intrínseca relación con la literatura. Así estableceremos el lazo entre dos tipos de trama- la argumentativa y la narrativa- que en realidad funcionan sobre la base de un núcleo común: un narrador cuyo *ethos* discursivo pretende desmontar las versiones legitimadas de la Guerra civil y el Franquismo a partir de la deconstrucción de tópicos, mitos y lugares comunes “de memoria”. El testimonio presentado en el ensayo autobiográfico (Benet, 1987) nos dará las pautas de la presencia explícita de un narrador que se involucra ideológicamente tanto en los aspectos entimemáticos de la configuración ensayística como en los plasmados en la narrativa breve a partir de la tropología.

## **2.2. LA NARRATIVA BREVE**

La narrativa breve a la que nos referimos comprende la serie de cuentos cortos y *nouvelles*, cuyo análisis no ha sido objeto de suficiente atención en el marco de los estudios benetianos. Sin embargo consideramos su importancia en lo que refiere a los elementos que demarcarán las bases para la comprensión de la trilogía y la obra magna *Herrumbrosas lanzas*. En los cuentos que analizamos en esta tesis hacemos hincapié en la construcción de Región y su determinación por el campo semántico de la historia. Nos interesa ver la interrelación entre los espacios que codeterminan el condensado Región y las memorias

puestas en juego. Para eso nos ocuparemos de “Viator” (1972)<sup>20</sup> en primer lugar puesto que en ese cuento se refleja el aspecto clave de toda la narrativa regionata ligado al diseño espacial del mitema del regreso que consiste en la forma gráfica euleriana. Ese diseño nos permitirá comprender cómo la disposición topológica y toponímica determina el problema del héroe en la narrativa y la búsqueda del campo semántico de la prehistoria perdida. Con “Baalbec, una mancha”- publicada por primera vez en 1958- junto con “Duelo” y “Después”, esa búsqueda conectada a la influencia del diseño espacial y, ante todo, de la simultaneidad, se hará evidente con el primer bosquejo de Región- que luego adquirirá su forma completa en el “Mapa de Región” hacia 1983-.

En este bosquejo veremos cómo la casa familiar ocupa un lugar central junto con el bosque de Mantua y su guardián, Numa, a la vez que es el medio eficaz de acceso a la memoria del pasado perdido. La influencia de la historia y su sentido de duelo se harán evidentes en el cuento o nouvelle *Una (casa) tumba*, publicado por primera vez en 1971 como reflejo a su vez del quiebre que produjo la Guerra civil. Los espacios eulerianos de la historia se podrán analizar desde el problema del conocimiento y la infancia interrumpida. El último texto que nos ocupará es una nouvelle, “Una leyenda: Numa”<sup>21</sup>, donde analizaremos la presencia de Numa y Mantua como referentes de la historia, prestando especial atención a la legalidad que confieren al espacio regionato.

### **2.3. VOLVERÁS A REGIÓN, UNA MEDITACIÓN Y UN VIAJE DE INVIERNO: LA TRILOGÍA REGIONATA**

La llamada trilogía de Región es fundamental para comprender la evolución que toma el espacio desde una vertiente cartográfica y básicamente descriptiva hasta una función dramática o de “decorado verbal” que asume diacrónicamente desde la primera novela hasta la última que configura nuestro corpus. En tanto condensado ideológico será clave el análisis del cronotopo en estas obras seleccionadas del ciclo regionato que constituyen la trilogía: *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970) y *Un viaje de invierno* (1972). Dichas funciones del espacio serán retomadas en profundidad en el análisis de cada una de las novelas. En *Volverás a Región* el espacio se comprende como

---

<sup>20</sup> Publicado por primera vez en *Cinco narraciones y dos fábulas*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

<sup>21</sup> Este texto fue publicado por primera vez en *Del pozo y del Numa. Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia, en 1978.

una amenaza dados los efectos de Mantua y Numa por sobre Región con el que establece una relación de determinancia. Región permanece aislada por el mismo efecto de esa memoria que se percibe inalcanzable pero que no puede clasificarse como un espacio clausurado, como señala John Margenot (1991) sino que, por el contrario, configura un espacio rizomático que opera en lo abstracto de los lugares de la memoria.

Región no existe más que como condensado ideológico cuyo núcleo es el estancamiento de la postguerra o lo que llamamos “variaciones de la ruina”. La naturaleza en estas obras sobresale con el poder propio de la transgresión a la vez que el castigo se impone a los héroes. Dos temporalidades demarcan el espacio regionato: por un lado, la prehistoria republicana; por el otro, la historia nacionalista del fascismo católico. En ese cruce los personajes poseen en los relatos de su prehistoria la característica de la esencialidad.

La gente de Región ha optado por olvidar su propia historia: muy pocos deben conservar una idea veraz de sus padres, de sus primeros pasos, de una edad dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono. Tal vez la decadencia empieza una mañana de las postrimerías del verano con una reunión de militares, jinetes y rastreadores dispuestos a batir el monte [...] (Benet, 1967: 11)

Los regionatos, a diferencia del carácter práctico de los Nacionales que ocupan Macerta, poseen una prehistoria ligada al trabajo manual de la tierra o la escritura y la labor intelectual. Lo vemos en el personaje de Rumbal y su esposa Alicia, claros ejemplos de la intelectualidad y el compromiso republicano. No son personajes que se construyan por la herencia y la prehistoria militar sino por la tradición familiar, las leyendas y ritos. Por eso cuando el Coronel Gamallo se pasa a las filas de Macerta, mediante el borramiento familiar, condición esencial para cumplir con el servicio bélico abandonando a su hija Marré, se desencadena el conflicto de la traición y es el personaje femenino quien, mediante la pasión, trata de vengarse de un mundo que la ha dejado yerma. Su principal enemigo es el orden social y por ende Numa. Se sabe que Luis Timoner, su amante, la abandona porque, al igual que la naturaleza que los envuelve, Marré no puede procrear. La única salida entonces es el adulterio, condición correlativa de la naturaleza de Región, cuya consecuencia es la muerte.

Dos aspectos en estas obras funcionan sobre lo ideológico: la enfermedad que actúa sobre la educación, por un lado, y sobre la memoria, por el otro. Mediante la educación, como vemos en *Una meditación*, los niños aprenden a reprimir sus instintos y a acatar la razón autoritaria. La memoria es percibida como un fluir lejos de la temporalidad, un lugar que se asemeja en forma y fondo a la misma Región. La ineficacia del tiempo cronológico al que se opone se actualiza en la figura del reloj paralizado que es percibido como compás de espera entre la vida y la existencia. El personaje del profético Cayetano plantea la concepción del tiempo en palabras del narrador quien deduce también su propia atemporalidad. El tiempo es el de la memoria perdida y su búsqueda, el de la tragedia de la historia y del tiempo interno que rechaza las cronologías al igual que el reloj detenido y el cobertizo del mismo Cayetano al ser definido como “altar del Tiempo y la Palidez” (Benet, 1970: 82-83). Algo similar sucederá con el personaje de Demetria en *Un viaje de invierno*, novela que clausura la trilogía. La Gándara encierra una *imago mundi* del espacio regionato, el que será definido por la elipsis- otra forma de la memoria retórico-argumental- pues supone una zona baja propia del *locus horribilis*, invadida por la maleza. Ese eje corrupto, tan familiar como el encierro del niño-adulto en *Volverás a Región* o el cobertizo de *Una meditación*, se desplaza en *Un viaje de invierno* en la forma ritual de la fiesta de Coré que, al igual que el origen de Mantua, no se explica racionalmente. Su función y la del hogar como nodo principal opuesto a la influencia de Mantua y Numa, es de negación de la libertad. Pero en *Un viaje...* el proceso de degradación del *locus* Región se hace evidente gracias a la función del “ladillo”, las glosas marginales que acompañan el texto central y que sostienen el quiebre de la linealidad cronotópica del campo semántico del texto así como su hermenéutica receptiva.

En los relatos fundados en la prehistoria priman las narraciones individuales con escasez de diálogos mientras que la historia ofrece, en principio, la perspectiva del compromiso por medio del diálogo y la representación de la voz directa de los personajes. Este tipo de diálogos es importante porque pone en escena el centro mismo de producción de ideología.

Si *Volverás a Región* y *Un viaje de invierno* parecen corresponder a la narración de memoria, *Una meditación*, en su función central y clave de la trilogía, se apoya en la lógica del monólogo de memoria.

Vale recordar el dispositivo del rollo continuo de papel empleado por Benet en la escritura de su novela<sup>22</sup> que refleja los procesos fluidos de la memoria. El narrador de *Una meditación* está motivado por un proyecto rememorativo que lo liga a Marré Gamallo y a Demetria. A diferencia de *Volverás a Región*, los personajes de *Una meditación* no defienden su espacio vigorosamente y este rasgo se debe al desplazamiento de los usos de la memoria que ya no se enfocan en dos personajes sino en varios, a la vez que ideológicamente el narrador se torna más explícito gracias a la ironía con la que se burla de una postguerra pacífica y reconciliadora y enfatiza que el país está atrapado en un limbo (Benet, 1970: 94).

La memoria es, en este sentido, un ejercicio, una práctica pero ante todo es búsqueda de la memoria prehistórica cuyos derroteros son encauzados por la figura de un héroe o heroína fracasados. Nos ocuparemos de su desarrollo a partir de las propuestas de Juan Villegas (1973) y Joseph Campbell (2001).

#### **2.4. HERRUMBROSAS LANZAS**

*Herrumbrosas lanzas* se ocupa de recrear y analizar la Guerra civil pero, a diferencia de muchas novelas históricas españolas de los años ochenta, toma la historia como marco obligado para desplegar el emplotment<sup>23</sup>. El espacio se vuelve síntoma de la percepción temporal de los sujetos en tanto entramado prehistórico por un lado e histórico, por otro. En *Volverás a Región*, el espacio se configura como una amenaza causada por la importancia jerárquica en la Situación inicial de texto de Mantua y Numa. El carácter arrollador de ese espacio se configura sobre los límites de la memoria. Lo inaccesible es,

---

<sup>22</sup> Vicente MOLINA FOIX relata en su "Semblanza" (2007: 56-58) de Juan BENET la osadía que atravesara Juan García HORTELANO en el trayecto Madrid-Barcelona, transportando "un extraño artilugio de madera" (1). El artilugio estaba compuesto de dos carretes giratorios en los que se insertaba un grueso rollo de papel blanco, que contenía un manuscrito escrito a máquina. GARCÍA HORTELANO era uno de los jurados del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral y el "rollo", *Una meditación*, novela con la que BENET ganaría el premio y la obra se publicaría al siguiente año.

<sup>23</sup> Tomamos la noción de emplotment o trama de Hayden WHITE (2003e) para referirnos al argumento.

para el viajero que *intenta volver*, penetrar lo impenetrable. Región permanece aislada por el mismo efecto de esa memoria que se percibe como inalcanzable y que tras la Guerra civil ha dejado de ser un lugar habitable. *Una meditación* ofrece más claramente lo que *Herrumbrosas lanzas* estetizó años más tarde. Región no existe más que como condensado ideológico que permite leer la historia reciente de España y buscar respuestas en el presente. Se trata de mapas cognitivos que a nivel textual proporcionan indicios de ideología. Lo que para Virno (2003) sería el recuerdo del presente se ve actualizado en la construcción de Región que permite explicar la trascendencia de la memoria acallada durante la transición.

Gastón Bachelard (2005) desarrolla una teoría sobre la importancia que tiene el espacio en que se mueven los sujetos; en el género narrativo que nos ocupa podemos observar si la sensación de espacio es liberadora o agobiante. A diferencia de lo que se señala para los espacios cerrados, la sensación de completitud es liberadora si se piensa en el espacio abierto de Región que llevará a la ruina. En ese sentido se discute también el grado de éxito o fracaso de sus héroes. Cada espacio juega un rol esencial en la memoria. Es por esto que Mazón recuerda episodios en la casa de La Mesquida, el cariño de su madre y la condición primera de la mujer como pivote esencial de la acción. Allí encuentra la memoria de la niñez y la yuxtaposición con la memoria de su madre. Describir el espacio que se construye mediante la cartografía de Región, como hacen muchos críticos, por los contrastes de paisajes o los accidentes geográficos, no nos resulta clarificador puesto que el énfasis está puesto en los juegos de lenguaje y en comprender que esta cartografía corresponde a dialectos de una memoria discursiva que se contraponen a una tópica y a través de los cuales se recuperan la metáforas ontológicas de la enfermedad que construyen la imagen de Franco y la memoria del nacionalismo católico<sup>24</sup>. Se trata de rastrear una topología o memoria más bien creativa del tiempo de la prehistoria, donde los relatos de vida de los regionatos se centran en el cambio que opera el desplazamiento de la actividad cotidiana y personal a las operaciones militares colectivas y a la división del trabajo.

En esta obra la genealogía mazónica será fundamental así como la interfaz que opera los procesos de memoria, dada por la intercalación de la historia de Marré, ya

---

<sup>24</sup> Como aparece en *Herrumbrosas lanzas* y en *Qué fue la guerra civil*.

presente en *Volverás a Región*. Estos personajes se vuelven más complejos y son testigos de hechos que se han venido repitiendo desde siempre, como el ciclo de guerras desde el siglo XIX y, aunque perseveran, como la herrumbre de la lanza, también evidencian el fracaso. Pero quizás en ese fracaso, y en su repetición, resida el éxito puesto en duda. Veremos, en este sentido, cómo el espacio regionato adquiere valor en tanto condensado y este rasgo será esencial en la predominancia de la función de la memoria semiótica de la prehistoria así como en el refuerzo de la intimidad que rescatamos en los fragmentos inconclusos de los libros decimoquinto y decimosexto de esta obra magna recién publicados en 1998.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

#### 3.1. LA RAMA ANGLOSAJONA

La mayor parte de la producción crítica sobre la obra de Juan Benet está localizada en la vertiente anglosajona. El trabajo de David Herzberger (1976) es un modelo pivote que vuelve sobre los temas de la Guerra civil, la memoria y el ser español. El volumen monográfico dedicado al análisis de la obra benetiana editado por Roberto Manteiga, el ya nombrado David Herzberger y Malcolm Compitello, *Critical approaches to the writings of Juan Benet* (1984), se concentra en la trilogía aunque no se preocupa por las articulaciones entre una teoría literaria- que el mismo Benet proyecta ya desde su primer escrito estético *La inspiración y el estilo*, de 1965-. En ese volumen, no obstante, encontramos las primeras aproximaciones a lo que se dio en llamar la trilogía desde la perspectiva de los estudios de la memoria, expuesta también en novelas como *Saúl ante Samuel* o *En el estado*. Un solo artículo del volumen de 1984 trabaja las llamadas “short stories” benetianas desde el punto de vista del tiempo, del espacio y de la narración. En ese artículo, cuyo autor es Roberto Manteiga, se pierden de vista las relaciones respecto de la historia a favor de una lectura del enigma o lo fantástico. Malcolm Compitello en su libro *Ordering the evidence: “Volverás a Región” and Civil War Fiction* (1983), por otro lado, intenta dar cuenta de las relaciones entre historia y ficción pero la reduce simplemente a un análisis sociopolítico que se concentra, además, en una sola novela mientras que en el estudio de John Margenot (1991) se focaliza en las relaciones tópicas respecto de las construcciones comparativas España-

Región. Es por esto que tomamos como punto de partida el problema del discurso y, más específicamente, los planteos de la poshistoria. Hayden White (2003e), Paul Ricoeur (2000) y Stephen Kern (1983) proponen a nivel teórico un tipo de representación histórica que se traduce en la obra narrativa de Benet en un complejo sistema. Este ordenamiento encuentra en el dispositivo del *locus* Región su actualización discursiva, en especial en el mapa que acompaña la serie *Herrumbrosas lanzas* pues lo corporiza porque la geografía también cobra vital importancia. Como explica el viajero inglés John Smith: “As geography without history seemeth a carkasse without motion, so History without geography wandereth as vagrante without a certain habitation.” (Boelhower, 1987: 50). De esta forma la predominancia del espacio está ligada a una concepción del tiempo que se verifica en una compleja transición temporal que recupera para el *hic et nunc* presente la memoria que simboliza la historia, en especial, la de la Guerra civil. El mapa, por ejemplo, muestra la polarización política de dicho período histórico: Región, recuperando la memoria republicana y Macerta, la del bando nacional. A menudo también los personajes llevan mapas entre sus ropas y, de acuerdo con el desarrollo de la acción, estos instrumentos puede ayudarlos o entorpecer su objetivo. Pero lo importante aquí es que esa relación que se establece entre cuerpo (el mapa) y discurso (narrativa) pone en escena el quiebre fundamental que el “Giro lingüístico (*Lingüistic turn*)” señaló para la práctica historiográfica en tanto práctica discursiva ya que los mapas confunden la frontera entre historia y ficción y su nexos es el sujeto de la enunciación. El estudio de John Margenot, *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet* (1991), ofrece algunas claves de interpretación del “mapeo”, ahondando en el efecto de ambigüedad que construye respecto del ciclo de Región.

Por otro lado las aportaciones de Ken Benson a partir de la publicación de su tesis doctoral, *Dualidad y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet* (1989), han significado la entrada del estudio de la ideología en la crítica benetiana. Se trata, no obstante, de un enfoque reducido a dos novelas: *Una meditación* y *Saúl ante Samuel*, en las que el crítico da cuenta del funcionamiento ideológico de la dualidad razón/pasión aunque de manera abstracta sin atender a las concomitancias de la memoria de la Guerra civil y del Franquismo. Asimismo, el trabajo que profundiza el análisis de *Una*

*meditación* corresponde a Marzena Walkowiak (2000); en esa investigación la autora analiza la segunda novela de la trilogía desde una perspectiva tropológica, entendiendo la trama como metáfora y paradigma del caos. También se ocupa del tiempo y del espacio aunque sin profundizar en los campos ideológicos. Discutiremos algunos ejes del análisis que realiza en el capítulo IV.

Nuestro punto de partida consiste en la relación dialéctica historia/prehistoria a partir del análisis del condensado Región en el mitema del regreso de los héroes regionatos, cuestión que Maryse Bertrand de Muñoz (1980) comenzaba a analizar en la narrativa a partir de 1939. El modelo de desarrollo del héroe con sus fases será clave para ver el funcionamiento euleriano del espacio y el sentido siempre problemático de definir la derrota o el éxito del héroe que regresa a Región y debe enfrentarse a Numa y transgredir el imperio de la legalidad de Mantua.

Hayden White apunta la evolución de dos nociones opuestas de la historia: la comunicación transparente o pretendidamente objetiva y la autorreferencial. Aquí el carácter lúdico del lenguaje juega un rol esencial en construcciones metafóricas, uso de metonimias, sinécdoques y, ante todo, vehiculización de la ideología mediante el uso de la ironía. Este recurso es quizás el más importante ya que, como señala White,

Irony thus represents a stage of consciousness in which the problematical nature of language itself has become recognized. It points to the potential foolishness of all linguistic characterizations of reality as much as to the absurdity of the beliefs it parodies. (White, 1975: 37).

La presencia de la cartografía narrativa es una construcción discursiva y lo que se problematiza es el dispositivo narrador que encauza la interpretación personal e irónica de la historia, con un uso estructural del paréntesis y la digresión que busca el examen detallado de la circunstancia. Estas abstracciones llevan un fuerte contenido ideológico que no se puede desprender de la intencionalidad semántica de los ensayos políticos y literarios cuyo núcleo fundamental es la guerra como acción deshumanizadora y abstracta.

La narrativa de Benet se centra, en su mayor parte, en el problema de la guerra pero no lo hace desde la lógica realista de la humanización sino desde el comentario que, muchas veces, se tiñe de humor negro como sucede, por ejemplo, en la serie *Herrumbrosas Lanzas* con el personaje de Estanis. Como novelas de la memoria el refuerzo está en la construcción

de la subjetividad. Excepto el trabajo de David Herzberger, muy pocos especialistas se ocupan de analizar la narrativa benetiana desde el punto de vista de la Filosofía de la historia y, en especial, de lo que se dio en llamar la Posthistoria. Lo importante en todo caso es cómo se rechazan los dos mitos imperantes de la historiografía franquista: el primero se refiere a la construcción de un hecho colectivo como invención cultural. Ese hecho, constituido por la guerra, se explica como consecuencia de la República (entendida como “la caída”) que el régimen subsanaría (entendido éste como “progreso”). La caída republicana y el progreso franquista se rechazan en la narrativa benetiana pues la inscripción de lo histórico se basa en un reordenamiento que construye alegorías del tiempo o historias narrativas que se concentran en la visión íntima y el retorno semiótico.

La historia no es definible porque no hay redención sino búsqueda del pasado, fragmentario e inconcluso como lo son también las obras del ciclo de Región. En este sentido, acordar con los dos mitos del Franquismo sería cerrar la historia y el debate acerca del pasado complejo. Como explicita Juan Benet en “Sobre el carácter tétrico de la historia” (1970e): “La evolución de las sociedades ha sido, es y será una sucesión interminable de tragedias” (153). Esa tragedia es el motivo y el centro semántico del proyecto narrativo del ciclo.

La relación entre historia y tiempo supone una atenuación que provoca un detenimiento de la temporalidad que hace posible la irrupción de la perspectiva del narrador, como sucede con la imagen del agua estancada en *Una meditación*. El tiempo es de esta manera un presente estático ya que el pasado lo condiciona y la guerra hace imposible la concepción de futuro a la vez que el conocimiento de la realidad pasada se vuelve un enigma. Esta ausencia de perspectiva futura cuestiona, asimismo, la linealidad cronotópica pues, según White:

Si el enigma no puede resolverse por la pura razón y la explicación científica, puede bien ser comprendido en toda su complejidad y perspectiva en el pensamiento simbólico y puede dársele una real, aunque provisoria, interpretación a partir de aquellas verdaderas alegorías de la temporalidad que llamamos historias narrativas. (White, 2003c: 181)

La problemática del tiempo se actualiza en una narrativa que claramente cumple no sólo la función de presentar unos hechos tenidos como parte de la memoria colectiva sino también analizarlos. Aquí se pone en juego entonces un proceso onomasiológico y semasiológico de la significación de la memoria que despunta en la antítesis básica de la Guerra civil como el único tiempo cronológico opuesto a la anacronía en que los sujetos de esta narrativa parecen estar inmersos. Como afirma John Margenot (1991), la guerra es el único período de importancia histórica delimitado en una cronología en la que los hombres intentan, sin éxito, manejar el tiempo. Este elemento se verifica en la presencia de los mapas narrativos y cartográficos (Benet, *Mapa de Región*: 1983) porque su anacronía lleva implícita la intencionalidad básica de señalar una continuidad de la guerra, es decir, la posguerra y la transición, contextos en los que se sitúa gran parte de la obra benetiana y a los que hace referencia para desplegar su crítica ideológica.

### 3.2. LA RAMA ESPAÑOLA

La figura de Juan Benet está indiscutiblemente asociada a los inicios del desarrollo de la novela postmoderna en España (Lozano Mijares, 2007:145). No obstante, pese a la ya copiosa bibliografía pocos críticos, con la excepción de Darío Villanueva con “La novela de Juan Benet” (1973), han intentado una problematización de la compleja significación del *locus* Región en la serie narrativa del autor.

El último encuentro realizado en homenaje a Juan Benet a raíz de su muerte en julio de 1993, congregó a catorce especialistas. Sus comunicaciones y debates aparecieron en un dossier publicado por la revista *Ínsula* en sus números 559-560 del mismo año. Allí el homenaje que rindiera Alfaguara demostró las últimas tendencias en los enfoques sobre la obra benetiana que años más tarde se vieron profundizados en estudios que remarcaron más la visión de los espacios y las cartografías de Región como símbolo de España que su significación como condensado ideológico. La mayoría de los estudios se ocupó del debate acerca de lo moderno o postmoderno, en relación con las estrategias narratológicas y las relaciones biográficas pertinentes.

Sobre sus cuentos, un artículo de Epícteto Díaz Navarro se ocupa de las operaciones de ironía y parodia en “Viator” y “Duelo” (Díaz Navarro, 1989), y en su libro *Del pasado*

*incierto, la narrativa breve de Juan Benet* (1992) en el que retoma cuestiones narratológicas como las categorías de narrador, personaje y espacio. Aunque no difiere demasiado de los estudios de Ricardo Gullón (1976, 1981) y Kathleen Vernon (1986), quien analiza la axiología positiva en varios de sus cuentos a partir del quiebre de la Guerra civil, el estudio es el primero en ahondar en el género de la narrativa breve y no de la novela, como hasta ese momento habían hecho David Herzberger, Vicente Cabrera (1983) - cuyo trabajo es básicamente de divulgación- y Malcolm Compitello (1984). El trabajo más completo sobre la trilogía es el de Jorge Machín- Lucas (2009) quien elige como elemento estructurador de las obras la intertextualidad aunque aborda también elementos simbólicos en la configuración del espacio.

Quizás el aporte más significativo sea el monográfico coordinado por Kathleen Vernon, *Juan Benet* (1986), para la serie “El escritor y la crítica” de la editorial Taurus, cuyo apartado sobre “La novela de Región” indaga acerca de los mecanismos ideológicos a nivel estatal (Summerhill, Gullón), los usos mitológicos y las relaciones entre historia y literatura (Sobejano, Bravo, Azúa), los problemas del narrador en *Una meditación* (Rivkin Goldin) así como también los rasgos estéticos y biográficos de Benet (Nuñez, Gimferrer) en consonancia con el escueto estudio de Andreu Navarra Ordoño (2006) y otro, más bien autobiográfico, de Eduardo Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas* (2001). El último estudio completo de la trama regionata lo realizó Antonia Molina Ortega (*Las otras regiones de Juan Benet*, 2007) y, aunque de recorrido temático, logra construir interpretaciones sobre Numa, los personajes y Región.

La última tesis sobre la obra de Benet centra su análisis en *Herrumbrosas lanzas*, (Serrano López, 2010) cuyo entramado complejo y voluptuoso aún no había sido objeto de la crítica en profundidad. En este trabajo se aborda la obra desde tres núcleos temáticos: la sorna, el lamento y el laberinto. Se indaga en la inscripción de lo histórico y el enfoque es el del análisis del discurso y, en especial, el de los epiqueremas, metalogismos y matáfrasis.

El capítulo II es el más interesante a los efectos de nuestra investigación pues en él se toman desde la perspectiva de los estudios retóricos las concepciones del espacio regionato como laberinto creado y sugerido, entre otros. Esa idea se verá reforzada en la obra *Herrumbrosas lanzas* que analizaremos en el capítulo IV pues en ella se abandona la

matriz descriptiva para dar paso a la *actio*. En este sentido, la idea de laberinto que retoma las hipótesis de Ricardo Gullón serán útiles para pensar la propuesta de esta tesis sobre la condensación ideológica del *locus* Región.

#### 4. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO Y OBJETIVOS

La memoria de la cultura no es sólo una sino que integra la circulación de textos y la emergencia de semánticas locales. Estas semánticas locales permiten pensar en una memoria creadora en oposición a una memoria meramente informativa y una memoria de la barbarie (Benjamin, 1999) frente a la memoria ejemplar (Todorov, 2002). Los relatos del ciclo regionato, en tanto textos de la cultura, se oponen al tiempo. Es por esto que el carácter pancrónico de la memoria pone en juego no sólo la selección de un hecho relevante sino también las relaciones paradigmáticas de ese hecho en la memoria personal pero también en su carácter de perspectiva de una memoria colectiva más amplia. Los trayectos o los recorridos que señalan los relatos se construyen sobre dos pilares: en un primer lugar, la memoria social que es necesario reconstruir; en este sentido, la memoria social es la necesidad del tiempo recobrado, los desplazamientos temporales que vuelven al *lugar originario* del hogar, de la familia y de los núcleos duros en común, en fin, a los lazos de sociabilidad presentes en una prehistoria. En segundo lugar, el espacio del tiempo recobrado y el espacio físico de la comarca de Región, como imagen y telón de fondo pero también como espacio discursivo determinante de una memoria alternativa.

Región no es un espacio mítico que trabaja sobre la estabilidad de la legalidad, es la condición de emergencia de un lugar de memoria que actualiza a su vez una memoria discursiva; es, en definitiva, una cartografía enunciativa<sup>25</sup>. Analizaremos entonces el proyecto narrativo que compone *Herrumbrosas lanzas* desde la perspectiva de construcción de la memoria social del tiempo y los espacios. La primera se compone básicamente de la selección de eventos y personajes históricos que el mismo Benet propone en su ensayo *La cultura en la guerra civil* respecto de la ficción historiográfica que se ocupa de delimitar el comienzo de la historia.; al ser el tiempo pancrónico, no lineal, el desplazamiento de un

---

<sup>25</sup> Sería interesante, y será fruto de otro trabajo, analizar las raíces discursivas del *Mapa de Región* que postulan las bolsas de Región y Macerta, en tanto paratexto.

pretérito (la prehistoria) a un presente (la historia) o hacia el futuro necesita de relaciones de causalidad. Esos desplazamientos configuran el dispositivo ideológico de la presencia del sujeto de la enunciación mediante la intercalación de reflexiones analíticas en la misma estructura narrativa o el paréntesis reservado, en la mayoría de los casos, a las acotaciones irónicas o satíricas. Las configuraciones de la ideología favorecen la presentación de la imagen del locutor y refuerzan la intencionalidad comunicativa de la retroalimentación, del diálogo y del pacto de lectura que se establece.

Nos ocuparemos, en especial, de la cuestión del espacio público y del privado- cuya interioridad se ve amenazada- de los personajes y las acciones bélicas, también dividiendo el tiempo de la prehistoria y de la historia, donde cobra especial importancia la bolsa de Región como régimen de significación y los desplazamientos que en torno de ella se construyen. Esta perspectiva se identifica con la construcción verosímil del espacio físico; un espacio que actúa en el presente de la enunciación hacia la perspectiva futura, no solamente hacia el pasado y que, por esa misma razón, se presenta también bajo la lógica del desplazamiento. Cuerpos y voces son espacios en movimiento y, de alguna manera, también espacios en exploración. Este enfoque nos permite, asimismo, analizar las construcciones identitarias de los sujetos ficcionales e históricos pero también del sujeto de la enunciación, del narrador que, si bien enmascarado o tomando posición explícita, encara el proyecto narrativo desde el plano ideológico. Por último, será objeto de nuestro análisis ver cómo se producen en el conjunto del proyecto narrativo los esquemas de la textualidad de *Herrumbrosas lanzas*.

Para lo mismo tomaremos los ensayos ya mencionados pues nos permiten pensar la configuración del dispositivo ideológico de un sujeto de la enunciación que construye su *ethos* discursivo mediante la imagen del intelectual crítico y analítico de la doxa tradicionalista y católica, capaz de proponer en el nivel programático lecciones básicas para la emergencia de una concepción renovada de la democracia y del rol del Estado. El ensayo autobiográfico, titulado *Otoño en Madrid hacia 1950*, nos brindará las claves para repensar su relación con la narrativa a partir de la noción de los *Lieux de mémoire*, acuñada por Pierre Nora (1997) como articuladores de un escenario histórico y social, no sólo de una topografía del imaginario cultural sino también de una topología necesariamente simbólica

que permita ver en esos lugares cómo se produce la apropiación del pasado anulado pero latente y que se ajusta a los discursos de la memoria: conmemoración, testimonio e historia. Nuestro objetivo general será analizar la degradación del *locus* Región que va desde la cartografía exhaustiva, a partir de la trama descriptiva utilizada en los cuentos y nouvelles del ciclo, en especial en *Volverás a Región*, a su función como condensado, a partir de la antinomia dialéctica prehistoria/historia, teniendo en cuenta la tensión entre la función semiótica y simbólica de la memoria.

Nuestros objetivos secundarios intentarán:

- Reflexionar acerca de la concepción estético-política de los ensayos benetianos a partir del marco teórico sobre memoria e historia reciente en España.
- Discutir las relaciones en torno de la inscripción de lo histórico y el condensado Región a partir de la antinomia dialéctica en algunos cuentos del ciclo regionato como análisis precedente al de la trilogía y a *Herrumbrosas lanzas*.
- Analizar la trilogía en base al concepto de novela de memoria, las fases míticas del héroe y la construcción del condensado.
- Dar cuenta del diseño espacial de Región en su fase degenerativa para comprender la transformación del *locus* en condensado ideológico.
- Analizar la forma espacial de acuerdo con el mitema del regreso y las fases que cumplen los héroes de Región en términos de la gráfica euleriana y las puestas en simultaneidad de la memoria. El mitema constituye parte esencial del análisis en el que se insertan también los derroteros acerca del cronotopo y del héroe.
- Promover un recorrido teórico-analítico que logre relacionar las propuestas estéticas y políticas, presentes en los ensayos benetianos, con la trilogía de Región y con la serie *Herrumbrosas lanzas*.
- Discutir las líneas presentadas acerca del éxito o fracaso del héroe regionato, tanto en la trilogía como en *Herrumbrosas lanzas*.

#### 4.1. LÍNEAS TEÓRICAS

En principio debemos partir de la propuesta de la “Nueva filosofía de la historia” que intentó, tras lo que se llamó el “Giro lingüístico”, un cuestionamiento de los presupuestos

representacionistas del relato “verdadero” acerca del pasado y de la concepción de la historia como ciencia. En forma paralela a esta crítica del status cognitivo de la historiografía, la historización se produce también en los estudios literarios. Aquí la noción de temporalidad desde la perspectiva de Bergson es central por cuanto el tiempo funciona como construcción ligada a un espacio específico como Región donde cobra especial importancia la memoria como ejercicio de posibilidad, como utopía entre los dos tiempos (prehistoria/ historia) que señalamos en nuestra hipótesis.

Por otro lado, trabajaremos desde el la Escuela francesa de Análisis del Discurso. Señala Dominique Maingueneau (1987), que el análisis del discurso pretende analizar prácticas discursivas; es decir, la articulación de los discursos y los lugares sociales de producción de los mismos<sup>26</sup>. El análisis del lugar social pretende dar cuenta de un posicionamiento en determinado campo discursivo que es el del condensado Región como antinomia dialéctica prehistoria/historia. Utilizaremos como marco teórico para el tratamiento de la ideología, las propuestas de Louis Althusser (1996) respecto de la dimensión ideológica del discurso en un aparato de Estado pero también la propuesta de Marc Angenot (2010) respecto de la construcción de la hegemonía discursiva desde el marco de la Sociocrítica y las de Terry Eagleton (2005) acerca de las operaciones discursivas de legitimación ideológica.

Por consiguiente, desde una perspectiva léxico-semántica analizaremos la construcción y la función del objeto discursivo Región a partir de los efectos de sentido que construyen la presencia del sujeto de la enunciación y de la doxa del nacionalismo católico mediante tres operaciones: en primer lugar, la configuración del *ethos* discursivo<sup>27</sup>, tomando como punto de partida las estrategias discursivas del sujeto de la enunciación-

---

<sup>26</sup> Al respecto pueden mencionarse tres factores relacionados con la lingüística que fueron claves en el desarrollo del discurso como objetivo de análisis: el abandono de la oración como unidad de análisis, la redefinición del sujeto y la preocupación por el uso del lenguaje en la comunicación. La filosofía, por su parte, aportó la pragmática, la teoría de los actos del habla, la perspectiva arqueológica y el principio dialógico.

<sup>27</sup> Nos referimos a la imagen del locutor que puede analizarse como *ethos* mostrado o dicho. El arte retórica era la facultad de descubrir por la inteligencia los recursos de índole lógica (entimemas), psicológica (*éthos* y *páthos*) y estética (*léxis*) que en cada caso pueden valernos para persuadir (ARISTÓTELES, 1990) pero la llamada ‘Nueva Retórica’ (PERELMAN: 1989) los considera en su relación mutua con elementos afectivos, valoraciones históricas y motivaciones prácticas.

narrador en las que su voz está determinada por la formación discursiva y es susceptible de ser definida por su caracterización *ética*.

En un segundo plano analizaremos los componentes de las memorias retórico-argumentales del condensado Región. Nos centramos en los elementos que abarcan los usos connotativos como la construcción de morfemas y unidades léxicas; la connotación enunciativa y axiológica y también el papel argumentativo de las metáforas orientacionales, ontológicas y de nuevos saberes. Utilizaremos el marco propuesto por George Lakoff y Mark Johnson (1995), George Lakoff y Mark Turner (1989) y Michel Le Guern (1981). En tercer lugar, analizaremos las operaciones propuestas por la semiología del razonamiento o lógica natural, metodología eficaz para acceder al análisis de las representaciones sociales que se traman en estas narrativas. Para Jean Blaise Grize (1996) toda representación, de cualquier manera que uno la especifique, es la representación de alguna cosa. El análisis de la construcción del objeto discursivo Región está enmarcado en la Semiología del razonamiento, que concibe a los objetos discursivos como entidades lógicas (cognitivas) y semiológicas designadas en los textos por expresiones nominales que se reformulan, enriquecen o especifican a lo largo de los textos. Como hecho del discurso y construido por el discurso, la noción de Región opera como un anclaje léxico y un condensado ideológico que trabaja sobre el concepto de preconstruidos culturales (PCC), clave para entender la memoria colectiva. La ideología juega un papel fundamental; siguiendo a Terry Eagleton, su estudio pretende revelar la relación entre una expresión y sus condiciones materiales de producción. Esto significa que un discurso no se limita a presentar y determinar los objetos sino que tiene que disponer de operaciones específicas para asegurar la credibilidad de lo que presenta. Nuestro trabajo se enfocará en estos efectos de *hacer creer verdad* que intentan darle a Región una función de anclaje acerca de cómo debe ser tratada la memoria para pensar el porvenir.

Los ensayos darán la base para acceder a las novelas de Región. En su estudio primará el análisis espacial del *locus* que de explícitamente cartográfico se irá diluyendo hasta funcionar como decorado verbal y condensado ideológico (Angenot, 1982, 1989). El marco propuesto por Joseph Frank en su "Spatial form in literature" (1963) así como los estudios de Mijail Bajtin (1975, 1997) acerca del cronotopo y la figura del héroe nos

permitirán analizar el desarrollo de los personajes que revisten esa función en el ciclo de Región. Abordaremos el análisis desde el mitema del regreso en sus tres fases: la de no iniciación, iniciación y fracaso o éxito a partir de los aportes de Juan Villegas Morales (1973) y Joseph Campbell (2001).

La trilogía, en especial, requerirá un tipo de análisis transdiscursivo respecto de la obra de Schubert basada en los poemas de Müller, *Un viaje de invierno*, que está trabajando en segundo grado sobre el estatuto de la trilogía y la idea de ruina. Las aportaciones a los estudios sobre la memoria (Ricoeur, 2000ab; Todorov, 2000, 2002; Vernon, 1986, 1989; Colmeiro, 2005; Halbwachs, 1968; Cuesta Bustillo, 1998) y la ideología (Benson, 1989; Guariglia, 1993; Foucault, 1964, 1991, 2000, 2007, 2008, 2009abc, 2010; Reis, 1987) serán también claves en el análisis.

#### 4.2. ESTRUCTURACIÓN

El presente trabajo se divide en una introducción, cinco capítulos y una coda. El capítulo I se centra en el fundamento histórico y testimonial de la ensayística benetiana, bajo el marco teórico- metodológico del Análisis del discurso y de la “Nueva filosofía de la historia” en relación con las recientes aportaciones sobre Memoria y Políticas de la Memoria, especificando el caso particular de España tras el pacto de la transición democrática pero también ahondando en el llamado “boom de la memoria” (Winters, 1995) a partir de la rememoración del Holocausto. El análisis propuesto en este capítulo busca los recursos básicos y la propuesta ideológica que, mediante una reformulación amplificatoria, servirán de base a la producción novelística. Revisten central importancia los ensayos cuyo punto central reside en las formulaciones paractácticas, con función claramente irónica, que luego desplegarán los núcleos narrativos básicos, sin abandonar la intencionalidad semántica de recuperación de la memoria republicana, bajo el condensado Región. Vale aclarar que los dos ensayos escogidos también están apoyados en otros de contenido estético y político: *La inspiración y el estilo*, *Puerta de tierra*, *La construcción de la torre de Babel*, *En ciernes*, “Un ensayo. La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”- que acompaña “Una leyenda: Numa” en *Del pozo y del Numa*, *Sobre la incertidumbre e Infidelidad del regreso*, entre otros.

Este primer capítulo se titula: “Filosofía de la historia: entre la memoria, el olvido y la guerra. Panorama teórico- metodológico de la ensayística benetiana” y en él nos proponemos analizar las propuestas teóricas a partir de los núcleos de razón imaginativa, valor y verdad en las relaciones literatura/historia. Tomaremos el concepto de “figural realism” para discutir el efecto mimético; presentaremos argumentos contra la tesis 1.5 propuesta por Frank Ankersmit y, partiendo de esa refutación, nos centraremos en las narrativas identitarias y el sentido conmemorativo de la historia. Proponemos la idea de una hermenéutica aplicativa para el análisis del ensayo *Qué fue la guerra civil*, en el que el *ethos* del intelectual crítico también nos dará ejes de análisis para reflexionar acerca de los usos del pasado y del testimonio en el cruce entre historia y memoria a partir del concepto *lieux de mémoire* con el que abordaremos otra ensayo clave, *Otoño en Madrid hacia 1950* en relación con el ensayo *La construcción de la torre de Babel*. Se cierra el capítulo con un apartado dedicado a las conclusiones parciales.

El capítulo II examinará los cuentos que se sitúan en Región, mediante los ejes del espacio, la memoria y la ideología a partir del marco propuesto en el capítulo I. La clave, según nos indican los ensayos, es ver cómo Región articula los dos espacios que conforman la antinomia dialéctica de la narrativa del ciclo: una prehistoria, por un lado, definida además como memoria comunicativa, informal y propia del sentido republicano y de la percepción semiótica; y, por otro, una historia, anclada en la tragedia de la Guerra civil y seguida por esa “larga postguerra”<sup>28</sup> determinada por el Franquismo, donde priman las críticas a los fascismos y a la lógica simbólica. El capítulo se titula: “Espacios de la memoria en la novelística benetiana: latencia de Región en la narrativa breve” y pretendemos analizar el uso de los espacios y las memorias. Lo que hemos llamado “latencia de Región” hace referencia a un criterio metodológico sincrónico antes que diacrónico. Pretendemos mostrar cómo el cuento condensa ciertos elementos que se verán ampliados en la trilogía y en *Herrumbrosas lanzas* y que constituyen una buena vía de entrada al universo de Región. Comenzamos con “Viator” como primer escenario para presentar la figura del personaje- viajero de Región y los espacios mitológicos de la historia. En ese cuento veremos también cómo se presenta la forma espacial a partir del

---

<sup>28</sup> Según el análisis de Giuliana DI FEBO y Santos JULIÁ (2005)

grafo euleriano y el mitema del regreso. El segundo cuento que nos ocupará es “Baalbec, una mancha”; en él, además de los núcleos presentes en “Viator”, veremos cómo funciona la antinomia dialéctica a partir del nodo 1, la casa familiar, cuyo tópico es el *locus amoenus* y la entrada en la historia, con sus vertientes fantásticas e imágenes de “lo horrible” cuyo sema principal es la guerra. Le sigue en el desarrollo analítico “Una tumba” en la que se proyecta el problema del conocimiento y la memoria semiótica y simbólica que sostienen la historia. Del análisis del condensado Región se concluye que la forma espacial se transforma en condensado ideológico por el poder de la memoria semiótica. Los argumentos de nuestra tesis quedan aquí enunciados pero serán retomados en III. Por último, cerramos el capítulo con los derroteros sobre el concepto de *Grand style* y las conceptualizaciones acerca de Región y la figura de Benet, con lo que pretendemos entrar de lleno al universo de Región. Siguen a este apartado la conclusiones parciales que nos permitirán continuar con el capítulo siguiente.

El capítulo III se centrará en los dos argumentos que sostienen nuestra hipótesis. Se titula: “A propósito de los postulados y las cartografías ideológicas de la historia: la legalidad paradójica de Numa”. El primer argumento sostiene que el condensado Región se construye a través de una acentuación del proceso espacializador, dada por el efecto de simultaneidad que conecta el universo de la memoria prehistórica. Para explicar esta operación nos valemos también de los *Collages* (1996) benetianos en los que encontramos conexiones con el universo de Región a partir del dispositivo del punto de vista. El argumento II que sostiene la construcción de ideología es central, asimismo, para comprender el ciclo regionato. Su elemento clave es la construcción de la figura mítica Numa y del bosque de Mantua. Numa es la ley por metonimia del Estado dictatorial y representa, no sin contradicciones, los espacios tabuados. En su función rigen tres axiomas: la ausencia de fundamento para su rol, la función estatal que debe cumplir y su necesaria operatoria para la existencia de la historia. Está claro que es también una puesta metafictiva que descansa sobre tópicos míticos. Como legalidad Numa a su vez representa el cuerpo en tanto metáfora del mito bíblico que sostiene el sustrato ideológico de la historia. Le siguen al desarrollo del capítulo las conclusiones parciales que lo cierran.

El capítulo IV es quizás el más complejo por el análisis que requiere la trilogía regionata. Se titula: “Et in Región ego. Presencia de Región en las novelas de la trilogía: territorios, umbrales y héroes del fracaso”. La perspectiva es, en este caso, diacrónica pues nos resulta esencial ver el progreso de la escritura y conformación de la forma espacial Región. Lo que en el capítulo II entendíamos como una latencia o eco del universo de Región, en la trilogía se hace presente de manera explícita. Comenzamos el recorrido con el análisis y discusión sobre la designación Región, conectamos asimismo con el prólogo a *Nunca llegarás a nada* y damos algunas claves de análisis: cronotopos, concepción del héroe regionato y fases míticas. Preferimos estructurar el capítulo en tres apartados: el primero referido a la inaugural novela de la memoria: *Volverás a Región*. En ella observamos las transgresiones a Mantua y la ley de Numa, establecemos una comparación con el cuento “Horas en apariencia vacías” y dividimos el análisis en el estudio de la tópic de la historia y la tropología de la prehistoria. Para el primero nos centramos en el *statu quo*, la separación entre lo público y lo privado, la guerra y todo el campo de la memoria simbólica. Para el segundo, nos concentramos en las prácticas de la prehistoria y la construcción del *Lied* simbólico en los vértices eulerianos, el concepto de arcadia ligado al de *locus amoenus* y la memoria colectiva a partir de las cuatro conciencias rememorativas, haciendo hincapié en el personaje del niño-adulto.

El segundo apartado analiza la segunda novela de la trilogía, *Una meditación*, y también lo que hemos llamado la segunda variación sobre la ruina, en términos de simultaneidad y en relación interdiscursiva con la obra de Schubert y el poemario de Wilhelm Müller. En esta novela ya vemos que la cartografía va dejando lugar a la predominancia del discurso y de la ideología. Por eso nos proponemos ver el problema del monólogo que induce la narración de memoria, la categoría de narrador y la presencia del héroe transgresor en el espacio de la historia. La cabaña del Indio como espacio de memoria será también eje de análisis en la tensión antinómica historia/prehistoria así como la figura del penitente y el viaje interior ligado a la sexualidad. Los personajes de Cayetano, Mary y el tío Ricardo, así como el cobertizo, servirán también para analizar la emergencia de la memoria de la prehistoria a partir de las conciencias rememorativas y la oposición entre *dureé* y cronología, donde el narrador será la figura clave para la búsqueda literaria y la memoria semiótica. A

partir del concepto de “novela autógena” damos pie al análisis de la tercera novela de la trilogía.

El último apartado de este capítulo se centra en la última novela del ciclo, *Un viaje de invierno*, o lo que hemos llamado el espacio mítico de la tercera variación. Aquí Región se presenta ya como pleno condensado ideológico, mostrando la tensión entre la memoria semiótica y simbólica a partir del uso del ladillo. Tenemos así dos textos bifurcados de la historia y la prehistoria cuyo análisis se centra en Demetria y Coré. Espacios como la casa familiar, Numa y La Gándara vuelven a cobrar forma así como la tumba en los procesos simultáneos y la memoria ritual. Dos elementos serán clave en esta novela: el narrador que organiza la relación entre el texto central y el ladillo y la retirada del *topos* que nos dejará en el campo semiótico de la tropología. Le siguen a este capítulo las conclusiones parciales pertinentes.

El último capítulo que cierra esta tesis se titula: “*Herrumbrosas lanzas*, entre el elogio de la derrota, la República perdida y los caminos de regreso a Región”. En esta novela se actualizan tanto los contenidos y recursos de la ensayística como las aproximaciones a Región presentes en los cuentos y la trilogía, cuyas novelas cobran aquí una compleja configuración final. *Herrumbrosas lanzas* es, en definitiva, la resultante narrativa de todo el proyecto del ciclo que busca romper la linealidad de la novela histórica y apunta a una estructura propia en torno de la recuperación de la memoria a partir de la división espacio-temporal prehistoria/historia que hemos bosquejado en el planteamiento de la hipótesis. En esta obra abordaremos el sentido de la novela histórica, la construcción de los espacios elididos y recuperados en la antinomia así como los diferentes “dialectos de memoria” que hacen de la novela un texto dialógico, en el que analizaremos el coro de Región, su teatro de operaciones y las tácticas y estrategias en espacios clave. No pretendemos un abordaje en profundidad, trabajo que quedará pendiente en algún proyecto futuro, sino la focalización en el complejo sentido de “héroe” que vemos en el personaje de Eugenio Mazón cuya genealogía será pertinente para analizar los lazos de sociabilidad. Las fases míticas del héroe estarán atravesadas por los aspectos líricos correspondientes a la memoria de la prehistoria. La historia, en cambio, se verá marcada por la presencia de un personaje ya conocido en la trilogía, el general Gamallo, y los

caracteres de pasaje. La historia demarca la entrada en la memoria con el relato del libro VII, donde la familia y la escritura son centrales. En nuestro análisis llegamos a la conclusión de que los paradigmas de la derrota del bando republicano encabezado por Mazón suponen, no obstante, el triunfo lírico de la memoria de la prehistoria. Los “rituales de la tribu” en el punto de la derrota rescatan los aspectos líricos de la axiología republicana a partir de los rasgos de oralidad en la trinchera: la música, las adivinanzas, la fiesta y la escritura posible reflejada en las cartas de Mazón a su madre hacen que la historia encerrada en el laberinto de Región encuentre su hilo de Ariadna. Ese hilo quizás lo hallemos en los fragmentos de un libro IV incompleto de *Herrumbrosas lanzas*, donde la historia *rerum gestarum* y esa ciudad escondida llamada Región resucitan como condensado ideológico. Cierran este capítulo las conclusiones parciales correspondientes.

El apartado VI se centrará en las conclusiones finales que constituyen una suerte de coda de esta tesis. El VII comprenderá un índice onomástico de ayuda en el seguimiento de la lectura y el VIII, un índice temático en el que se resaltan los contenidos mínimos de cada sección. Por último, el apartado IX concentra la Bibliografía general utilizada y citada que a su vez se divide en: 1- Marco teórico- metodológico, 2- Benetiana, en la que se consignan las obras de Juan Benet, 3- De varia benetiana, en la que se incluyen los textos críticos sobre la obra de Benet y la sección 4- donde se citan otros textos trabajados.

---

**CAPÍTULO I**  
**FILOSOFÍA DE LA HISTORIA: ENTRE LA MEMORIA, EL OLVIDO Y LA GUERRA.**  
**PANORAMA TEÓRICO METODOLÓGICO DE LA ENSAYÍSTICA BENETIANA**

La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta,  
apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro.  
Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la  
liberación, y no a la servidumbre de los hombres.  
Le Goff, Jacques (1982: 182)

## 1. FILOSOFÍA DE LA HISTORIA: RAZÓN IMAGINATIVA, VALOR Y VERDAD

¿Podremos alguna vez narrar sin moralizar?  
White, Hayden (1992: 39)

Con la pregunta precedente termina el capítulo I con el que Hayden White problematiza el sentido de la narración histórica, eje central en los ensayos de Juan Benet con los que iniciamos el recorrido de esta tesis, cuyo núcleo semántico básico es el de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Nos proponemos en este primer capítulo dar cuenta de los aspectos del instrumental teórico-crítico que sustentan los ensayos de carácter autobiográfico e histórico para luego profundizar en los análisis narrativos de las novelas y cuentos del ciclo regionato. Quizás, en concordancia con el epígrafe del presente capítulo, el General Duval (1938) no se equivocaba acerca del valor de la inteligibilidad en la narración histórica, en especial aquella que se interroga sobre la Guerra civil española. Respecto del problema de la inscripción de lo histórico trataremos no sólo de presentar argumentos válidos a favor de una posible hermenéutica analítica sino también de superar dicho debate, refiriéndonos a las funciones ideológicas de los textos vinculados al tratamiento de la historia<sup>29</sup>.

La narración histórica, en tanto metacódigo, supone la presencia de un conocimiento que para poder ser inteligible necesita de una organización estructural del relato. La pregunta central debería ser: ¿por qué es necesario traducir determinado conocimiento en relato?, aquello que los griegos definían como la *mathesis*, elemento esencial de la narración<sup>30</sup>. Una posible respuesta la encontramos en el despliegue necesario que relaciona narración histórica y literatura a partir de procedimientos que un narrador articula y una estructura que conecta tropológicamente determinados eventos.

---

<sup>29</sup> "Plantear la cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar la reflexión sobre la naturaleza misma de la cultura y, posiblemente, incluso sobre la naturaleza de la propia humanidad" (WHITE, 1992: 17). Aquí podemos ver cómo el planteo teórico logra ir más allá para poner en escena el problema mismo de la experiencia del pasado y sus vinculaciones en el entramado social presente.

<sup>30</sup> Se denomina *mathesis* al conocimiento que cruza todo relato y que nos permite no sólo el placer de la lectura sino también el aprendizaje. En ese proceso de aprendizaje se inscribe lo histórico y la transmisión o efecto de memoria. En su "Lección inaugural" en el Collège de France, Roland BARTHES proponía reconocer tres "fuerzas" de la literatura: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. La segunda alude a la exigencia imposible de representación, a la utopía del acto de escritura y a su posibilidad de revocar la fuerza imperativa de un lenguaje único; la última, a la reflexión sobre la génesis negativa de la significación en términos de una verdad absoluta. (BARTHES, 1998:127)

En este sentido, el debate entre la hermenéutica epistemológica y la analítica ha llevado, en muchas ocasiones, a declaraciones taxativas a favor de una u otra sin comprender que se trata de procesos enmarcados en contextos determinados y determinantes. Si el problema, como señalara Benedetto Croce con un famoso *dictum* en su *Estética* (1971), es que donde no hay narrativa no hay historia, debemos entender que comprender la narración histórica no depende de variables solamente descriptivas y teóricas sino también *prácticamente* analíticas. A la perspectiva de la hermenéutica epistemológica se le criticaba la construcción del CLM (Covering Law Model- el modelo de ley aclaratorio o de cobertura), es decir la comprensión de la acción histórica como evento singular. La aportación significativa radicaba en este concepto puesto que venía a romper los modelos de la razón de la historia especulativa. El método resolutivo-composicional daba el marco a una ciencia de la historia que se concentraba en los eventos y que apostaba al argumento de la continuidad. La pretendida transparencia del lenguaje, concepción que se asienta en una filosofía del lenguaje realista, se convirtió en la clave de bóveda para la resurrección del referente. La metáfora venía a salvar las diferencias entre el sujeto y el mundo del pasado, permitiendo los procesos de *oikeiosis*<sup>31</sup>, mediante los cuales la realidad pasada cobraba vida a partir de un sujeto consciente, general e intercambiable y eran además capaces de crear lazos epistemológicos con la realidad pasada (Ankersmit, 2004: 131). Esta cuestión lingüística, que necesariamente está vinculada con el problema del relato del discurso literario, encuentra su fundamento en el debate *explicación versus comprensión*. Es necesario que recalquemos nuevamente la necesidad de focalizar nuestro análisis en el tipo de conocimiento que se pretende no sólo alcanzar sino poner en circulación a través del relato histórico. Este debate supone ver la explicación a partir de causalidades y eso es lo que define a la hermenéutica epistemológica mientras que la noción de comprensión

---

<sup>31</sup> Como concepto de la ética estoica se define así: “[...] *oikeiosis* which is impossible to translate into english (Cicero used *conciliatio*, *commendatio* as associate words) but which can be roughly paraphrased by something like a process of taking something to oneself, or accepting or appropriating it or making it one’s own idea... An important part of the idea [...] is that living things initially pursue not pleasure but self-preservation and maintenance of their own existence whether accompanied by pleasure or not. To this end they will avoid what is inimical to self-preservation maintenance of their own existence whether accompanied by pleasure or not tied in this way to the notion of self-preservation, *oikeiosis* was a vital component in the Stoic view of the development of human psychology”. (WHITE, 1995: 319). El sentido de recuperación de la memoria adquiere valor porque en su búsqueda está también la supervivencia de la condición humana como veremos a partir de los aportes de Eelco RUNIA (2007) sobre la conmemoración.

interpretativa o *Verstehen*<sup>32</sup>, en la que ubicamos a Benedetto Croce, Wilhelm Dilthey y Robin Collingwood entre otros, se hace presente como vía posible narrativa y social, opuesta a la anterior.

La idea de interpretar vuelve a problematizar la pretensión de experimentar reflexivamente. Pero esta perspectiva psicologizante, si bien tiene críticas es, por otro lado, lo que lleva a comprender el análisis no empirista de la historia. Todo individuo se configura por el lenguaje y su metafunción<sup>33</sup> puesto que se comprende en la medida en que se es un sujeto histórico. Esta diferencia fundamental respecto de la hermenéutica epistemológica se afirma con Hans-Georg Gadamer, para quien lo esencial es volver a preguntarse por el lenguaje; no hay forma de comprobación sino condiciones de comprensión y construcción de sentido. La verdad no está fuera sino que se construye en los términos del mismo lenguaje. Es por esto que la metáfora característica del pisapapeles de cristal que dio fundamento a la hermenéutica epistemológica deviene metáfora de la terraza. Frente a la pretendida transparencia del lenguaje que hacía del agente histórico el objeto predilecto del historiador, nos encontramos con la opacidad del lenguaje o, como explica Roland Barthes (1974), la puesta en escena del lenguaje.

La terraza rompe con la idea de la metáfora como lazo directo con la realidad pasada, supone niveles de interpretación cuyas diversas capas no señalan la responsabilidad del agente sino el problema mismo de la agencia a la vez que problematizan la idea del punto de vista que ya no se resuelve mediante la equivalencia de un agente histórico y su historiador sino de la construcción de sentido tan problemático en el texto histórico<sup>34</sup>; éste, a su vez, depende de la polifonía en la mayoría de los casos e, incluso, para aquellos tipos en los que ubicamos un narrador omnipresente, también tenemos el problema del *ethos* que presenta, es decir los diferentes posicionamientos que toma a lo largo del relato y que rompen claramente con su supuesta unicidad. De esta forma el problema de ese sujeto consciente es complementario de la noción de “forum internum” cartesiano. Pero el sujeto

---

<sup>32</sup> El concepto es un tecnicismo propuesto por Max WEBER (1984). El comprensivismo se opone al uso del método experimental en las ciencias sociales que no se pueden reducir a leyes generales sino que están sujetas a la interpretación.

<sup>33</sup> Esta función está asociada a la tradición nominalista de la filosofía del lenguaje, aquella que señala que el referente es en realidad un constructo propio del discurso.

<sup>34</sup> Retomaremos esta cuestión más adelante.

aparece escindido, heteróclito e incapaz de lograr la mimesis perfecta del espejo epistemológico y es allí donde las nociones de continuidad y discontinuidad resultan claves. Para la hermenéutica epistemológica ver equivale a saber porque los presupuestos son cognitivos.

La idea de la continuidad se basa en que el tiempo pasado es fiel a una verdad que es veracidad. El argumento de la discontinuidad explica, por el contrario, que las narrativas ficcionales de la historia contienen otro tipo de verdad, una verdad más ligada al concepto de razón imaginativa y que se vuelven, según el argumento de David Carr (1986), verdaderas para la vida. Ahora bien, ¿qué problema presenta el argumento de la continuidad? Quizás su falacia más grave sea la de interpretar la estructura de los eventos como inherente a la naturaleza misma y no comprender lo naturalizado de dichas estructuras. La narrativa no estaría adoptando miméticamente la estructura de los eventos sino construyendo analogías que friccionan el sentido de verdad histórica. De esta manera la supuesta continuidad de forma es el resultado de una construcción semántica necesaria para hacer inteligible el conocimiento del pasado. Nociones como principio y fin no suponen estructuras naturales de los eventos sino formas de comprensión de los mismos. Como señala Louis Mink (1987:3) “La vida no tiene comienzos, medios ni fines... Las cualidades narrativas son transferidas del arte a la vida”. Asimismo, siguiendo a Hayden White, la narrativa histórica es un entramado discursivo que brinda configuraciones interpretativas de carácter intertextual ya que se funda sobre otras posibles interpretaciones para constituir su propia intencionalidad semántica. El referente deja de ser verificación empírica para volverse una posibilidad discursiva. Roland Barthes (1987) señala que el discurso histórico en su versión epistemológica está asociado a las nociones de realidad y racionalidad cuando en realidad debe ser entendido (he aquí su acercamiento a White) como discurso; no como ciencia empírica sino como entramado discursivo. Esta postura narrativista encuentra sus ejemplos en Heródoto, Maquiavelo, Bossuet y Michelet. Expondremos a continuación los rasgos que hacen del texto histórico o artefacto una narración ficcional. Luego justificaremos nuestra hipótesis que señala que el discurso de la historia es un discurso social y, como tal, una práctica discursiva.

## 1.1. EL DISCURSO SOCIAL

En una tipología, Marc Angenot (2010, 1998a, 1998b) explica que los dos grandes modos de la puesta en discurso son la narración y la argumentación. Ambas tramas suponen la noción de discurso social en tanto sistema genérico que permiten ver la doxa imperante y un sistema regulador global. Expone Angenot: “No me parece problemático adoptar, para el estudio del siglo XX, la categoría de ‘discurso’ en un sentido amplio, capaz de incluir todos los dispositivos y géneros semióticos -la pintura, la iconografía, la fotografía, el cine y los medios masivos- susceptibles de funcionar como un vector de ideas, representaciones e ideologías” (2010: 18). Esta noción excede la mera conciencia individual para verla tramada en un colectivo que abandone la entropía hermenéutica y de paso a la comprensión de la naturaleza heterológica de estos discursos. Por excelencia la narración histórica es emblemática por cuanto conjuga ambas puestas [hechos sociales y hechos históricos] y en este aspecto entra en juego la ideología. Todo discurso comprende una valoración del mundo y una significación de la realidad; como tal, el discurso histórico debe resignificar la realidad del pasado como efecto representacional de diversas posturas sociales que adecuadamente trabajan sobre preconstruidos culturales.<sup>35</sup> Es en esta línea que vemos la importancia de señalar que todo discurso necesariamente está determinado por la ideología. Cada uno es una huella de su contexto de producción y en él se impregnan las dominancias intersubjetivas que configuran la hegemonía. Por consiguiente, incluso la objetividad o el realismo pretendido en el discurso histórico puede ser analizado en tanto efecto de sentido construido dentro de los límites del discurso social. La hegemonía discursiva, como elemento de la hegemonía cultural, comprende lo siguiente:

[...] en la perspectiva del análisis global de los discursos sociales, el concepto de *hegemonía*, entendido como la resultante sinérgica de un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicas y

---

<sup>35</sup> Los preconstruidos culturales (PCC) fueron propuestos por la Semiología del razonamiento de la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Según Jean-Blaise GRIZE (1996) son saberes, matrices culturales de interpretación a través de las cuales se pueden entender muchas de las expresiones que resuenan o repercuten de un sujeto a otro, fundando una especie de memoria colectiva. Los preconstruidos culturales tienen la forma de un conjunto no necesariamente conexo de haces de objetos de discurso. El haz de un objeto está construido por la familia de propiedades que puede tener y de las relaciones que puede establecer con otros objetos, para un locutor, en una determinada situación. Estos preconstruidos constituyen el marco socio-cultural en que se insertan los discursos y su elemento clave no es otro que la tópica.

las doxai. Estos mecanismos otorgan a lo que se dice y se escribe dosis de *aceptabilidad*, estratifican grados de legitimidad. (Angenot, 1998a: 30)

No obstante esta afirmación, debemos entender que la hegemonía de un determinado discurso y su pretensión de configurarse históricamente, no anula las múltiples estrategias antagónicas que influyen en ella. Un discurso histórico se caracterizará por intentar la dominancia, por imponer su versión del pasado que unifique, regule y realice una homogeneización de las retóricas, las tópicas y la doxa transdiscursivos. Cada narrativa histórica responde a estas intencionalidades en la medida en que intenta legitimar su lectura y su forma de hacer inteligible una interpretación del pasado por sobre otras. Ese efecto hegemónico que pretende no responde a una clase en sí sino a las regulaciones que caracterizan a una totalidad social por cuanto también muestra las tensiones que polemizan y dificultan la homogeneidad. Los componentes que se pretenden en esta hegemonía son, en primer lugar, el uso de la lengua legítima; el registro adecuado determina que el narrador sea legítimo y la lengua nacional que borra todo tipo de heteroglosia es un recurso necesario para la uniformación. Otro componente comprende la tópica y gnoseología, es decir los lugares o presupuestos irreductibles de lo verosímil social. Los lugares comunes constituyen la doxa como lo evidenciable y lo implícito público. Pero si todo acto de discurso es también un acto de conocimiento, éste responde a una gnoseología y, más específicamente, a las reglas que lo modelan como operaciones cognitivas vinculadas a las maneras de esquematizar el pasado mediante estructuras mentales características de una época, las variaciones genéricas y el tono más o menos épico, idealizado, irónico, trágico, etc; pero también los fetiches (la patria, la armada, la ciencia) y los tabúes (el sexo, la locura, lo perverso o lo abyecto). La norma pragmática define la doxa como aquello que incluye a la vez que excluye elementos para conformar la hegemonía. Luego las temáticas y visión de mundo son los elementos esenciales a través de los cuales la selección de las versiones del pasado que se eligen supone un registro del repertorio de lo opinable en una cultura. Éstas deben responder a un *pathos* dominante que compone lo argumentativo del discurso histórico. Para representar, desplegar y actualizar lo que se entiende como pasado debe generar en el lector un efecto que no sólo sea de sentido sino también de emotividad. Por último, es necesario el sistema topológico que hace del discurso histórico un género

híbrido en constante relación con el discurso literario (Angenot, 1998b: 89-96). El discurso social histórico no se configura como entidad netamente objetiva sino que esa entidad es más bien un efecto de sentido que se impone por la hegemonía desplegada en los componentes analizados y mediada por un narrador cuyo *ethos* discursivo varía a fin de narrar y argumentar. Por esto entendemos que el discurso histórico es ante todo una narrativa que se presenta como práctica discursiva o, en definitiva, como la mediación entre un cuerpo social y un discurso.

### 1.1.1. LA LECTURA DE LAS ESTRATEGIAS EN EL DISCURSO DE LA HISTORIA

Mi madre afirma que soy hijo de aquél, no sé más;  
que nadie consiguió conocer por sí su propio linaje.  
Homero (1994: 26)

El primer elemento de las estrategias del discurso de la historia está ligado a la configuración enunciativa, es decir a la imagen (*ethos*) que el sujeto de la enunciación toma en el discurso. Las formas testimoniales parecen crear ese *effet de réel* (Barthes, 1987) que el locutor necesita para lograr la verosimilitud<sup>36</sup>. Para construir esta imagen se necesitan los shifters de escucha pero también los temporo-espaciales o los deícticos que permiten el anclaje del evento. De esta forma la bajada, la detención, la inmovilidad y el anuncio permiten entender que la estructura de la narración histórica se construye en base al cruce de dos tiempos: el de la enunciación y el de las huellas de lo enunciado. El elemento marcado en la materia enunciativa nos permite entender el efecto necesario de distanciamiento<sup>37</sup> que está determinado por un sujeto de la enunciación que ya no pretende enmascarar su subjetividad en el agente histórico sino que se sostiene en una práctica que vincula el relato del pasado en el “aquí y ahora” del discurso. Para lograrlo necesita valerse de las estrategias del universo literario con lo que las diferencias entre ambos discursos no son para nada nítidas. Al igual que el enunciado frástico, el histórico comprende los llamados “existentes” y “recurrentes” que vinculan seres o entidades con una serie de

---

<sup>36</sup> Preferimos hablar de verosimilitud en vez de verdad por cuanto nos referimos a un efecto de sentido representacional.

<sup>37</sup> Por distanciamiento nos referimos a la *ostranenie*, concepto utilizado por Víctor SHKLOVSKI (1999:55-71) en su propuesta del arte como artificio. El concepto de singularización (*ostranenie* en ruso; también traducido como desfamiliarización) es el procedimiento mediante el cual el arte procura remediar el automatismo de la percepción.

predicados. Se podría argumentar que la literatura trabaja con existentes no referenciales sino ficticios, cuando la historia necesariamente debe plasmar los existentes: no obstante aquí estaría jugando un papel central cierta hermenéutica de la recepción para la cual el existente es todo aquello que pertenece al reservorio de una tradición, de una historia conocida, elemento que no es determinante de la división genérica ciencia-arte de la literatura/ciencia de la historia. De esta forma el realismo pretendido de la literatura del siglo XIX, como señala Hayden White (2003a), no se diferencia de la concepción filosófica de la historia tradicional epistemológica por cuanto olvidan que lo real es un sentido del texto que se adecua a los esquemas culturales (y como tales, determinados socio-históricamente) impresos en la recepción del mismo. Como señala Nelson Goodman:

Just here, I think, lies the touchstone of realism: not in quantity of information<sup>38</sup> but in how easily it issues. And this depends upon how stereotyped the mode of representation is, upon how commonplace the labels and their uses have become. Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. (Goodman, 1976: 36-37)

Siguiendo a Roland Barthes (1987), vemos que la preocupación central no pasa por el reflejo mimético del pasado sino por la articulación representacional del mismo. Con esta hipótesis queremos establecer que nuestro punto de vista supone ver en el texto histórico una práctica discursiva pero además el vehículo de una moralidad, de una ideología o mitología con la que se pretende dotar de sentido o actualizarlo en términos de un *habeas* pasado para el presente de la enunciación. Resumiendo, podemos establecer cinco estrategias clave que permitirán entender la necesaria vinculación y solidaridad entre Historia y Literatura:

- a- La narración histórica es, ante todo, una *forma de inteligibilidad* de configuraciones ideológicas vinculadas en un marco de relación pasado-presente-futuro cuya lógica estructural es *prototípicamente* literaria.

---

<sup>38</sup> Recordemos que para la novela realista- más aún para la novela histórica- el efecto de verdad implicaba la utilización del dispositivo descriptivo, lo que suponía otorgar un espacio textual extenso a ciertas descripciones innecesarias al sentido pero útiles al efecto; asimismo, no se ponía en escena la problematización a nivel metatextual del sentido histórico del pasado.

- b- Dicha estructura necesita del dispositivo de control de un narrador o *sujeto de la enunciación* que logre el enclave ideológico representado en el marco de la relación y que afiance su sentido en la actualización presente. Este narrador no es el simulacro *pathético* del agente histórico sino una cartografía de posiciones discursivas. Es decir se plasma como *ethos* discursivo para poder, justamente, controlar el sentido y asumir el rol moralizante.
- c- El discurso de la historia es, ante todo, un *entramado intertextual*. Operan no sólo capas interpretativas de la historiografía sino también memorias discursivas, es decir reformulaciones que determinados sectores, actores, matrices y tradiciones marcaron en el sujeto que enuncia como parte de una *totalidad social*. En este caso la polifonía y la acción de un sujeto diseminado son centrales. El narrador no es homogéneo sino heteróclito, formado por múltiples discursos, no sólo historiográficos sino también por aquellos discursos de la cultura que comparten con éstos su configuración social. Aquí ubicamos el género de la investigación histórica que, para Michel De Certeau (1993: 107), funciona “bajo la ley del otro”. Se anula la propiedad de los discursos y con ello la idea de un autor con única voz.
- d- El discurso de la historia escenifica una temporalidad; es una *diégesis* que encuentra en los elementos tropológicos la forma entimemática precisa del razonamiento. Como expuso Aristóteles en su *Poética* (2004: 1457b)<sup>39</sup>, el uso en especial de la metáfora es central por cuanto supone la *okeiosis*<sup>40</sup> es decir, la apropiación de la representación y la construcción de sentido que refuta el argumento de la continuidad. En este punto encontramos el fundamento que sostiene la necesaria solidaridad entre Historia y Literatura, dentro de un mismo marco estructural signado por estrategias tropológicas: entre otras, la sinécdoque, la metonimia y la ironía.

---

<sup>39</sup> Las cifras entre paréntesis indican las líneas en que se dividen las secciones a y b, según la numeración asignada a las obras clásicas a partir del restablecimiento de los textos originales, y aceptada como una convención internacional.

<sup>40</sup> Frank ANKERSMIT (2004) utiliza este concepto estoico para hablar de la función de la metáfora en sus usos cotidianos pues este tropo le permite al sujeto apropiarse del mundo y volver familiar lo que desconoce.

e- La organización del discurso de la historia depende de una voluntad política que organiza y despliega las *relaciones que un cuerpo social mantiene con su lenguaje*; aquí los procesos de semantización, de resemantización y de selección son claves puesto que la narración histórica es, ante todo, una práctica discursiva que engloba la investigación histórica pero no la determina a la vez que está caracterizada por ciertos parámetros tomados de la Literatura:

- Verdad de la experiencia (donde penetran nociones como recuerdo, memoria, percepción) frente a verificabilidad.
- Noción de sucesión o contigüidad, por medio del argumento de la conexión tropológica frente a la noción de causalidad *natural*.
- Estructura sintagmática frente a la mera trama descriptiva inconexa.
- Totalidad diseminada orientada a un fin moral por lo que es preformativa: incita y vehiculiza la ideología a partir de su tropo predilecto, la ironía, y de las modalidades que la hacen posible: epistémica, alética y deóntica, junto a los subjetivemas y deícticos utilizados.

Se trata en esta práctica de la conjugación de un hacer persuasivo y uno interpretativo:

El discurso histórico no es un simple *transfert* de saber, sino una empresa de persuasión y de interpretación situada en el interior de una estructura polémico contractual<sup>41</sup>, fundada sobre la relación fiduciaria dominada sobre las instancias más explícitas del hacer creer y el creer, donde la confianza en los hombres y en su decir cuenta ciertamente más que las frases bien hechas o su verdad concebida como una referencia externa. (Lozano, 1989: 207)

De aquí se desprende un concepto que es central para pasar a la descripción de los niveles de análisis y construcción del sentido en la narración histórica. En principio la estructura polémico-contractual define la noción de discurso argumentativo capaz de polemizar por lo que necesariamente debe transmitir sentido antes que un cuerpo homogéneo de saberes. En fin debe problematizar y discutir incluso con la intertextualidad pero esta problematización propia de la polémica necesita también, al igual que la Literatura (y de este rasgo depende lo polémico), del pacto de lectura y del contrato pues quien lee necesariamente debe ser convencido y acordar con el punto de vista del sujeto de la enunciación para que el

---

<sup>41</sup> El subrayado es nuestro.

dispositivo moral sea efectivo. La noción de verdad es una construcción al interior del discurso en la articulación con un lugar social. A continuación veremos cómo entiende el narrativismo esta articulación que hace de la narración histórica una práctica discursiva a partir de la noción de *niveles de análisis*.

## 1.2. LOS NIVELES DE ANÁLISIS

Como señala Roland Barthes (1987: 173) “[...] para que la Historia no tenga significado es necesario que el discurso se limite a una pura serie de anotaciones sin estructura: es el caso de las cronologías y los anales”. En el discurso histórico, en cambio, debe haber una significación que se constituya por una estructura basada en niveles de análisis de los hechos relatados es decir, la línea del narrativismo histórico no niega el conjunto de acontecimientos que mediante la investigación histórica constituyen la base del relato posterior sino la pretensión objetiva del mismo relato. En este sentido, no se trata de ir contra el realismo del acontecimiento sino contra el pretendido realismo del discurso de la historiografía. Los hechos relatados funcionan como índices que no hacen más que resaltar el carácter de huella del referente. Aquí juega un rol fundamental la organización del escrito histórico porque resignifica los eventos en tanto huellas sujetas a interpretación. Son estas mismas huellas las que se terminan semantizando en el discurso de la historia. Incluso la estructura que presenta cada discurso construye, aún más que el contenido, el sentido que se le impregna y el tratamiento de las diversas capas interpretativas que están en lugar del hecho histórico. Aunque los “hechos” fueran presentados mediante una estructura anárquica estarían de todas formas construyendo un sentido o agregando y reformulando interpretaciones anteriores. Roland Barthes caracteriza dos niveles de la escritura de la historia. Un primer nivel lo constituye el *de la inmanencia*: el historiador concede un sentido a los eventos que relaciona asignándoles una lección.

El significado no se desprende de lo considerado referencial es decir, no el pasado en sí, sino sus índices y las versiones interpretativas acerca de los mismos. Ahora bien, si esas lecciones se hacen continuas a lo largo del relato se vuelven morales y se alcanza el segundo nivel, el del *significado trascendente*. Aquí el historiador es el narrador-autor y busca dotar al escrito de una significación. De esta forma “el historiador recopila menos

hechos que significantes y los relaciona, es decir, los organiza con el fin de establecer un sentido positivo y llenar así el vacío de la pura serie” (Barthes, 1987:174). Tres términos resultan claves de este segundo nivel: el sentido de *recopilación de significantes* supone que el historiador no inventa ni crea eventos sino que reformula los significantes es decir, las versiones anteriores de esos indicios que él mismo está organizando; un *sentido positivo* o coherente en oposición a los anales y las cronologías; los cohesiona por medio de conexiones lógicas y llena el vacío negativo de esa interpretación ausente que articula en el *hic et nunc* de su discurso; y, por último, la contraposición respecto de la *pura serie*, con la que se critica el sentido meramente descriptivo de la historia tradicional. Por lo que se comprende que el discurso histórico es ideológico porque utiliza el imaginario para organizar sentido.

En definitiva, la noción de “hecho en sí” es discutible en la inscripción de lo histórico por cuanto no existe el referente más que como índice y como tal debe estar sujeto a interpretación. Incluso lo observable depende de un punto de vista que, mediante un prejuicio, decide si tal hecho debe ser anotado o recordado. Esta paradoja regula todo el discurso ya que ese intento por hacer presente lo ausente termina siendo un despliegue de todos los intentos posibles mediante los índices; es decir, un índice no lleva al pasado sino a otros índices. Se suponía para la historia tradicional que la historia era simplemente una “historia rerum gestarum” cuando, en realidad, también es el referente un construido, una “res gestae”<sup>42</sup> del discurso por lo que no puede más que significar la realidad pero no concordar con ella porque se ha vuelto inteligible y ha dejado la pretensión realista objetiva. En la misma línea Hayden White, a partir de la teoría de los tropos expuesta en *Metahistory* (1975), deja ver el entramado que constituyen los mecanismos retóricos o poéticos en el escrito histórico a partir de dos niveles específicos: por un lado, un nivel preconceptual de carácter figurativo, cuyo rol no significaría un rasgo estético sino determinativo de un segundo nivel, conceptual y explícito.

---

<sup>42</sup> Georg W. Freidrich HEGEL en su *Filosofía de la Historia* (2005) sostiene que son ambas las que sustentan el discurso histórico ya que debe sostener no sólo una forma sino también un contenido; las dos constituyen no obstante la intervención del *ethos*. “También el historiador término medio y común, que cree y supone que se mantiene sólo receptivo, únicamente entregado a lo existente, no es pasivo con su pensamiento, pues aporta sus categorías y observa a través de ellas lo existente” (17)

El primer nivel, por consiguiente, supone el acto mismo de construcción, el artefacto que es el escrito histórico<sup>43</sup>. La superestructura señala la organización del relato histórico en un principio, medio y fin; además, este proceso que no es un fiel reflejo del evento que resignifica, elige para la configuración de sentido una determinada trama, una argumentación y un marco ideológico. A este nivel subyace una infraestructura, lo que para White es la “metahistoria”, caracterizada por cuatro usos básicos de tropo: la metáfora que ya deja de tener implicancias especulares, la metonimia, la sinécdoque y la ironía<sup>44</sup>. El estilo del historiador, su *ethos* discursivo, no es ajeno por cuanto el carácter emotivo que determina el relato, también lo hace con el sentido interpretativo que dicha historia pretende mostrar. No se trata de un mero giro estetizante sino más bien de entender la práctica histórica como una práctica discursiva, donde se observen las capas interpretativas que determinan el escrito histórico. Este sentido tiende a alejarse del modelo exclusivamente descriptivo y empieza a usar categorías propias de la representación. Tampoco intenta el reestablecimiento de una mimesis a la manera aristotélica<sup>45</sup> porque la representación no sólo implica volver a hacer presente algo ausente sino, en este caso, representar aquello que en realidad es objeto de un efecto. Contra lo que dice Arthur Danto (1986) habría que preguntarse si las herramientas que brinda la teoría literaria son, en realidad, un obstáculo o, por el contrario, si al ejemplificar los modelos agenciales éstos aumentan nuestra comprensión acerca del evento.

En “Teoría literaria y escrito histórico” (2003a), Hayden White subraya la utilidad de la teoría literaria en cuanto permite reconocer subjetividades en el discurso de la historia a partir de la noción de interpretación histórica y narrativización de la misma. En tanto interpretación abandona la pretendida transparencia para volverse un lenguaje opaco y complejo. El lenguaje figurativo aporta las herramientas necesarias, como los tropos asociados a formas narrativas específicas con las que se construye el sentido.

---

<sup>43</sup> Vale aclarar que la noción de artefacto ya aparecía en los formalistas rusos con la misma idea de comprender la obra literaria, en este caso, como una construcción.

<sup>44</sup> Los usos de la metáfora, por el contrario, suponen una forma que permite el cambio en el punto de vista, anexando conocimiento, un plus de sentido que agrega características semánticas al tópico u objeto que se representa. (LAKOFF Y TURNER, 1989; LAKOFF Y JOHNSON, 1995; LE GUERN, 1981)

<sup>45</sup> Podría quizás hablarse de una mimesis en segundo grado, tal como la define PLATÓN (1996a, 1996b) en *Symposion* y en el libro X de *República*.

Pese a las críticas al pretendido antirrealismo, White no niega la realidad que es en última instancia fundamento de la investigación histórica sino que, por el contrario, se concentra en el “efecto de realidad” de la construcción del discurso histórico. En este sentido, la teoría literaria brinda posibles herramientas de análisis para que la historia represente su interpretación del pasado pues en última instancia también ésta, al igual que la literatura, aplica los hechos pasados a una construcción narrativa.

A continuación ampliaremos el concepto de realismo figurativo que White expone en su último libro para concluir en el carácter netamente narrativo del escrito histórico y sus relaciones de solidaridad con la literatura.

### 1.2.1. FIGURAL REALISM

Para entender las posiciones que se postulan en este libro debemos, en principio, aclarar qué se entiende por “realismo figurativo” según la propuesta de Erich Auerbach en *Mimesis* (2004). El lenguaje tendría un carácter de cristalización y normativización que lleva a homogeneizar los usos lingüísticos. Este primer aspecto es lo que se conoce como “uso literal o denotativo del lenguaje” y es el nexo que hace posible la comunicación. Pero, por otro lado, nos encontramos con un segundo aspecto del lenguaje que deviene también uso cotidiano: “el aspecto figurativo o connotativo” que es construido en la esfera social de acuerdo a distintas necesidades comunicativas. La narración propia de la historia, para hacer posible determinados sentidos, debe valerse de este segundo nivel porque justamente su función es hacer presente lo ausente y, para lograrlo, el lenguaje literal que pretendían los historiadores del siglo XIX ya no es útil pues no representa el sentido de realidad del evento histórico. Auerbach se propone volver a la noción de mimesis para poner el eje en un sentido de realidad que esté asociado no a la imitación directa sino a la representación o figuración de ciertos contextos sociales. Por eso la noción de realismo va cambiando según las épocas. Hayden White en “Hecho y figuración en el discurso histórico” (2003b)<sup>46</sup>, vuelve al concepto de constructo del discurso histórico pero no en un sentido antirrealista sino para señalar las características literarias o poéticas del mismo a partir de la noción de

---

<sup>46</sup> Este artículo funciona como prefacio a *El texto histórico como artefacto literario* (2003e) y en él se intenta dar respuesta al problema de la representación en el discurso histórico: especialmente en la traducción de hechos traumáticos del pasado como el Holocausto.

estilo que determinado texto impone a la representación de eventos del pasado por medio del uso de una tropología. Estos usos imaginativos, señala White, no corresponden a una causalidad lógica porque su misma esencia es metafórica. De aquí se desprende la idea de traducción del pasado ya que cada evento, justamente al no estar “in praesentia”, debe recuperarse mediante su representación que es resultado de un proceso semasiológico figurativo.

De esta forma el discurso histórico comparte más elementos con el literario que con el científico y es, en este sentido, que la confusión literatura-ficción debe ser suprimida para dar paso a la noción de literatura como un cuerpo de recursos tropológicos que demarcan la figuración, justamente porque se desprende siempre un contenido argumental e ideológico que se trama en una consistencia modal y no lógica. La traducción histórica necesita de la imaginación figurativa para dar entidad a los procesos agenciales y así tramar un sentido que lógicamente permanece “in absentia”. El caso de Región así lo prueba; desde la tropología, sus figuras y *topoi* remarcan la presencia de “lo horrible” en el campo de la historia, con sus claras características de ruina y de poder depositado en el omnipresente Numa. Desde la topología Región posee sus centros y periferias que tampoco pueden ser comprendidos de manera literal sino como clara representación de campos ideológicos. La verdad es entonces la verosimilitud del significado y no la del hecho o evento de la que depende la investigación histórica pero no el escrito histórico. Explica White que la narrativización es la forma principal por la que se impone un significado o sentido a los acontecimientos históricos.

La escritura histórica es un medio de producción de significado. Es una ilusión pensar que los historiadores sólo desean contar la verdad acerca del pasado. Ellos también, lo sepan o no, pero en cualquier caso deberían querer, insistiría, dotar al pasado de significado. (2003b: 51-52)

La verdad es luego una cuestión de hacer verosímil un evento; por esto la narrativa histórica supone una interpretación (“representación concentrada o comprehensiva” según Díaz Tejera, 1983)<sup>47</sup> sobre del evento tanto como un uso imaginativo del mismo. El

---

<sup>47</sup> La mimesis de la praxis nunca es reproducción y reflejo servil de la realidad, sino representación de circunstancias individuales que también pueden ser ficticias (de ahí la importancia del análisis de la intertextualidad) en la que se resalta la significación y validez universal; sobre lo que HORACIO ya exponía en

historiador no descubre eventos sino que debe hacerlos comprensibles y para lograrlo necesita de la tropología. Los hechos no vienen dados de antemano sino que son contruidos y representados a la vez que actualizados y, por esta razón, están dotados de un significado; este rasgo supone que se le imponen al pasado una forma y un contenido específicos que toman su estructuración de la tropología literaria.

En torno del problema del realismo figurativo, Hayden White encuentra en la literatura las estrategias de representación del pasado pero es en la teoría literaria modernista donde encuentra la configuración narrativa del relato de hechos traumáticos del siglo XX. En “El acontecimiento modernista” (2003f), White vuelve sobre el dilema de la imposibilidad de relatar las experiencias traumáticas que se hacen evidentes en casos como el de Jorge Semprún o Primo Levi en torno de las nociones de testigo jurídico y moral. El relato tiende a focalizarse aún más sobre el sujeto y la imaginación histórica que cobran central importancia. Por eso las diferentes formas en que se traman las experiencias dependen de dos elementos: por un lado, la *intentio operis*; por otro, la configuración del *ethos* discursivo.

El primero remite a la disociación del sujeto respecto del relato que construye, cuyos sentidos son los que nos interesan; el segundo supone el anclaje moral y problemático (las “lecciones” del relato) que el sujeto le imprime. El *ethos* es en última instancia la variación de la voz que el narrador impone en el sentido del texto, no su autoría institucional que, si bien legitima al sujeto empírico, no deja de ser una función más de la propia textualidad. En este sentido, el problema de la verdad ligado también a la referencia, ocupa un lugar central en el debate sobre la representación.

### 1.3.LA VERDAD

El problema de la verdad en el escrito histórico es quizás el centro del debate por cuanto está ligado al problema mayor de la relatividad del mismo. A partir de lo que Hayden White en “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación

---

*Epístola a los Pistones o Arte poética* (2008) es decir, el destino y el conflicto que viven determinados personajes es siempre más que la problemática de estas figuras literariamente individualizadas; es más, sólo es artísticamente válida su dramatización en cuanto su alcance rebasa la individualidad y se extienda a todos los individuos; en cuanto se haga universal.

histórica” (2003d) expone, nos centraremos en los elementos que nos permitirán refutar la tesis 1.5 propuesta por Frank Ankersmit (2004). La noción de verdad está articulada por la visión tradicional de la historia que, basada en un espejamiento del pasado, hacía del historiador un nexo transparente entre el escrito y la realidad pasada como evento indiscutible. Coincidimos con White en que no existe una única manera de tramar los textos por cuanto las interpretaciones y las formas de hacerlas inteligibles dependen de una razón material: su contexto de producción y el sentido que tramen de acuerdo con el mismo. No se relativiza la responsabilidad en la narración, sí la narración misma que no depende sólo de enunciados fácticos (si así fuera, serían circunscriptos al anal o a la crónica) sino de su articulación (y aquí hasta el uso de conectores indica figuratividad) a partir de enunciados retóricos.

Por esto mismo un relato acerca de un mismo hecho puede narrarse como tragedia o farsa porque lo que está en juego no es una verdad sino el sentido construido y desplegado en la trama. “Verdad” sería entonces la adecuación fáctica que nos permitiría juzgar un relato como aceptable o no; por verosímil, nos acercamos a la misma constitución del relato histórico que ya no se concibe en términos de falsedad/verdad sino a propósito de su sentido moral/amoral. La forma narrativa que se elige no depende del hecho narrado sino del sentido que intente imponer el texto de acuerdo con su contexto. Y aquí la imposibilidad del relato en situaciones traumáticas nos lleva a pensar en cómo se traman y reformulan tradiciones o se desmontan ideologías.

En un apartado del presente capítulo nos ocuparemos de un relato histórico sobre los hechos de la Guerra civil. El ensayo histórico que hemos citado en la Introducción es fundacional de toda la arquitectura literaria regionalista acerca de un evento considerado traumático y antesala de la Segunda Guerra Mundial, en el que la elección de un determinado modo de narrar predominante supone también una cronotopía que utiliza para hacerlo verosímil, no verdadero, y para darle un sentido, no una verificabilidad. La noción de “fulfillment” propuesta por White (2003d) permite entender que la misma noción de figuración es la que habilita el sentido y su trama histórica.

En última instancia la representación es también una presentación que debe resultar coherente respecto de un contexto y ser su sinécdoque. De esta manera podremos postular

cinco ejes que retoma Hayden White de Erich Auerbach (2004): la desaparición de un narrador que pretenda exhibir verdades objetivas, la idea de un punto de vista construido en el discurso que disuelva lo extratextual y conjetural, la predominancia de la interrogación y el tono ensayístico que anula el sentido de verdad y genera el efecto de interlocución y, por último, las nuevas formas de interioridad que ponen la aporía de la subjetividad en un primer plano, justamente porque lo realista se entiende dentro de los marcos de lo verosímil junto a las técnicas de presentación.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, explicaremos en el punto 2 de este capítulo cómo se trabajan estos ejes desde el caso de un relato histórico en España tras la muerte de Franco y cómo estas consideraciones operan en su concepción a partir de una nueva forma de contar el pasado que conlleva a su vez una interpretación y nuevos significados a propósito de un evento traumático. El carácter intransitivo de la escritura, expresado por excelencia en la voz media del griego, presupone que el sujeto que enuncia es, a la vez, parte de la acción narrativa y se ve afectado y efectuado en ella. Por esto mismo la noción de acontecimiento modernista estaría en los límites y, justamente por ello, sería imposible utilizar las categorías del realismo y la historia tradicional.

En la escritura intransitiva el autor se vuelve sujeto involucrado en el relato. Por eso es posible distinguir un mundo comentado de uno narrado<sup>48</sup>, especialmente en ciertos tipos de acontecimientos marcados por el modernismo social. Queda aún por develar el problema del valor y del concepto de razón imaginativa propuestos por Paul Ricoeur (2000) para luego desentrañar nuestros argumentos en defensa de la relación solidaria entre Literatura e Historia puesto que ambas son necesarias para la función de la “memoria histórica” en las tramas regionatas ya no entendidas de manera antitética, como veremos más adelante.

#### **1.4. EL VALOR**

En este apartado trataremos de poner en discusión otro problema que la denominada “Nueva filosofía de la historia” adopta como seña de identidad junto con la noción relativa de verdad versus verosimilitud. El valor en el discurso histórico ha dejado de ser la

---

<sup>48</sup> Harald WEINRICH (1974) define el mundo comentado como el momento presente de la enunciación y el narrado como el relato enmarcado que depende de ese TO (tiempo cero) actualizado en el *hic et nunc* del sujeto que enuncia.

objetividad propia de la trama descriptiva y verificable para poner en escena una visión reflexiva que construye no sólo una lectura del pasado sino también una lectura del presente, develada ésta sobre la ruptura del binomio objetivismo- subjetivismo, para clasificar al primero dentro de los efectos del segundo. En este sentido, el valor que conlleva el sentido de novedad destruye la idea de una filosofía de la historia dogmática que considera que la posibilidad de sistematización de la historia está garantizada por las condiciones objetivas del material histórico mismo. De esta manera el valor apunta al análisis para fundamentar la validez científica y la referencia objetiva de las sistematizaciones históricas en relación con la presentación narrativa.

El valor no será definido como lo estable y homogéneo, apegado a las doctrinas de la justificación epistemológica, sino a la crítica necesaria que permita rechazar y señalar esos eventos modernistas que han derivado en el trauma de lo histórico. Frente a esto la Nueva filosofía de la historia, siguiendo los argumentos de Hans Kellner (1989), busca resistir e impugnar el autoritario discurso de la realidad, mostrando las vetas interpretativas y subjetivas de la lectura de los eventos históricos. De esta forma da cuenta de las posibilidades discursivas de traducir la realidad en relato y con esto las diversas formas interpretativas de la llamada totalidad social cobran importancia ya que no se erigen modelos épicos representativos sino que se cuestionan esas operaciones, justamente al ser analizadas como representaciones.

Como explican Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983), bajo el concepto de “invented tradition” que construyen los historiadores, lo que se problematiza es cómo se logra un discurso histórico que responda a una ética y no a una naturalización de tópicos y rituales hegemónicos que fomenten la cohesión social, legitimen autoridades y prácticas autoritarias que hagan uso de la violencia. Lo mismo sucede con las investigaciones sobre los manuales escolares en la Tercera República Francesa que realiza Regine Robin (1980), en las que analiza los recursos retóricos que los manuales utilizan para construir hegemonía.

En este sentido, queda claro que el concepto de invención es axiológicamente negativo en los casos en que se promueven valores contrarios a la humanidad y es lo que se pone en discusión en los debates acerca de las representaciones del Holocausto.

Coincidimos con la postura de White respecto de que no se trata de asumir como verdaderas ciertas narraciones negacionistas del evento en su relación de verificabilidad sino, por el contrario, de entender que son puntos de vista y que lo que debe criticarse, en todo caso, no es la forma de su narración sino las proyecciones éticas que conllevan.

Ahora bien, desde el ámbito hispánico Miguel de Unamuno, en su “Prólogo” a la versión castellana de la *Estética* de Benedetto Croce (1969), ya definía ciertos elementos propios de una axiología que el discurso histórico, en relación con la literatura, debía tener. “El arte reproduce o más bien, intuye individuos y es muy exacta la observación que hace Croce de que Don Quijote no es sino el tipo de los quijotes”. (Valdéz, 1995: 19). La historia es ante todo arte y no ciencia, donde la moral lo domina todo.

Esta moral, que también es un elemento axial para White, permite entender la idea que ya Unamuno había rescatado de Juan Valera acerca de que la Historia es el arte de profetizar lo pasado pues, como refleja en *En torno al casticismo* (2005), la historia debe entenderse para luego actuar en ella; es decir, conocer esa intrahistoria y asumirse como parte de ella. Los valores no suponen la objetividad sino el compromiso histórico presente, la comprensión y crítica de todos los actos que afecten ese carácter humanitario que la historia debe transmitir y una ética de la acción que opere lo programático desde el discurso mismo.

Lo moral termina articulando esta axiomática del discurso histórico en el siglo XX, donde el sujeto que enuncia ya no puede permanecer aislado, pretendiendo el efecto de objetividad, sino que se vuelve testigo, incluso “testigo moral”<sup>49</sup> que es aquel que necesita relatar el pasado para entender el presente. Como función el *ethos* también deslegitima toda pretensión de verdad.

En este caso el concepto de razón imaginativa que propone Mónica Cragolini (1993) a partir de su lectura de la obra de Paul Ricoeur, nos servirá para terminar de exponer el valor que conlleva la nueva filosofía de la Historia en relación con la Literatura. Sobre este problema nos ocuparemos en el próximo apartado.

---

<sup>49</sup> La noción de testigo moral supone que aquel que narra eventos traumáticos de un pasado reciente es depositario del sufrimiento de dichos acontecimientos y, por lo tanto, mucho más verosímil que cualquier otro testigo que pretenda hacerlo comprensible; no obstante, estas características lo legitiman y autorizan aunque no presuponen una transparencia y una continuidad respecto del pasado mismo. (FRIEDLÄNDER, 2008)

## 1.5. LA RAZÓN IMAGINATIVA

The object (of the historians's work) must be of such a kind  
That it can revive itself in the historian's mind; the historian's mind  
must be such as to offer a home for that revival.  
Collingwood, Robin (2000: 304)

La postura que tiene Paul Ricoeur respecto de la memoria del pasado como inevitable configuración narrativa lo acerca a Hayden White y a nuestra hipótesis acerca de la relación indisoluble Literatura/Historia. Ambas comparten el trabajo narrativo del tiempo y es en la literatura donde la historia encuentra la forma de *aplicación* representativa del pasado. Lo que los separa es nuevamente la forma de comprensión de estas herramientas literarias y no la fe en la continuidad. Para discernir esto Ricoeur trabaja sobre la disolución de los límites entre razón e imaginación a partir del concepto de mimesis que deja de ser unívoco para descomponerse en tres efectos distintos sobre los que nos ocuparemos en el apartado siguiente.

El concepto "razón imaginativa" resulta operativo para reflexionar acerca del discurso histórico por cuanto permite romper con la oposición binaria razón/imaginación y, por ende, objetividad/subjectividad, planteando la idea de representación en oposición a la de reconstrucción. La metáfora, ya mencionada respecto de los argumentos a propósito de la tropología de White, deja de ser el adorno de la antigua retórica para ser definida como productora de conocimiento. Así la noción de trama argumentativa se vuelve clave para la comprensión de textos en los que se presenta tanto la imaginación, propia de la memoria colectiva, como el componente histórico que oficia de marco. Lo veremos en particular en el uso de las parentéticas a partir de las cuales el narrador de *Región orientada* orienta y fija el sentido de los textos a la vez que rompe con la ilusión de la objetividad realista. En este sentido, la parte imaginativa o representativa estaría abriendo nuevos campos semánticos que llevan implícita la idea de una acción puesto que las reflexiones producirían acciones interpretativas que harían del discurso histórico un dispositivo productor de sentidos en vez de ser un mero reproductor de supuestas verdades o copias en sentido platónico.

Por esto mismo los tres efectos miméticos que propone Ricoeur vuelven sobre la idea de una *intentio operis* a la que se suma el carácter prenarrativo y el de la recepción, aspecto hermenéutico que subraya la puesta en acción que el discurso de la historia

promueve. A continuación abordaremos el problema del efecto mimético en la representación de lo histórico.

### 1.5.1. EL EFECTO MIMÉTICO

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como fue en concreto, sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante al que brilla en un instante de peligro.  
Benjamin, W. (1971). *Tesis VI*.

Para entender el problema de la representación en el discurso histórico debemos volver al concepto origen de la mimesis planteado por Auerbach, y exponer las reformulaciones que realiza Ricoeur para luego analizar las tópicos que configuran el discurso de la historia en relación con un efecto representativo necesario para postular un *ethos* determinado ligado a una precomprensión del “mundo humano”. La mimesis en Ricoeur será lo que le permita vincular el texto con la realidad, al hacer de éste una mimesis del mundo. No gratuitamente ordena Ricoeur toda su argumentación en *Tiempo y narración* en torno de esta categoría, sólo que desplegada en tres: mimesis I, II y III. La primera mimesis hace referencia a lo previo a la narración, podríamos decir al mundo en el que se desarrolla la existencia o la visión del mundo que permite el relato. El texto no es la expresión de las vivencias del autor sino de la visión de mundo. El texto dice por mimesis, la realidad pero cuando la dice por *mythos*, la redescubre. Esto nos pone ya en el ámbito de mimesis II, el texto tal cual, que se desdobra entre la mimesis o el mundo de la obra y el *mythos* o la trama. Para que la obra no sea una mera imitación de la realidad, la relación entre mimesis y *mythos* debe ser de una total interdependencia, la existencia de uno supone la del otro.

Ahora bien, según Ricoeur el rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización; si la *poiesis* es mimesis es porque ésta no refracta el mundo tal cual es, sino que lo configura desde el *mythos* y lo ordena por la trama, donde ordenarlo quiere decir también clarificarlo y darle sentido; ahí las acciones encuentran una estructura según una teleología, como en la tragedia; la vida humana transcurre dentro del relato y como relato puesto que somos la historia de una vida contada. Si la obra se configura como mimesis y *mythos* simultáneamente, esto se traduce al interior del texto en un conflicto,

entendido como una tensión irresoluble: en primer lugar, porque la mimesis implica una fuerza que se expulsa hacia el mundo, un compromiso con la realidad, no en términos de continuidad sino de expresión, en una dialéctica de creación y descubrimiento, en la que la mimesis es *poiesis*. Y segundo porque el *mythos* implica una fuerza que separa del mundo, es la distancia de la trama que ordena libremente, que hace ver literalmente lo que antes no estaba ahí. La trama inventa, rellena huecos entre los sucesos, los encadena teleológicamente y los introduce en su esquema organizándolos.

El *mythos* es transformación y por ello desviación y transgresión. El *mythos* es lo que dice “de otro modo”. Este decir “de otro modo” se debe, por lo menos, a estos cuatro elementos: (1) Orden, como secuencia y concatenación de los acontecimientos, como establecimiento de relaciones, de congruencia y coherencia. (2) Sentido, como explicación y clarificación de los acontecimientos. (3) Metáfora, como atribución impertinente que redescubre la realidad por percepción de lo semejante, percepción que no estaba dada en la cotidianidad. (4) ficción, como apertura de mundos posibles, existencias posibles y experiencias posibles gracias a las variaciones imaginativas. Es así como el concepto de mimesis permite a Ricoeur establecer la función ontológica del lenguaje: decir lo que es heurística y creadoramente:

[...] el concepto de mimesis [...] nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda mimesis, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la mimesis de Aristóteles. (Ricoeur, 2001:65)

Ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia al mundo, ni tampoco puede suprimir su pertenencia al mundo. En este sentido, la mimesis II es el efecto propio de la intención operis por cuanto allí se despliega el factor imaginativo que media entre la mimesis I, como estructura prenarrativa, y la mimesis III, como la apertura a las nuevas interpretaciones, donde la recepción se encargaría de abrir el juego. La mimesis II plantea el campo metafórico del *como si* y despliega todas las estrategias necesarias a los efectos de esa producción escenificada de sentido. Por esto mismo la idea de una *esquemmatización*, sobre

la que volveremos cuando analicemos la semiología del razonamiento, y de *tradicionalidad* son elementos esenciales para la configuración del discurso de la historia. Esto implica que todo relato (de la historia) necesita esquematizar una idea de pasado basada en las reformulaciones de interpretaciones acerca del mismo y de las lecturas del material que les sirve de fuente. Pero también necesita inevitablemente de una tradición sobre la cual desviar o afirmar su contenido narrativo. Por eso es importante que la mimesis III sea el efecto que logre una “ampliación de nuestro horizonte de existencia” (Cragnolini, 1993: 39). Allí los textos despliegan una programática inevitable que motiva la acción ya que conectan los sentidos y acciones representadas con esa estructura prenarrativa, presignificada en el ámbito de la acción humana y que funciona como pivote para el efecto de ampliación y reformulación que el discurso histórico haría del evento pero también de las interpretaciones acerca del mismo. Es metadiscursivo además de ser reformulativo y generaría en el lector nuevas formas de ver el pasado y, a partir del mismo, interpretar el presente. De esta forma el efecto de la *ostranenie* (distanciamiento) coopera en nuestra forma de ver y produce nuevas interpretaciones porque genera representaciones con nuevos sentidos que afectan, a partir de la catarsis y la *aistesis*, nuestra configuración ideológica.

En *Tiempo y Narración* (Ricoeur, 2007), a partir de la idea de identidad narrativa, explica que el tiempo subjetivo se hace presente cuando se articula con la narración y este es el punto que nos interesa porque la relación entre un mundo comentado y un mundo narrado es lo que hace del discurso histórico un problema ya que los recursos literarios, en oposición al lenguaje científico, permiten la variación de uno a otro para lograr la representación. En este sentido, la lógica del continuum histórico se entiende a partir de la representación, de esa selección y jerarquización que la memoria discursiva despliega en la narrativa de los eventos.

En el siguiente apartado focalizaremos en el sentido narrativo que configura el discurso histórico a partir de la idea de una *discontinuidad* en oposición a la continuidad pretendida del relato histórico. Luego analizaremos los recursos que hacen del escrito histórico un artefacto literario que aplica, es decir *representa* a la vez que analiza, los procesos históricos desde el *hic et nunc* presente y no ya desde la pretendida visión historicista del pasado pretendidamente objetivo. El punto de partida es la tesis 1.5 que

formulara Frank Ankersmit contra la relación entre historia y literatura. A partir de nuestra contrapropuesta argumentaremos a favor de la discontinuidad a los efectos de reestablecer la solidaridad entre los términos considerados antitéticos.

## 2. LOS ARGUMENTOS CONTRA LA TESIS 1.5 Y EL PROBLEMA DE LA DISCONTINUIDAD

En el presente apartado mostraremos cinco argumentos que funcionan como antítesis contra la tesis 1.5 y la subsiguiente 1.5.1 presentadas por Frank Ankersmit con las que pretende deslindar el problema del escrito histórico como artefacto literario según la propuesta de White. A partir de las mismas daremos cuenta del enfoque de la discontinuidad que, desde nuestra perspectiva, se ajusta más a la estructura narrativa que construye el discurso histórico.

En la tesis 1.5/1.5.1 se señala lo siguiente:

1.5. Hace veinte años la filosofía de la historia era científicista; se debe evitar el extremo opuesto de ver en la historiografía una forma de literatura. El historismo es el *juste milieu* entre las dos: el historismo conserva lo correcto de los enfoques científicista y literario de la historia, y evita lo hiperbólico de ambos.

1.5.1. La historiografía *desarrolla* interpretaciones narrativas de la realidad sociohistórica; la literatura las *aplica*. (Ankersmit, 2004: 74)

La primera oposición operativa que propone Ankersmit se apoya en la idea de interpretación vs. aplicación. Ahora bien, la antítesis primera se explicaría por la misma noción de representación analizada en los apartados anteriores, donde se da cuenta del sentido performativo del escrito histórico, en el que el uso aplicativo también se hace presente a partir de las estrategias retórico-discursivas. En este sentido, tanto la Literatura como la Historia desarrollan *a la vez que* aplican diferentes interpretaciones narrativas de la realidad sociohistórica.

Es por esto que ambas perspectivas conjugadas encuentran su fundamento en el enfoque de la discontinuidad. Puesto que la estructura de los eventos no es inherente a los eventos mismos, no podemos afirmar, bajo la lógica del *pisapapeles de cristal*, que haya una estructura narrativa que provenga naturalmente de los eventos que ella representa. Entre narrativa y realidad hay una discontinuidad propia de los procesos culturales que

interpretan. La noción de mimesis aquí vuelve a poner en escena la de representación a partir de la construcción de realidad y su estructura que depende de ese marco que da la *intentio operis* y no de los eventos per se.

Contra lo que afirma David Carr (1986), la selección es un imperativo del discurso histórico; dicha selección se articula mediante una representación producto de un sujeto enunciador cuyo *ethos* está anclado inevitablemente en el presente de la enunciación. En este sentido, el relato, justamente por tener un sentido pragmático, es extrañamiento respecto de la vida y es su discontinuación. La segunda antítesis que presentamos es que el discurso histórico, especialmente el contemporáneo surgido del contexto del siglo XX, al ser producto de la *conmemoración*, utiliza tópicos narrativas que necesariamente lo vuelven escrito literario en función de un fortalecimiento de la identidad *subjetiva*.

## 2.1. LAS NARRATIVAS IDENTITARIAS: EL SENTIDO CONMEMORATIVO DE LA HISTORIA

El hombre que oye, que es testigo, que ve,  
que sabe y que no habla... es culpable.  
Levítico. (5:1)

En un trabajo de reciente publicación, Eelco Runia (2007) remarca la importancia en los relatos de cómo narrar la experiencia de la memoria traumática en un sentido que no es ya para la filosofía de la historia simplemente cuestión de archivología. Aquí encontramos nuestra segunda antítesis: el discurso de la historia, especialmente para la narración de eventos traumáticos, debe necesariamente volverse *literario* porque la conmemoración deviene inevitablemente retórica. Allí donde debiera triunfar el silencio del no decir, muy parecido al que propone Adorno luego de Auchwitz, se propone otro modelo cuyo ejemplo es el de Jorge Semprún en *La escritura o la vida*, quien pide ser escuchado. En este dilema aparece el discurso de y sobre la historia que necesita representar actancialmente la memoria traumática. Esta conciencia histórica se corresponde con un deseo de conmemoración y es en este punto entonces que debe entenderse que la oposición planteada entre memoria e historia se traslada también al debate entre historia y conmemoración. Nuestra segunda antítesis afirma que el discurso de la historia funciona en el despliegue opositivo de estos dos términos.

Contra la práctica positivista de la historia, la conmemoración implica siempre la valoración de actos humanos contra actos de Dios o propios de la naturaleza, como los desastres naturales porque en estos actos es donde los sujetos se reconocen como *humanos*. La habilidad para la puesta narrativa de la historia consiste, según Runia, de tres cuestiones: aquellas cosas de las que nos enorgullecemos, aquéllas de las que nos avergonzamos y, por último, aquellas transformaciones miméticas a partir de las cuales nos embarcamos en lo *inimaginable*.

Centrándonos en este último elemento, la historia narrativa nos devolvería a esa metáfora que acuñara Francis Humboldt, donde abandonamos los palacios y regresamos a nuestras “homely huts” porque el autoreconocimiento nos lleva a ese común denominador llamado humanidad. El famoso “memory boom” (Winters, 1995) es un fenómeno único sólo si tenemos en cuenta la ambigüedad de no poder distinguir en el siglo XX entre la memoria por escasez y la memoria por exceso. La segunda supone un problema psicológico que consiste en reponer y superar el trauma; la primera, por el contrario, es propia de una nostalgia ontológica (*Ontological Heimweh*) que necesariamente lleva a la actividad histórica por la misma necesidad de rememoración.

De esta manera Runia llega a la conclusión de que la escritura histórica responde a nuestra facultad de *externalización*. Esta facultad vuelve a desplegar la idea que propone Giambattista Vico a propósito del sentido de lo humano por cuanto una de las externalizaciones básicas y fundamentales está constituida por el ritual del entierro. Explica el autor, citando a Vico:

Humanity had its origins in *humare*, to bury. The Athenians, who were the most human of all nations, were [...] the first to bury their dead. [...] What a great principle of humanity burial is [...] imagine a feral state in which human bodies remain inburied on the surface of the earth as food for crows and dogs [...] Men will go about like swine eating the acorns found amidst the putrefaction of their dead.<sup>50</sup>

En este sentido, el entierro supone dos motivos de relevancia: la cercanía y la perpetuación. El muerto es un modelo del cruce entre presente y pasado y es un modelo de no olvido a futuro. El muerto genera tradición y es por esto mismo que el mismo se vuelve la metáfora

---

<sup>50</sup> Cfr. *Scienza Nuova*, 537, 337.

esencial del discurso de la historia. *Hacer historia* supone ese ritual del entierro que nos lleva a construir el pasado a partir de las representaciones narrativas. La historia tiene una utilidad pues, como señala Rosa Belvedresi<sup>51</sup>, la misma sirve 1) para no repetir el pasado; 2) para dar cuenta del progreso humano; y 3) para justificar un determinado estado de cosas.

Para el caso que nos ocupa, el escrito histórico debe moralizar para advertir acerca de los errores del pasado; debe también dar cuenta de cómo ha evolucionado eso que se da en llamar en nuestro análisis, *axiología positiva de la memoria discursiva republicana*, con su foco en la axiología positiva de la prehistoria y negativa respecto de la historia. Y, por último, debe legitimar –y es aquí donde entra en juego la aplicación necesaria de la representación o razón imaginativa a través de la ideología- el estado democrático en detrimento de los nacionalismos fascistas. En este proceso de análisis entran en juego las luchas por el poder de la representación y de las versiones interpretativas que más se ajustan al sentido histórico que haga justicia al pasado.

La noción de justicia, para el caso que analizaremos basado en un escrito histórico que pretende instruirnos acerca de la Guerra civil, es central por cuanto representa la lucha de poder entre dos memorias discursivas: la republicana y la nacionalista. Esta lucha se verifica en dos herramientas de análisis fundamentales: los *loci* temporales y espaciales y los *loci* discursivos.

### 2.1.1. *LOCI* ESPACIALES Y TEMPORALES

Para analizar y justificar la idea de una hermenéutica aplicativa en el discurso histórico, la construcción y despliegue de la representación de eventos del pasado necesita de shifters<sup>52</sup> como ya hemos mencionado en el apartado primero. En este sentido, los engranajes permiten articular el discurso enunciado con el *hic et nunc* [aquí y ahora] del contexto de producción del mismo. Aquí además de los deícticos y las referencias a la

---

<sup>51</sup>“Consideraciones acerca de la utilidad de la Historia”. Ponencia presentada en *el II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia. Reescrituras de la Memoria social*. Buenos Aires, octubre de 2006.

<sup>52</sup> Cfr. Roland BARTHES (1987)

persona ausente, los *loci* cronotópicos<sup>53</sup> enfatizan que el discurso de la historia para desplegar un dispositivo moralizante debe anclarse en un tiempo y espacio específicos y es en esta operación donde se establece la distinción entre un mundo comentado y uno narrado.

Sin embargo el mundo narrado está predeterminado por el comentado. Es allí donde se diseñan las selecciones y recursos para la construcción del pasado. Por otro lado, el espacio es necesario por cuanto permite a la representación generar un sentido verosímil del evento histórico.

Trama descriptiva y argumental son colindantes porque suponen una construcción que es, ante todo, ideológica. Aquí el espacio y su elección, a la manera de escenario, nos permite, en tanto lectores, una orientación que funciona a partir de su aplicación como legitimadora y orientadora de la matriz interpretativa del evento histórico.

Por eso la ficcionalidad de la referencia es constitutiva del efecto ideológico de la comarca regionata. Región no es España sino una interpretación y puesta ficcional de los procesos que constituyen su intrahistoria. La utilización de referencias absolutas en el nivel temporal o espacial nos imponen un sentido de lectura que resulta necesario en el marco de la adecuación que debe existir entre el escrito histórico y la tensión mundo comentado/mundo narrado de la que es producto. Para lograr ese efecto, los locativos y los usos del lugar común (*topoi*) serán claves para la elaboración ficcional.

### 2.1.2. *LOCIS* DISCURSIVOS

En anteriores publicaciones y comunicaciones presentadas (Minardi, 2006 y 2010) hemos señalado la importancia de la Escuela francesa de Análisis del discurso para el análisis de periodos históricos precisos<sup>54</sup> en los que la noción de práctica discursiva resulta esencial. Señala Dominique Maingueneau que

---

<sup>53</sup> Según Mijail BAJTIN (1997) la noción de cronotopo se refiere a la relación dialéctica que se produce entre el tiempo y el espacio, generando un sentido determinado en la trama discursiva.

<sup>54</sup> Cfr. MINARDI A (2006), "La construcción del objeto discursivo hispanidad en los mensajes de fin de año del Gral. Francisco Franco", en *Actas de las V Jornadas de Historia moderna y contemporánea*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires, Argentina. El Análisis del discurso (en especial la Escuela francesa) se corresponde con una metodología que busca relacionar los discursos como prácticas discursivas con su contexto de producción social.

La notion de situation d'énonciation est au coeur de toute réflexion sur l'énonciation. Il s'agit d'un système de cordones abstraits, de points de repère par rapport auxquels doit se construire toute énonciation: en particulier, pas d'énoncé sans détermination personnelle et temporelle. (1987:9)

En este sentido, definir la práctica discursiva como la articulación entre discurso y contexto de producción supone entender estos entramados discursivos desde un posicionamiento ideológico. La noción de práctica discursiva condiciona en ese entramado discursivo el despliegue de ciertos *loci* o lugares comunes propios de la Retórica. Aquí encontramos elementos de la tópica y la gnoseología que reúnen las representaciones estereotípicas y los clichés construidos por cada momento histórico así como sus reformulaciones o quiebres. Las tópicas sujetas al revisionismo o a las críticas históricas así como los fetiches y tabúes, son importantes para activar los efectos pathéticos en el discurso histórico, no sólo porque construyen la imagen del enunciatario que requieren sino también, como explicaremos en el apartado siguiente, porque permiten que el enunciador se construya a sí mismo.

## 2.2. *ETHOS* DISCURSIVO

Nuestra tercera antítesis supone que todo discurso está regulado por un *ethos* que, aunque enmascarado, articula la función política y moral del mismo y aplica a la vez que comprende los eventos del pasado. El análisis entiende la configuración del *ethos* discursivo<sup>55</sup> - mediante las estrategias discursivas del sujeto de la enunciación- a partir de uno de los dos grandes modos de puesta en discurso social, como explica Marc Angenot (2010): la argumentación que tiene como fin la persuasión. También la narración operará el cambio en el modo de establecerse que posee el *ethos*. Las estrategias estarán delimitadas por el análisis de las heterogeneidades enunciativas (J. Authier- Revuz, 1984), del metadiscurso (Maingueneau, 1987), las relaciones del enunciador con los metacolectivos singulares y con el colectivo de identificación (Verón, 1987) y la presencia de las formulaciones origen (Courtine, 1981) y sus preconstruidos culturales. Trabajamos la

---

<sup>55</sup> Nos referimos a la imagen del locutor que puede analizarse como *ethos* mostrado o dicho. El arte retórica era la facultad de descubrir por la inteligencia los recursos de índole lógica (entimemas), psicológica (*éthos* y *páthos*) y estética (*léxis*) que en cada caso pueden valernos para persuadir (ARISTÓTELES, 2004: 1355b-1356<sup>a</sup>) pero la llamada 'Nueva Retórica' (PERELMAN, 1989) los considera en su relación mutua con elementos afectivos, valoraciones históricas y motivaciones prácticas.

noción de *ethos* discursivo a partir del marco propuesto por Dominique Maingueneau (1987), donde la voz del sujeto enunciador está determinada por la formación discursiva y es susceptible de ser definida por su caracterización. De la misma forma que el *ethos*, éste también articula los usos connotativos, como la construcción de morfemas y unidades léxicas, las connotaciones enunciativa y axiológica y el papel argumentativo de las metáforas orientacionales, ontológicas y de nuevos saberes. Nos referimos en estos últimos elementos al marco propuesto por Lakoff y Johnson (1995), Lakoff y Turner (1989) y Michel Le Guern (1981).

### 2.3. LA SEMIOLOGÍA DEL RAZONAMIENTO

Nuestra cuarta antítesis o argumento señala que toda narrativa es producto de una lógica natural y funciona como escenario de preconstruidos culturales. Las operaciones analizadas por la Semiología del razonamiento o lógica natural son una metodología eficaz para acceder al análisis de las representaciones sociales que se tramam en los discursos. Como práctica social compleja, el discurso histórico es una actividad de un sujeto locutor que utiliza una lengua natural (y las connotaciones de este uso son claves en su intención de postular una lengua nacional en oposición a la diversidad) que tiene una finalidad y se desarrolla siempre en una situación. Para Jean- Blaise Grize (1996) toda representación, de cualquier manera que uno la especifique, es representación de *alguna cosa* que opera por filtraje y resalte. El análisis de la construcción del objeto discursivo está enmarcado en la Semiología del razonamiento que concibe a dichos objetos como entidades lógicas (cognitivas) y semiológicas designadas en los textos por expresiones nominales que se reformulan, enriquecen o especifican a lo largo del discurso (Arnoux, 2006).

Como hecho del discurso y construido por el discurso, los objetos operan como un anclaje léxico. Este acercamiento a un referente señala también un modo de conocimiento de las realidades naturales por medio de procesos de esquematización, es decir de producción de esquemas construidos por un locutor que se encuentra inserto en un circuito comunicativo y situacional. Siempre se emite un discurso para alguien más y en esa proposición se presenta una imagen verbal que necesita de operaciones lógico-discursivas para hacerse inteligible.

El análisis de estos discursos focaliza en las imágenes propuestas que problematizan las relaciones ya enunciadas. Pero como todo discurso se engendra en un proceso mental, estos procesos se muestran a un público mediante la esquematización que se sirve de los términos de la lengua en la que es producida. Aquí el concepto de “preconstruidos culturales” (PCC) resulta clave ya que nos permite analizar cómo ciertos objetos discursivos de las axiologías presentadas son producto de una construcción social. Lo no dicho juega también un papel fundamental en la intencionalidad semántica de estos discursos que pueden ser configurados como discursos políticos y dentro del género *discurso histórico*.

Las operaciones lógico-discursivas que analizaremos construyen un objeto de discurso que tiene como fin intervenir en las concepciones de un destinatario para modificarlas o asegurarlas. Aquí la ideología juega un papel fundamental pues, siguiendo a Terry Eagleton (2005), ésta pretende revelar la relación entre una expresión y sus condiciones materiales de producción, en el entramado de las luchas por lugares de poder. En este sentido, la legitimación, la disimulación, la unificación, la fragmentación y la cosificación son operaciones necesarias para subrayar el objeto de discurso. Primeramente hay que recordar el carácter social del lenguaje y el carácter activo del uso del lenguaje.

Producir un enunciado es entablar un cierto tipo de interacción social y enunciar un discurso es una manera de actuar y no simplemente de informar o describir. Pero además, para la realización de ciertos “actos de habla” (Austin, 2003), es esencial que la persona que los emite revista un poder; de esta forma, según señala Louis Althusser (1996), estos actos se enmarcan dentro de una institución y/o aparato de Estado.

Esto significa que un discurso no se limita a presentar y determinar los objetos sino que tiene que disponer de operaciones específicas para asegurar la credibilidad de lo que presenta. Nuestro trabajo focalizará en la crítica de estos efectos de “hacer creer verdad” que intentan darle al escrito histórico y un sentido único de verdad inalterable.

A continuación presentaremos el análisis de un caso específico en el sentido de la práctica histórica que es, ante todo, práctica discursiva. Los ensayos que presentaremos abordan el problema de la aplicación moral. La noción de aplicación nos es de utilidad para remarcar la importancia de los recursos tropológico-discursivos para la puesta

representativa de eventos del pasado, donde el dispositivo moralizante es central en la construcción de la trama.

## 2.4. UN CASO DE APLICACIÓN

### 2.4.1. HACER LA HISTORIA: EL SENTIDO DE PRÁCTICA DISCURSIVA EN *QUÉ FUE LA GUERRA CIVIL. LA CONSTRUCCIÓN DEL INTELLECTUAL DESPUÉS DE FRANCO*

Como en los manuales de supervivencia, en la crisis hay que leer más signos que en una etapa normal. Y no, por cierto, de manera directa, sino siguiendo el laberinto de desplazamientos, bricolajes, reciclamientos, hibridismos, y también innovando.  
Ford, A. (1994:80)

El problema de la narración histórica ha tenido en España a fines de los años '80 especial importancia ya que se produce una ruptura respecto de una pretensión objetiva que habían intentado tanto la Generación de postguerra como la del medio siglo; en este sentido, Juan Benet en *¿Qué fue la guerra civil?* (1976c) y en *La cultura en la guerra civil*, apartado que se publica en 1986, es un claro exponente de cómo, después del régimen franquista, la narración histórica puede ser entendida en términos de una práctica discursiva (Maingueneau, 1987), donde lo que se postulan son las relaciones entre los enunciados y un esquema de enunciación que se presenta, ante todo, como el producto de una coyuntura. En el presente apartado intentaremos analizar aquellos elementos, a través de la construcción de un proceso de *writing* ligado a la narración histórica, con los que Juan Benet se convierte en el símbolo de la ruptura porque, mediante la recuperación de la narratividad, también propuso una renovación estilística que se alejó de los postulados del realismo social (Martínez Cachero, 1997) pero que también apuntó a un posicionamiento ideológico.

Es interesante retomar la idea de una resistencia como evidencia de una huella que el Franquismo, junto al aparato de censura y las leyes retroactivas, no pudieron borrar (Gracia García, 2001). Porque lo que antes permanecía como desviado, o bajo la clandestinidad, ahora se actualiza y resignifica mediante la renovación de la forma. La narración histórica no sólo necesita la ilusión referencial del hecho (Barthes, 1987) sino también su repercusión subjetiva, la que construye en el discurso no sólo la cronología de los acontecimientos sino también la perspectiva del sujeto- enunciadador testigo de los tiempos; esta nueva textualidad necesita reubicar al enunciadador, devolverle su lugar, dotarlo de un nuevo signo y conocer sus gestos, estrategias y alianzas con otras formaciones

discursivas. La huella, por lo tanto, encuentra su traducción en la emergencia de una memoria discursiva<sup>56</sup> antifranquista en la transición a la democracia; en la presencia de “la agonía y muerte del temible dragón” (que se convierte en la metáfora argumentativa privilegiada que utilizan tanto Benet en los ‘80 y otros narradores como Juan Luis Cebrián<sup>57</sup> para calificar a Franco) está la clave y en un dominio de anticipación que, treinta años después, seguirá valiéndose de esa imagen para caracterizar a Franco. Por ende esta resistencia hace de la huella de lo censurado una tónica constante que encuentra su ejemplificación en la recurrencia del tema de la Guerra civil, como el momento que

[...] fue, sin duda alguna, el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia. Nada ha conformado de tal manera la vida de los españoles del siglo XX y todavía está lejos el día en que los hombres de esta tierra se puedan sentir libres del peso y la sombra que arroja todavía aquel funesto conflicto (Benet, 1976c: 2)

En esta cita extraída de *¿Qué fue la guerra civil?*, texto que consideramos emblemático para entender cómo una nueva generación se piensa a sí misma a través de la historia de España, Benet se apropia una vez más del tema de la guerra para proponer una narración pero resignifica la temática a través de un nuevo modo de tratamiento. Esta vez es necesario hablar desde el centro mismo de España, no desde el exilio, como hacían Max Aub o Francisco Ayala<sup>58</sup>, para comprender y reflexionar pero, sobre todo, para asumir una posición política en el centro mismo de la “historia”; de esta manera, se narra lo pasado pero sin la obligación de la pretensión objetiva, más bien señalando esas huellas de la enunciación, reafirmando la voz quitada mediante las formas marcadas y no- marcadas de su heterogeneidad mostrada y constitutiva con el objetivo de construir un presente del antifranquismo donde los enunciados abandonen los espacios privados y clandestinos para desplazarse a la circulación pública. En este sentido, Benet se apropia de su discurso y

---

<sup>56</sup> Las memorias discursivas, enmarcadas en interdiscursos, operan en la construcción del entramado intradiscursivo, en tanto espacio textual, como heterogeneidades constitutivas y mostradas. Cfr. COURTINE (1981) cuya propuesta retomaremos y el de Dominique MAINGUENAU (1987) a propósito del interdiscurso.

<sup>57</sup> Nos referimos a la trilogía incompleta *El miedo y la fuerza*: 1. *La agonía del Dragón* (2000) y 2. *Francomoribundia* (2004).

<sup>58</sup> Estos dos exilios son claves para comprender una memoria discursiva que actualiza los enunciados clandestinos. Cfr. AUB, Max (2003) *La gallina ciega*, diario que ejemplifica su vuelta al Madrid de los ‘60.

rompe el “tiempo de silencio”.<sup>59</sup> Abandona el lugar del enunciador que monologa o que recurre a géneros gastados como la picaresca y los recursos del neorrealismo para reconocerse en el lugar de un sujeto social que enuncia para comunicar, para argumentar y para persuadir. La historia se vuelve una estrategia necesaria para reflexionar sobre el presente, para ir de un tiempo cero de la escritura a la comprensión de la historia de España en su totalidad, para definir un tiempo presente donde el sujeto de la enunciación se vuelve sujeto del enunciado y se posiciona como intelectual de su época en un *hic et nunc* específico.

Por consiguiente, pensamos que en este ensayo, que elige el tema de la guerra explicitar una posición ideológica en la conflictiva transición a la democracia, se establece el sentido de una práctica discursiva por cuanto nos permite entender cierto acto en el sujeto de la enunciación, una intención y objetivo de acuerdo con las condiciones sociales de producción de su discurso que apuesta a la emergencia de una nueva construcción de la imagen de intelectual que abandona su posición orgánica para asumir una memoria alternativa y un discurso crítico. Ese sujeto se encuentra no sólo escribiendo la historia sino también haciendo una nueva historia: la de una generación que debe resurgir con la democracia. La construcción, entonces, de un *ethos* discursivo<sup>60</sup> que representa el rol del intelectual crítico, utiliza distintas estrategias de enunciación para analizar y comprender la historia hasta la transición.

La cronología que traza el recorrido República- Guerra civil- Franquismo selecciona acontecimientos claves y se vale del uso de la historia como agente, personificación que se utiliza de modo recurrente para legitimar una memoria colectiva, y que resulta funcional por cuanto conjuga un tiempo de la narración y un tiempo del comentario. Este cruce determina una crítica a la tradición conceptual de las Dos Españas que se debate entre las formas constitucionales del fascismo y la democracia (Bernecker, 1994). En este sentido, analizamos cómo este ensayo histórico, especialmente en el apartado reformulativo de 1986, despliega un contenido programático en la enunciación (Verón, 1987) donde distintas lecciones acerca de cómo debe ser un nuevo estado permiten observar las estrategias de

---

<sup>59</sup> Nótese el guiño respecto de la novela de ruptura de Luis Martín SANTOS (2001) y la censura franquista.

<sup>60</sup> El *ethos* discursivo, en este caso, constituye la imagen del locutor: se trata en los ejemplos de *ethos* mostrado y *ethos* dicho.

legitimación de un nuevo grupo letrado: los intelectuales de la democracia, herederos de la generación del '98 que rescatan esa memoria discursiva a través de distintas formulaciones-origen<sup>61</sup> y recuperan el sentido de generación.

Este ensayo, publicado en 1976, así como el apartado de 1986 servirán de base para que en los ochenta muchos narradores tomen el tema de la Guerra civil no solamente como tema sino como práctica o ejercicio político. Asimismo, encuentra en la apertura postfranquista, un destinatario amplio y un momento y espacio claves: la emergencia de lo censurado, de esos enunciados invisibles que ahora pueden circular en los puestos de revistas; la conciencia, en definitiva, de una nueva intelectualidad que sale del exilio. La narración histórica se vuelve así un acto de enunciación donde se explicitan las posiciones ideológicas. En este sentido, el concepto de práctica discursiva nos permite comprender en este texto un proceso de análisis que se demarca, como vemos señalado en el título, a partir de la utilización de una pregunta retórica que funciona como eje metodológico de todo el discurso que apuesta a la reflexión. De esta manera Benet también se involucra en la historia como agente de un futuro o quizás, lamentablemente, como operador ideológico de la utopía, ese no lugar que para existir realmente deberá primero ser reconocido en el interior de cada ciudadano respecto de una “nueva España”.

#### **2.4.2. ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN: SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN/SUJETO DEL ENUNCIADO**

La primera edición de *¿Qué fue la guerra civil?*, como hemos dicho, tiene lugar en 1976. El uso paratextual de las imágenes en la tapa y la contratapa establece también la intencionalidad semántica de una colección que tiende a la estereotipación<sup>62</sup> por medio de signos típicos<sup>63</sup>. La Biblioteca de divulgación política publicada por la editorial la Gaya ciencia apunta a una nueva conciencia ciudadana. Por ejemplo, otros títulos de la colección

---

<sup>61</sup> Jean Jacques COURTINE (1981) se refiere a aquellas formulaciones que sirven de base o condición de posibilidad de una memoria discursiva.

<sup>62</sup> Entendemos por estereotipación el proceso de designar estereotipos, desde la perspectiva de estudios de las Ciencias sociales y según MUSAFAER SHERIFF, en tanto instrumento de legitimación en situaciones de conflicto. (AMOSSY, 2001).

<sup>63</sup> El concepto de signo típico, según BARTHES (1995), hace referencia al signo de un sistema en la medida en que está suficientemente definido por su sustancia.

tales como *¿Qué son las izquierdas?*, utilizan la imagen de la moda como elemento de vanguardia en oposición a los trajes de las derechas; en *¿Qué es la democracia?*, vemos la imagen de una mujer votando.

La ultraderecha, en cambio, es ilustrada a través de unas cadenas; el Imperialismo, con un soldado listo para la guerra; Falange española, con un fuerte brazo y la bandera nacionalista con el yugo-y-flechas y *¿Qué fue la guerra civil?*, con un soldado ensangrentado señalando al lector, claro símbolo de un efecto empático.

Ya incorporado al cuerpo central del texto, podemos ver un cartel característico de la Guerra civil y de la dictadura franquista, donde se ilustra a Franco con el epígrafe “Caudillo de Dios y de la patria. El primer vencedor en el mundo del bolchevismo en los campos de batalla”. El cartel es admirado por unos niños que levantan el brazo, imitando el saludo fascista italiano. Todas las imágenes del peritexto icónico<sup>64</sup> apuntan a enfatizar la hegemonía del Franquismo<sup>65</sup> mientras que en el discurso se observa la narración de los hechos más importantes de la guerra y se procede en la “Advertencia preliminar” a separar los hechos aceptados con absoluta unanimidad de las opiniones insertadas, cuestión que se desmonta en el texto mismo. El sujeto de la enunciación, en tanto construye su *ethos* discursivo mediante la imagen del intelectual crítico, reflexiona acerca de la necesidad de emitir opiniones ya que el no hacerlo sería una grave falta a su papel. En el apartado siguiente, *La sombra de la guerra civil*, se utilizan las metáforas de la enfermedad para desautorizar el discurso franquista que, mediante el uso de las mismas, deslegitimaba a los republicanos y a los rojos; término que le permitía integrar, sin distinción, a toda la izquierda. El recurso metafórico de la enfermedad será esencial en todo el ciclo de Región como veremos a lo largo de esta tesis. La noción de papel implica una toma de posición del sujeto letrado en tanto sujeto histórico capaz de cambiar el rumbo de los acontecimientos.

---

<sup>64</sup> Según señala Maite ALVARADO (1994), retomando a Gerard GENNETTE, el peritexto se encuentra en relación de correferencialidad respecto del texto central.

<sup>65</sup> Explica Marc ANGENOT (1998a) que llamaremos hegemonía al conjunto complejo de reglas prescriptivas de diversificación de los decibles y de cohesión, de agrupamiento, de integración.

El *ethos* discursivo se construye de esta manera mediante la idea crítica de las Dos Españas. No se evidencia una toma de partido ni por las acciones de la República ni mucho menos, por las del Franquismo.

Ese día (18 de julio de 1936) el estado democrático quedó sepultado y silenciado para dar paso a la lucha entre las dos facciones revolucionarias, una de ellas disfrazada con las efigies de aquel estado, la otra revestida con los sagrados atributos de la defensa de la cultura, la civilización y la tradición. Una de ellas triunfó y supo mantener su conquista mientras vivió su caudillo. La otra, que nunca se resignó a la derrota en el campo, [...] pretenderá desquitarse erigiéndose en campeona de unas libertades que ella misma abolió durante su breve mandato. Sin embargo, aquel estado era y es lo único digno de ser salvado (Benet, 1986: 198)

La idea de un estado democrático permanece como núcleo semántico básico del desarrollo discursivo frente al estado de los militares adictos “a la monarquía y al estraperlo” (198). El acto de insertar los juicios personales lleva a que éste sea estructurado mediante la descripción detallada de los acontecimientos, por un lado, y las evaluaciones subjetivas, por el otro. Para tal efecto el uso del paréntesis sirve, en la mayoría de los casos, para resaltar las opiniones personales mientras que, para el detalle de los hechos, se utiliza una narración más fluida. Claro ejemplo resulta la referencia al general Queipo de Llano quien es descrito por Benet entre paréntesis ya en su vejez y con un bastón lanzando, en voz alta improperios contra Franco.

El uso de la ironía es clave para resaltar la contradicción básica que sirve como fundamento del propio régimen, como sucede en la caracterización de otro general, Sanjurjo, cuyo avión cae por el peso de sus guerreras y medallas, usos claros de un fetiche hegemónico que el general se negó a dejar en tierra firme. Como uso evidente de un estereotipo cargado de sarcasmo, los personajes de la axiología negativa del nacionalismo católico serán representados o por la enfermedad o por el ridículo. En oposición a esta construcción del estereotipo de FE y de las Jons y del Franquismo español, la República se construye como un núcleo integrado por la totalidad de los vencidos; es decir, el resto del común. Este núcleo se caracteriza por la pobreza y se construye mediante la metáfora del cuerpo abatido; en ese cuerpo se deposita también el estado democrático, donde “desaparecían los gatos y los perros y una rata se llegaba a cotizar a veinticinco pesetas.”

(Benet, 1987: 32) El juego opositivo en las construcciones es funcional por cuanto, si bien no permite tomar posición orgánica respecto de alguna de las Españas, sí remarca la diferencia entre dos proyectos de Estado y dos morales.

Mientras Franco representa el proyecto de una España personalista y bélica, la República es la España que intenta acomodarse a los nuevos tiempos, con sus errores, pero sin duda, configurándose como el modelo del estado democrático. Es por eso que el uso del discurso directo es funcional en la construcción de Franco como único fundamento del estado franquista que, a su muerte, intentará dejar a España “atada y bien atada”, según nos cuenta Manuel Vázquez Montalbán (2005)<sup>66</sup>.

En una cita del discurso de Franco a propósito de la penetración republicana, observamos cómo se construye la otra España, la de los rojos, sin distinción entre las izquierdas:

Me dan ganas de que penetren lo mas profundamente posible para, sujetándoles los pivotes de la brecha, estrangular la bolsa que produzca la infiltración y dar la batalla ahí al ejercito rojo con objeto de desgastarlo y acabar de una vez. (Mensaje de fin de año del Gral. Francisco Franco. 31 de diciembre de 1939)

Luego de esta cita de Franco que intenta traer *in praesentia* la figura y la amenaza de una vuelta a la dictadura en vez de la restauración bajo el reinado de Juan Carlos I, se produce la reflexión: “Y así se hizo, repitiendo una vez mas la táctica del carnero.” (Benet, 1986:40) La comparación con Hitler permite conjugar las tácticas de los nacionalismos, operación que universaliza el imaginario ideológico del Franquismo (Eagleton: 2005) y que apunta a un estado guerrero de eliminación de la oposición, unos medios de comunicación controlados por el NO-DO y una política exterior común a los totalitarismos. Claro está que la representación del Franquismo termina siendo también una construcción de la memoria de la postguerra más que de los años sesenta. El uso de la forma marcada de heterogeneidad mostrada en la cita del general Duval es clave para una última conclusión acerca de la Guerra civil:

---

<sup>66</sup> Esta referencia puede observarse en varias de sus “Crónicas de la transición”.

Tenía razón el general Duval, la guerra civil tiende a hacerse inteligible. El curso de la historia solo es demostrable cuando es la razón quien mueve los músculos del corredor, cuando los mueven los impulsos callados- como la avaricia, la incompetencia, la ambición, la falta de coraje, tiende a hacerse inteligible y por tanto investigable. (Benet, 1986:193)

Esta necesidad de investigación que continúa hasta la actualidad en lo referente a temas como la memoria, el olvido, las dictaduras, el silencio y el sujeto testigo, nos permite ver que con el título *La cultura en la guerra civil*, escrito en 1986, nos encontramos con un texto que postula dos lecciones acerca de lo que debe ser un Estado a la vez que construye una enunciación donde el componente programático, más que descriptivo, es clave por cuanto despliega una intencionalidad semántica que deja al descubierto el segmento ideológico del estrato republicano a partir de la idea de gobierno y de intelectual crítico. Este segmento se verá proyectado en la narrativa de Región a partir de otros recursos que condensan, asimismo, los que aparecen en estos ensayos en la tensión entre el discurso autobiográfico y el histórico.

#### **2.4.3 LA CULTURA EN LA GUERRA CIVIL Y EL SENTIDO DE UNA MEMORIA DISCURSIVA PARA FUNDAR UN NUEVO ESTADO: LAS DOS LECCIONES**

Ha fallecido Don Francisco Franco y Cabello.  
¡Qué lástima!, ¡Por un pelo!  
Carta de Jorge Guillén a Pedro Salinas, Roma, 4 de noviembre de 1951  
Gracia García, J. y Ruíz Carnicer, M.A. (2001:56)

La larga descripción de la muerte de Unamuno, quien moría el último día del año '36, lejos del fuego y a causa de un infarto por la situación, es clave para comprender qué memoria discursiva opera en la construcción de una intelectualidad en la Transición. Si recordamos el discurso de Unamuno en la Universidad de Salamanca contra Millán Astray, vemos cómo se establece un dominio de memoria ligado a la generación del '98 por cuanto el núcleo temático está basado en la posibilidad de cambio que otorga el pensamiento, la "intelligentsia", capaz de convencer no por la fuerza sino por la razón. Este poder de argumentar y de establecer razones es propio de los postulados de la Ilustración frente al Estado borbónico. Rescatar a los ilustrados en el recorrido cronológico que realiza Benet en *La cultura en la guerra civil* supone volver a valorar y a posicionar el rol del intelectual.

La construcción del pensador ilustrado remite a la formulación- origen de una memoria discursiva anclada en el concepto de un contrato social. Y es a partir de esta primera formulación que se desprende la primera lección. Un estado debe ser producto de un contrato entre los ciudadanos dado por la razón, no por la violencia ni por aquellos mitos de la religión católica para la cohesión social.

De esta forma se explica que, como señala Benet, con la Ilustración aquella decadente coherencia de la cultura española se había de venir abajo. La construcción del pensador ilustrado es funcional por cuanto sirve de base para establecer el trayecto de una formación discursiva, en concordancia con una formación ideológica republicana, que tiene lugar en el siglo XVIII pero que, en el siglo XIX, adquirirá variadas denominaciones: ese ilustrado será el librepensador, el fisiócrata, el librecambista, el materialista y el socialista, que posibilitará el pensamiento de un Estado alternativo a la Monarquía absoluta.

El sentido de este ensayo histórico puede encontrarse en la construcción del objeto discursivo España, mediante la interrogación constante de lo que debe ser el estado democrático, pregunta que además recupera el concepto de España invertebrada de Ortega y Gasset para fundar la idea de un nuevo gobierno que rescate del krausismo los principios básicos que sostuvieron a la República, especialmente a la segunda. El sujeto de la enunciación construye su imagen mediante los retornos, los ecos de una tradición española que no es la que elige el Franquismo, con las ideas de Imperio, Hispanidad y Reconquista, ampliamente representadas en los cuadros políticos de José Antonio y los Reyes católicos. El Franquismo, que terminó reuniendo a la CEDA y a Fe y de las Jons, entre otros, no posee gobernantes sino apóstoles, como Maeztu y Salaverría quienes mantienen la doble práctica de la espada y del rosario. Este Estado no aparecía entonces gobernado sino acaudillado.

En contraste, la República posee intelectuales y es aquí donde encontramos la segunda lección: el modelo de gobernante de un Estado es el intelectual antifascista, el intelectual que no vacila en oponer su voz a la del poder, el intelectual de la trinchera y de los mítines que nace en los congresos de Madrid, Barcelona y Valencia; el intelectual que no afirma su imposición sino que aún se pregunta qué es España “[...] qué es esa tierra y las gentes que la habitan, cuál es su pasado, su presente y su futuro, cuál es su puesto en el

mundo, cuál es su esencia y su conveniencia” y cuya posible respuesta atormenta a los regeneracionistas, a la generación del '27 y, como señala Benet, “hasta a algún representante de las últimas generaciones, tal vez decidido a subir a esa vieja carreta en busca de un pensamiento que no logra encontrar en otra parte.” (200)

La tradición es, en definitiva, una vieja carreta a la que, sin embargo, se debe volver casi como un imperativo categórico para entender qué es España y cómo se rescata una evolución mediante un pensamiento alternativo al Franquismo que ya no copiará los modelos europeos sino que rescatará en la memoria discursiva y social la generación del '98, la Institución libre de enseñanza y la Segunda República con los proyectos de animación cultural, que comenzaba a bullir y que luego deberá enfriarse hasta la Transición. Por consiguiente el posicionamiento de un sujeto de la enunciación en tanto intelectual crítico que utiliza como estrategia la narración histórica para producir ideología<sup>67</sup>, y la forma de una práctica ensayística para argumentar su posición, supone comprender la producción de este texto como una práctica discursiva que apunta a construir en el objeto discursivo España una tradición alternativa que el sistema dictatorial franquista había intentado anular, sin suerte, durante cuarenta años.

Ese retorno de una memoria discursiva republicana tiene lugar en condiciones de producción específicas como la muerte de Franco que pone en escena la posibilidad de construcción no sólo de un estado sino y, sobre todo, la revisión de la historia de España, especialmente del período de la Guerra civil y de la teoría de las Dos Españas, problema sin resolver aún. Por último, cabría preguntarnos acerca de la relación con las escrituras del exilio y esa otra o misma memoria del destierro. *¿Qué fue la guerra civil?* es, en definitiva, un texto clave del pensamiento emergente en la Transición que continuará en el Destape y propiciará un punto de partida para un lugar del intelectual en la propia España ya que, como señala el mismo Benet, la cultura de la Guerra civil es la cultura de un conjunto de restos sueltos pero preguntarnos por ellos, como quería Max Aub (2002), es para muchos españoles también preguntarse por sí mismo y por la identidad que es posible construir

---

<sup>67</sup> Entendemos por ideología los efectos de sentido que las formaciones discursivas establecen en la construcción de un *ethos* que enuncia un discurso que se configura, ante todo, como una práctica discursiva.

frente a los autoritarismos. Esta identidad, sin duda, también recupera un nuevo sentido de ciudad democrática, un nuevo *skyline*, que pueda conjugar la razón y el sentido crítico pero que también refleje la microhistoria y la latencia de la axiología republicana; algo similar a lo que pretende la narrativa del ciclo postulando la construcción de Región en términos de condensado ideológico. Como señala Vázquez Montalbán:

[...] desde 1939 la cultura española, la vanguardia de esa cultura española se mueve en doble esfuerzo, reconstruirse como tal y plantear un proyecto más o menos colectivo, apuntaría a la reconstrucción de la razón y la construcción de la ciudad democrática. (1998: 100)

Esa ciudad democrática se actualiza en un proyecto narrativo que reformula el género ensayístico para trabajar otro género que, como señala Mijail Bajtin, puede conjugar todas las formas genéricas del discurso: la novela. *Herrumbrosas lanzas* es un claro ejemplo del trabajo de reformulación; sin duda, pensado también como un trabajo de la memoria colectiva. Ahora bien, como parte de la memoria colectiva, nos encontramos con la tensión entre Memoria e Historia que permanece como núcleo problemático en la obra narrativa benetiana. El ensayo autobiográfico, que viene a desplegar el conflicto con aquellos escritos historiográficos, pone en escena la relación entre memoria individual y colectiva pero también nuevamente entre Literatura e Historia y las diversas formas de rememoración que la narración testimonial encuentra para recuperar el pasado de la microhistoria de las manos de la historia oficial. Ya lo expone Benet en *Londres victoriano* (1995) a propósito de la selección en el discurso histórico, sumario y coherente en el que expone:

Para hacer de la debida forma una sumaria exposición del Londres victoriano habría que tener todo el talento de Confucio; es tanto lo que se puede decir y contar que la dificultad está en saber qué es lo que se selecciona, cómo se resume y por dónde se corta el episodio. [...] El resultado puede ser muy arbitrario y muy poco formativo pero me conformaría con que fuera ameno. (Benet, 1995: 7-8)

*Arbitrariedad* entonces y *selección y adecuación* como pautas inherentes al discurso histórico. Modalización también de la memoria histórica que es útil no sólo a los efectos de la Historia sino también de la construcción de la memoria colectiva. En el siguiente apartado ahondaremos en estas relaciones para, luego, analizar algunos de los ensayos de Juan Benet sobre esta problemática que será un núcleo fundamental en sus novelas.

### 3. USOS DEL PASADO: EL TESTIMONIO EN EL CRUCE ENTRE HISTORIA Y MEMORIA

La memoria es el alma y el alma debe ser poco más que la memoria  
pues no existe un sólo acto psíquico del que la memoria pueda estar ausente.  
Benet, Juan (1970a: 37)

Como hemos visto, después de la muerte de Franco, podríamos decir que comienza un proceso de repatriación de la Historia que se impuso a través de tres olvidos: el de la República, el de la Guerra civil y el del Franquismo, pautado por la transición democrática. Si entendemos que “toda narración, autobiográfica o novelesca, histórica o inventada depende de la memoria de alguien” (Vernon, 1989: 429), uno de los primeros actos en un relato de ficción es construir y representar una memoria ficticia e imitar el proceso rememorativo atendiendo a una concepción determinada de la memoria. Esta concepción depende de una estructura específica que conjuga una poética y una narrativa. Si toda Memoria histórica supone una Política de la memoria<sup>68</sup>, esta relación se ve reflejada en una narrativa que, desde los años `80, busca recuperar un pasado republicano anulado. En un nivel descriptivo las temáticas de estos ensayos de *la memoria* no se oponen a la historiografía, como hemos ya analizado, pues su misma configuración apunta a una crítica de la memoria oficial y de componente más nacionalista de la Guerra civil y del totalitarismo franquista. Las mismas buscan la integración del saber, sentir, actuar, colectivos (Winter, 2006). Las creencias colectivas delinean una política de la memoria que deja de leer en la historia los relatos de los *grandes hombres* para buscar restos de la República en la microhistoria cotidiana y en el análisis de los procesos de larga duración. La inclusión del mundo histórico, bajo la forma de la ironía o de la crítica explícita, proyecta la idea de una rememoración que busca la totalidad y que entiende que la hegemonía presenta una contrahegemonía<sup>69</sup>. La Historia estaría sumida en procesos de cambio constante lo que sería, a su vez, el indicio de un quiebre entre la memoria transmitida (*Erfahrung*) y la vivida (*Erlebnis*) a partir del declive moderno de la religión

---

<sup>68</sup> Como lo ilustra la polémica entre Eric HACKL (2001) y Antonio MUÑOZ MOLINA (2001) acerca del “hacer memoria” en torno de *Sefarad* y a propósito del testimonio y la historia.

<sup>69</sup> Partimos de la perspectiva teórica, superadora de concepto de ideología por la que Antonio GRAMSCI (WILLIAMS, 1977) entiende lo hegemónico a partir de su relación dialéctica con la contrahegemonía.

cristiana, dando paso a la construcción del concepto de “religión civil” por el que se producirían nuevas interpretaciones políticas y sociales de la memoria.<sup>70</sup>

En este sentido, los trabajos de Jan Assman (2008) centran el problema en cómo se transforma la historia. Este punto es central para comprender también el desplazamiento de la memoria viva a la memoria cultural. El proceso en la narrativa de Juan Benet, tanto en la ensayística como en sus novelas, se focaliza en la superación del mito de las *Dos Españas*, que lejos de ser ya una aporía existencial, se vuelve necesariamente un dilema epistemológico. Recordar, hacer historia, hacer la historia suponen axiomas prácticos que, fuera de un ámbito privado, asumen incluso en tensión con la intimidad<sup>71</sup>, la responsabilidad de la *publicidad*.

Estas características, como señala Enzo Traverso (2000), suponen una dimensión política de la memoria colectiva, lo que afectaría las formas del *hacer historia*. En este sentido, la búsqueda del pasado también ha hecho de la memoria, cuyo soporte es el relato testimonial, el problema central de la novela histórica. La progresiva hibridación del género narrativo y en especial de la novela, hace imposible la separación entre historia y memoria y obliga a pensar que la Historia no pertenece ya a la esfera prototípicamente oficial y la Memoria a una individual o colectiva sino que la Memoria cultural, al ser esa búsqueda del pasado, se nutre indefectiblemente de la historiografía así como también de la literatura testimonial.

Hayden White (1999) se introduce de lleno en la obra de Primo Levi para mostrar dos cosas: cómo su escritura es, desde el principio hasta el fin, sistemáticamente figurativa y cómo no sólo está plena de ornamentos retóricos sino que constituye un modelo de cómo un modo de escritura específicamente literario puede intensificar tanto las valencias referenciales como las semánticas de un discurso factual. La literatura testimonial se muestra claramente excediendo la mera reconstrucción de los hechos y, en la búsqueda -de

---

<sup>70</sup> La sacralización de la memoria no sólo la opone a la Historia sino que tiende a asimilarla al acontecimiento ya que el testimonio no reproduce una realidad fáctica fundadora sino que él mismo se constituye en tanto acontecimiento.

<sup>71</sup> Los debates en torno de la intimidad, a los que nos acercaremos en el capítulo II, buscan comprender el fenómeno como un instrumento de sociabilidad.

manera explícita en la mayoría de los relatos- para que los acontecimientos no se repitan, se pone el eje en un punto clave: la necesidad de ser escuchados.

De allí parece surgir el miedo ante la muerte de los testigos (no sólo por parte de los propios sobrevivientes sino también de ciertos teóricos) pues junto con ellos desaparecería asimismo la memoria; El miedo a que una vez que estas voces no existan más, se decretará el paso a la historia y por ende al olvido, es productor del relato. No negaremos que estos testimonios permiten reflejar sensaciones que la historia como disciplina desconoce pero ello no implica una contraposición dicotómica respecto de la memoria, calificando a la primera de estática y unívoca, y a la segunda de dinámica y plural. Los relatos testimoniales permiten reflejar figuraciones del yo; no obstante la historia entra en juego en su condición determinante de la ideología representada.

Jorge Semprún se preocupa por la discusión teórica acerca de la representación del exterminio nazi. Su enfoque parece dirigirse mayormente a otra preocupación última, aunque íntimamente relacionada: la de ser escuchado, la de ser creído. Es decir, la dificultad está en tener que contar una historia increíble, inimaginable, invisible pero no por ello indecible; el problema no es contarlo sino tener un interlocutor que efectivamente esté dispuesto a escuchar. Y entonces hay un dejo de imposibilidad de transmitir la experiencia, de que otros comprendan esa traumática vivencia ya que desde las primeras líneas, conjuntamente con la necesidad de transformar el testimonio en un objeto artístico, se afirma: "Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable de que tanto se habla no es más que una coartada. O una señal de pereza. Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad. ¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo?" (Semprún, 2004: 140)

La historia no puede reflejar lo sucedido en forma transparente y fiel pues no es un relato único y verdadero sobre el pasado, relato por lo tanto clausurante de otros relatos, de reescrituras constantes. Consideramos que ciertas ideas siguen siendo deudoras de la historiografía tradicional o epistemológica -preocupada únicamente por la correspondencia entre aquello que se afirma sobre el pasado y la verdad de lo ocurrido, y discutiendo en términos de explicación histórica-, mientras que Hayden White, con su enfoque en el estudio del discurso histórico, ha desmantelado la posibilidad de pensar lo relatado como un

espejo llano del pasado, mostrando cómo en efecto ya no se trata sólo de recopilar evidencia sobre lo que sucedió y comprobar su autenticidad (tarea que no puede ni debe desconocerse) sino que, en la misma forma de traer ese pretérito al presente, hay una constitución del primero, advirtiéndose entonces los compromisos -ontológicos, políticos, estéticos- que subyacen a esa elección.

Lo mismo que para la Historia, ocurre para la concepción de Memoria como puede verse en *Épica, Noética, Poiética* (Benet, 1970b: 9-46) respecto de la canción popular “La gallina ética”, atribuida por el mismo Benet a Aristóteles y en un sentido de memoria comunicativa a través del relato de una “tía”.

Se diría que la imagen de la memoria traída a colación es de nuevo impresa cada vez que se recuerda, al tiempo que se destruye la imagen anterior como una copia inútil y carente de actualidad que no merece ser guardada en el reducido archivo de la mente. De forma que cada recuerdo es una nueva simplificación -y, cuando menos, alteración- de las imágenes de la memoria que poco a poco va convirtiendo a la estampa del objeto original en una de tantas abstracciones con que el pensamiento se tiene que conformar para llevar a cabo con agilidad sus numerosas funciones: palabras, ideas, líneas, siluetas o colores. (31)

La memoria, como parte de la Cultura, agrupa tanto al testimonio como al discurso histórico. Ambos se sitúan en el marco de la fenomenología, marco desde el cual Ken Benson (2004) parte para caracterizar la narrativa benetiana. De esta forma la referencia es una construcción subjetiva y la memoria juega un rol central por cuanto funciona como el pilar proyectual literario de Juan Benet que apunta al desmontaje de la tradición realista española y a la construcción de un gran estilo perdido en la “Entrada en la taberna” (nominalización con la que critica la narrativa de Postguerra) que es necesario recuperar. (Benet, 1970b: 9). Esto explica que la estructura narrativa responda a una simbología tanto histórica como testimonial a partir de la metáfora del estado de ruina. El modo de “la estampa”<sup>72</sup> propone esa estructura ligada a la rememoración que cifra todo el valor en la imagen (Benet, 1970b: 151) mientras que el modo del argumento “se cifra en la

---

<sup>72</sup> También definido como “una *zona de sombra*, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio” (1970a: 50). Se puede consultar también la referencia a este concepto que retoma John MARGENOT (1991) en *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*.

composición en interacción de unas líneas de convergencia [...] que carecen de razón si no hay un principio y un fin” (151). Esta forma de la temporalidad interna no cronológica trae consigo una concepción altamente espacial de la narrativa que funcionaliza la ruina como el espacio de la memoria utópica. Para superarla es necesaria la recuperación de la tradición literaria, entendida como la narrativa o el texto escribible<sup>73</sup> que hace posible la conjunción de la Historia y la Memoria comunicativa como parte de una Memoria cultural a partir de los grandes temas del hombre. Estas temáticas recuperan, en especial, la memoria republicana y los valores reformistas; particularmente aquellos de la tradición krausista que se materializan narrativamente en lugares específicos que dejan de ser solamente propios de la topografía sino también producto de una topología dada por la memoria discursiva republicana. En este sentido, los lugares de memoria, según señala Pierre Nora (1997), abren el juego a ambas posibilidades: tanto a la deconstrucción de aquellas topografías como topologías así como a la emergencia de aquéllas caídas frente a la hegemonía del nacionalismo católico y el proyecto innovador de la tecnocracia del Opus Dei en la última fase del Franquismo. La memoria brinda una dimensión temporal así como una conciencia del pasado y de esta manera la obliga a enfrentarse con sus propias condiciones de existencia que son colectivas en el sentido en que lo define Maurice Halbwachs (1968). Las memorias comunicativas de aquellos silencios que hemos mencionado deben reconstruirse en la narrativa para entrar en el campo de la memoria colectiva que es la que se compone tanto de la memoria oficial e histórica como de la comunicativa. Si a la división que presenta Halbwachs entre Historia y Memoria se le opone una síntesis con la noción de memoria cultural y colectiva, queda claro que es la narrativa la que viene a subsanar ese hiato<sup>74</sup> al intentar reestablecer la continuidad que la historia en tanto sentido, tiene para la

---

<sup>73</sup> La narrativa, en tanto experimenta formas nuevas, tiene la función de crear un texto escribible, en la terminología de BARTHES (2003). Para BENET sólo el texto escribible es el que realmente es literario, mientras que el legible se correspondería con el propio del realismo tradicional. De esta forma, el gran estilo es propio de “una literatura que no sintiéndose apremiada por la obligación de representar la naturaleza también progresivamente va eliminando de su código la necesidad de ser inequívoca, veraz y certera” (1970a: 48). La narrativa, entonces, los presenta para demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquéllos; e incluso [...] de fomentar la invención de aquella clase de misterio que por su naturaleza se encuentra y se encontrará siempre más allá del poder del conocimiento (1970a: 48-49).

<sup>74</sup> “If a memory exists only when the remembering subject, individual or group, feels that it goes back to its remembrances in a continuous movement, how could history ever be a memory, since there is a break in

memoria. De esta manera la historia contribuye a la memoria cultural de la misma manera que la memoria comunicativa pero, en contraposición a la idea de una continuidad entre el testimonio o memoria comunicativa y la Historia (que oficiaría como su elemento configurador para la posteridad) la narrativa benetiana entiende que esta última, determinada por la Guerra civil, viene a romper con la memoria comunicativa y a instalar imperativamente la memoria oficial e histórica, representada por el nacionalismo católico.

El orden lógico/causal o cronológico del relato realista es un orden impuesto por el afán de sistematización de la razón. En la poética benetiana se propone, en cambio, la distorsión como modo de ruptura de este exceso determinista propio de la narrativa realista. La distorsión, propia de la construcción de una “zona de sombras”, propone la libertad de una rememoración, no ligada al principio mimético sino al claroscuro propio de la estructuración de la memoria que será central en las novelas benetianas. La antítesis básica de un acontecimiento como la Guerra civil surge por la oposición entre experiencia colectiva y experiencia individual. La primera se corresponde con la idea de la prehistoria republicana, también vista con reservas como el universo de la memoria semiótica; la segunda, en cambio, con la historia ligada a la memoria simbólica<sup>75</sup>. Como hemos señalado, ambas se corresponden con la noción de Memoria cultural que las reúne como resultante de la clave narrativa.

La memoria posee, sin lugar a dudas, un “estatuto matricial”. De este estatuto prevalece como fundamento interior, el proceso de presentificación llamado también *Vergegenwärtigung* que polariza los acontecimientos en historia anterior y posterior y singulariza la Historia; ésta (que no es ciencia porque en sí misma es una forma de recuerdo por el archivo), mediante la flexión metanarrativa, reifica la memoria (Ricoeur, 2000; Hutton, 1993) pero es la primera la que le otorga su cualidad final: el sustrato subjetivo a partir de las dos dimensiones complementarias, según señalara Georg Wilhelm F. Hegel, de historia “rerum gestarum” y “res gestae”. Narración y acontecimiento se conjugan en la

---

continuity between the society reading this history and the group in the past who acted in or witnessed these events”. (HALBWACHS, 1980: 79)

<sup>75</sup> La distinción que, partiendo de Jacques LACAN, utiliza Julia KRISTEVA (1977) se basa en las diferentes funciones dialécticas entre una memoria simbólica y una semiótica. Retomaremos esta cuestión en el capítulo II y especialmente en el IV.

necesaria aparición de la Ley estatal que los organiza y los jerarquiza en relatos basados en la heroicidad o en el rescate de la microhistoria. Asimismo, les da una entidad mediante la función conmemorativa de *loci* de memoria. El estatuto matricial de la memoria en relación con la Historia estaría en el eje de la narración como organización necesaria y determinante de lo temporal.

### 3.1. *LIEUX DE MÉMOIRE*: TÓPICA Y TOPOGRAFÍA DEL PASADO

Los lugares de la memoria han sido definidos desde la óptica de aquellos artefactos, concretos y simbólicos, que un Estado utiliza para afianzar su posición hegemónica. Pierre Nora (1997) vuelve sobre el problema de la aceleración de la historia, la oposición Historia/Memoria y el argumento de la continuidad para analizar los relatos de los lugares de memoria, relatos “sordos” que guardan relación tanto con la memoria histórica como con la colectiva. En este sentido, Nora entiende que la memoria es una consecuencia simbólica de los marcos sociales; por esto reviste carácter sagrado y cambiante mientras que la historia es la representación del pasado y la distancia respecto del presente. Lugares y *topoi* de memoria suponen ver, en nuestro caso, esas variaciones de la España monopolista y uniforme que recupera distintas memorias del republicanismo. Explica Nora que analizará la construcción de los eventos en el tiempo; por lo tanto lo que le interesa revisar es su significación, no el pasado tal como tuvo lugar sino sus reemplazos, usos y desusos y la pregnancia sobre el presente. Describe, asimismo, que apuntará la economía y administración del recuerdo (1997: 4). En el siguiente apartado nos interesa esbozar algunas líneas operativas al análisis de la relación entre la literatura y los llamados *lieux de mémoire*, en particular, en el abordaje del problema la Guerra Civil y el período franquista. La intención de Nora suponía la realización de

[...] un inventaire des lieux où elle [la memoria nacional francesa] s'est électivement incarnée et qui, par la volonté des hommes ou le travail des siècles, en sont restés comme les plus éclatants symboles: fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, dictionnaires et musées. (1997, 1: 15)

Dicho inventario dejó aún más a la deriva la noción de *lugar de memoria* puesto que no sabemos si entender el topos concreto o el uso simbólico. Así, por ejemplo, *Le Grand*

*Robert de la langue française* define en 1993 el *lieu de mémoire* como una unidad significativa, de orden material o ideal, a la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en un elemento simbólico de una determinada comunidad.<sup>76</sup> En este sentido, la literatura testimonial y la historiografía españolas así como la novela histórica han preferido distinguir entre *lugares de memoria* y *depósitos de memoria*, reservando el primero para las categorías prefijadas por Pierre Nora y dejando al último un empleo más libre y difuso (Cuesta Bustillo, 1998: 219), donde hasta un nombre propio es entendido como un lugar de memoria. En los últimos años, y dado el mayor alcance del memorialismo en España, con un fuerte impulso en la novela y el ensayo desde la muerte de Francisco Franco en 1975, se le suma a la recuperación del pasado actividades de museización e incluso de búsqueda, como es el caso “ejemplar” de la fosa de Federico García Lorca. Numerosos estudios críticos han realizado las aportaciones para esta noción<sup>77</sup> en el ejemplo español. La desaparición de las sociedades-memorias de carácter primitivo produce a su vez un quiebre entre el pasado y el presente donde la memoria viva, también perdida, es recuperada por el puente de los *lieux de mémoire* que se manifiestan como la mediación de esa distancia o presencia-ausencia. Como fenómeno de las sociedades modernas, la irrupción del presente en el que ese pasado cobra vigencia es lo central.

Es por eso que nos interesa más su dimensión simbólica para el caso de la literatura española a partir de la muerte de Franco. En el breve ensayo de 1984, “Entre Mémoire et Histoire”, Nora se encarga de precisar que los *lieux* lo son simultáneamente en tres sentidos: material, simbólico y funcional. El primero los fijaría en realidades dadas y manejables; el segundo sería obra de la imaginación, garantizaría la cristalización y transmisión de los recuerdos; el tercero sería el que conduce al ritual.

---

<sup>76</sup> En ambos casos la influencia de lo colectivo es central por cuanto se comprende que un *lugar de memoria* es una construcción social y, ante todo, política.

<sup>77</sup> Sólo a título ilustrativo podría hacerse una rápida referencia al ámbito del hispanismo alemán: la publicación, en 2004, de los dossiers de *Iberoamericana* “Postdictadura/postmodernismo: La renegociación de identidades colectivas en la España democrática: entre memoria histórica, cultura popular y cultura política” (WINTER, 2004) y de los volúmenes *Casa encantada. Lugares de memoria e identidades culturales en la posmodernidad ibérica* (RESINA Y WINTER, 2005) así como los ya citados *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales* (WINTER, 2006) y el de José COLMEIRO (2005), *Memoria histórica e identidad cultural. De la Postguerra a la Postmodernidad*.

Desde el primer volumen, Nora destaca la función de la literatura que, cual *lieux de mémoire*, en tanto signos que remiten a sí mismos, están necesariamente vinculados a la metáfora del espejo; se trata de una “*mémoire-miroir*”, autorreferencial y metaliteraria. La disyuntiva Literatura- Memoria- Historia se resolvería con la propuesta de la narrativa testimonial, en especial junto a la novela histórica en tanto registros de rememoración colectiva así como de la memoria contrahegemónica, como veremos en el último apartado del presente capítulo. No se trata entonces de resolver la noción en simples emplazamientos topográficos dados a la conmemoración sino, retomando a Jean Jacques Courtine (1981), de aquellas variaciones de la memoria discursiva, en tanto construcción social. Los *lieux de mémoire* en tanto noción resultan operativos para el abordaje de los modos en los que la literatura española contemporánea reconstruye el pasado reciente, a saber: volverla consciente de la posibilidad de ser ella misma partícipe de un proceso similar al que analiza.

En tanto elementos del poder, no obstante, estos lugares también se ven resemantizados en una memoria colectiva cuyo capital se ha ido construyendo sobre la base de rituales, tradiciones y elementos opuestos a la memoria histórica oficial. Para Maurice Halbwachs (1980) la forma en que los individuos construyen su subjetividad es necesariamente a partir de marcos sociales. Oponiéndose a Henri Bergson (1968), este planteo supone un código compartido (he aquí cómo la lengua resulta esencial), un cuadro social, donde la familia opera como pivote principal y determinadas coordenadas sociales conforman la memoria individual sólo en los límites de la memoria colectiva. Los cuadros sociales cumplen la función de conceptualizar y espacializar la memoria. En el caso español la crisis de la memoria histórica no fue en detrimento de la memoria colectiva. La legislación del olvido de la memoria colectiva de la guerra en la inmediata postguerra, seguida del pacto de la transición en la democracia han generado una amnistía sustentada por la amnesia pero no pocas narrativas la han socavado.

Desde el testigo integral, quien es aquel que ha sobrevivido según Primo Levi (1986) al abismo y no puede relatar, a la figura del “musulmán”, del portavoz aquel que cree poder traducir, ambos reclaman el lugar mismo de la memoria y su traducción en

relato: el primero por su palabra propia; el segundo, por su traducción. Dice Levi: “Nosotros, hablamos en su lugar, por delegación” (105).

Para Giorgio Agamben (2003) el *musulmán* se vuelve el paradigma mismo de los campos de concentración puesto que demuestra la imposibilidad de la testificación; su carácter de frontera entre la vida y la muerte daría cuenta de la presencia de la ausencia, un ejercicio de memoria traducida pero, en última instancia, también un elemento de memoria colectiva. Para el caso de la Guerra civil, las visiones del musulmán operan como memorias discursivas que traen *in praesentia* elementos vedados por la legalidad franquista. Como *topoi* del no derecho, el testimonio en la narrativa benetiana busca resemantizar a partir de los ochenta (que es cuando empieza a darse un fuerte debate sobre la memoria de la guerra) lugares como Madrid, bastión de la resistencia republicana, y figuras como Baroja que podrían entrar en una memoria histórica, a la vez que el recuerdo, y el correlativo relato de los olores y las imágenes del encierro que ofrecía la España de Franco a la memoria de los testigos; es decir, a la memoria del testigo integral del período franquista y a la del musulmán, respecto de la guerra.

Como señala Juan Goytisolo en “Memoria, olvido, amnesia y memoricidio” (1999), memoria y olvido resultan complementarios puesto que la memoria necesariamente selecciona, desdibuja o intercala recuerdos en omisiones y representaciones elípticas. El recuerdo no es entonces fidedigno sino una configuración dada políticamente porque, en esencia, es social. Aquí se presenta también lo que Goytisolo llama *memoricidio*.

[...] La devastación programada de monumentos y edificios a fin de crear espacios vacuos sobre los que erigir otra historia, como ocurre en los territorios ocupados de Palestina, sería incompleta sin la supresión de la memoria escrita: el saber acumulado por sedimentación en las bibliotecas. (50)

A continuación analizaremos cómo estas relaciones memoria/olvido se traman en el proyecto narrativo benetiano con el objeto de interpretar las representaciones del período franquista en torno de la Guerra civil y de las memorias discursivas en juego.

### **3.1.1. MEMORIA INDIVIDUAL/ MEMORIA COLECTIVA, HISTORIA/MEMORIA EN EL PROYECTO BENETIANO**

La literatura es un campo privilegiado para la transmisión de ciertos conocimientos, en especial, acerca del pasado, esa *casa ajena y extraña* como la define Gastón Bachelard<sup>78</sup>. En este sentido, memoria e historia son el producto de una memoria colectiva, cultural y discursiva. Después de la muerte de Franco el proceso de repatriación de la Historia se impuso a través de tres olvidos: el de la República, el de la Guerra civil y el del Franquismo —pautado por la transición democrática. Si, como hemos apuntado: toda Memoria histórica supone una Política de la memoria, su presencia se ve reflejada en una narrativa que, desde los años `80, busca recuperar un pasado republicano anulado. Los trabajos de Jan Assman (2008) centran el problema en cómo se transforma la historia. Este punto es central para comprender también el desplazamiento de la memoria viva a la memoria cultural.

La búsqueda del pasado ha hecho de la memoria, cuyo soporte es el relato testimonial, el problema central de la novela histórica. La progresiva hibridación del género narrativo y, en especial, de la novela, hace imposible la separación entre Historia y Memoria y obliga a pensar que la Historia no pertenece ya a la esfera prototípicamente oficial y la memoria a una individual o colectiva sino que la Memoria cultural, al ser esa búsqueda del pasado, se nutre indefectiblemente de la historiografía así como también de la literatura testimonial. Los lugares de memoria, según señala Pierre Nora (1997), abren el juego a ambas posibilidades, tanto a la deconstrucción de aquellas topografías como topologías así como a la emergencia de aquéllas memorias anuladas frente a la hegemonía del nacionalismo católico. Si la historia presupone un saber científico acerca del pasado, la memoria comunicativa, según Assman, se crea de manera informal por el contacto directo entre las generaciones. La memoria cultural que es colectiva, comprendería tanto la historia como la memoria comunicativa y se correspondería con el saber común al cual recurre una comunidad, sociedad o nación para crear su identidad (Assman, 2008: 35). Se encargaría también de organizar e institucionalizar las formas de recordar el pasado porque este saber es, ante todo, pragmático. De esta manera podemos pensar que la historia contribuye a la memoria cultural, de la misma manera que la memoria comunicativa.

---

<sup>78</sup> El pasado que es la memoria definida temporalmente debería ser, justamente por definición, la casa; el nido o *locus amoenus* brinda identidad. Cuando dicha temporalidad se quiebra o se exilia, la inmensidad íntima debe rememorar, mediante la ficción, dichos lugares y recuperar de la extranjería y aun del anonimato la memoria del pasado.

Ahora bien, todo lugar de memoria, incluso el simbólico a nivel de depósito memorial como la literatura testimonial, reviste carácter político. En este sentido, la figura del *storyteller* trata de unir comprensión histórica con imaginación, o memoria discursiva en este caso es decir, de tramar historia y memoria en un relato. Esta interpretación dada por la mediación del testimonio otorga al carácter ficticio un sentido de colectividad, de memoria imaginativa donde el pasado funda a partir del relato una tradición. Quien narra su propia experiencia tiene las limitaciones propias del testigo debido al punto de vista. Por eso es esencial el espacio público en el que las distintas narraciones individuales pueden sopesarse y obtener el reconocimiento. No se trata en este caso de la legitimidad del recuerdo del individuo sino de la legitimidad que el grupo le asigna a la narración al reconocerla como verdadera e integrarla al corpus de lo transmisible. La verdad, de esta manera, es recreada y luego legitimada. En esa lucha por la legitimación nos encontramos, por un lado, con las narraciones del nacionalismo católico triunfante frente a la memoria del republicanismo, con una Política de la memoria que buscó el olvido del conflicto bélico. Por otro, con la circulación de los relatos de la memoria reciente de la Guerra civil y del Franquismo. Las narraciones tienen sus héroes y sus moralejas y de ellas se desprende una evaluación ética que ancla en el presente y propone, como hemos visto, una resignificación del pasado junto con deberes para el presente y el futuro. Por esto la tentación de controlar el pasado no suele ser resistida por gobiernos totalitarios y este intento de control se manifiesta en la invención de tradiciones, la incorporación de antiguos rebeldes populares a la historia oficial y cierto afán por los monumentos y gestos de reivindicación. Se construyen fábulas, como la que rodea a Francisco Franco<sup>79</sup> y de estas fábulas se nutre la educación de los ciudadanos por lo que la perpetuación del poder está directamente relacionada con el control de estas narraciones.

La crisis de la memoria genera, antes que un acuerdo, disidencias notables respecto de qué y cómo se debe recordar, de si se debe recordar, de si se debe olvidar, etc<sup>80</sup>. La

---

<sup>79</sup> Nos referimos a la construcción personalista del propio líder, como en la película *Raza* o también los gestos épicos de *Alba de América*, *Los últimos de Filipinas*- aquí, con una interesante reformulación de los valores referidos al krausismo, al pesimismo crítico, el regeneracionismo y el anticlericalismo, junto con la revalorización de Numancia y Sagunto.-, *Harka* y *Sin novedad en el Alcázar*.

<sup>80</sup> Joseph RAMONEDA y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, entre otros, señalan la necesidad de una recuperación de la memoria histórica. Algunos intelectuales han comenzado a hablar de una “inflación de memorias” desde

memoria colectiva, en tanto capital social, actúa en un nivel simbólico en el conjunto de las tradiciones, rituales y mitos de miembros pertenecientes a un grupo social. Lo social, de esta manera, como apunta Halbwachs (1968), conceptualiza y espacializa la memoria. Tres tiempos marcarían este proceso de la memoria: en primer lugar, el del Franquismo, con sus tres momentos: autárquico, desarrollista y el de la vía monárquico-institucional; todos ellos marcados por la representación épica del pasado glorioso de la España imperial (Gracia García, Ruíz Carnicer, 2001). Es el *tiempo de silencio* de Luis Martín Santos o el *reinado de la elipsis* como lo llama Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de la Transición* (2005); en segundo término, el tiempo de la transición a la democracia entre la memoria del testimonio residual y la amnesia en el cual la República así como la Guerra civil se vuelven temas tabú; por último, el tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria histórica; relatos motivados por los nacionalismos que desencadenan una crisis de la memoria, dada por las caras de una misma moneda: amnistía y amnesia. El archivo juega un papel esencial en tanto es también un *lugar de memoria*. Mientras la *nostalgia* es el núcleo semántico de la mayoría de los relatos franquistas, junto con el afán épico imperial<sup>81</sup>, el *regreso* será el de la memoria discursiva republicana. Así lo vemos en el proyecto literario de Juan Benet. La imagen del pasado a partir del tópico del *paraíso perdido* hace que el mitema del regreso sea percibido como una infidelidad, como una traición al origen pues la memoria republicana permanece tabuada y resulta irrecuperable desde un proceso que ha pautado las normas del silencio.

Regresar equivale a romper la amnesia y la amnistía. Jo Labanyi (1989) caracteriza la Segunda República como ese espacio ajeno al que se intenta volver ya sea como mito, como vivencia de la niñez o como mera utopía. El regreso conjuga todo el campo de la traición pero también, como señala Benet: “Si el regreso es la mayor infidelidad, también es la mayor perseverancia” (Benet, 2007a: 9). La memoria republicana entra en escena por los lazos de sociabilidad perdidos, por la infancia y lo clandestino. Lo vemos en los héroes del

---

un punto de vista negativo, como Enrique MIRET MAGDALENA, mientras otros hacen del olvido una ley catártica. Cfr. *Memoria y olvido de la guerra civil* (2006) de Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*. (1999) de Nicolás SARTORIUS y Javier ALFAYA, *Exorcismos de la memoria. Políticas y Poéticas de la melancolía en la España de la Transición* (2001) de Alberto MEDINA DOMÍNGUEZ.

<sup>81</sup> Sirva de ejemplo el “Canto a la España deseada” de Miguel MARTÍNEZ DEL CERRO (VILLÉN, 1949).

fracaso de Región: Marré, Mazón, Arturo, Demetria, el narrador de *Una meditación* o Leo, marcados por la perseverancia, pasión u obsesión por recuperar esa memoria.

El regreso supone también la doble condición del exilio externo, por cuanto quien rememora, como en el caso de los personajes mencionados, se vuelve ajeno a los marcos de prohibición y regulación del tabú republicano pero también del interno pues los procesos de rememoración están signados por la elipsis y los mecanismos de represión. No olvidemos que una de las constantes culturales durante el Franquismo fue la condición del exiliado interior que, según Paul Ilie (1980), se caracteriza por el sentimiento de una profunda alienación frente a la realidad adversa y represora.

La reconstrucción del pasado individual y colectivo cumple la función de devolverles a los sujetos la identidad e historicidad negadas junto con la denuncia y condena, convirtiéndose en un ejercicio de resemantización de la propia tradición. A partir de la nueva Constitución de 1978 se produce una realineación de la memoria y la identidad cultural en diversos lugares que configura un nuevo mapa de recuperación de la memoria que apunta a la reelaboración tanto ficticia como documental. Con la transición se produce la europeización y el proyecto del socialismo hace que la memoria histórica sea clave para reconstruir los conceptos de identidad, nación y memoria compartida. Evocar el pasado no sólo consiste en brindar información sino en construir sentidos. En "Infidelidad del regreso" (2007) Benet retoma el núcleo problemático de la relación Memoria/Literatura a partir de lo que él denomina *los modos narrativos de la onda y el corpúsculo*. En el ensayo que oficia de prólogo se focaliza en el núcleo semántico del *regreso* que determinarán, asimismo, las "novelas de memoria". Como señala David Herzberger (1991), las denominadas "novelas de la memoria" de finales del Franquismo y de los '80 se enfrentan a la historia oficial presentada por el Régimen a la vez que se alejan del realismo social, buscando la rememoración en la transformación del pasado en relación dialéctica con el sujeto rememorador. Este es el pilar del proyecto literario de la obra de Benet. Con los conceptos de *onda y corpúsculo* nos referimos a los modos de plasmar la memoria en una estructura literaria. La onda es el argumento y el corpúsculo, la estampa. No hay narrativa posible sin que ésta esté enmarcada en la memoria colectiva como vemos en el ensayo "Onda y corpúsculo en el *Quijote*."

Pero, además, el alma deforma lo que la naturaleza conserva pues la memoria conserva la estampa a fuerza de adaptarla en todo instante a los requerimientos de cada día y los recuerdos arqueológicos- sacados a la luz por un golpe de fortuna, tras un largo período de ocultación- son los que mejor denuncian la permanente mutación de los archivos. (Benet, 2007a: 8)

Ahora bien, si “la estampa” constituye fundamentalmente una modalidad narrativa centrada en el espacio, la memoria no puede entenderse sin una concepción del tiempo. Otro de sus ensayos lleva por título “Clepsidra” (En *La construcción de la torre de Babel*, 1990a), y contiene muchos rasgos lúdicos que marcan el tono irónico. El elemento clave es la figura del reloj de arena. Se parte de la concepción del tiempo que, de acuerdo con la enseñanza que hace “la física de todas las cosas del universo” (Benet, 1990a: 104), estaría constituido por un ente finito con su “origen” y su “meta”. Ello le lleva a discurrir sobre el tiempo anterior al tiempo (cronológico) y el origen de la nada así como del caos primigenio. Linealidad frente a simultaneidad, momento o tiempo cero en el que la arena se mueve por la Clepsidra; ello lleva a reflexionar sobre la memoria y la conciencia pues distingue el momento estático de la clepsidra y el momento dinámico que es cuando la arena comienza a fluir. “El Caos no sería más que una montonera de instantes verbales sin orden ni concierto; que el tiempo comenzó con la organización del lenguaje” (Benet, 1990a: 107).

Con la metáfora de la Clepsidra se opone el tiempo lineal a una simultaneidad mucho mayor. De la misma manera la estampa es una porción del argumento. La Clepsidra pasa la mayor parte del tiempo en el caos (el montón de arena que se asienta en uno de sus extremos) y depende de que alguien la de vuelta para pasar a ser, infinitesimalmente, un tiempo lineal en movimiento. Esta es la concepción del tiempo subjetivo, del tiempo de la conciencia que va a caracterizar también la experiencia del tiempo y el espacio en la narrativa benetiana: la quietud caótica es primordial frente a la linealidad organizada.

La quietud en caos de la arena, antes y después de ser emplazada hacia la linealidad, corresponde al modo narrativo de la “estampa” mientras que la linealidad se corresponde con el modo del “argumento” de la escuela realista. Esta visión fenomenológica supone ver en el realismo un corte convencional en el flujo temporal (la linealidad de la Clepsidra depende de la convención de que se de vuelta al artefacto); el estado natural del tiempo es el caos, anterior y posterior a esta linealidad. El gesto humano es el que organiza así como

es la mano del sujeto quien da vuelta el artefacto para movilizar la arena. Las narraciones de Benet suelen estar situadas en un espacio (Región) y emplazadas en un tiempo histórico determinado (la Guerra civil española y la postguerra posterior esto es, desde 1936 hasta 1960 aproximadamente); la guerra es el momento de ruptura como ha señalado en sus ensayos *¿Qué fue la guerra civil?* y *La cultura en la guerra civil*. También se analiza en los ensayos benetianos el modo estilístico por el que la metáfora, propia de la estampa, no se opone a la mimesis realista, propia del argumento sino que dialogan, se interponen o yuxtaponen. Por eso, la modalidad narrativa, como la define John Margenot (1991), se ubica más bien en una “zona de sombras”. Esta zona se ubica en el límite de lo simbólico y lo semiótico respectivamente, como el mismo Benet señala en *En ciernes*: “[...] una zona de sombra, no sólo donde el conocimiento no ha entrado todavía, sino ante el cual se detiene y suspende toda actividad. Eso es el misterio” (Benet, 1976e:50). Ahora bien, ese misterio sustantivo en el soporte de la memoria opera como el procedimiento del abanico en la comedia musical (Benet, 2007a: 25), donde “una sola mención ocasional del instrumento bastaba para introducir un cambio de escenario, de tono y de época [...]” (Benet, 2007a:25). De esta forma las estructuras narrativas que propone Benet se basan en la relación dialéctica que se establece entre la onda y el corpúsculo, o más bien, entre un *estilo sustantivo* y otro *relativo*<sup>82</sup>.

Dos argumentos explicitados en el ensayo “Sobre el carácter tétrico de la historia”, uno de los ensayos centrales de Juan Benet publicado en *Puerta de Tierra* (1970b), funcionan como afirmación de la recuperación de la memoria: el primero remarca el rol institucional en necesaria concordancia con un sostén *de utilidad* que lo enmarca para la función de fortalecimiento de la identidad. Aquí la lección conmemorativa tiene su asiento en la importancia de la enseñanza de la Historia:

[...] Pero lo que no vale es enseñar la Historia con un determinado carácter, sea nacionalista, religioso o cultural. Así que en cierto modo, la Historia, la ciencia de la veracidad es el supremo esfuerzo intelectual del hombre porque es aquel que tiene que hacer en pugna con su condición. Esa suprema parcialidad de la Historia, la ciencia de la sinécdoque, de la parcialidad o de lo incompleto está abiertamente reñida con el

---

<sup>82</sup> El *estilo sustantivo* facilita el desempeño de la función del sujeto mientras que, de manera solidaria, el *estilo relativo* refiere a la relación que con el sujeto mantiene la circunstancia narrada. (Benet, 2007a: 38).

carácter compulsorio de su enseñanza y es por lo que decía que la Historia, al menos esa clase de Historia es lo último a tener en cuenta, sí en cambio, una filosofía de la Historia. (Benet, 1970b: 144)

En este sentido, “hacer memoria” supone ese ritual del entierro que analizamos a partir de Eelco Runia (2007), proceso que nos lleva a construir el pasado a partir de las representaciones narrativas. En “Un ex tempore” (Benet, 1970b:71), a propósito de la muerte de su hermano<sup>83</sup>, la conciencia temporal reposa sobre la rememoración, sobre la memoria como un *continuum* alejado de lo contable del tiempo. La imagen que elige es la del teletipo que, aún no emitiendo imágenes se encuentra trabajando; así nuestra idea del tiempo se resume en prácticas y no en una conciencia del mismo. Por eso no es cuantitativo ni mucho menos cualitativo, “no se diferencia tampoco dentro de su seno de ninguna de sus posibilidades sino cuando se convierte en existencia, cuando se consume” (Benet, 1970b: 74). El pasado, en ese sentido, no sería tiempo puesto que es el hombre el que lo transforma en existencia poniendo el acento en el aspecto cualitativo cuyo depositario es la memoria. El presente tampoco es tiempo puesto que adquiere el estatuto temporal por la experiencia cualitativa de la memoria.

El presente puede así pertenecer a una de las dos familias: lo recordado o lo nuevo; el que viene a acumularse en el espectro conocido o el que viene a ampliarlo. Sólo el segundo es verdadero tiempo en el sentido que sólo él, con el acontecer, se puede transformar en existencia. El primero ya lo era- una preexistencia tan sólo pendiente de la precipitación cronológica-carente por su carácter de toda posible transformación y desposeído de su esencial posibilidad. (Benet, 1970b: 75)

La memoria devora la existencia, no recuerda sino que construye, mediando el olvido, las representaciones donde lo nuevo viene a configurar el archivo. Por eso el olvido y la imaginación son partes esenciales de la transformación del tiempo en existencia es decir, de la memoria. La historia, como esa disciplina que viene a sustentar determinada visión del pasado, a diferencia del interés personal y privado del testimonio, cumple una función pública y tiene, en el sentido que le asigna Benet, una utilidad. Una Filosofía de la historia reclama reflexión y nuevas representaciones del pasado que logren además influir en el

---

<sup>83</sup> Vale recordar las implicancias ideológicas que sobrevuelan este texto- a partir de la *sombra de la guerra*- ya que Francisco desapareció en un accidente en abril de 1966 y murió en el exilio, tras organizar la fuga de Cuelgamuros en 1948.

presente. Y es la construcción del *ethos* del intelectual, a partir de dichas representaciones, la que tiene la función de moralizar para advertir acerca de los errores del pasado; debe también dar cuenta de cómo ha devenido eso que se da en llamar, en nuestro análisis, España y memoria republicana<sup>84</sup>. Y, por último, debe legitimar –y es aquí donde entra en juego la aplicación necesaria de la representación o razón imaginativa a través de la ideología– el estado democrático en detrimento de los nacionalismos fascistas. En este momento entran en juego las luchas por el poder de la representación y de las versiones interpretativas- no ya las relaciones de dominio impuestas autoritariamente- que más se ajustan al sentido histórico que haga justicia al pasado elidido. En otro artículo titulado “La novela en la España de 1980” (Benet, 2007a), las tesis presentadas arremeten nuevamente contra el realismo social como producto del Régimen en oposición al resurgimiento de una novela en 1980 capaz de estar a la altura de la democracia, no sin entrar en debate.

[...] ¿estamos viviendo acaso nuestra definitiva inclusión dentro del sistema democrático?, ¿o la etapa actual de libertades y derechos civiles no será la postre sino una breve estancia en aquel sistema que, para nuestra desgracia, se verá contradicha y destruida por un nuevo paso atrás hacia cualquier forma moderna de opresión? Pues así ha sido nuestra historia moderna: por cada cinco años de liberalismo y democracia nos vemos obligados a pagar con medio siglo de absolutismo o dictadura. ¿Qué prevalecerá a la postre? ¿Este ir y venir de aquí para allá o bien el lento, sangriento y doloroso progreso hacia una sociedad estable (y todo lo libre que permite la jaula económica en que se halla encerrada) que nuestros vecinos y parientes alcanzaron hace muchos años y, con toda seguridad, de manera más suave e incruenta? (Benet, 2007a:131)

Este fragmento nos señala el indicio de la memoria discursiva republicana que vuelve a traer en este artículo los problemas de la heterogeneidad (en sentido positivo), la necesaria afirmación política a favor de la democracia y, por último, la reivindicación de una nueva forma de memoria que ya no busque lo definitivo sino que ahonde en la microhistoria de ese misterio llamado “España” cuyo resultado vuelve al desencanto.

Así pues ¿a qué viene esa insistente demanda por la definitiva novela de la Guerra Civil española, por la novela del postfranquismo, por la cultura de la próxima década? [...] Poco a

---

<sup>84</sup> Una de las reflexiones vuelve al tema de “España”, interrogado ya por José ORTEGA Y GASSET: “España, como pueden ustedes leer en el programa introductorio de este Simposio, continúa siendo un enigma, una realidad incomprendida para muchos”. (BENET, 2007a:131)

poco, la novela en España, como en cualquier otro país, irá a ocupar su específico lugar para cumplir su específica misión: dar testimonio de la poca fortuna y mucha desgracia que el hombre puede esperar lo mismo en 1980 que en 1680. (Benet, 2007a: 135-136)

Obviamente la referencia vuelve a caer en el paradigma del escritor y de la obra. En esta relación se conecta el *Quijote*. Esta obra es el pilar ideológico del proyecto benetiano y le sirve además para mencionar la (doble) moral que durante el período franquista ha sido mediocre. El valor de la ciudadanía está ligado a un deber que tiene que ver con la convivencia y el bienestar individual pero no con los paradigmas del realismo social, como puede verse en el artículo “Escribir” (2007).

Probablemente en la literatura- como en cualquier actividad del pensamiento o de la conducta- se es un genio cuando hay cierto horizonte moral que cumplir, y hay una misión que Cervantes cumplió a la perfección, no sólo la cumplió sino que la inventó. [...] se burló de su propio Estado, en el momento en que menos burla cabía, e inventó todo un género. (Benet, 2007a: 198)

La literatura entonces entra en el terreno de la ideología, en la esfera de las ideas pero esa esfera necesita una correspondencia social en el sentido moral y no meramente representacional. Al respecto los dos artículos escritos por Carmen Martín Gaité que acompañan la edición de *La inspiración y el estilo* de Alfaguara (1999)<sup>85</sup>, focalizan en la articulación espacio-temporal de la propuesta ideológica de la obra benetiana; recuerda la autora aquellos textos con los que Benet hacía su ingreso a las Letras. En esos textos cumple una función vital la consideración del espacio. La memoria de la cartografía madrileña, que veremos al detalle en *Otoño en Madrid hacia 1950*, prioriza la tertulia de Gambrinus o la cocina de la misma Gaité como espacios abiertos de sociabilidad en el ambiente clausurado del Franquismo cuya cultura impuesta se representa a partir de la metáfora de la taberna que como figura le sirve a Benet para criticar la forma estilística mediocre y la falta de estilo. El relato testimonial recupera la figura de Benet en relación con esa esfera moral que señalamos: en principio, la recuperación de la literatura europea pero en especial, la francesa de la mano de los existencialistas; luego, la aparición de la

---

<sup>85</sup> Ambos textos son el resultado de dos conferencias pronunciadas por la autora los días 2 y 3 de julio de 1996 en el aula Francisco de Vitoria de Salamanca. Allí MARTÍN GAITE participó en el Curso Superior de Filología Hispánica que organizó dicha Universidad bajo el título “Juan Benet, espacio biográfico, universo literario”.

inspiración en tensión con el estilo que ya deja entrever la superación del llamado realismo social en la necesaria libertad del escritor frente al determinismo. Este realismo, que ya desde el costumbrismo social ha analizado en el capítulo IV titulado *La entrada en la taberna*, se opone al *Grand Style* inaugurado por Cervantes y destruido luego por la vertiente del realismo. La *taberna* le sirve a Benet para criticar la forma estilística, pasando por el Manierismo y la Ilustración, hasta llegar a la postguerra. La imagen supone lo prosaico, carente de estilo y popular en un sentido poco valioso y no literario. En cambio, el *Grand Style* se sostiene por la tensión necesaria entre la inspiración y el estilo. *Inspiración*, como bien señala Benet, supone un endiosamiento ya para los griegos; ahora bien, dicha determinación dada por un ente divino debe estar condicionada por el *estilo* es decir, “[...] la necesidad de subrogar sus funciones –la de los dioses- para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento [...] que le faculte para una descripción cabal del mundo” (Benet, 1970a: 48-49). *La descripción cabal del mundo* no supone la vocación del realismo de la postguerra sino la comprensión del mundo para la resolución de problemas de manera *subjetiva*. Es la postura que el sujeto autobiográfico de *Otoño en Madrid hacia 1950* toma y que se conecta con los postulados de la *Inspiración y el estilo* a partir de la figura del rapsoda.

Yo creo que en esta relación entre el escritor y su público- sea éste de carne y hueso o un mero supuesto al que el escritor no llega nunca a conocer de hecho- hay una ficción: en realidad son dos lectores los que hablan, dos degustadores; lo que menos interesa en esa relación es precisamente la categoría escritor, qué es lo que hizo, lo que quiso hacer y lo que hará para escribir.  
(Benet, 1970a: 251)

La representación de sujetos, necesariamente entendidos como lectores, compartiendo un horizonte de expectativas rompe con la figura de autor y con la idea de institución literaria. Lo paradójico de *La inspiración y el estilo* es que mientras hay un reclamo por la libertad y la carencia de compromisos (Benet, 1970a:269) en un nivel, en otro inmediatamente se asume su imposibilidad. Quizás porque la vuelta al *Grand Style* depende no sólo de la forma sino de la moral, basada en la puesta en memoria- tanto en las novelas y ensayos de base histórica como en aquellas de base testimonial- y esta última es el resultado de esa ficción entre ambos lectores: el escritor y su público. La memoria tiene su asiento en la

guerra pero sus ramificaciones son inabarcables. Ese amplio campo nos deja, especialmente en sus ensayos, con más incertidumbres que certezas. Como explica Ignacio Soldevila (1982: 45)

La obra de Benet es un perpetuo interrogarse sobre todo. Es una obra de preguntas, de planteamientos. En ningún caso de respuestas... El autor se encierra en el *barril de Diógenes*. *Ese barril y las cuatro paredes de su memoria* son todo lo que necesita para dedicarse a su infatigable pesquisa, a un abrumador interrogatorio... De un laberinto no se puede sacar una explicación: se entra en él y, con suerte e hilo de Ariadna, se sale uno. Su secreto no es la bestia que yace en su centro porque, para empezar, un laberinto no tiene centro; su centro es la sinrazón.

Quizás el hilo de Ariadna sea adentrarse en esa relación Memoria/Historia/Literatura que ocupó tanto la novelística como el campo ensayístico benetiano. Y el monstruo es quizás el minotauro resignificado en la simbología del poder que nos lleva a la disputa por el sentido político de la memoria del Franquismo, pasando por la Guerra civil. Su centro no es la sinrazón sino la *búsqueda de razón* por la memoria creadora. Como repliegue, el tonel de Diógenes lleva también su gesto deconstructivo. Vale recordar la búsqueda de los otros hombres que Diógenes emprende con su antorcha y cómo polemiza con Sócrates. Por último el laberinto proporciona una salida siempre y ésta está ligada a la recuperación de la memoria colectiva. Esa respuesta, apenas bosquejada, debe resolverse con la *puesta en ficción* de ambos *lectores* a la que hicimos referencia. Memoria como imaginación, como transformación del tiempo en existencia. Memoria también como construcción de una identidad colectiva asumida como contrato.

Memoria como relato del pasado que sirve al presente en tanto condición de una ética y una moral. A continuación analizaremos las características de la *memoria amenazada*, como la define Tzvetan Todorov (2000) a partir de los regímenes totalitarios, para caracterizar luego el caso español durante las tres fases del Franquismo. Allí veremos los diferentes tipos de discursos que engendran la *puesta en memoria*: el del testigo, el del conmemorador y el del historiador. Sendos tipos de discursos ponen en relación la aporía del tiempo y la experiencia de un período histórico. El relato benetiano busca en el nivel irónico criticar las bases de la ideología del nacionalismo católico para proponer la visión

de la “otra España”. Articulan la propuesta las nociones de discurso, entendido en los términos que hemos bosquejado, utilidad y deber.

### 3.2. ABUSOS DE LA MEMORIA: DISCURSO, UTILIDAD, DEBER.

Una de las preocupaciones centrales que subraya el artículo *Los abusos de la memoria* de Tzvetan Todorov tiene que ver, por un lado, con los usos y abusos que de la memoria colectiva e, incluso popular, han hecho los regímenes totalitarios del siglo XX; por otro, con el problema de la utilidad de la memoria, con el *para qué* social y moral de la memoria y el olvido. Volvemos sobre este último par dicotómico, al menos en apariencia, puesto que el olvido es parte indisociable de la memoria y viceversa. Y ya que la memoria funciona como una especie de verdad histórica, es comprensible que está revestida por luchas de poder. En el caso de España, tras la Guerra civil, el olvido tuvo su asiento en la selección de una memoria imperial y épica, en la censura de lenguas opuestas al castellano, en la desaparición de toda huella de una memoria republicana, incluso categorizándola y unificándola bajo el término despectivo “rojo”. La supresión y la conservación establecen una relación dialéctica; ahora bien, cuando se decide qué se suprime y qué se conserva, nos encontramos frente a decisiones políticas y es necesario analizar sus causas que responden también a una *utilidad de la memoria*<sup>86</sup>. Señala Todorov que cuando el acontecimiento del pasado tiene naturaleza trágica, el derecho de saber la verdad o las verdades, se vuelve un deber, que es el *deber del testimonio*. Tras la muerte de Franco ese deber, si bien auscultado por el pacto de la transición, se tradujo en la emergencia del género testimonial, autobiográfico, al que se sumaron numerosos simposios, encuentros y tertulias cuya función era la de rescatar las memorias, las verdades ya no sólo de la guerra sino de la dura postguerra, con los exiliados, los maquis y los topos. Podríamos decir que desde 1939, año de la victoria, el lugar de la legalidad democrática, con su lógica contractual, quedó anulado en pos de una legitimidad que proviene ante todo de la tradición imperial. Así las leyes del Franquismo reposaban en la supresión de la memoria del republicanismo liberal y en la

---

<sup>86</sup> Al respecto rescata TODOROV la implicancia de la democracia frente a los totalitarismos nacionalistas: “Ninguna institución superior, dentro del Estado, debería poder decir: usted no tiene derecho a buscar por sí mismo la verdad de los hechos, aquellos que no acepten la versión oficial del pasado serán castigados. Es algo sustancial a la propia definición de la vida en democracia.” (TODOROV, 2000: 16)

conservación de la memoria de Primo de Rivera y los Reyes católicos. Ahora bien, si estos usos corresponden a la llamada memoria oficial, ¿cuál es el criterio por el cual distinguimos entre su *buen o mal uso*? Un criterio posible es aquel que opone la condición de humanidad; es decir, si el criterio es anular la memoria vencida por medio de la guerra, claramente catalogaríamos la acción como un mal uso de la memoria. Pero también podemos tener en cuenta el criterio que analiza el carácter del testimonio. En este sentido, los acontecimientos pueden ser leídos de manera denotativa o, como prefiere Todorov: *literal*, o de manera connotativa o *ejemplar*.

La *memoria literal* refiere a su significación denotativa; es decir, no busca en sí misma moralizar y tiene carácter intransitivo puesto que prevalece en su literalidad. La regla que lo determina es la de la contigüidad entre el acontecimiento del pasado y el momento del *hic et nunc* presente. Es un relato individual y contenido en una esfera privada de comunicación. Se aleja de las implicancias sociales y su sentido puede restringirse a la metatextualidad, justamente por ser tomado como una *singularidad*.

La *memoria ejemplar*, en cambio, si bien no niega la individualidad del relato testimonial, tiene una función inclusiva puesto que la integra al conjunto de singularidades como un punto de vista que entra en intersección con una *generalidad*. El testimonio, en este caso, busca patrones similares que ayuden a comprender un acontecimiento traumático aunque sus agentes y algunos detalles sean diferentes. Esta memoria no rige el espacio de lo privado sino el de la esfera pública; se vuelve, inevitablemente, un *exemplum*<sup>87</sup> del que se extrae una lección tanto para el presente como para el futuro. El pasado adquiere así una función social porque brinda parámetros del buen actuar ya que se apoya no en la contigüidad sino en la semejanza dada por recursos analógicos. La primera, como señala Todorov, porta riesgos porque tiende a perderse en un relato único al que incluso se podría justificar; en cambio, la memoria ejemplar libera porque incluye al otro. Su transitividad es lo que lleva a entenderla no en términos llanos de “mera descripción” de un conjunto de eventos del pasado sino, por el contrario, en un relato que hace *justicia* y obliga al

---

<sup>87</sup> El género *exemplum*, originariamente medieval, tenía una función moralizante y edificadora pero también se usaba en la escuela medieval como material didáctico para diferentes ejercicios de comprensión y composición literarias. (BRAVO, 1999)

compromiso. Por eso la ley es impersonal, justamente porque hace de un relato subjetivo una generalización donde importa que el acontecimiento, en tanto sea juzgado, no se repita.

He hablado de dos formas de memoria porque en todo momento conservamos una parte del pasado. Pero la costumbre general tendería más bien a denominarlas con dos términos distintos que sería, para la memoria literal, memoria a secas, y, para la memoria ejemplar, justicia. La justicia nace ciertamente de la generalización de la acusación particular, y es por ello que se encarna en la ley impersonal, administrada por un juez anónimo y llevada a la práctica por unos jurados que desconocen tanto a la persona del acusado como a la del acusador. (Todorov, 2000: 32)

De esta forma tomar un acontecimiento de manera singular y superlativa no deja ver qué características comunes comparten con otros presentes; así se pierde la capacidad de aprender del pasado para resolver acontecimientos presentes. Su recuperación no está buscando la verdad- cuestión que, como ya hemos analizado, se reduce a la verosimilitud- sino el *bien*. Entonces no habrá un exceso de memoria en oposición a una supresión de la misma sino, por el contrario, entre un buen o mal uso en ambas. El mal uso está ligado en los regímenes totalitarios a estrategias concretas de control social y prohibición. La primera consiste en la *desaparición de huellas*: monumentos, aparatos de Estado, cadáveres, documentos, etc. que pasan a estar bajo la insignia oficial. La segunda, propiamente de control, se basa en la *intimidación* de la población y la prohibición de adquirir o hacer circular determinada información. Más aún si lo pensamos para la etapa de postguerra, donde la misma autarquía subrayaba la clausura. Otra estrategia consiste en el trastocamiento de la realidad mediante *eufemismos*: las llamadas cruzadas, el término rojo, la revolución o los paseos. Por último, la *mentira* entendida como propaganda: los grandes afiches mostrando la “España una” o los XXV años de paz mientras se seguía castigando a los republicanos. Si los acontecimientos dejan dos tipos de huellas, unas denominadas “mnésicas” y otras “materiales”, existen procedimientos para hacer revivir el pasado en el presente:

1. El establecimiento de los hechos del pasado supone una construcción, basada en la selección y en la jerarquización.
2. La construcción del sentido es inherente al relato testimonial por cuanto los acontecimientos deben ser interpretados. Aquí no se trata de comprender como

medio para justificar como decía Primo Levi sino de analizar el mal para llegar al bien<sup>88</sup>. No se produce una verdad sólo por adecuación, como en el primer nivel, sino por desvelamiento, lo que ahonda en la psicología social. Es por eso que es intersubjetivo y nunca referencial.

3. La puesta en servicio de la memoria corresponde al reconocimiento y la interpretación. Los acontecimientos son relatos; pueden ser heroicos o victimistas.

Sobre este último punto nos gustaría realizar una breve reflexión. El estatuto de víctima, sin lugar a dudas, es el espacio privilegiado del relato testimonial. El relato heroico es generalmente propio del discurso histórico oficial. La víctima tiende a la protesta y al reclamo y es más probable que la memoria juegue un rol mucho más central que en el escrito histórico. Este último, mientras intenta la objetividad, deja para el testimonio el desarrollo intersubjetivo. Todorov (2000) lo explica mediante la analogía de la pasión de Cristo por cuanto la víctima necesita del reconocimiento de los demás pero también de la idea de misión moral que conlleva el sufrimiento que ya no sólo se sabe individual sino social.

Al respecto tres son los grandes discursos que utilizan las huellas del pasado para influir en el presente: el del testigo, el del historiador y el del conmemorador (155). El discurso del *testigo* es aquel cuyo sujeto productor reúne los recuerdos para darse una identidad. Es un trabajo individual que puede estar o no acompañado de huellas materiales. Es, en este caso, metatextual; no hay quien condicione la tarea porque nadie puede refutar un acto singular. *El historiador*, como hemos analizado ya, representa una disciplina y busca un discurso asimilable a una verdad, aunque en realidad apunte a una adecuación verosímil. Busca la construcción de sentido objetivo y se opone al testigo sólo en la esfera y en la construcción de ese sentido. Ahora bien, cuando el discurso del testigo merezca ser tenido en cuenta en la esfera pública, se transformará en discurso testimonial. Ambos se

---

<sup>88</sup> Explica TODOROV: “Todos los hombres son potencialmente capaces del mismo mal, pero no lo son efectivamente, pues no han tenido las mismas experiencias: su capacidad de amor, de compasión, de juicio moral ha sido cultivada y ha florecido o, por el contrario, ha sido ahogada y ha desaparecido” (*Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, 2002: 151)

enriquecen puesto que el testimonio se jerarquiza y legitima por el punto de vista mientras que el discurso histórico lo ordena y lo hace inteligible.

Por último, el discurso del *conmemorador* comparte con el testigo el interés propio de su tarea pero, al igual que el historiador, su discurso se produce en la esfera pública y se presenta con un énfasis mayor de verdad que el frágil discurso testimonial, a la vez que refleja la imagen de una sociedad. Los aparatos ideológicos de Estado como la escuela o los medios de comunicación son los espacios por excelencia para la difusión de este tipo de discursos. La conmemoración simplifica nuestra visión del pasado mientras que la historia la complica. Busca venerar héroes y aborrecer tiranos y así jugar un rol político en el presente mientras que la historia sólo accede a su estatuto por la pretensión de objetividad sin explicitar intereses.

A continuación analizaremos qué estrategias retóricas utilizó el Franquismo para construir una imagen del pasado que anulara el período republicano y resignificada la guerra civil y cómo, desde la muerte de Francisco Franco, han aparecido numerosos discursos que van desde la historia hasta la conmemoración de un pasado que aún hoy continúa construyéndose. En el apartado subsiguiente, profundizaremos en las características de discursos de memoria, prestando especial atención al carácter tanto ético como moral.

### 3.2.1. A PROPÓSITO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL FRANQUISMO

[...] Mantener a España firme y erguida en la cumbre  
de su unidad, de su grandeza y de su libertad.  
¡Arriba España!  
Mensaje de fin de año del Gral. Franco (1949)

En *La multiplicité des temps sociaux* (1963) Georges Gurvitch señala que la vida social transcurre no sólo en un tiempo lineal cronológico sino en una serie de tiempos múltiples que son percibidos por la conciencia del mundo. Entre ellos nos encontramos con los *procesos de retención, percepción, simbolización, conceptualización, medida y dominio*. Si bien cada sociedad, como señalaba Maurice Halbwachs, tiende a unificar los tiempos sociales en la unidad familiar, laboral, etc. cada uno se realiza en cierto sistema socio-económico, ya sea patriarcal, capitalista o feudal. Pero esta característica no supone

un determinismo sino, por el contrario, que al tener naturaleza social, el tiempo social está sumido en el cambio constante. Estos cambios- y es este punto, en especial, el que nos interesa- pueden ser clasificados en ocho tipos específicos de tiempo social:

1. *Tiempo de larga duración y el ralenti*. El pasado se proyecta en el presente con carácter continuista. Es el tiempo de las sociedades matriarcales, predominantemente rurales.
2. *Tiempo engañoso*. Se trata de un tiempo que da la apariencia de larga duración para ocultar las rupturas entre presente y pasado. Se trata aquí de las teocracias carismáticas y las grandes ciudades.
3. *Tiempo de las pulsaciones irregulares entre la aparición y la desaparición de los ritmos*. Es un tiempo de intervalos en los que no se puede relacionar con el pasado y el futuro. Es el momento de las clases sociales en formación y las sociedades globales en transición.
4. *Tiempo cíclico*. Se trata de un tiempo replegado sobre sí mismo, propio de las sociedades arcaicas y las comuniones místicas.
5. *Tiempo retrasado sobre sí mismo*. Es un tiempo ralentizado que no da cuenta del presente. Es propio de las sociedades feudales.
6. *Tiempo de alternancia entre retroceso y avance*. Se trata de un tiempo en el que compiten las representaciones del pasado y del futuro. Es un tiempo discontinuo propio de las monarquías absolutas capitalistas.
7. *Tiempo adelantado a sí mismo*. Aquí la idea de futuro tiene predominancia, manifestándose como éste como un tiempo contingente y cualitativo. Es propio de las masas activas y del proletariado.
8. *Tiempo explosivo*. Indica la disolución del pasado y del presente en un futuro que se vuelve trascendental. Es el tiempo de las revoluciones que dan lugar a los fascismos.

Como sociedad de matices fascistas, en el Franquismo de la inmediata postguerra- lo que para los historiadores es la primera etapa- se mezclan el tiempo de retroceso y avance y el tiempo engañoso. La historia que tiene el deber de la transformación social es una irrupción

en la realidad social. Por eso para Benet es asumida como tragedia. La Guerra civil con el triunfo del nacionalismo católico, marca un quiebre que lleva a un olvido del pasado inmediato o a una selección de un tiempo histórico asumido como origen (Reyes católicos y Primo de Rivera como resortes de memoria) a la vez que aparece la representación del futuro en competencia con la modernización norteamericana o los nacionalismos fascistas de Mussolini o Hitler.

Pero también es un tiempo engañoso por cuanto intenta borrar la guerra, para ocultar el quiebre social con el apoyo de la Iglesia Católica. La década del '50 no ofrecerá mayores cambios aunque la visión de futuro, gracias a la ley Fraga, se inclinará al ingreso al capitalismo. La última etapa del Franquismo intentará, bajo la imagen de una monarquía constitucional, marcar una legalidad que, igualmente bajo la estructura de un tiempo engañoso, recurrirá al pasado imperial que finalizará con la LOE (Ley orgánica de Estado), mediante la cual quedara todo "atado y bien atado" tras su muerte en 1975. Para lograr esta intersección de tiempos, el aparato del Franquismo puso en práctica una serie de tópicos comunes y una retórica *sentimental* que borrarán la influencia del pasado republicano y del krausismo que lo sustentó. Veremos brevemente qué características tuvieron y cómo clandestinamente también otras les fueron opuestas.

En su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, si bien nunca pronunciado, Antonio Machado se preguntaba lo siguiente:

*Nueva sensibilidad* es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. [...] Los sentimientos cambian a través de la historia y aun durante la vida individual del hombre. [...] ¿Cuántos siglos durará el sentimiento de la patria? Hay quien llora el paso de una bandera, quien la mira pasar indiferente. Algunos sentimientos perduran a través de los siglos, mas no por eso han de ser eternos. (Vázquez Montalbán, 1986: 30)<sup>89</sup>

La eternidad es lo que justamente buscó el nacionalismo católico. En este sentido, el problema del análisis de un período histórico como la dictadura franquista ha sido objeto, en los últimos años, de numerosos estudios de especialidad historiográfica, sociológica y cultural. Estos estudios se han concentrado en los problemas de definición en torno de los

---

<sup>89</sup> *Crónica sentimental de España*- texto del que incorporamos la cita referida y al que acudiremos en este apartado- es producto de una serie de reportajes que publicara la revista *Triunfo* entre septiembre-octubre de 1969

conceptos de *Dictadura* y *Monarquía*, como elementos constitutivos del *estado franquista* y en los cambios determinantes de la economía.

El período que abarca la dictadura de Francisco Franco se extiende desde 1939 hasta su muerte en 1975. Es un período que podría clasificarse en tres fases donde la constante ideológica que los caracteriza se encuentra en la persistencia del objeto discursivo *hispanidad* que va tramando distintos campos semánticos que ponen en escena la necesidad de universalizar los valores del nacionalismo católico frente a las corrientes liberales. La *hispanidad* es un anclaje léxico que se opone al *republicanismo*. En este apartado veremos algunas características del período franquista, según las investigaciones de Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001), Javier Tusell (1996) y Josep Fontana (1986) donde se plantean tres fases de cambio político y económico. En esas fases el concepto *hispanidad* ha sido estudiado por la historiografía española desde la búsqueda de una explicación también historiográfica al origen del Franquismo. De esta forma además tomaremos los trabajos de Stanley Payne (1996), José Maravall (1981) y Juan Eslava Galán (2002) quienes incorporan al archivo del Franquismo el análisis de formas culturales que se distinguen por sus diferentes condiciones sociales, históricas y económicas. Aquí el concepto de preconstruidos culturales (PCC)<sup>90</sup> resulta clave ya que nos permite analizar cómo la *hispanidad* es producto de una construcción social.

El estado vencedor de la Guerra civil es un estado terrorista; es decir, utiliza el terror como herramienta de cohesión forzosa de la población. Durante muchos años hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, las patrullas de falangistas o de la Guardia Civil perseguían a las familias de quienes habían estado con la República y habían muerto o ido al exilio. Nos interesa, en principio, señalar de la postguerra lo que Carmen Martín Gaité denomina *la lógica de Restricción y Racionamiento*: “Ningún niño podrá olvidar el cariz de milagro que adquiría una merienda de pan y chocolate ni el gesto meticuloso y grave de sus padre cuando cortaban los cupones de la cartilla de racionamiento, como tampoco los frecuentes apagones.” (Martín Gaité, 1987: 34).

El sistema económico autárquico e intervencionista no puede pensarse alejado de las condiciones de aislamiento respecto de Europa, en las que España comenzaba a desarrollar

---

<sup>90</sup> *Preconstruidos culturales* (GRIZE, 1996)

las bases normativas e institucionales fijadas a partir de 1939 para la política económica. Estas bases están ligadas a los principios fundamentales del fascismo europeo que proponía, como bien señala Ma. Teresa Pérez Picazo, “una especie de sinergia entre el Estado que ejercía una función tutelar y los principales agentes económicos privados.” (Pérez Picazo, 1999:12). Esto corresponde, sin duda, a una etapa de ordenamiento ideológico fundado sobre la base de un proyecto económico y político de autoabastecimiento.

La ley del terror se basó en la represión y la desaparición de personas y constituyó el ejemplo máximo del funcionamiento de una máquina de guerra fascista. Como muy bien explica Manuel Tuñón de Lara (1989), en el orden político la ley de administración de 1939 facultará al caudillo con “la potestad legislativa a discreción” y los Estatutos modificados de Falange Española Tradicionalista y de las JONS otorgarán igualmente todas las facultades a Franco”. Según el artículo 47 “El jefe responde ante Dios y ante la Historia”. Este rol de Caudillo y la construcción de su legitimidad puede verse claramente en el mensaje del secretario general de la Falange, Raimundo Fernández Cuesta, que dirige al Caudillo en nombre del Consejo Nacional el 5 de junio de 1939, donde es notable la relación que se establece entre el régimen y la Iglesia católica: “Hace pocos días, la más autorizada voz de la Iglesia española proclamaba solemnemente la identidad de tu propio destino y el destino de tu pueblo, cuyo régimen, por especial designio de la Providencia, te ha sido confiado”.

Quizás pueda verse mejor la intencionalidad explícita de un proyecto ideológico si tenemos en cuenta el documento “El Maestro Nacionalsindicalista”, de la Revista Nacional de Educación:

[...] Tenemos que empezar por el hombre pero por el hombre completo, totalitario y de él, subir a la familia y de la familia al Municipio y al Sindicato, para culminar en el Estado. [...] La tarea fundamental en este quehacer constructivo compete al Maestro Nacionalsindicalista, ya que, en sus manos, ha de troquelar al niño que va a ser hombre, y lo ha de troquelar con perfiles recios y viriles, pujantes y disciplinados para que Falange encuentre en ellos aquella materia prima, templada y digna, con que hacer españoles que sepan llevar sobre su mochila azul, la mochila que encierre un Imperio. [...] No valen aquí las traducciones... No valen las pedanterías y barbarismos con que nos obsequiaban los botafumeiros de la Institución Libre de

Enseñanza... Nuestra pedagogía ha de ser nuestra: católica, tradicional y revolucionaria.” (Gracia García- Ruíz Carnicer, 2001: 345)

La primera etapa (1939-1953) se caracteriza por la utilización de la *hispanidad* desde el sentido de resistencia y sacrificio cristiano (cuyo tópico característico es el de *La hora difícil*). Esta etapa recupera con mayor fidelidad la memoria discursiva del ideal joseantoniano de FET y el estado se presenta discursivamente como *Régimen*. Mientras que la República es un *cuerpo hecho de fermentos*<sup>91</sup> y del mal mayor que es la rebelión, el cuerpo nacional emprende, bajo el liderazgo de Franco, la cruzada. Discurso político y discurso religioso no se oponen. El Franquismo se presenta bajo la revelación. Estos paralelismos respecto del interdiscurso bíblico sirven para comprender que los mensajes de fin de año tenían como objetivo claro formar ciudadanos fieles. Es por esta causa también que el día de la victoria se establece como el día primero de la historia.

La simbología del sacrificio, que también recupera la interdiscursividad bíblica, pone en evidencia la operación programática de estos discursos. El tópico de la *hora difícil* es significativo para definir cómo se presenta la hispanidad, ligado a la simbología bíblica y a la caridad cristiana. Esta hispanidad tiene la función principal de establecer una táctica de olvido de la guerra a la vez que intenta justificar las dificultades económicas de la postguerra. De esta forma el nosotros exclusivo se enfrenta a la tradición liberal, territorio de los otros, y propone también otra lectura de la historia. La tradición de la República no tendría un anclaje en la *hispanidad*, como sí lo tiene el movimiento nacional sino que, por el contrario, se alimentaría de extranjerías que no son propias de España. Estos agentes de la anti-España como los denomina Franco, tienen participación en la otra historia, la que se inicia con Carlos III y es lo que a Franco le permite afirmar en este primer discurso el valor de “nuestra hispanidad civilizadora de pueblos y defensora de la fe” acompañada del grito de *Arriba España*.

La segunda etapa (1953- 1966) construye la hispanidad mediante el campo semántico de la producción económica. En 1948, con el bloqueo ruso de Berlín y la expansión del comunismo en China comenzó un intento de institucionalización del régimen

---

<sup>91</sup> Como puede verse en el *Mensaje de fin de año* pronunciado por Franco en 1939.

pero la depreciación de la peseta y la creciente inflación significaban, por otro lado, que esa institucionalización necesitaba plantear una reforma económica que saliera del aislamiento y apostara a la producción. Los primeros años de la década son muy duros como correlato de la inmediata postguerra; los cortes de luz y el estraperlo se mantienen y sólo a partir de 1952, con la supresión de la cartilla de racionamiento y el surgimiento del disenso al interior del régimen junto a cambios en la política económica, puede observarse cierta recuperación que coincidirá con la progresiva integración de España en el contexto internacional, especialmente a partir de la firma del Concordato de la Santa Sede y el acuerdo militar con Estados Unidos, ambos en 1953, fecha en que clasificamos la segunda etapa, con el cambio en la construcción de la *hispanidad*. Como señala Manuel Eslava Galán

De pronto, terminaron las restricciones de agua y luz, desaparecieron las cartillas de racionamiento y se alcanzó la renta per cápita de antes de la guerra. El régimen recibió el respaldo internacional tras sus acuerdos con Estados Unidos, y Franco se vistió de paisano y abrazó a Eisenhower en Barajas. (A Hitler, en Hendaya, sólo le había estrechado la mano, aunque, eso sí, entre las dos suyas y muy cordialmente.) (2002: 132)

Todos estos cambios concuerdan con el año 1953, cuando se realiza el acuerdo militar hispano – norteamericano que contribuirá a que la década que abarca de 1957 a 1967 constituya el período decisivo del Franquismo y su entrada en el sistema capitalista y de la economía de mercado. Como señala Eslava Galván: “Franco se afeitó el bigotito, archivó las carpetas del proyecto autárquico y desatornilló de sus poltronas a unos cuantos ministros falangistas para sentar en ellas a jóvenes tecnócratas opusdeístas” (Eslava Galán, 2002:135).

Es una sociedad presidida por espectáculos taurinos, el fútbol y los seriales radiofónicos, como necesidad de reemplazo de la carencia de proyectos alternativos al régimen. Pero, a pesar de las malas condiciones tanto en el ámbito urbano como en el rural, hay, sin embargo, signos de transformación, de un proceso de cambio que sólo se percibirá con claridad hacia los sesenta, cuando la disidencia estalla abiertamente. Tanto en Madrid como en Barcelona, por ejemplo, en la segunda mitad de los años cincuenta, se ve cómo sectores diversos de la población se van politizando. Lo que se rechazaba, más que un

régimen concreto, era todo un sistema, el *establishment*, el autoritarismo de toda una sociedad que el Franquismo había moldeado según sus principios. Este período está teñido de contrastes y de contradicciones. La principal tiene que ver con la dialéctica entre un momento dorado del Franquismo, donde el consenso social y la estabilidad parecen más claros en torno de Franco y un régimen que ha superado las presiones internacionales de la postguerra mundiales, que tiene una oposición exterior debilitada y una oposición interior armada sometida y el comienzo de disidencias propias de un necesario recambio generacional hacia el interior mismo del régimen. Lo que se intentaba era un cambio en el discurso y la recuperación de figuras de la tradición progresista española. En este proyecto estuvieron católicos abiertos, con preocupación social, como Ruiz Giménez, quien había sido designado en reemplazo de Ibáñez Martín, pero también falangistas caracterizados por criticar al régimen por su entreguismo a la Iglesia, y que tenían un tono mucho más abierto y una formación más liberal, como Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar. El final de la década está presidido por una serie de signos que anunciaban futuros cambios que se desarrollarían en la última etapa. Por un lado, la economía tendría nuevos problemas, como la oleada inflacionaria de 1956, con una constante depreciación de la peseta que dio lugar a la subida de precios y a que el descontento aumentara; hay, en 1957, una nueva huelga de tranvías en Barcelona y esta situación provoca el cambio de gobierno en ese mismo año, con la llegada al poder de los tecnócratas ligados al Opus Dei y se inicia el diseño de una política de liberalización económica y de mayor apertura al exterior, acercándose a un capitalismo que parecía sólido y consolidado en pleno crecimiento estable en Europa.

El llamado *desarrollismo* es un fenómeno que, sin embargo, no se puede limitar al terreno de la economía sino también a los efectos sociales de este proceso de apertura económica y también los efectos políticos y culturales, en el sentido de modificación de una cierta cultura política y del papel de la cultura. La llegada masiva del turismo, con nuevas modas, usos y costumbres, las altas cifras de la emigración interna y externa, la mayor capacidad de consumo que cambia las perspectivas individuales y sociales, los medios de comunicación de masas, como la televisión, tenían que alterar las políticas del régimen. El nuevo lenguaje político de la tecnocracia desplazaba a las ideologías y el Franquismo aparecía como un Estado de orden que era capaz de propulsar el desarrollo económico. De

esta forma, el hogar cristiano y abnegado será un hogar capaz de producir y multiplicarse, mientras que en las novelas del ciclo de Región ese hogar siempre será un *locus horribilis* que se alimenta del recuerdo de la prehistoria republicana. Como efecto retórico, la narrativa del ciclo desmontará la retórica del Régimen por lo que, en vez de estar representados estos hogares de manera productiva y fértil, serán siempre símbolos de la ruina moral.

En esta segunda etapa se abandona la denominación *Régimen* por la de *Monarquía*. La estructuración de la vida social, tan vertical, supone también una recuperación de la historia. Esta historia pretende hacer la prehistoria, es decir, la reconquista, el período fundacional de un *continuum* histórico que emerge plenamente en una etapa de prosperidad. Esta etapa califica el período anterior, el de la *hora difícil*, como un camino necesario y obligado para el progreso. No obstante, la espiritualidad comienza a manifestarse en una hispanidad productiva, fruto de las relaciones con Estados Unidos.

Franco dejará de hablar bajo el personalismo o las ideas del Movimiento para agruparlas bajo la denominación de *Estado*, como vemos en el mensaje de diciembre de 1963. Por último, y a consecuencia de esto, las relaciones con la Iglesia dejarán de ser recíprocas para presentarse el “Estado” de manera independiente, ya no como dos entidades indisolubles. Por último, el problema del futuro es central en esta etapa y califica de forma conclusiva la visión del Estado y su conformación. La presentación y fundamentación de la LOE que se explica como un fruto del conjunto social y se comprende como el afán de volverse historia.

La última etapa (1966-1974) se construye mediante la equivalencia semántica hispanidad- grandeza y verdad históricas; la afirmación de la LOE permite la sucesión en la historia del ideal del Movimiento que ya no responde a José Antonio. El campo semántico se construye mediante metáforas argumentativas que asimilan la gran obra del Régimen a las catedrales de la Edad media. Con la LOE los discursos intentan construir una nueva legalidad. El 17 de julio de 1969 Franco designaba sucesor a título de Rey a D. Juan Carlos de Borbón cuyo padre, como señala Eslava Galán, había ya mantenido un enfrentamiento que venía de mucho antes, de marzo de 1945, cuando publicó el Manifiesto de Lausanne, en el que conminaba al general Franco para que, reconociendo el fracaso de su concepción

totalitaria del Estado, abandonara el poder y diera libre paso a la monarquía. El tiempo transcurrido desde 1969 y el 20 de noviembre de 1975 en que tiene lugar la muerte de Franco, denominada por los historiadores “*tardofranquismo*”, constituye la fase final, y en cierto sentido degenerativa, de un sistema político y económico personalista. Con la LOE se produce una institucionalización del régimen que, mediante el nombramiento de Juan Carlos resolvía por el momento el problema de la sucesión de Franco, pero no así la lucha por el poder en lo que refiere a la naturaleza del régimen. Franco era la base fundamental para el Franquismo pero ahora, ante su decadencia física, había que designar un sucesor. La división de la clase política del Movimiento era un hecho consumado. El aperturismo que, en grado mayor o menor, practicaron todos los sectores del régimen era una vertiente clara de una conciencia que marcaba una divergencia grande y creciente entre la sociedad española y sus instituciones políticas. El asesinato del almirante Carrero Blanco por un comando de ETA el 20 de diciembre de 1973 aceleró la descomposición del régimen. La llegada de Arias Navarro a la Presidencia del Gobierno abrió un período de dos años en los que el régimen pasará por serias dificultades. Las tímidas medidas reformistas anunciadas por el Presidente en el conocido discurso del “espíritu del 12 de febrero”, en el que prometía incluso el asociacionismo político, supuso una disidencia entre los sectores del progresismo y la extrema derecha (el “bunker”) que no aceptaba ningún tipo de innovación en la política del Estado que contradijera el espíritu nacional. El Franquismo murió con Franco. La fórmula continuista “después de Franco las instituciones” indicaba que la legitimidad carismática del Caudillo, en términos weberianos, era por naturaleza intransferible al estar basada en un sentimiento irracional y fanático. El rechazo decisivo del Franquismo en las primeras elecciones libres de junio de 1977 demostró realmente que la gran mayoría de españoles rechazaban la democracia orgánica y todo lo que ésta representaba. Las consecuencias del desarrollismo, sin embargo, fueron en principio el mantenimiento de las grandes desigualdades que existían en los años cincuenta en la distribución de la renta lo que produjo un nuevo modelo de intervencionismo estatal, caracterizado por el apoyo a la gran empresa, industrial o bancaria, a través de exenciones fiscales y formas privilegiadas de transacción. También quedó pendiente la reforma fiscal y continuaron los malos hábitos empresariales como formas de crecimiento alejadas de la

inversión en la industria fabril. La simultánea descomposición del régimen y su proceso de cambio agravaron la situación.

Con Carrero Blanco se inicia un fascismo católico guiado por López Rodó y otros miembros del Opus Dei que acababa con el aperturismo es decir, con el propio Fraga, destituido en 1969 por su incapacidad para acabar con “la pornografía y el maoísmo”. En 1973 se lo designó presidente del gobierno pero Franco seguía detentando la jefatura del Estado. No obstante el progreso era imparable, o lo parecía, y la democracia estaba, aparentemente, a la vuelta de la esquina. Pero el asesinato de Carrero Blanco puso en escena que el proyecto del fascismo católico no podía entrar en España. La tímida apertura se dio en lo político con la aparición de los partidos en tanto que asociaciones, con la excepción del PCE, pero también con una oposición exterior e interior cada vez más fuerte y la división del Franquismo en el búnker, en inmovilistas y aperturistas. La coyuntura política ya no contaba con una construcción de poder clara, con un caudillo fuerte al mando sino que reinaba la incertidumbre que, por otro lado, preparó la transición que, en julio de 1974, se manifestó con la Junta Democrática (PCE, Partido Socialista Popular - Tierno Galván -, carlistas e independientes de prestigio) que propuso una ruptura democrática. En septiembre de 1974 con el atentado de ETA se desencadenó una gran represión sobre toda la oposición lo que provocó que el sector inmovilista alcanzara al propio gobierno, se produjo la destitución de Pío Cabanillas al que acusaban de demasiada flexibilidad con la libertad de prensa y el “espíritu del 12 de febrero” desapareció. La crisis económica se reflejó en la crisis política que se verificó con la represión, los estados de excepción y los secuestros de prensa. Por último, en 1975 se creó la Plataforma de Convergencia Democrática (en torno al PSOE) y comenzó la demanda de elecciones y libertades. En Septiembre se produjo la ejecución de 2 etarras y 3 del FRAP; con las presiones internacionales y la retirada de bastantes embajadores, el clima se endureció. Se aisló a Arias y el 20 de Noviembre Franco murió. Esa salida de la crisis abrió las puertas a la reforma del sistema fiscal que asumía en España una herencia de muchos menos recursos a diferencia de los países capitalistas europeos. Como señala Josep Melià (1976) el Franquismo fue, antes que un auténtico régimen fascista, una dictadura sudamericana; es decir, un sistema de mando personal, autoritario, en el que el Caudillo poseía todos los

poderes. La diferencia entre España y los regímenes fascistas es que en éstos el Partido se había apoderado del Estado y aquí el Estado se había apoderado del Partido. Es por esto que no puede dejar de analizarse el Franquismo desde el punto de vista organicista. Si el régimen muere con la muerte de Franco, las puertas quedan abiertas a la reforma política y a la reforma económica pero también para una nueva intelectualidad en los partidos. Existen tres características centrales de la constitución de la hispanidad en esta última etapa. Por un lado, la construcción del campo semántico ligado al progreso representado por la juventud. La Universidad se presenta bajo la caracterización básica de la alteración. Es la juventud “trabajadora y estudiosa”, calificativos que pretenden oponerla a la juventud que sigue las consignas comunistas del extranjero. Una segunda característica corresponde al énfasis puesto en el desarrollo político. Es por esto que el mensaje de fin de año del 30 de diciembre de 1970 enumera las leyes sindical y educativa como parte de una institucionalización del Régimen. La frase “todo ha quedado atado y bien atado” es un claro exponente de estas estrategias. El futuro, problema que construye la hispanidad como la grandeza que debe continuar, es central en esta etapa por cuanto es presentado como “designio de Dios”: “Hoy nuestra patria puede contemplar más segura que nunca su mañana, convencida de que con nuestra institucionalización nada puede entenebrecer el momento en que, por designio de Dios, se clausura definitivamente el período vitalicio de mi capitania”. La garantía, basada en la continuidad ideológica del régimen, fortaleció el silencio con que se selló la transición democrática y se operó el “pacto”. Una última característica está relacionada con el reemplazo de la izquierda como enemigo eterno por el terrorismo. Nuevamente este último reemplaza el lugar del elemento extranjero y, de alguna manera, las caracterizaciones de la izquierda en la primera etapa son ahora transferidas al terrorismo de estado, a ETA y a los nacionalismos independentistas. A continuación nos centraremos en los usos conmemorativos del testimonio en la frontera entre moral y ética para analizar luego las características de *Otoño en Madrid hacia 1950* en relación con su contexto y con las estrategias del sujeto testigo.

### 3.2.2. USOS CONMEMORATIVOS DEL TESTIMONIO

Para escribir este libro he usado el lenguaje medido y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima...

creo en la razón y en la discusión como supremos instrumentos  
de progreso y por ello antepongo la justicia al odio  
Levi, P. (1986: 185)

Primo Levi es el testigo por excelencia. Su relato de la experiencia del *Lager*<sup>92</sup> no tiene como punto central contar la historia del sobreviviente sino, por el contrario, dar testimonio. No busca posicionarse como víctima, busca la razón de los hechos y la discusión acerca de las víctimas y los victimarios; busca un lector a quien concientizar sobre los males del Holocausto. En esas reflexiones encontramos un punto de partida para analizar la experiencia del testigo del periodo franquista por su *intención educativa*. La amenaza de los totalitarismos necesita de ese desciframiento del mal, de la descomposición del recuerdo para integrarlo al tamiz de la memoria porque dicho mal perdura como amenaza en el presente y porque no se consumió en el pasado. Es el factor educativo lo que interesa ya que allí no hay engaño. En la veta subjetiva, sin el disfraz de la objetividad historiográfica, están los verdaderos relatos. Y es la conmemoración de la víctima lo que ambos discursos, el de conmemoración y el del testigo, buscan a partir del testimonio.

En principio el relato testimonial busca clasificar por definición. Para Primo Levi la palabra del superviviente limita con el silencio del musulmán. Ese límite transita una verdad subjetiva. Los judíos llamaban musulmanes a quienes tocaban fondo y no volvían o volvían mudos.

Su vida es breve pero su número desmesurado; son ellos los *müselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no-hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarles vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiados cansados para comprenderla. (1986: 96)

El deterioro físico y psíquico de la corporeidad del musulmán es, sin duda, indicio de su degradación moral. Por eso es un “testigo integral”, aquel que en su totalidad ha sido marcado por el mal y su actualidad lleva a la rememoración del mismo. Es la presencia de la imposibilidad, aquel que sabe pero es incapaz de comunicar. Para eso está el testigo que hace a la justicia de la memoria del mal para lograr el bien. En el relato de esta puesta en

---

<sup>92</sup> *Lager* fue un término usado para definir los asentamientos en los campos de concentración del Holocausto. En su campo semántico referido a lo bélico admite las definiciones de “guarida” y “campamento”, entre otras.

narración del personaje testigo habría que distinguir, sin embargo, tres estadios<sup>93</sup>: 1. El nivel de lo autobiográfico o del sujeto empírico. 2. La identidad narrativa que es la que construye el imaginario social necesario para la justicia. 3. La identidad del sujeto autor que organiza e incluye a los otros dos niveles. (Robin, 1980: 61)

Esto hace del relato testimonial un discurso puesto en función del conocimiento. La comprensión a la que hace referencia Levi supone un conocimiento del origen y de las causas para prevenirlo en el presente. Por eso Benet es el testigo directo del Franquismo e indirecto de la guerra. No obstante, el relato moral de esta última invade constantemente el testimonio del presente. El deber de conocer implica el uso de la subjetividad. Deben ser los propios sujetos en su función de testigos quienes brinden un testimonio porque de esa manera humanizan al deshumanizado por el mal de los regímenes totalitarios. Si la víctima, figurada por el musulmán, se encontraba absolutamente deshumanizada por lo tecnológico del exterminio y la degradación moral que supuso, es un *deber* del testigo el comunicar y hacer del recuerdo un testimonio moral porque así estará haciéndose cargo de la inhumanidad del otro y con su voz intentará devolverle la integridad moral y el estatuto de sujeto político. Una de esas estrategias es la de distinguir entre víctimas y verdugos: “No sé ni me interesa si en mis profundidades anida un asesino, pero sé que he sido una víctima inocente y que no he sido un asesino; sé que ha habido asesinos y no sólo en Alemania, [...] y que confundirlos con sus víctimas es una enfermedad moral” (Levi, 1986: 42).

Deberíamos entender entonces que en términos de memoria histórica no se trata de ver cómo le fue a cada cual en la Guerra Civil o durante el Franquismo sino someter a discusión o como quería Levi a la razón y la reflexión política acerca de una violencia pasada sobre cuyo olvido o elipsis se ha construido el presente. Para lo mismo, la memoria es justicia. En esta reflexión sobre el significado de las víctimas hay un factor que indaga sobre la violencia ejercida en los inocentes: “[...] los compañeros en desventura...salvo en

---

<sup>93</sup> Régine ROBIN (1980) centra su interés en el problema de la identidad y en su transformación frente a la pérdida; en este caso, la nueva identidad del testigo o de la víctima, que no permanecen estables. Cuando ese terreno se encuentra amenazado, ahí se afirman las identidades narrativas con marcadores de verdad, adecuación o pertinencia para lograr un efecto de realidad.

casos excepcionales, no eran solidarios: se encontraba uno con incontables mónadas selladas, y entre ellas una lucha desesperada, oculta, continua” (Levi, 1986: 33).

Para Levi, los jueces son los lectores y la memoria de la injusticia es condición de la justicia. Por eso para Benet también el relato testimonial lleva a preguntarse con el lector sobre el período franquista sin alejarse del momento de producción de relato. La reconstrucción pasa por la identidad colectiva; es decir una política que, alejada del pacto de la transición, sea de reparación, reconocimiento y reconciliación. Y en el relato es donde entra a jugar el lector. Avishai Margalit (2002) luego de establecer una relación triádica entre recuerdo, interés y ética, se vuelca sobre el concepto de *testigo moral* que es el que nos interesa en el análisis del relato testimonial porque es uno de los administradores del recuerdo colectivo. El testigo moral es quien experimenta los sufrimientos, de manera propia u ocular, y quien se encuentra en riesgo. En el caso del relato que analizaremos en el siguiente apartado se dan las características de “testigo” y “sujeto moral” sin ser el relato producido efectivamente por un “testigo moral”. Al respecto, no es quien porta la esperanza en su sentido teológico sino quien debe sobrevivir, a diferencia del ejemplo del mártir, para relatar un estado de acontecimientos, hacerlo inteligible y legitimarlo. Por eso se utiliza la primera persona para poner el énfasis en la experiencia de la exposición frente a ese mal.

La autenticidad en la narración hace que en el relato benetiano se conjuguen la representatividad de una comunidad y el deber moral de la enseñanza del mal. La representatividad está dada por su pertenencia generacional: la de los intelectuales del medio siglo y el deber moral<sup>94</sup>, implícitamente narrado, por la prevención de los totalitarismos, como el Franquismo que parte de un interés tanto personal (*Anteilnahme*) como objetivo (*Interesse*). Ambos debieran ser correlativos para lograr el bien puesto que todo objetivo tiene su raíz personal para volverse auténtico. Pero Benet brinda testimonio de manera indirecta. Se desvía del materialismo histórico y la lucha de clases, se aleja explícitamente del realismo social y cree en el compromiso de la obra que es parte de una elección *estética*. Pero eso no implica que no se comprometa moral y éticamente. Por el

---

<sup>94</sup> Nos basamos en la distinción de Avishai MARGALIT entre moral y ética. Mientras la primera se corresponde con lo que el autor llama “relaciones sueltas”, no marcadas por una cercanía; la segunda se corresponde con las llamadas “relaciones estrechas”. Para lo mismo se basa en la parábola del buen samaritano (LUCAS 10, 29-37) a partir del término “prójimo”.

contrario, los relatos testimoniales en los que Juan Benet se ubica como un testigo moralizador de la etapa franquista, vemos cómo oscila entre los territorios de la moral y de la ética para criticar la esfera del nacionalismo católico. Los testimonios se escriben con ironía, con humor y con crítica velada para no caer en el estilo de la *taberna* sino para volver al *Grand style*.

Manuel Tuñón de Lara recordaba en su “Última clase magistral” que “la historia es la ciencia del devenir de los hombres en el tiempo, que viene de ayer y va hacia mañana”. Eso obliga a los pueblos a recuperar su memoria colectiva cuando ésta les ha sido arrebatada, ocultada o falsificada. España ha pasado por eso como otros pueblos. (De la Granja y Reig Tapia, 1993: 454).

Pero, asimismo, presenta unas variantes distintivas: en principio, el triunfo en 1939 del fascismo nacionalista y católico y sus reformulaciones, con leves cambios hacia la década de 1950, el ingreso del Opus Dei pero manteniendo la imagen y el poder de Francisco Franco. Esta variante vulneró en su momento, y lo sigue haciendo hasta hoy, la función –según Javier Tusell– de la memoria “como elemento que configura espiritualmente una sociedad, y, además, es indicio de los cambios que en ella se producen”. Y añadía Tusell a continuación que la Guerra civil contribuyó durante años a mantener al régimen y sustentar la transición recordándole a la clase política que se podía producir nuevamente un conflicto civil como el de los años treinta (Tusell, 2002). Sobre el pacto de olvido de la transición- que para Max Aub significaba, negativamente, *contemporizar*<sup>95</sup>- los escritores buscaron la construcción del pasado y la activación de la memoria, ya sea con la Guerra civil en primer plano o como telón de fondo, con un condensado como Región o con la labor de recordar en relatos testimoniales.

---

<sup>95</sup> “La actualidad es gran comedora. Sin embargo, el hombre lo es porque, entre otras cosas, no olvida. Pero la política le lleva mil veces a borrar palabras y hechos de la memoria porque ésa es la medida de las conveniencias. Los buenos políticos suelen tener mala memoria; mas el escritor vive de ella y por ella se hace. Divergencia fundamental que puede explicar el fracaso de tantos escritores, si lo son de veras, metidos a políticos. Las obras sólo quedan de la voz de la fama; y nosotros luchamos contra el olvido. Los políticos llegan al recuerdo –que es la Historia– a fuerza, muchas veces, de lo que llaman contemporizar; es decir, ser contemporáneo, olvidar lo pasado con tal de asegurar el paso inmediato, transigir, condescender, mentir. No son estas prendas del escritor, como no sea por juego”. (AUB, 2002: 134).

A diferencia de toda Europa donde el mal de los fascismos se hizo evidente, en España quedó oculto por un régimen que duró casi cuarenta años. Por eso los testimonios se orientan al bien y a la compulsión del relato. Porque quizás, contradiciendo a Theodor Adorno y apoyando la tesis de Günter Grass, sea una obligación seguir escribiendo para recuperar la memoria del pasado traumático. A continuación analizaremos el caso del testigo moralizador en un relato testimonial de Juan Benet que recupera la memoria de los vencidos, no sólo los del campo intelectual- Baroja, Caneja- sino aquellos propios de la microhistoria durante el Franquismo como aporte fundamental a la memoria colectiva.

### 3.3. LAS MEMORIAS DE "LO INVICTO": *OTOÑO EN MADRID HACIA 1950*

El debate que tras la muerte de Franco no se pudo realizar, empañado por la ficción superadora de la transición, se vio intensificado por el boom de relatos testimoniales. Emilio Silva escribía en *El País* del 15 de diciembre de 2002 que

El proceso de recuperación de la memoria y del conocimiento de la dura realidad de la guerra civil y del franquismo evidencia la necesidad que tiene la sociedad española de conocer su historia reciente. El impacto causado por la exposición sobre el exilio, realizada recientemente en Madrid (*Exilio 2002*), la apertura de las fosas comunes o el documental sobre los niños secuestrados a las presas republicanas, es un reflejo del desconocimiento generalizado de esa parte de la historia. Amplios sectores sociales se encuentran sorprendidos por lo que están conociendo, y los que ya lo conocían y lo padecieron están necesitados de reconocimiento, de ver ese reflejo de sus vidas en espacios públicos. Si no seguimos el proceso de países como Alemania o Francia en la revisión del pasado relacionado con el fascismo, y no *se habla*- el subrayado es nuestro- y se cambia el significado de ese pasado y de nuestra relación con él, seguirán en nuestra identidad y habitando en nuestro inconsciente colectivo efectos que causó directamente la dictadura. (Silva, 2002)

Estas relaciones marcan la necesidad de una generación de rescatar, de compartir la memoria y la identidad de aquello que ha permanecido invicto.

Como explica Francisco Caudet (2008), no basta con desenterrar muertos, asignarles un nombre y pasarlos a la memoria del pasado. Los muertos tienen familia y proyectos políticos opuestos al régimen franquista del nacionalismo católico. En este sentido, calificarlo de *invicto* supone pensar este libro como una emergencia. *Invicto* en el sentido que un conjunto de relatos puede tener hacia 1987. Acumulación de piezas

aparecidas antes en libros colectivos y papeles periódicos pese a la cronología intermitente en que fueron escritos entre 1972 y 1986, y la consideración de *Otoño en Madrid...* como un libro menor. Madrid y San Sebastián, la guerra y la sentimentalidad durante el Franquismo: los recuerdos de “El Mirlo Blanco”, Pepín Bello, Dominguín, la tertulia, Baroja, Caneja.

*Invicto* en el retrato ético y moral de los tipos humanos que han permanecido en la memoria, victoriosos por fuera de la memoria oficial. En su doble significancia, también por ser la republicana una memoria que ha quedado intacta o, como diría Juan Benet, en “penumbras”. *Otoño en Madrid...* desvela la memoria de la España franquista, una memoria que alejándose de los grandes relatos, devuelve la mirada a la microhistoria, a la intrahistoria de sujetos que han de volverse históricos. El testimonio, en ese cruce entre la historia y la memoria, inventa porque como explica Benet “no obedece a otra regla que a la de romper el círculo de lo inventado”. La imaginación no es otra cosa que la reminiscencia. Ese círculo del Franquismo se rompe con la frontera que va desde lo privado a lo general. Allí la voz del testigo se materializa para ser una voz entre las voces de la memoria colectiva. El testigo se vuelve heredero de las voces y su representante *moral*. Ese carácter testimonial teje relaciones entre la Historia y la Memoria.

### 3.3.1. PENSAR LA HISTORIA, ESCRIBIR LA MEMORIA

Un pequeño volumen de memorias en cierto modo  
contrapuesto a mi- por el momento vigente- propósito de no escribir  
nunca memorias ni diario ni cosa parecida  
Benet, J. (1987: 13)

La memoria, como mencionamos a partir de la propuesta de Jean- Pierre Vernant, supone un viaje al pasado pero es siempre una mirada sobre lo invisible y una geografía de lo sobrenatural. El carácter ficcional de la memoria relatando el pasado, de la memoria buscando el pasado desde esa reminiscencia aristotélica actualiza el debate inevitable acerca de la escritura de la historia y, más específicamente, del problema epistemológico de la producción de sentido en la hermenéutica de los relatos del yo. *Otoño en Madrid hacia 1950* es, sin duda, un conjunto de relatos que intentan explicar la historia de la inmediata postguerra franquista, es decir, un programa de textos literarios donde la puesta en escena

de un yo rompe a la vez que inaugura el relato fundacional de otra historia, esa que quiebra la tesis 1.5 con la que Ankersmit anunciaba la muerte de la hermenéutica epistemológica y aquella que analizábamos con el MLA (Modelo de ley aclaratorio) para dar paso a la hermenéutica analítica. En este sentido, el problema central es el que está implicado en este debate y que ha tenido en España, respecto del boom de las narrativas históricas, un anclaje decisivo para reflejar, en realidad, un debate más profundo: el de una Historia que nunca termina de contarse, que sigue eligiendo sus referentes, sus espacios y sus memorias que ya no han de ser ni oficiales ni homogéneas sino dialectales y heterogéneas.

El problema central es entender que el referente fáctico es también una construcción del punto de vista, que la noción de verdad irrevocable se anula en la polisemia intrínseca a la memoria y que las imposibilidades de un mismo referente son, ante todo, posibilidades discursivas. El debate de la Historia y, por ende, de la Memoria verdadera, encuentra en este texto de Juan Benet una posible explicación que, además de ofrecer un punto de partida genérico, brinda (y es esto lo fundamental) un panorama ideológico de recuperación del republicanismo.

La recuperación estará atravesada por lo que para algunos teóricos implica la influencia de la concepción de la postmodernidad: la muerte del sujeto y de la representación (Lyotard, 1994), la muerte de la historia (Fukuyama, 1989) -y que servirá para comprender el estadio de la historia nacionalista en la narrativa benetiana, marcada por la Guerra civil y opuesta a la prehistoria-, el imperio de la sincronía y la simultaneidad (Jameson, 1996), la disolución de la obra-texto (Derrida, 2008) y la polisemia interpretativa (Eco, 1981). Sin embargo se mantendrá como problema central el de la recuperación de la memoria y la tradición valorizada del republicanismo frente a la criticada del Franquismo (Oleza, 1993: 113-126). Estos polos marcan todo el trayecto narrativo que se verá configurado en tiempo y espacio en las novelas a partir de la reformulación amplificatoria que proporcionan los ensayos sobre la memoria, la historia, la idea de escritor y la literatura, junto con las problemáticas en torno de la moral, la ética y la memoria colectiva. Es por eso que nos interesa, asimismo, la relación entre los ensayos, que incluyen los relatos testimoniales, así como las novelas.

Si con sus ensayos históricos Benet explicitaba desde su lugar de enunciador objetivo, con ayuda de las parentéticas de matiz irónico, la actualización de la memoria histórica, en *Otoño en Madrid*, mediante la presencia del sujeto en primera persona, subjetiviza el relato para volverlo experiencial, siendo su cercanía a los hechos de matiz ético. Tres ejes resultan esenciales: el anclaje temporal de 1950, los condensados ideológicos *República, Franquismo, Guerra civil* en tanto servirán para explicar los estadios de prehistoria e historia en las novelas del ciclo de Región y, por último, el marco espacial, la ciudad madre, Madrid, que cubre y despedaza los *topoi* discursivos que señalan las huellas de una ciudad que ha sido quebrada en su dialéctica interno/externo y público/privado.

### 3.3.2. 1950

[...] Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma...  
Gil de Biedma, J., (2006: 7)

Los años de la inmediata postguerra pueden ser pensados a partir del sentido de “racionamiento” porque ese sistema, propio de la autarquía es central como productor de ideología. El sentido económico, político y social de la ciudad franquista se presenta como centro del control y el aislamiento.

En este sentido, “Barojiana”, primer artículo de la serie, ofrece la recuperación de la memoria de la generación del '98; en ese texto el sentido de la historia y de la necesidad de historiar<sup>96</sup>, evidencia el primer gesto de la memoria discursiva republicana, con la que nos referimos a un conjunto de enunciados que la tradición de una ideología reformula en su Historia. Frente a la construcción de héroes del Franquismo, la perspectiva de la narrativa histórica de Baroja sirve a los efectos de rescatar la memoria inválida pero invicta de los no-héroes. El héroe sin grandeza, lo que lo vuelve común, la prosa sin brillo y lo que la acerca a los hombres es esa intrahistoria de la que nos hablaba Unamuno y que los textos de Benet, en ese juego de presencia-ausencia de la memoria, optan por rescatar del olvido. Así los referentes del republicanismo, mediante el recurso de la “presentización” como parte

---

<sup>96</sup> Utilizamos historiar en vez de historizar, término que comporta desde MANDELBAUM el sentido de analizar la Historia desde sus propias condiciones materiales; en cambio, el término historizar, según POPPER, siempre incluye la perspectiva a futuro, en la que entra la conjetura.

del preterizar, actualizan siempre un sentido a partir del argumento de la continuidad donde la novela cobra especial atención por su detenimiento “entre dos cortaduras de tiempo”<sup>97</sup>.

Al igual que en sus novelas estos textos vuelven al *leit motiv* de la memoria como una “estampa” ya que, como señala Henri Bergson (2004), siempre es la parada lo que exige una explicación, no el movimiento. Esta parada o quiebre en la memoria que supuso la guerra con la consecuente resultante del Franquismo, necesita ser explicada. 1950 es quizás una posible explicación que funciona como eje para entender también la construcción de estos artículos. Para lo mismo, el *ethos* discursivo que se elige es el del intelectual crítico quien utiliza como recursos tropológicos predilectos la ironía y la metáfora. Para el anclaje temporal, 1950, y en especial los años de transición fechados hacia 1946, en que tienen lugar los relatos sobre Baroja y Caneja, encuentran su oposición en los usos irónicos respecto del Régimen franquista que en la mayoría de los casos aparecen en posición paratáctica para resaltar la presencia de un sujeto enunciador que deja en claro su opción ideológica, tal como hiciera en dos ensayos anteriores: *¿Qué fue la guerra civil española?* y *La cultura en la Guerra civil*; el primero, como hemos visto, de 1975, año de la muerte de Franco; el segundo, de 1986. Los usos metafóricos tienen siempre su connotado en la construcción discursiva del republicanismo frente al Régimen, cuyos signos eran siempre asociados al autoritarismo y la decadencia:

A poco que se piense el pastor (se refiere a un policía de tránsito) reúne todos los atributos simbólicos de la realeza, incluso la capa. No muy acusada será la transformación que sufren esos atributos al pasar del rey al agente municipal: el cetro se convierte en porra y el canto en un silbato con que lanzar ese pitido que, en el ambiente ciudadano, no es más que la pedrada que la autoridad dirigirá a la cabeza díscola. (Benet, 1987: 62)

De esta forma los artículos focalizan en la recuperación de una memoria discursiva republicana cuyos héroes son, ante todo, los antihéroes de la historia oficial, de la “España una” que es, en realidad, una España dialectal. Este dialectismo funciona contra el aparato del Estado censor franquista mediante la posibilidad del “rumor colectivo” que Benet ilustra a partir del análisis de dos planos de la información: uno oficial, engañoso; otro, el del rumor subversivo, “exponente de una realidad que todos los días estaba a punto de

---

<sup>97</sup> Esta afirmación permite ratificar la idea de una división temporal entre una prehistoria y una historia que se le opone.

romper el frágil cascarón de la censura” (23). Las memorias de este relato se articulan mediante procesos de metaforización, como por ejemplo los usos de la enfermedad. En un nivel implícito, la estructuración del texto como una “galería de figuras” lo aleja de la intencionalidad semántica de todo relato testimonial que se centra sobre el yo, aunque lo mantenga como hilo conductor. Como explica Maurice Halbwachs sólo se recuerda desde el punto de vista social: “Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective, que ce point de vue change selon la place que j'y occupe et que cette place elle-même change selon les relations que j'entretiens avec d'autres milieux” (Halbwachs, 1968: 94-95). El cuadro social es el de los grupos de la tertulia que hace de la memoria un reservorio de *dialectos*.

### 3.3.3. REPÚBLICA, FRANQUISMO, GUERRA CIVIL

Siguiendo la tesis de Iury Lotman (1996)<sup>98</sup>, la memoria no sería ese depósito pasivo de la historia oficial sino que contendría además la emergencia diseminada de los testimonios y los relatos de los dialectos de memoria. Si la cultura oficial durante la dictadura de Franco provocó claramente la declaración de ruptura con la República, la emergencia en estos relatos provoca el quiebre ideológico resultante en la ficción como ese entramado que permite el sentido histórico. Es por eso que el testimonio, como advertimos anteriormente, permite operar el desplazamiento de lo privado a lo público y en ese desplazamiento reconocer lazos de identidad. La cultura, señala Iury Lotman, es una inteligencia y una memoria colectivas<sup>99</sup>. Por lo tanto, para su recuperación dicha memoria, además de informativa, puede resultar claramente creativa. Tal es el rol del arte que Benet supo aplicar a las disciplinas plásticas con la técnica del *collage*, como también lo hiciera a nivel narrativo<sup>100</sup>.

Definir la cultura como memoria de la colectividad implica plantear “el problema del sistema de reglas semióticas según las cuales la experiencia de vida del género humano

---

<sup>98</sup> Tomamos a Iury LOTMAN por ubicar el análisis de la memoria social dentro de una coyuntura mayor como la Cultura, desde la semiótica cultural.

<sup>99</sup> Cfr. Iury LOTMAN (1996).

<sup>100</sup> “Et in Arcadia ego” tanto como “Ensayos de la catástrofe”, la primera de 1992 y la segunda de 1984, son algunas de las obras de BENET que analizaremos en el segundo capítulo a partir de elementos ligados a la memoria y a la historia.

se hace culturas". (Lotman, 1996: 71). Todo acontecimiento que sea concebido en primera instancia como existente necesita ser identificado con un elemento específico perteneciente a la lengua del mecanismo memorizante. Desde esta perspectiva toda cultura se estructura ante todo en un sistema de comunicación altamente socializado. Por consiguiente aquellos símbolos que se tomen serán los que respondan a una memoria específica, que no está dada por elección sino por historicidad.

En este sentido, es necesario que cada relato tenga su *Walpurgisnacht*<sup>101</sup> que, según la teoría de Luis Martín Santos (1970), todo buen texto ha de tenerla. Se trata de la necesidad de la vuelta al pasado, de que todo texto se interrogue sobre el pasado y la memoria. No es casual que en *Tiempo de silencio* ese núcleo asome en la parte central del texto, parte que, vale aclarar, fue censurada. Y la memoria del republicanismo, como la prehistoria que antecede a la tragedia de la historia, dada por la Guerra civil y perfeccionada por el Franquismo, es también central en *Otoño en Madrid*. Ese centro opera de manera irónica en este texto con "El Madrid de Eloy" y es el punto que revaloriza espacialmente los espacios clandestinos de la ciudad. Es por esto que los referentes del republicanismo son a su vez referentes de la memoria vencida pero invicta: la historia de la literatura, con los relatos de Baroja y Martín Santos y la historia del arte con el *rojo absoluto* Caneja<sup>102</sup>, que cambió su forma de pintar al salir de la cárcel. Este quiebre en las formas, con un Baroja triste y desolado para quien se utiliza el subjetivema *valleinclanesco* al igual que el relato de Unamuno quien muere de tristeza al saber que había acabado la República, se nutre de los relatos de anónimos republicanos como Benito, alcalde republicano de su pueblo toledano quien al regresar, salido de la cárcel "no encontró un solo amigo, su mujer se había casado con el alcalde falangista y fue derecho a Carabanchel" (47); la historia del filósofo con el ojo de vidrio a quien se narra irónicamente porque en un "gesto de valentía" recurrió a la policía: "Vengo a dar cuenta de mi desaparición, señor comisario" (55), la figura de Eloy indagando el sistema en ese juego lingüístico que se titula en el artículo "El Madrid de Eloy", simulando el Paris de Baudelaire o la Praga de

---

<sup>101</sup> Se llama así a las festividades en las que aparecían los muertos vivientes, se rendía culto a BACO y se recuperaba la memoria del pasado en un cruce carnavalesco

<sup>102</sup> Es interesante ver en este artículo cómo el narrador/autor no postula ningún extremismo; por ejemplo, para definir a los rojos postula una escala de gradación en tono irónico.

Kafka de manera también irónica puesto que España no había logrado estar a la altura de los demás países europeos pese a las propulsiones de la segunda etapa franquista.

Esa huella del republicanismo que culmina con la figura de Luis Martín Santos, a quien se menciona en los ensayos de *Puerta de tierra*, y a la que se configura con las construcciones nominales de *Arcadia republicana* o *Hampa* en plena transgresión irónica contra el Franquismo, reposiciona al intelectual crítico como la voz legítima para retomar el debate de la memoria republicana.

### 3.3.4. LOS TOPOI DE LA HISTORIA

Esa historia que nadie sabía hacia dónde iba a dirigirse.  
Benet, J. (1987:1)

Los *lieux de mémoire*, según hemos definido de acuerdo con Pierre Nora, no sólo representan un cambio de miras y una renovación conceptual en el campo de la historiografía (Cuesta Bustillo, 1998: 216-218) sino que, en tanto instrumento cognitivo, la noción de “lugar de memoria” se extendió más allá de los límites disciplinares y geográficos en los que se habían gestado. Claro está que estamos trabajando con la construcción simbólica de los lugares de la memoria, con las voces diseminadas y los lugares discursivos que reconstruyen la memoria republicana. Estos lugares se presentan como parte de una ciudad que expulsa y que es la negación de la naturaleza mediante el impulso deshumanizante del hombre. La ciudad estaba rota así como el “ecosistema intelectual”, en términos de Vázquez Montalbán (1998), estaba destruido. El *skyline* de la ciudad franquista no coincide con el modelo que pensaron los griegos: la ciudad como una mujer en reposo que evoca a la Diosa Tierra liberada de todos los trabajos y a quien se asocia a la fecundidad. La ciudad moderna es el símbolo de la madre, con la bivalencia de la protección y el límite.

Se emparenta en general con el principio femenino. De la misma manera que la ciudad posee a sus habitantes, la mujer contiene a sus hijos. Por esta razón, las diosas se representan llevando una corona de murallas. En el Antiguo Testamento las ciudades se describen como personas. (Vázquez Montalbán, 1998: 9)

El *skyline* de la armonía griega es parte de la prehistoria republicana, de los recuerdos de infancia, donde la madre España no tenía su sinónimo en Patria, Régimen e Iglesia. El

*skyline* de la ciudad franquista ha roto así los lazos para dar lugar a la Madrastra. En “Barojiana” el relato del servicio militar ordinario deja en claro esta inversión de la madre, en palabras de un sargento: “¿A qué cuando veis un francés os da rabia? ¿Sí? Pues, ‘eso’ es la Patria”. (Benet, 1987: 18)

Es por eso quizá que los espacios exteriores se definen por la ruptura de la Guerra civil cuya representación es amenazante mientras que los espacios de lo interno, en esa lucha cuerpo a cuerpo, intentan transgredir para recuperar la memoria *invicta*, aunque no siempre lo logren. Lo externo en tanto público se rige por el carácter amenazante del Estado censor mientras que lo interno, como espacio íntimo, permite muchas veces la liberación de los recuerdos. Espacios característicos son, sin lugar a duda, los ambientes de las tertulias, en especial la de Baroja.

Era todo lo contrario a un maestro y aquél que acudiera a su casa para oír de sus labios lecciones magistrales... podía salir muy defraudado. Allí no se hablaba de cosas del otro mundo ni se hacía gala de gran sabiduría y la mejor lección que se podía obtener de la tertulia era la falta de respeto hacia muchas cosas. (22)

La casa del gallego Díaz, donde se impartían lecciones de matemática, nos muestra este cruce exacto entre lo externo y lo interno pero ante todo entre el pasado y el presente :el cristal del ventanal roto por una bomba caída en tiempos de la guerra, el frío consecuente en oposición a la calefacción de la Iglesia de los Jerónimos, donde Gallego se refugiaba mientras jugaba el rol de confesor para luego comentar y volver risible aquello que había escuchado pero, ante todo, la mugre y el polvo del tiempo intemporalizado y estancado. La memoria, en una metáfora perfecta, funciona en estos textos tomando el cuerpo de la ciudad prodigio, Madrid. A esa ciudad van los refugiados y a ella se le debe la cultura de la resistencia. Desde allí la ciudad rizoma enlaza con un hermano en el exilio en París (en el otro lado, la ciudad Biblioteca de Camus, Sartre, Malraux) y ya con las firmas del progreso económico: la del Concordato con la Santa sede que incluirá en el Régimen a los tecnócratas del opus Dei, y la de los pactos con EE.UU, el enlace con Londres, menos intelectual sin duda. Los recuerdos de San Sebastián en Martín Santos, mediando la cultura vasca, serán otro signo de identidad de la memoria republicana, junto con su relato decisivo de cambio ideológico.

En este sentido, la ciudad madrileña es también, en ese gesto de resistencia, la ciudad intertextual, la ciudad leída en *Tiempo de Silencio*: la pensión, la colcha roja de raso, doña Luisa y las famosas catoblepas, serán otro signo para resaltar la importancia de estos espacios clandestinos donde se ejercía una oposición, al menos simbólica, al régimen. El ámbito de los cafés, herencia liberal de los artículos de Mariano José de Larra, y otra vez el cruce intertextual, donde un escritor en el fondo, escribe sin parar, el Café del Lyon o el del Cock, en los que se discutían las nuevas corrientes.

Todo ese espacio a la luz cambia por el espacio clandestino en el que los *topoi* se vuelven característicos de la restricción y el racionamiento, en los términos ya mencionados de Carmen Martín Gaité. Pero esa memoria que se recolecta en los intersticios de una ciudad que ha sobrevivido pese a todo y que se ha mantenido en pie, prevalece en lo invisible y uno de sus referentes está en la figura del “maitre”, otro personaje histórico siguiendo la tendencia barojiana:

Casi todos los maitres de Madrid habían militado en la CNT y [...], cuando ya cerrado el local, despachada la clientela y retirados los camareros, corría una última ronda y se evocaba la epopeya del puente de los franceses, el maitre -situado detrás de la barra como en sus años mozos- apenas podía retener las lágrimas. El tiempo es vuestro. Hay que aprovechar la juventud (101)

Esta recuperación del pasado pone en juego un último eje, el de la ciudad palimpsesto que es ante todo la puesta en escena de una memoria palimpsesto: la de la ficción como matriz de conocimiento; pero un conocimiento no sólo del pasado sino del presente y de una reflexión programática acerca del futuro. He aquí el gesto ideológico, la aparición del intelectual crítico y la ficción como medio que no sólo aplica sino que ofrece un análisis esencial de una memoria discursiva: “Esa memoria es y será siempre un palimpsesto y cada nueva inscripción borra la anterior, y aun cuando la última no sea- y eso es más frecuente de lo que se confiesa- más que una invención destinada a adaptar el pasado a las predilecciones del presente”. (103)

A continuación analizaremos el último ensayo que cierra este primer capítulo: *La construcción de la torre de Babel*. Allí se despliegan las estrategias que se suman a las ya analizadas pero en el nivel teórico. Su abordaje nos permitirá anticipar algunas líneas

respecto del corpus novelístico benetiano de Región en el marco de los estudios sobre la memoria y la representación histórica.

#### 3.4. MEMORIA EN PALIMPSESTO: *LA CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE DE BABEL*

Podríamos definir *palimpsesto* como aquel ocultamiento que se establece en un texto al que se considera anterior, primigenio, cuyas huellas han sido borradas artificialmente. De alguna manera, se puede afirmar que todas las obras literarias traen a la memoria otras; por lo tanto, “todas las obras son hipertextuales”, (Genette, 1989: 19) teniendo en cuenta que cada una lo será en mayor o menor grado. A esas relaciones “librescas” es a lo que Genette llama “literatura en segundo grado” es decir, literatura fundada en otros textos.

Por ello el término *palimpsesto* sirve para explicar de manera general cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia (Genette, 1989:495). Al igual que la memoria en tanto tejido, la obra literaria opera por capas o niveles de sentido. A la memoria le corresponden dos niveles que atraviesan la significación de los relatos que la ponen en escena: uno de referencia al pasado, que lo reformula o intenta imitar, como vimos en el relato testimonial y en el ensayo historiográfico; otro, anclado en el presente de la enunciación, que busca en esa referencia al pasado un sentido que sea de utilidad para el presente.

Para explicar la hipertextualidad Genette propone dos tipos de derivación: transformación e imitación. Dichas categorías no encierran conceptos antagónicos sino grados de relación intertextual. La transformación incluye la parodia, el travestimiento y la transposición. La imitación incluye el *pastiche*, el *charge* o imitación satírica y la *forgerie* o imitación seria. Un caso paradigmático que nos interesa tomar en el último apartado del presente capítulo es el de la relación analógica respecto de *La construcción de la torre de Babel*. Nos referimos, por un lado, al conjunto de cinco breves ensayos, escritos entre 1984 y 1990<sup>103</sup>; por otro, al sentido figurado de la imagen que Benet analiza. *La torre de Babel* es en principio

---

<sup>103</sup> Dichos ensayos fueron contribuciones orales en un curso universitario de verano sobre diversos asuntos, como el espía, la literatura medieval o la guerra civil. A los efectos del análisis sólo tomaremos dos de estos ensayos. Excepto el primero, “La construcción de la torre de Babel”, todos ya habían sido anteriormente publicados en diversas revistas.

entendida como un mito que, como fondo de un tejido, entreteje historias. Como tal permanece como una memoria en palimpsesto de la tradición latente no explicitada en el tejido evidente. Sobre este mito Benet, no al azar, elige la versión de Brueghel. En ella la obra no es un elemento estático sino, por el contrario, dinámico. No le interesa mostrar su sentido acabado sino la idea de *construcción* a partir de dos elementos: *la dialéctica sujeto-objeto* (por la que la obra no se determina a sí misma sino a través de los ojos del sujeto que la recrea que, en este caso, es la figura humana en su totalidad) y *la reformulación del sentido bíblico* (que contradice la idea de unicidad por la de la multiplicidad y diversidad de la humanidad).

Estos elementos se alejan de la figuración en el Génesis respecto de la “cúspide para alcanzar a Dios” y proponen en la obra una puesta telescópica marcada por la superposición de elementos arquitectónicos en oposición a la estructura helicoidal. Es esta arquitectura lo que nos interesa por cuanto la idea de construcción- que es, en definitiva, lo que pintó Brueghel-, está signada por niveles que atraviesan la temporalidad y hacen de la *torre de Babel* una imagen perfecta del funcionamiento de la memoria histórica. Cada nivel marca las prácticas de una memoria, que es también su hacer económico y social.

Una memoria histórica escrita con caracteres arquitectónicos que sin duda enlazaba con el “pensado hacer” del relato bíblico. [...] Las cosas ocurren de manera muy distinta con la torre telescópica, de rodajas o de tambores superpuestos. Cada tambor puede ser una repetición idéntica del anterior e inferior o puede introducir cambios. (Benet, 1990a:30)

Por eso el momento elegido es un estado de la memoria histórica. Allí nada está completo, todo permanece en la imperfección de la sincronía. Quizás esa imperfección sea lo que caracteriza el elemento principal de la memoria como una construcción plagada de reconstrucciones, reemplazos y reformulaciones. El tiempo que perdura, inevitablemente, es el presente.

Babel, como toda utopía, no es tanto una réplica al proyecto divino como una expropiación del mismo, no tanto una contrarreligión como una preterreligión que, incómoda con la idea de relegar la oferta divina a un futuro incierto y no testimoniado, se esfuerza en actualizar en un presente que, sin duda, pasará pronto a un bien cimentado e indestructible pasado. (Benet, 1990a:38)

El rechazo de la idea de eternidad hace que la memoria sea un estado frágil que, de no ser testimoniada especialmente en obras que logren superar al tiempo, tiende a perderse. Por eso la palabra es para Benet un mitema que se convierte en hilo conductor “de una experiencia que para redactar un discurso histórico tiene necesariamente que partir de una sintaxis analógica, pero nunca al revés” (39). La memoria, que es lenguaje, está construida a la manera descrita por Brueghel, por tambores sucesivos que van reformulando los estadios anteriores, formando un palimpsesto por el que no obstante pueden verse las prácticas de una generación anterior en constante construcción.

La construcción cobra especial importancia en la novelística benetiana, en la que nos centraremos en el siguiente capítulo. Los estados en que se va realizando serán centrales en las novelas, en especial en torno de la memoria de la guerra. El ensayo titulado “Tres fechas. Sobre la estrategia en la Guerra Civil española” (incluido en *La construcción de la torre de Babel*), que retoma elementos temáticos y estilísticos de *¿Qué fue la guerra civil?* y *La cultura en la guerra civil*, se centra en la construcción de la victoria nacionalista y la teoría que esboza será esencial en la estructuración de sus novelas, en las que la memoria de la guerra atraviesa todos los niveles.

La teoría señala que la estrategia de la Guerra civil se basa en las ciudades. La conquista del Estado suponía la ocupación de las grandes ciudades pero, al fracasar en su mayor parte con la excepción de Sevilla y Zaragoza, la guerra debió extenderse. Es lo que veremos en el ciclo de *Herrumbrosas lanzas*. Los principios napoleónicos, mediante los cuales se había emprendido la guerra y que se basaban en el derrocamiento directo del enemigo, ya no tenían validez frente a la resistencia de las ciudades. Por eso se rescató la estrategia que proponía no la destrucción del ejército enemigo sino el agotamiento de sus recursos económicos. La metáfora de la caída del fruto maduro proporcionada por Francisco Franco señala que la caída de las grandes ciudades, en especial Madrid, sería producto de dicho agotamiento.

Benet lo caracteriza en tres fechas sucesivas que van desde 1936 a 1938, fecha que determinará ya la finalización de la guerra: el 23 de noviembre de 1936, en el Terminus de Leganés cuando Franco comprendió que no estaba preparado para una guerra ni tenía planes para afrontarla, el 25 de abril de 1937, cuando Franco le confesó al general Ungría

que la guerra duraría dos años más. Ese tiempo le daba cierta ventaja ya que mientras durase la guerra su jefatura de Estado recientemente estrenada no sería cuestionada así como tampoco tendría que preocuparse por la constitución del nuevo “Estado”; por último, el 1 de agosto de 1938, en el frente de Gandesa cuando, frente a la victoria, decidió optar por el camino más largo. Allí Benet postula dos opciones:

Una de dos: o una falta total de visión estratégica, digno remate de una guerra llevada a trancas y barrancas, o un exceso de agudeza política que le permitiría adivinar los beneficios que había de derivar de una prórroga innecesaria. La historia se cierra sobre la duda y no existe el documento que la despeje. (Benet, 1990b: 115)

Esa inteligibilidad que analizamos en *¿Qué fue la guerra civil?* y *La cultura en la guerra civil* hace que sea *investigable*, incluso en la actualidad. La memoria de la guerra que persiste en palimpsesto se apoya en la memoria colectiva latente y es ese el problema que ocupa la narrativa benetiana. Como señala Ken Benson, en Benet es clave el planteamiento antimimético que produce una relación metafórica entre el mundo literario y la referencia histórica (tanto la experiencia traumática de la guerra como la de la etapa franquista). Por esto es tan importante la figura de la torre de Babel como proceso de construcción *diacrónico* a la vez que *sincrónico*, por el que se articulan los diversos estados de la memoria histórica.

La relación del narrador con el mundo no lo conduce pues a la creación de una prosa realista (ya hemos analizado cómo va contra todos los realismos, el del mundo literario acomodado al Franquismo y el del realismo social) procurando crear un discurso complejo de sentidos múltiples y abiertos que no busque la solución del enigma. El narrador sabe los límites del conocer (la experiencia de la condición humana como inextricablemente enigmática (Benson, 2004:18)) y sabe los límites del decir así como también que la creación no soluciona el enigma pero aporta elementos para la reflexión.

No obstante la literatura es, además de un ensayo sobre la circunstancia, un proceso lúdico que llega a conseguir un *goce* textual<sup>104</sup> y refleja lo sinuoso en una prosa pluridimensional y enigmática que juega con los niveles de parodia e ironía, con la

---

<sup>104</sup> El concepto de *goce* es tomado de Roland BARTHES (1998) para quien implica una ruptura del horizonte de expectativa y es lo que produce el cambio de punto de vista.

polisemia y el interrogante constante; que busca, en última instancia, que el lector se pregunte, dude y actúe.

En este planteamiento lúdico de lo literario además se instala una carga de profundidad al Estado y a la sociedad franquista en que se inscribe. “La literatura es un proceso lúdico- explica Benson- que subvierte el orden establecido por el ‘Estado’ y por la ‘sociedad’” (Benson, 2004: 19-20). Frente a la construcción de hispanidad del Franquismo, la narrativa del ciclo de Región propone un diseño espacial que es un condensado ideológico que subvierte sus tópicos y gnoseología.

### CONCLUSIONES PARCIALES

A lo largo de este capítulo hemos pretendido dar cuenta del estado de la cuestión de la filosofía de la historia narrativista a partir de la refutación de la Tesis 1.5 y subsiguiente 1.5.1 propuesta por Frank Ankersmit. Las cinco antítesis presentadas se corresponden con la noción de práctica discursiva en relación con elementos propios de la ciencia literaria. Por consiguiente al hablar de una filosofía de la historia narrativista debemos partir necesariamente de una filosofía de la praxis que problematice la opacidad del lenguaje y la supuesta homogeneidad del sujeto. El discurso histórico es literatura por cuanto lleva la aplicación necesaria del pasado en el *hic et nunc* presente y dicha aplicación se presenta siempre bajo la mediación de la subjetividad.

Ese rasgo supone un dispositivo moralizador que en la recepción obliga a la acción mediante la propuesta de un programa. Las esferas normativa, instrumental y estética que la modernidad había separado, en el discurso de la historia vuelven a conjugarse de manera problemática pero eficaz para comprender que los entramados textuales son reflejo, no de una realidad en sentido mimético del pasado sino, por el contrario, una construcción figurativa para el presente cuyo sentido literal aún no se desvela y sólo se comprende por su connotación. En ese presente se incorpora también el problema de la memoria.

No basta con recuperar unos huesos, con identificarlos, con tener un lugar donde honrarles y recordarles. Es preciso recuperar sus vidas, sus esperanzas en el proyecto de una España republicana abortado por la sublevación militar de 1936. La asociación quiere instar a las administraciones, a la Universidad, a los colectivos cívicos a llevar a cabo una operación multidisciplinar para que nada se pierda: los testimonios, los documentos, la

geografía de aquel genocidio: fosas, arquitectura carcelaria o relacionada con ella, etc. Todos estos elementos, debidamente conservados deben servir para componer lecciones de historia, de vida y de formación en ideales de solidaridad, pacifismo y tolerancia. (Amigos de los Caídos por la Libertad- Región Murcia, 2002)

La memoria no sólo de la guerra sino también la del período franquista articulan el marco teórico benetiano a partir de la intrahistoria que viene a desmitificar los grandes relatos falsificados de la historia oficial. Desde ese lugar, el de la relación de reformulación entre el ensayo y la novela, abordaremos en el siguiente capítulo el análisis de las narrativas menores del corpus analítico a partir de las categorías de tiempo, espacio e ideología. Como hemos explicado, la memoria discursiva que se despliega se corresponde con los valores republicanos de democracia y reformismo pero ambos no pueden aplicarse sin justicia.

Hemos definido, siguiendo esa lógica, la memoria colectiva como una forma de justicia y sus relatos, así como los ensayos programáticos, devienen por consiguiente una conquista de la ética y de la moral. Por eso las narrativas del ciclo están plagadas de recursos moralizadores como la ironía, el humor y la parodia. Las diferencias entre Historia y Memoria son evidentes pero las relaciones entre ambas distan de resultar simples y además, actualmente la difuminación de una historia científica y crítica, la equiparación entre distintos tipos de narrativas, el relativismo o la subjetivización de la historia acortan las distancias. Quizás el proyecto literario benetiano, como muchos otros textos de integrantes de la misma generación, intenten rescatar la memoria discursiva, política y social republicana desde una poética que reniega del realismo épico, normativo y mimético propio del período franquista y, por el contrario, apuestan a un realismo figurativo y refractario que sirva al presente como *lugar de memoria* activo, donde intervenga un narrador comprometido estética y políticamente con la memoria colectiva y la recuperación de la identidad *invicta*.

Cabe citar, para culminar este panorama teórico-programático, a Carmen Martín Gaité, cuya escritura, al igual que la benetiana, se sostiene por el *hilo de la memoria* a la manera de hilo de Ariadna que rompe con el mal del laberinto- o su mal de archivo- para construir la tentación -moral- del bien. Por eso explica: “El hilo de todo lo que he escrito es la memoria, el deseo de encontrar cada cual su propia coherencia de memoria y olvido:

entender cada uno el sitio donde está. Eso es muy difícil. La palabra bien dicha es memoria (Martín Gaité, 1987: 3).

Memoria que, en la actualidad, aún sigue siendo un problema para la sociedad española, como lo demuestran las diversas columnas en diarios y revistas así como los debates parlamentarios y el descubrimiento de fosas comunes. Quizás la escritura, en un sentido positivo del *pharmakon* que Derrida le critica al platonismo en ese intento por deconstruir las oposiciones binarias, sirva para la cura de la memoria del mal porque la escritura no sería *hipomnesis* sino *mneme*; es decir, no una copia representativa y superficial de la memoria viva sino la misma memoria *in praesentia* que ayuda a reconstruir el presente más que actualizar el pasado construido, con tradiciones inventadas, del Franquismo.

Ese imaginario es el que se intenta superar con el acto de escritura. Así el acto narrativo de contar como forma de superación del pasado es también una catarsis; es decir una superación, una purificación o cura del mal de la enfermedad del olvido porque es en sí una *transformación* cuyas características analizaremos en el siguiente capítulo a partir de lo que hemos llamado la latencia de Región; es decir, el esbozo que se nos presenta en la narrativa breve, anterior a la trilogía clave del ciclo regionato. En esa transición podremos ver cómo se configura la geografía de Región en relación con los elementos de la prehistoria y la historia, entendidos en los términos de una antinomia dialéctica para luego destacar la funcionalidad en tanto condensado ideológico predominante tanto en sus cuentos como en las novelas de la trilogía y en *Herrumbrosas lanzas*. La latencia de Región es un elemento de configuración metodológica que nos permitirá, al margen de una cronología que no seguimos, definir el diseño espacial presente de manera fragmentaria.

---

## CAPÍTULO II

### ESPACIOS DE LA MEMORIA EN LA NOVELÍSTICA BENETIANA: LATENCIA DE REGIÓN EN LA NARRATIVA BREVE

[...] the novel of memory offers a different claim on history and historical truths. Propositional rather than assertive, this claim recognizes that to know the historical is to mediate and to narrate it with the voice of a subject in the present who is also positioned within history.

If one the proclaimed truths of our existence is that “being” means always being in time, it is a derivative but no less cogent conclusion that we are also in history. We belong to history.

David Herzberger, “Narrating the past: History and the novel of Memory in postwar Spain”

## 1. EL USO DE LOS ESPACIOS Y LAS MEMORIAS

Las llamadas *novelas de la memoria*<sup>105</sup> han tenido en España, desde la inmediata postguerra, una directa conexión con el uso del tiempo y el espacio ya sea desde la lógica representacional mimética (neorrealismo, behaviorismo, realismo dialéctico, entre otros) así como desde la conceptualización de una temporalidad y espacio subjetivos que se consolidan a partir de los años ochenta. Este último eje es quizás el que permite comprender la novelística benetiana desde el marco espacio-temporal de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Si la novela del siglo XIX está marcada por la tensión entre espacio público y privado y por el problema de delimitación entre el espacio real y el literario, luego del quiebre que significa, incluso sociológicamente la guerra, tales espacios ya no se enfocan desde la idea de un marco referencial sino como construcción ideológica de la memoria, en la que la consideración respecto de un pasado se asume como una *apropiación* y una *representación*.

El diseño espacial sirve a la construcción de la memoria pues supone una apropiación de la intrahistoria acallada y una puesta representativa en la narración a partir de la intervención del paradigma subjetivo. Así, los espacios que estaban determinados descriptivamente por un “efecto de lo real”, mitificando el pasado desde una *esfera de lo horrible* (Ricoeur, 2000b) en el realismo social, ahora se diseminan. Los espacios no tienen anclaje referencial y el tiempo se estructura como un *proceso* de memoria en tensión, muchas veces anulando la cronología. Por eso se trata de novelas que se contraponen al mito del nacionalismo (no les interesa el sentido *épico* ni la memoria nacional) y cuyo tema principal es el conflicto de la identidad frente a la cerrazón de la mitología impuesta por la memoria oficial. De esta manera, narrador y personaje siempre se sitúan dentro de una historia que actúa como telón de fondo pero que no los determina sino más bien los enfrenta a partir de su interrelación en un espacio y tiempo subjetivos que claramente presuponen la emergencia de una cosmovisión republicana.

---

<sup>105</sup> Según David HERZBERGER (1991) la novela de memoria (*novel of memory*) es un tipo de narrativa que explora la historia y trata de discernirla. Se trata de una ficción que evoca el tiempo pasado a través de la rememoración subjetiva, frecuentemente en primera persona. El pasado que examina está ligado a la crítica de la construcción historiográfica bajo el Franquismo, el pasado referido a la guerra civil y sus causas y consecuencias.

Por espacio y tiempo subjetivos nos referimos, según la propuesta de Immanuel Kant en *Crítica de la razón pura* (1998), a las formas que *a priori* constituyen nuestra representación subjetiva de la materia contenida en ellos. Es la condición de posibilidad de los fenómenos que se organizan a nivel temporal, en la sucesión y la simultaneidad, y a nivel espacial, de manera tridimensional tal que, como explica Samuel Alexander (1927) ambos conceptos son interdependientes. El espacio entendido fuera del tiempo no podría ser inteligible así como el tiempo sin espacio tampoco podría ser distinguido. Dicha interrelación genera un conocimiento preciso:

Our mental space and our contemplated space belong experientially to one Space, which is in part contemplated, in part enjoyed. For all our physical objects are apprehended "over there" in spatial relation to our own mental space. (Alexander, 1927: 98)

Este conocimiento nos permite ver en la novela las construcciones temporo-espaciales no como un marco de referencialidad mimética con pretensión objetiva sino, por el contrario, en tanto abstracción o más bien construcción retórico-discursiva que permite analizar el funcionamiento de la memoria desde un tiempo cero. No obstante, y como de su interdependencia se genera un conocimiento específico, las representaciones en la novela de memoria, especialmente en la narrativa de Juan Benet, buscarán en el género la concretización del diseño espacial, no a través de la verosimilitud referencial sino del imaginario de una cartografía ficcional con clara intencionalidad ideológica. Las representaciones de la memoria, por lo tanto, nos interesan no por aquellos elementos de "lo real" factible que puedan contener sino más bien por las estructuras mítico-narrativas que develan las relaciones entre verdad y sentido, referencia y autorreferencia (por ejemplo, el mapa de Región) y hegemonía y contrahegemonía que tienen lugar en España desde 1960.

Como señala John Margenot (1991), las cartografías esbozadas en Región delimitan espacios en tensión que oscilan entre lo que el autor denomina las *zonas* y las *sombras*; es decir, espacios polisémicos (cartografías ideológicas y sociales, metafóricas y simbólicas) y espacios clausurados (la oscuridad, la penumbra, el laberinto y la imagería demoníaca). Estas cartografías, no obstante, presuponen y determinan, asimismo, dos zonas de la memoria. Por un lado, la prehistoria que se identifica con una ideología republicana y en la

que prevalecen zonas ramificadas en tiempos y espacios; por otro, la historia, momento de quiebre a partir de la memoria de la Guerra civil, cuya ideología está determinada por los espacios de sombra del terror y la clausura de la guerra y la postguerra. Vale aclarar que esta tensión entre espacios y tiempos de la prehistoria y la historia también opera en la construcción de los personajes<sup>106</sup>. Incluso cuando el espacio pretenda ser abstracto en la novela, será tangible, reconocible e identificable en forma y sentido gracias a la temporalidad en la que se imprime<sup>107</sup>. De una proyección lineal hemos desembocado en una circular. En tanto espacio perceptivo<sup>108</sup>, es habitable y sujeto a la experiencia individualizada y concreta en oposición a un espacio constituido e íntegro; así se organiza lo real a partir de simbologías.

Es ese cruce el que nos ocupa por cuanto en esa tensión está el mecanismo explícito del juego ideológico que articula la posición de un narrador que ya no intentará ocultarse bajo los paradigmas de la objetividad realista. Las ficciones con que operan estas *novelas de la memoria* apuntan a la construcción de espacios subjetivos donde el sujeto que aparece en primer plano- intentando también una imposible narración de sí mismo- no es más que, en palabras de Gastón Bachelard (2005), “un no-yo que protege al yo”; es decir, primera ficción que rompe el *ego* cartesiano y desvela la fragmentariedad del sujeto. Por eso estas novelas de memoria no suponen autobiografías, justamente porque su construcción se basa en la multiplicidad y la polifonía. Problematizan, además, los términos de verdad y sentido pues tanto las temporalidades como los espacios están ligados al discurso narrativo que oculta su referente y obliga al lector a indagar continuamente *desde dónde* se rememora. Esas posiciones llevan a la segunda ficción: la imposibilidad de la narración de la verdad del régimen franquista- traducida en estructuras de sentido lineales y cronológicas- que, en los corpora narrativos a partir de los años sesenta y, en especial, en el del ciclo de Región, se reformulan y contrastan en tanto su significado deja de ser verdad para volverse

---

<sup>106</sup> Como señalan René WELLEK y Austin WARREN (1963) a propósito de los espacios interiores en la literatura: “[...] ambientes, especialmente los interiores domésticos, pueden ser vistos como expresiones, metonímicas o metafóricas, del personaje. La casa de un hombre es una extensión de él mismo. Describíde y lo habréis descrito” (Cfr. Ricardo GULLÓN, 1980: 6)

<sup>107</sup> Teóricos como Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ (1993) adscriben a esta relación pero otros, como WELLEK –WARREN (1974) siguen notando la predominancia del tiempo.

<sup>108</sup> Nos referimos, según Ernst CASSIRER (1945), a aquel que está afectado por la experiencia sensible.

mitología. Aquí, el problema del tiempo y el espacio juega un rol esencial pues la única forma de desvelar esas estructuras mitológicas no es a partir del discurso explícito y objetivo de los personajes de novela, incluida la figura del narrador, sino por el contrario, desde lo que lo determina y lo vuelve sujeto, una predestinación que en la cartografía regional está determinada por el personaje de Numa y el espacio de Mantua.

Maurice Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción* (1984) se plantea en la segunda parte el interrogante de si el espacio es una forma del conocimiento perceptual. Para esto analiza cuatro aspectos: el arriba y el abajo, la profundidad, el movimiento y el espacio vivido. Naturalmente considera el espacio a la luz de la fenomenología, descartando su conceptualización en tanto “receptáculo” que las teorías realistas proyectaron. Estas posiciones no están dentro del espacio ni tampoco se vinculan externamente. No existen puntos locativos objetivos ni ubicaciones sino una corporalidad que se vuelve agente de acciones posibles, definido por su tarea y su situación pero, ante todo, por su capacidad de apropiación del mundo por el uso de la perspectiva (264-265). La orientación no nos viene dada por unos contenidos tales como arriba, abajo, derecho o invertido sino que sólo se comprende el espacio ya constituido desde el momento en que la percepción contiene la referencia al mundo. El que el ser esté orientado y la existencia sea espacial no requiere una explicación anterior, una causa, sino que son hechos que están presupuestos en nuestro encuentro primordial con el ser: “el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación” (267).

Se puede concluir que el espacio está supuesto en el punto de vista y que tenemos una espacialidad histórica y predispuesta. Lo mismo sucede con el *movimiento* que no se puede explicar desde un sentido lógico, partiendo de manera individual, sino que hay que partir del fenómeno del movimiento. El mundo supone transiciones y variaciones: “Por ejemplo, el pájaro que atraviesa mi jardín no es en el mismo instante del movimiento más que un poder grisáceo de volar y, de manera general, veremos que las cosas se definen, primero, por su ‘comportamiento’ y no por sus ‘propiedades estáticas’” (290). Móvil y movimiento contienen *la cosa móvil misma* pero también incluye al sujeto que percibe el movimiento.

Respecto del *espacio vivido*, que es el que más nos ocupará en el apartado siguiente, se enfatiza la idea de que el espacio es existencial y no una elaboración intelectual; hay, por tanto, diversos modos de ese *ser- estar en el mundo*, según las diversas formas de existencia (por ejemplo, el sueño, el estado de enfermedad, la guerra, la locura). El problema de cómo distinguir la ilusión y la realidad se resuelve a partir de que lo único importante es el fenómeno perceptivo mismo y en el que no cabe preguntarse acerca de la verdad o del error porque la evidencia del fenómeno hace innecesaria la pregunta. Para cada modalidad de *ser- estar en el mundo* habría una experiencia diferente del espacio. En nuestro caso no serán iguales las experiencias que tengan del espacio un regionato y un nacionalista de Macerta o a la de quien ingresa en Mantua así como tampoco su percepción temporal. Se deja atrás, de esta forma, la concepción clásica del tiempo en la cual hay una sucesión y un sujeto que conoce y que es ajeno a su transcurso. El hombre es temporal y las cosas adquieren un carácter también temporal por su referencia al sujeto, quien se transforma así en la medida de las experiencias internas (420).

De esta manera, la idea de una *percepción verdadera* no es aquella elaborada por nuestro intelecto sino la que revela la adecuada estructura del espacio tal como se da en el sujeto de la percepción. No se pueden marginar en el estudio de la percepción fenómenos como *el sueño, la guerra, el mito, la enfermedad, la clausura o el problemático espacio de la libertad*. Estas tensiones, que se actualizan en torno de los argumentos de la historia/ prehistoria, tienden a figurarse en un espacio de clausura y de apertura polisémica. En el primer caso, los espacios de la historia se fundan en las siguientes características: 1. El concepto de mito y el sentido permanente de la *historia*. 2. La búsqueda y glorificación de elementos heroicos. 3. La retórica de lo individual. 4. La estrategia de guerra mediante el énfasis de significación épico.

El concepto de mito, como señala Roland Barthes (2003), corresponde a un habla. Como modo de significación, el habla mítica del espacio de sombra benetiano se encuentra inscrita en el campo semántico de la historia cuyos usos sociales construyen representaciones: el mito de la unidad por la superioridad de la religión católica y el mito de una moral nacional que tiende a la preservación y al conservadurismo. Por eso los personajes- héroes de Región, que ideológicamente se sitúan en la prehistoria, buscan la

transformación en espacios que intentan abrir constantemente, en oposición a aquellos personajes que habitan la historia y buscan la clausura de la memoria; estos últimos, además, se asientan en linajes y poseen la lógica de la guerra que es intransitiva. Lo heroico, de esta forma, se construye sobre los pilares de la inmovilidad: de los caracteres, de la naturaleza y de los lenguajes. Como indica Roland Barthes (2003), el mito para la tendencia ideológica autoritaria que estos espacios ponen en escena, funciona en tanto *vacuna* para evitar el mal social y la transgresión pero también como *la privación de la microhistoria* puesto que la pluralidad de las pequeñas zonas y la polifonía del coro regionato amenazan la unidad de la nación. También funciona como la *identificación* que supone la homogeneización de los sujetos. Claramente, los personajes contruidos a partir de la mitología tienden a clausurar a los personajes regionatos. Otros rasgos son: el uso de la *tautología* que supone ausencia de explicación y el mito en que se funda la legalidad, como veremos en Numa, y las características de *ninismo* y *la verificación* que no admiten diferencias e intentan englobar todo hecho humano por comparación intertextual bíblica, como la tendencia al proverbio que se apoya en el sentido común y que veremos en el capítulo III. Por eso Región, en tanto condensado ideológico, es un habla que enfrenta al mito porque su esencia es siempre política en oposición a la que presenta aquella pretendidamente natural. El espacio es un elemento transversal en esta configuración historia/prehistoria que estructura nuestra tesis puesto que es el soporte visible y simbólico del funcionamiento de la ideología.

En el ya clásico estudio de Gastón Bachelard sobre la poética del espacio (2005) señala que su función no es simplemente mostrar una descripción locativa sino más bien fenomenológica. La relación con los objetos y la interrelación de los sujetos se traducen en un espacio cuya especificidad se asienta en una subjetividad. De esta manera, el punto que más nos interesará es la relación entre el adentro y el afuera, no sólo desde una visión marcadamente espacializadora a nivel ideológico sino también deconstructiva; especialmente frente a la presencia de la guerra que quiebra los espacios y la distinción entre las esfera pública y privada. La imaginería espacial hace de la topología una configuración semántica antes que geométrica. En el estudio de Hans Enzensberger (1966) se focaliza en esta cuestión y se delimitan grados de ficcionalidad en el estudio del espacio,

alejándose de las concepciones cuantitativas. Incluso se apunta en ese estudio que las repeticiones de ciertos espacios nunca se corresponden con una misma significación. También la idea de lo lúdico es importante a los efectos de comprender la disposición concéntrica, reflexiva y simétrica de los espacios en la novelística benetiana, cuestión que obliga a los personajes a orientarse en y a través del espacio, apropiárselo, rechazarlo o enfrentarlo muchas veces, como en un juego. Tal es el efecto de Mantua como ejemplo. Pero claro está que este carácter lúdico del espacio es, ante todo, social.

Lo que distingue a tales juegos de todos los demás y, según creo, constituye su fundamento de existencia, no es solamente su carácter espacial, sino el hecho de que obligan al jugador a habérselas con el espacio y a saberse mover en él. Por eso quiero mencionar los juegos de orientación. Se ha afirmado que el juego es una actividad que se distingue por no ser provechosa. Esta es una verdad a medias. Es posible que todos los juegos tengan un sentido biológico, que sean una especie de adiestramiento. Este adiestramiento vital, que ya se ha observado en los animales, pasa a ser, en los hombres, un adiestramiento social. Para la orientación lo que importa en primer término, no son las relaciones geométricas sino las relaciones topológicas. (14)

La topología es comprendida entonces como las relaciones circulares de los espacios con las temporalidades; no se trata de la linealidad del tiempo sino de los espacios recobrados por la memoria que delimitan las zonas de lo presente, lo pasado y lo futuro. Es por esta razón que, como señala Mariano Baquero Goyanes:

[...] es en Proust donde Joseph Frank encuentra mejor manejada esa “forma espacial” que provoca una casi abolición del tiempo; ya que las impresiones del pasado, merced a la memoria involuntaria, llegan a fundirse con las del presente, borrándose, pues, los límites entre esos planos temporales. (Baquero Goyanes, 1989: 182)

A partir de Proust, la espacialidad cobrará especial importancia y, en especial, los espacios de la interioridad<sup>109</sup>. Un movimiento produce la relación entre un espacio y una historia, intersección siempre mediada por un sujeto. Por eso, y siguiendo la lógica fenomenológica,

---

<sup>109</sup> Siguiendo a Michel DE CERTEAU (2007) planteamos una distinción entre *espacio* y *lugar*. Queda reservado para el primer concepto la idea de un “entrecruzamiento de movibilidades”, un efecto dado por operaciones que lo temporalizan y contextualizan. Un espacio es una práctica del lugar mientras que el segundo concepto puede ser entendido, a la manera de MERLEAU-PONTY, como el “espacio geométrico”, homogéneo e isotrópico, o en definitiva, un orden que abarca de manera abstracta los lugares.

el *sentido de viaje*<sup>110</sup> a través de la conciencia será una metáfora funcional básica para comprender las novelas de la memoria, casi como un juego que muchos críticos han relacionado en la obra benetiana con la estructura teatral (Molina Ortega, 2007; Gullón, 1985). Ahora bien, este proceso lúdico supone también la desorientación. Eso les sucede a los personajes de Región. El juego de vencer a Mantua así como de enfrentar a Macerta supone una orientación que puede llevar al error porque el mismo juego lo exige. Por eso la bolsa republicana de Región no claudica aún habiendo perdido la guerra.

De allí que las reformulaciones amplificatorias de Región, desde las primeras novelas y cuentos hasta *Herrumbrosas lanzas*, tomarán diferentes características de acuerdo a un marco temporal aludido pero no referenciado: Región en el XIX, con su prosperidad pujante o Región, durante la guerra, reducida a un grupo minúsculo de habitantes. Finalmente, también nos encontramos con la deconstrucción ciudad-campo que no podrá definir taxativamente el espacio regionato. Con Macerta, situada en el valle del Lerma, sucede algo similar en tanto oposición a Región que se ubica en el valle del Torce; el centro es la sierra que los separa geográficamente pero que, como frontera, también trama una intersección. Macerta es el tejido institucional, la presencia de un Estado y el progreso (el ferrocarril sólo llega hasta allí). Su razón está basada en la mitología y se enfrenta a Región porque no puede uniformarla. Las reflexiones de Michel Foucault (1991, 1999, 2000, 2007, 2008) a propósito del espacio resultan centrales en su relación con la ideología y, en especial, con las articulaciones respecto de la constitución del *poder* que se reflejarán en el análisis del ciclo de Región.

La cuestión de la temporalidad ha sido el centro de la escena, alejada de la idea de espacialidad. Según Foucault, el pasado siempre fue tratado como lo muerto y fijo mientras que el tiempo fue rico, fecundo, vivo y dialéctico. No obstante, el panóptico -lugar simbólico del poder por excelencia- cobra significación exclusivamente por su relación espacio- temporal; lo mismo sucede con los espacios del encierro y la corporalidad ligados a la enfermedad en el uso de las metáforas espaciales. La historia cronológica, pretendidamente objetiva, se desarticula con la espacialización de los símbolos del poder,

---

<sup>110</sup> Ya veremos en el capítulo IV cómo el viaje configura la estructura mítica básica para los ¿antihéroes? de Región.

en tanto estrategia operativa que sirve para producir verdad. El dispositivo panóptico de Numa es una clara ejemplificación de su funcionamiento así como lo es Macerta, ubicada a la derecha en el mapa de Región, pero también los cuerpos, las lecturas de estereotipos y el clima. La perspectiva del espacio ligado al poder supone, desde este marco teórico, analizar antes que realidades geográficas concretas, la producción semántica de dichas realidades. Por eso, las relaciones de poder se espacializan; no son formas estáticas sino matrices de sentido.

No obstante, no basta con afirmar que el poder produce. Hay que esclarecer que su acción es *generación de espacio*. *Vigilar y castigar* (Foucault, 2009c) se comprende atendiendo a las dos arquitecturas particulares, no reductibles pero definitorias, de un mismo proyecto o diagrama que son propuestos como foco de estudio: éstos son el panóptico y la colonia Mettray. *Historia de la locura en la época clásica* (Foucault, 2000) muestra dos lugares específicos: París, donde el primer hospital general es fundado, y Philippe Pinel rompe las cadenas de los lunáticos en Bicêtre, y York, donde William Tuke establece un asilo especializado. La geografía urbana de la primera ciudad y la rural, de la segunda son algo más que elementos incidentales en la respuesta institucional que recibe la locura en el primer centro, así como el surgimiento de un régimen terapéutico especializado en el segundo.

El espacio y el tipo de relaciones sociales que se dan en él poseen una íntima relación. De esta manera, la dialéctica poder-saber está entramada en las diferentes articulaciones espaciales. Por eso, resulta necesario indagar en el concepto de *Panoptismo*, alejándolo de la idea instrumental de medio. El panóptico de Bentham es un diseño arquitectónico que sitúa en el centro de un amplio patio una torre y en la periferia, un conjunto de construcciones divididas en distintos niveles que, a su vez, se componen de celdas. En cada celda hay dos ventanas: una permite la entrada de la luz y la otra da directamente a la torre. En la torre, anchas ventanas permiten la vigilancia de las celdas.

Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de la contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo,

perfectamente individualizado y constantemente visible.  
(Foucault, 1991: 203)

El recluso no sabe y no puede ver si el vigilante está o no está en la torre. Su comportamiento siempre se acomoda a un “como-si”<sup>111</sup>. Siempre se adecua a una vigilancia *a priori* constante, infinita y absoluta. Esta espiral de control es la que nos resulta operativa para pensar los espacios simbólicos en el proyecto narrativo de Benet, en especial en el ciclo regionato. Mettray ofrece una extensión de terreno con su espacio dividido en casas separadas, alejadas, cada una de las cuales posee su propio taller, comedor, aula y dormitorio; y cada una de las cuales está ocupada por una familia de unos 40 jóvenes supervisados por dos “hermanos mayores”. En Mettray no hay inspección visual continua. En su lugar tenemos la aparente anti institucionalización y el aparente desarme natural de la familia. Pero, de todas formas, la relación del espacio con el saber-poder también impregna las conductas. El principio de visibilidad es central. Por eso el *Panoptismo* construye también, en esa espacialidad, la disciplina de cuerpos y mentalidades y puede ser definido como

[...] principio general de una nueva anatomía política cuyos objetos y finalidades no son las relaciones de soberanía (en las que la ejecución y la tortura estaban tan profundamente implicadas) sino las relaciones de disciplina. (Foucault 1991: 208)

Llegamos entonces a la conclusión de que la arquitectura de los espacios es evidentemente política y, por ende, mitológica. No responde a esencias ni a superestructuras sino a microfísicas de poder. Ya en una obra temprana, *Le langage de l'espace* (1964), Foucault había descrito cómo el paso de la literatura clásica a la literatura moderna suponía el tránsito de un lenguaje ordenado en el tiempo a un lenguaje organizado en el espacio; tránsito de una ontología que privilegia el tiempo como mecanismo de inteligibilidad a una que destaca el espacio. Tiempo lineal cronológico y subjetividad centrada en el *ego cogito* cartesiano se desmantelan. En esa dispersión cobra vida el análisis del espacio como elemento central de las relaciones sociales.

---

<sup>111</sup> Hans VAIHINGER (1952) despliega su teoría en relación a la conducta humana, aplicándola al terreno ficcional. La filosofía del “como si” supone que los individuos nunca conocen a fondo la realidad del mundo y, para superar su carencia, idean simulacros equivalentes a lo real, operados por un símil.

La yuxtaposición de diferentes categorías de elementos: la mezcla de lo humano y lo natural, lo tangible y lo intangible, lo colectivo y lo individual, están localizados en esos marcos temporo-espaciales de la prehistoria y la historia que constituyen el eje de nuestro trabajo. Allí, espacio y tiempo no son coordenadas aisladas, homogéneas y estáticas; son dinámicas que articulan cruces y subjetividades. Las relaciones parten siempre de un presente que se espacializa en lugares simbólicos, metafóricos y, ante todo, metonímicos.

También la presencia de lugares con historia (tampoco referenciados) y de tópicos historiográficos como la Guerra de la Independencia, las Guerras Carlistas y la Guerra civil, entendidas como depósitos de memoria, construyen el pasado como elemento que inficiona el presente. El pasado, que concuerda con la presencia de la historia puesto que la tragedia es el común denominador<sup>112</sup>, se presenta a través de imágenes del mal en el tiempo presente. Por eso, historia y prehistoria conviven como universos ideológicos cuyos espacios, Macerta y Región, también dialogan y exponen las memorias retóricas de la mitología nacionalista, por un lado, y del campo semántico republicano, por otro. Así, personajes y espacios se traman en una simbiosis que condiciona su *modus vivendi*.

Los ríos (Lerma y Torce) incluso son remarcación espacial de la memoria así como el bosque de Mantua con su guardián, Numa, especie de Esfinge que custodia el bosque y hace del lugar un espacio inaccesible, sólo habitable por republicanos derrotados o jugadores. Es el lugar para quien transgreda la ley fundada en una norma mítica. Representa también una alternativa al Estado con elementos divinos que pondrían en funcionamiento metonímico la religiosidad católica del mito nacionalista.

Por eso, el viajero que intenta entrar siempre desarticula los mecanismos de poder: la amenaza de éste y la protección del orden. Algo similar sucede con la mina y la figura del penitente y La Portada, el desierto de Región. Se trata de espacios del mal que son correlativos del Estado y que obligan a enfrentarlo en la dicotomía transgresión/obediencia. En este sentido, trataremos de realizar un recorrido, en principio, fragmentario de un corpus dado por el grupo de novelas pertenecientes al ciclo regionato- las llamadas *novelas de la trilogía*- anteriores a *Herrumbrosas lanzas*, para ver la transformación del espacio de Región. Antes nos concentraremos en lo que hemos llamado la latencia de Región, es decir,

---

<sup>112</sup> Cfr. capítulo I. 3.1.1: Juan BENET (1970e)

el análisis del condensado a partir de una selección de cuentos localizados en territorio regionato. Nuestra tesis consiste en afirmar que Región, en tanto condensado ideológico, termina siendo una puesta en escena en degradación de una concepción simbólica del espacio.

La narración de los elementos específicos que constituyen *Región* y su explícita relación con los personajes, va dejando lugar a una representación indirecta de su funcionalidad a partir de un cambio en el punto de vista que de aquí en adelante se verá focalizado en la intimidad. El primer punto trata el espacio como componente de la morfología de la obra: el espacio presentado. La tónica espacial establecida en la tradición genérica, los patrones socioculturales de la experiencia del espacio, las representaciones espaciales arquetípicas y simbólicas son precisiones e interpretaciones secundarias (en el sentido lógico) que se construyen sobre cierto componente espacial necesario que debe encerrar el mundo *verbalizado* en la obra. A dicho espacio presentado se pueden corresponder tres ejes de análisis morfo-semántico que retomaremos en profundidad más adelante: a- la trama descriptiva, b- el plano de construcción escénica y c- los elementos perceptivos connotados.

La descripción debe hallarse siempre *en el principio* del crecimiento de la totalidad espacial dada. Sin ello, esa totalidad no podría existir en absoluto. Pero después puede ser sostenida, e incluso ampliada, no sólo mediante recursos descriptivos sino también por otras estrategias narratológicas. No es posible seguir tratándola como una forma elocutiva estática que intenta reproducir miméticamente un determinado estado de cosas y que opera a partir de una segmentación y jerarquía.

En el primer plano debe hallarse el aspecto dinámico de esa forma: su capacidad de *producir* entes semánticos<sup>113</sup>. El valor de las formulaciones deícticas aún no ha sido trabajado críticamente así como tampoco el de los nombres propios de lugares y territorios y el papel de esos nombres como focos semánticos en torno de los cuales se concentran y unen las heterogéneas unidades de sentido que crean conjuntamente el espacio presentado

---

<sup>113</sup> Sobre la categoría de descripción literaria, cfr. "Qu'est que'une description?" de Philippe HAMON (1972). Retomaremos esta cuestión en el siguiente apartado.

de Región. Aquí entran la metafórica espacial, el uso del lugar común y el cliché como problemas específicos de la descripción del espacio.

Por otro lado, el espacio presentado constituye un escenario que casi siempre reviste un carácter aspectual: depende de los personajes, de la trama o del narrador. Codetermina, en este sentido, la matriz de las oposiciones e interacciones posibles de los personajes, grupos de personajes o medios (personas de aquí o de allá, la patria, lo propio y lo extranjero, la ciudad y el campo, la calle y la iglesia). La disposición de los personajes en la red es determinada en cada ocasión por una serie de variados factores: los rasgos de carácter, la pertenencia social, el tipo de aspiraciones y las genealogías. El papel de las categorías espaciales consiste aquí en que a un personaje dado se le atribuye cierto repertorio de territorios en los que puede aparecer y que se oponen o asimilan a otros. Tales territorios están ligados, más o menos obligatoriamente, a determinados atributos y funciones de los personajes. También el espacio elíptico responde a una construcción escénica aspectual.

Por último, si la trama descriptiva, de manera explícita o con escenario elidido, generaba el espacio, el eje de los elementos perceptivos connotados responde a significados adicionales que se construyen en yuxtaposición respecto de las presentaciones espaciales. En el curso de los acontecimientos, un personaje o el narrador pueden intervenir en igual medida en el papel de sustrato para variadas definiciones adicionales con carácter de símbolo, alegoría o metáfora.

El espacio puede ser tratado de diferentes maneras: como equivalente de estados emocionales, mediante la oposición de los espacios referenciales y fantásticos, por el *habitus*<sup>114</sup> como índice del status social del personaje, en tanto paisaje arcádico del idilio u opuesto al caos inhumano del paisaje de la gran ciudad o la imaginería demoníaca; los elementos paisajísticos pueden, a su vez, ser tomados como símbolos de la patria lejana y, en particular para lo que nos compete, el bosque espeso como la alegoría del obstáculo o de la conciencia. Estos elementos, claramente, ponen en evidencia que el análisis morfológico de lo espacial en la obra necesariamente está ligado a su construcción semántica. En la

---

<sup>114</sup> El *habitus* es uno de los conceptos centrales de la teoría sociológica de Pierre BOURDIEU. Por tal podemos entender esquemas de obrar, pensar y sentir asociados a la posición social. (BOURDIEU, 1997)

narrativa benetiana, el análisis espacial, vinculado a la memoria y por ende a la ideología, es, ante todo, análisis semántico de la vinculación entre la historia y la prehistoria.

Para eso contamos con dos argumentos y, de ninguna manera, optaremos por un marco teórico determinado sino por los instrumentos que las teorías acerca del espacio literario nos proveen para su análisis narrativo: 1- *la acentuación del proceso espacializador nos dará las herramientas de análisis para comprender la espacialización del tiempo subjetivo en la cosmovisión regionata republicana de la prehistoria en oposición a la historia* 2- *la construcción de ideología presupone un universo retórico de lo republicano, por un lado, y de lo nacionalista católico, por otro.* Región se enfrenta a Macerta por los principios que también harán del espacio, como hemos explicado, un lugar simbólico a la vez que un *diseño espacial* cuyo lugar ya no puede enunciarse sino a partir de restos y memorias bifurcadas. Para comenzar el recorrido de este segundo capítulo, expondremos a continuación algunos elementos de análisis a partir de un relato que focalizará en el problema a partir del primer sujeto *perceptual* clave de la narrativa benetiana: *el viajero*.

### 1.1. “VIATOR”: EL VIAJERO DE REGIÓN Y LOS ESPACIOS MITOLÓGICOS DE LA HISTORIA

“Viator” (1972) ofrece algunas claves de lectura acerca de la construcción del espacio que funcionarán en la producción novelística benetiana. El relato se ubica en un espacio fronterizo, más bien la fase de *transbordo* de un viaje en tren hacia la comarca regionata. Región es el término que designa esa comarca, dentro de un país silenciado y casi ausente a nivel narrativo, donde se sitúan todos los textos de Benet, salvo algún cuento<sup>115</sup> y novela de la última etapa. A los efectos del análisis, decidimos comenzar con este relato puesto que el espacio de Región se focaliza desde un punto determinante de la trama narrativa. El espacio es en este relato lo único que pareciera importar; no hay mitología sino a través de su diseño y el acceso al recuerdo sólo es posible teniendo en cuenta la determinación que ese elemento produce. El narrador, objetivado en su

---

<sup>115</sup> A la comarca de Región se le ha buscado en la bibliografía crítica un trasunto real ya que en su origen se localiza la zona del Porma, donde podemos ubicar los comienzos de Benet como ingeniero de caminos. Como *myse en abyme* el espacio regionato podría funcionar como microcosmos -una ficción especular- del entramado *España* al que busca representar en tanto microfísica política. En el siguiente apartado analizaremos con más profundidad este problema de la crítica respecto de la referencialidad que igualaría Región a España e incluso sus vinculaciones históricas.

asimilación a la estación de tren, permanece también en una posición fronteriza. No es casual que, dado este enfoque narrativo, muchos estudios encuentren como punto de partida *Volverás a Región*, primera novela de Benet publicada en 1967, tras haber ganado el premio Planeta, olvidando la importancia de *Nunca llegarás nada*, de 1961. Por esta razón nuestro eje metodológico traza un recorrido analítico antes que cronológico en el caso de los cuentos. “Viator” permite el conocimiento de la comarca regionata desde la objetivización no sólo del espacio sino también de su relación con un narrador que interviene en primera persona y presenta un contexto determinado para explicar unos caracteres específicos que son producto del entorno, siempre desde la óptica del distanciamiento y el extrañamiento (Tinianov, 1999). Así, la trama es dependiente del espacio. De hecho la presentación narrativa de *Región* toma la forma de un consejo:

Al viajero que desde cualquiera de las capitales próximas pretenda llegar a Región por vía- en lo posible- férrea, bien descendiendo en Palanquinos para optar por el enlace con los Castellanos, bien continuando hasta Ponferrada para remontar en Sil con el minero de Villablino, bien-si procede del este- llegando hasta La Robla con el Vascongado, bien apurando la red ferroviaria hasta la terminal de Macerta, vía Rañeces-Cabeza del Torce, pronto sabrá a qué atenerse. (1972a:101)

La posibilidad de combinaciones también refleja en esta cita la ruptura de la concepción de un espacio lineal con su correlato temporal. Por ende, la lógica del espacio presentado en su trama descriptiva construye *Región* como telón de fondo de un espacio simbólico. Este relato necesita presentar las combinaciones de acceso a la comarca por la misma razón que a partir de ellas se llega a diversos dialectos de memoria. Los personajes que confluyen en la estación de tren son un claro ejemplo. Por eso el viaje simboliza las distintas posibilidades de acceso al punto de llegada –del ejemplo anterior resulta paradigmático el polisíndeton del coordinante *bien-* y es el elemento característico del nivel aspectual del análisis de la *forma espacial*, en términos de Joseph Frank (1963). El viajero es el elemento extraño que hace de bisagra entre lo conocido y lo desconocido y afianza la oposición de subjetividades. La memoria en esta idea del viaje como red combinatoria- así lo comprende el narrador de “Viator”-es también la memoria de la experiencia de un viajero en particular. A diferencia de *Volverás a Región*, la objetivización está dada por la imbricación de un narrador que oficia, a su vez, de personaje-viajero. Y el relato, al igual que el consejo, sirve

a los efectos de mostrar la experiencia del viaje que simboliza no sólo las combinaciones espaciales sino también aquellos dialectos de la memoria. Por eso al viajero que encontramos varado en la estación de tren- obsérvese el núcleo estático del transbordo, esa instancia pasiva del viaje- es un narrador personaje que percibe las acciones determinadas por el espacio. No se posiciona como sujeto activo del relato, por el contrario, es el receptor de la historia, cuya clave está en el mitema del regreso. El narrador recuerda su experiencia en la memoria del viaje de regreso a Región y el transbordo en la estación de tren de Cabezas. Quizás por el efecto de verosimilitud que esa “zona de sombras”<sup>116</sup> le imprime al relato y deja como actante al espacio, es que el narrador, si bien en primera persona, permanece ajeno a la diégesis. Como parte del *locus horribilis* que impregna Región y sus alrededores o aristas, la mitología que encubre la historia- como universo nacionalista y católico- se refleja en la figura de autoridad, en este caso, el jefe de la estación de tren.

Nuevamente a través de la digresión irónica- donde ese espacio fronterizo, desolado y extraño determina la psicología de los personajes que lo habitan- se construye la antítesis autoridad-anarquía y otredad-mismidad. El jefe es, ante todo, producto del espacio-claustro que le significa la estación, al igual que espacios *tan temibles* como “los soportales del ayuntamiento, la puerta de una iglesia o la sala de espera” (101). El único orden que existe está dado por un elemento tan artificial como el reloj. Pero el tiempo interno- psicológico no es cronológico así como el espacio no es lineal. De esta manera, el jefe de estación se caracteriza antes por sus obsesiones que por la autoridad que reviste y se contrapone a la impronta de un elemento racional como el reloj, objetivo y cronológico. En el diálogo que se establece acerca de este personaje, entre el narrador y un jugador de naipes-otro

---

<sup>116</sup> Recordemos que esa “zona de sombras” supone la suspensión de toda actividad y señala la presencia del misterio necesario en todo relato. Se puede consultar también, respecto de la función del enigma como elemento estructurante de la obra benetiana, el artículo de David HERZBERGER (1979) “Enigma as Narrative Determinant in the Novels of Juan Benet”. Como señala el mismo BENET: “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 de conocer” (BENET 1976a: 50). El barroquismo y la ambigüedad de su prosa pasan a verse así no como un capricho culterano sino como “consecuencia de la complejidad de la percepción del mundo en la segunda mitad del siglo XX, tal y como lo ha reflejado la particular sensibilidad del autor” (BENSON 2004: 18). Rescatamos el carácter cognitivo e ideológico del enigma al que refiere esa “zona de sombras”, en su oposición a la racionalidad científica. Ya veremos cómo también esta oposición, en realidad, implica el problema del conocimiento sensible e inteligible, que muchos personajes pondrán en evidencia. Esos usos del saber hacen que puedan diferenciarse a nivel ideológico.

estereotipo ejemplar de los viajes, junto al viajero más experimentado- se pone en evidencia la ambigüedad del ejercicio de autoridad en la irracionalidad ligada a la alienación.

[...] Es mejor que estén locos a que enloquezcan aquí, lo cual podría provocar cualquier catástrofe. Además, es una locura que no afecta para nada a su trabajo profesional, que al parecer es irreprochable. Se cuentan cosas muy raras de él, sin duda, pero nadie le retira su confianza ni pone en duda la rectitud de su trabajo. ¿Qué le pasa a usted? ¿Por qué no juega? (105)

El punto de unión está dado por el espacio o, desde la teoría de los grafos tan propia de los estudios topológicos, desde la arista que sirve a la conectividad. En este caso, siguiendo la teoría, el grafo euleriano<sup>117</sup> que caracteriza nuestro espacio, entendido como un diseño espacial peculiar, supone que la arista relaciona dos nodos (en nuestro caso claramente el punto de llegada es Región pero en otras obras veremos que el par de nodos lo constituyen, en su mayoría, el binomio Macerta-Región) y que sólo será transitable una vez y, puesto que no conforma un ciclo, los puntos de origen y llegada no se confunden, *siendo condición necesaria que regrese al vértice inicial de salida*. Por esta razón es importante en la narrativa benetiana del ciclo el mitema del regreso, así lo demuestra de manera paradigmática *Volverás a Región*. Una arista supone un espacio de transbordo que resulta, sin duda, finito y acotado a un espacio reducido: el de la espera; allí también se despliegan las diferentes aristas del recuerdo que llevan a la memoria colectiva.

En “Viator”, siguiendo estos postulados, nos encontramos con que el universo de la prehistoria está asociado a la presencia del elemento revolucionario, de cambio y crítica del *statu quo*. La clave está en la historia intercalada del jefe. En palimpsesto se leen allí también los elementos de la memoria republicana, solapados en la voz de una autoridad ambigua y borrosa, entre la locura y la razón del trabajo disciplinado y alienante. El relato intercalado resultaría anacrónico, a excepción de un elemento percibido connotado: la amenaza de una fecha que se refuerza en el tiempo cero del relato a partir del uso constante del teléfono que impacienta al jefe y que deja vislumbrar, entrelíneas, el recuerdo de un

---

<sup>117</sup> El origen de la teoría de los ciclos eulerianos fue planteado y resuelto por Leonhard EULER en 1736 en un problema que tiene el nombre de *Siete puentes de la ciudad de Königsberg* (Prusia oriental en el siglo XVIII y actualmente, Kaliningrado, provincia rusa) dando origen a la Teoría de los grafos. El problema se enuncia de la siguiente forma: Dos islas en el río Pregel, en Königsberg, se unen entre ellas y con la tierra firme mediante siete puentes. ¿Es posible dar un paseo empezando por una cualquiera de las cuatro partes de tierra firme, cruzando cada puente una sola vez y volviendo al punto de partida?

hecho preciso: la revolución de Asturias. No es casual que este hecho atormente a la autoridad ni que sea otro motivo para haber elegido este relato como ejemplo del uso de la forma espacial de la memoria en la narrativa benetiana. Considerada como la antesala de la Guerra civil, el recuerdo de este hecho en el microrelato del jefe nos propone dos ejes de análisis respecto de la historia, a partir de la espacialización de la mitología nacionalista

En primer lugar, el espacio clausurado de la estación inmoviliza al personaje del jefe quien, además, funciona como el depositario de un poder dado por transitividad; el poder, como explicábamos siguiendo a Foucault, es mediado porque su centro no puede nunca tornarse visible. De esta manera nos encontramos con la oposición caos vs. orden que constituye el eje primero. El microrelato se inicia con el borramiento del hecho fáctico para, justamente, conservar el aspecto simbólico (“Corrían aquellos años turbulentos...”, “Hubo en otro tiempo”); así se deja para la prehistoria el sentido caótico que finaliza con la descripción estereotipada de los mineros como íconos del caos y, tropológicamente en sentido negativo, como alegoría de la revolución violenta:

Y por encima de todo, los mineros. Se diría que todo dependía de ellos, que la misma subsistencia podía estar amenazada por el humor del picador más hablador y marrullero. Nada se demostraba capaz de contenerlos, ninguna conquista era suficiente para calmar sus apetitos de violencia. A la noticia menos trascendente que llegara de fuera [...] abandonaban el frente y cargados de cartuchos y paquetes de pólvora y dinamita salían a volar lo que fuera, aunque se tratara de un gallinero. (106-107)

Estas imágenes del caos se oponen a las *fuerzas del orden*, cliché con el que se incluye al jefe de estación del lado del orden de la historia. La revolución permanece elidida y sólo se rescata la labor de uno de los jefes de estación -obsérvese la construcción del linaje épico en sentido irónico- que, en esos “últimos días de octubre”, trató de sofocar uno de los últimos intentos de los mineros por “acudir en socorro de sus compañeros de Macerta”, sitiados durante una semana. Claramente, la acción jamás se llevaría a cabo puesto que la advertencia del jefe anunciaría la tragedia del 3 de noviembre de 1934, fecha en que, justamente, nuestro narrador ha quedado varado en la estación- claustro.

“Espero que no llevéis explosivos”, les dijo, “y no seré yo quien lo prohíba, porque mi competencia no llega hasta ahí. Pero os advierto que de hacerlo así la desgracia será terrible; volaréis todos dentro del túnel, del túnel doce para ser más exactos, el

llamado El Cornil". Y bien, nunca diría ni se sabría cuál era su fuente de información, pero- para los entendidos- no podía ser otra que el teléfono. [...] Ustedes saben que en esta tierra las voces [...] surgen por todas partes [...]. yo tengo algo- y aun mucho- que decir acerca de esas voces; lo de menos es que anticipen los hechos, lo normal es que los provocan. (107)

La cita precedente nos lleva a nuestro segundo eje: la oposición seguridad vs. tragedia. El presente del microrelato antepone al pasado trágico un presente basado en la seguridad que brindan el espacio-claustro y las relaciones de un poder transtitivo. Allí, el sentido de identidad se desvanece y la uniformidad que dimos como característica de la cosmovisión de la historia aparece. Los elementos figurativos de la red de poder, el teléfono y la cabina, afianzan su sentido abstracto y el efecto irónico que hiperboliza aún más la locura del personaje del jefe de estación.

[...] pero para quien toda su vida ha de hablar y escuchar a través de ellos, sin le que sea dado contemplar los rostros de sus interlocutores, qué pronto se pierden los límites de lo real y con qué facilidad cae en manos de un poder con el que nunca tendrá otro contacto que sus llamadas. Porque nunca dice "Soy yo/, no, lo dejará al azar de una adivinación o de la costumbre cuando no al sentido de respeto que despierta su voz. Una voz que debería ser inconfundible para saber dónde debe empezar el temor, pero que no lo es, eso es lo peor. (108)

Sólo desde el punto de vista del viajero- aquel que, como el ensayista Benet, se aleja de la teoría de la Dos Españas- podemos diferenciar el sentido de la historia a partir de la parodia del gesto de autoridad. La esfera claustro sostiene dicho gesto porque organiza cronológicamente el espacio (los *tempos* de llegada y partida, los retrasos calculados, las llamadas telefónicas) pero también porque su diseño construye paralelamente una subjetividad opuesta a la del viajero.

Mientras la esfera claustro delimita un espacio estancado y distanciado de los nodos, la meta espacial del viajero es la del regreso, por eso sus obstáculos son siempre centrales en la narrativa benetiana y pueden comprenderse como elementos estructurales del mitema del regreso donde el espacio tiene, a diferencia del claustro diseñado como artefacto disciplinante, una conformación oscilante y polisémica o, más bien en palabras de Ricardo Gullón (1973), *laberíntica*. En todo caso, el espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder se ejercen

sobre todo espacio configurado. El territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo y categorizarlo, a partir de nociones como horizonte, límite, frontera o confín. Abre también a nuevas relaciones de poder y de transgresión.

En estas clasificaciones la noción de cronotopo bajtiniana será esencial, especialmente, a partir del cronotopo del camino, del umbral y del idilio. El problema que vemos reflejado en las aristas supone los obstáculos que el viajero debe superar aunque su fracaso sea siempre previsible y certero. Así, el cronotopo del camino (Bajtín, 1975) es concreto y orgánico, impregnado de motivos folclóricos. El tiempo se diluye en el espacio y fluye por él (formando el camino), generando la metaforización del viaje, cuyo centro básico es el fluir del tiempo. La metáfora del camino también implica la experiencia de la diversidad sociohistórica; en ella el concepto de grafo euleriano será transversal en la narrativa regionata.

### 1.1.1. OPERATIVIDAD DEL GRAFO EULERIANO PARA EL ANÁLISIS ESPACIAL DE REGIÓN

To enter the world of Región is to enter a labyrinth  
where everything -except ruin, death and futility-  
is uncertain, or a tantalizing approximation.  
Cabrera, V (1983: 15)

En 1973 se publicaba en *Ínsula* un trabajo de Ricardo Gullón titulado “Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España”. Con tal artículo se dio inicio a un lugar común del análisis de la obra benetiana desde dos puntos centrales: por un lado, el que busca el lazo referencial que une el espacio mítico con España<sup>118</sup> y, por otro, el carácter complejo de la construcción de Región. De los dos puntos que señalamos nos interesa el segundo, asociado al carácter de laberinto y sus mitemas y desde un punto de vista ideológico del espacio. La inextricabilidad de dicho espacio ha convertido en lugar común

---

<sup>118</sup> La crítica suele basarse, para tratar este problema, en *Volverás a Región* tanto por el carácter de las descripciones del espacio regionato como por ser la primera novela del autor. Alberto OLIART define este espacio como un lugar real situado entre León y Asturias (“Viaje a Región”, *Revista de Occidente* 80, noviembre de 1969: 226-227). David HERZBERGER (1976) cree que Región es una traslación de España y un enigma. Para Pere GIMFERRER (1986:48), “Región es, a todas luces, en uno de los niveles de lectura más visibles, una representación de España”. Para Gonzalo SOBEJANO (1975: 258-259), “[...] aunque se trata de la ruina del ser moral de España en el tiempo de Postguerra [...] lo cierto es que esa realidad aparece impregnada de misterio y realzada a un ámbito de fábula”. Manuel DURÁN (1986: 237-238) insiste, a su vez, en el carácter de transposición: “[...] en miniatura, lo que ocurre en la novela reproduce los acontecimientos de la Guerra civil y la Postguerra”.

recurrir a la metáfora del laberinto para caracterizar la naturaleza compositiva del ciclo regionato. Así lo atestiguan estudios como los de David Herzberger (1976: 66), Esther Nelson (1984: 27), Vicente Cabrera (1983: 89), Nelson Orringer (1984: 50), Ricardo Gullón (1980), Jorge Rodríguez Padrón (1990: 6) o Ken Benson (2004: 261-285), en los que, de una u otra manera, se presenta el orbe benetiano como “a persistent maze of obstacles replete with complex obstructions, delays, ambiguous interpolations and confusions.” (Herzberger, 1976: 66)

Las configuraciones míticas de la historia que rodean el espacio regionato proporcionan claves de lectura en el nivel ideológico que no se agotan en la intertextualidad respecto de la mitología clásica sino que derivan en múltiples asociaciones y mitemas que hacen de Región un espacio singular. Así, el motivo laberíntico ocupa un lugar destacado en la dimensión mítica de la narrativa benetiana; emparentado con las arquetípicas figuras del Minotauro, Teseo y Ariadna, remite, igualmente, a los héroes de los cuentos populares, enfrentados a pruebas iniciáticas en las que han de demostrar su valor y pureza. Sobre dichas asociaciones han escrito varios críticos, entre los que destacan Ricardo Gullón (1976 y 1980), John Margenot (1991), Mariano López (1992) y Antonio Martínez Sarrión (2007). No hay que olvidar, por otro lado, que Región cuenta con una cosmogonía propia, inspirada en diferentes códigos y arquetipos del mundo clásico que resignifica aunque planteada desde una óptica postmoderna y, según Ken Benson (2004), tendente al escepticismo y la desmitificación.

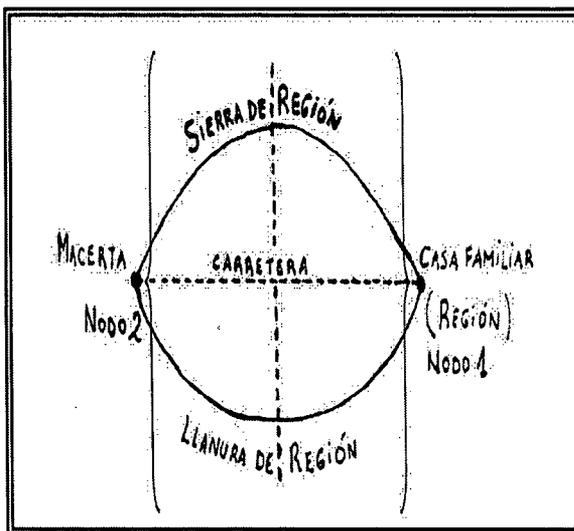
Pero la inextricabilidad laberíntica, no obstante, tiene un punto de anclaje que ninguno de los críticos revisados ha analizado. No es nuestra intención abarcar exhaustivamente este problema sino proponer a la vasta literatura crítica acerca del espacio del ciclo, una posible relación de significancia entre el mapa y el texto regionatos. Esa relación que se establece ente el mitema del regreso obligado e imposible que impone la geografía de Región y el ordenamiento topológico, pese a obedecer a una estructura caótica<sup>119</sup> que suele imprimir a la obra narrativa benetiana, subyace a ésta un orden que deriva de esta relación.

---

<sup>119</sup> Como señala Luis COSTA (1979: 13) a propósito de *Volverás a Región*, “la estructura de la narración consigue reflejar el enmarañado mundo de Región, y el lector al adentrarse en la lectura pasa a ser a su vez

Como hemos señalado, en primer lugar, el mitema que articula la narrativa benetiana es el del regreso. Como tal, representa la imagen del laberinto que configura un correlato de la complejidad y plurisignificación del texto benetiano; en un segundo plano, está íntimamente ligado a la idea de viaje y la realización personal (siempre frustrada) que funciona en la obstaculización del regreso (las aristas); en tercer lugar, se nos presenta en su relación con los personajes, derivando en una circularidad plagada de rituales, códigos y símbolos que caracterizan el imposible regreso. En este sentido, veremos más adelante la importancia que cobra para el análisis de la figura del viajero el cronotopo del camino, entre los del idilio y del umbral (Bajtín, 1975).

La metáfora de la clepsidra que analizamos en el segundo apartado del capítulo I, ahora da pie a la operatividad de la teoría de grafos para la representación del espacio. El concepto de espacio topológico nos lleva a pensarlo como un sistema caracterizado por la convergencia, la conectividad y la continuidad. El grafo euleriano supone un concepto abierto de espacio, donde las aristas que dan la conexión con el nodo posibilitan la continuidad del camino y la convergencia de plano, sin importar qué características les sean impuestas. Esa apertura sirve para pensar el espacio regionato puesto que conlleva en su significación laberíntica el problema del regreso, cuestión que ya hemos deslizado en la referencia al problema de los puentes de Königsberg. El espacio regionato puede comprenderse como un grafo euleriano que conlleva un



centro que es siempre el lugar de partida, el origen y el regreso anhelado; el mismo suele estar representado por la alegoría del hogar y la figura de la madre. En el grafo euleriano consignado en esta página vemos que el circuito está demarcado por dos vértices (nodos 1 y

---

imagen de aquellos personajes que tratan de dar sentido a sus vidas en la novela misma". Como veremos, no se trata de una búsqueda existencial desligada del espacio; por el contrario, la metamorfosis de los personajes y el sentido mitológico se dan paralelamente a las acciones de los actantes: personajes y espacios. Muchas veces, el espacio los predeterminará; otras, será el personaje quien los domestique.

2) conectados por tres aristas. El gráfico nos sirve a los efectos de delimitar diferentes zonas de contacto con significación ideológica. Vale aclarar que no se trata de un mapeo exhaustivo sino más bien de un soporte ilustrativo a los efectos de la explicación del marco teórico-analítico propuesto que comienza con la serie de relatos de *Nunca llegarás a nada*.

A lo largo del presente capítulo iremos aproximándonos en detalle a la evolución del espacio regionato a través de los textos seleccionados puesto que la cartografía irá enriqueciendo este gráfico básico con el que pretendemos acercarnos en una primera instancia. En el mismo podemos identificar dos nodos que establecen una relación de paridad de opuestos; entre ellos se dan aristas de conexión que establecen como centro, en el territorio de Región, la casa familiar, espacio significativo que siempre será identificado como un lugar de regreso y origen. A ese centro, *desde y hacia*, las aristas están simbolizando el obstáculo de la geografía misma respecto de Macerta, espacio que, como veíamos en “Viator”, se va bosquejando como opuesto a Región. El primer nodo simboliza claramente la memoria y espacio de la prehistoria republicana por excelencia, mientras que el nodo 2 es siempre el espacio de la historia: la tragedia, la guerra, el conflicto y el afuera, en última instancia; no obstante el nodo 1 siempre estará amenazado y reprimido por la mitología de la historia representada en Numa. Lo que permanece entre llaves aparece como un espacio de tránsito en gradación, del interior al exterior, y supone en cada obra el paso a través de las aristas por *única vez* por una o cada una de ellos.

En el grafo señalamos los más importantes pero irán apareciendo más elementos de conectividad como los ríos del Lerma y el Torce, o el ferrocarril, cuya función analizamos ya en “Viator”. Lo que agrupamos entre llaves es un intervalo dentro del territorio regionato; allí, se vislumbra la trama del obstáculo que implica el viaje y el complejo regreso al nodo 1. Vale aclarar que a medida que el regreso se torne imposible, estas aristas serán reemplazadas por otros medios conductores que transformarán la conexión cartográfica, meramente objetiva, en un tipo de conexión más bien mediática y subjetiva, como las cartas personales. Ya en el ensayo “¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?” (Benet, 2007a: 61) Benet otorga especial importancia a la cuestión del espacialidad por sobre la del tiempo:

Que mientras el pintor ha de tener siempre sujetas las riendas del espacio, pudiéndose mover a su entera libertad por los caarriales del tiempo, de la misma forma el narrador puede tratar el espacio- *el ámbito de la simultaneidad*<sup>120</sup>-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. (Benet, 2007a: 66)

El argumento de la espacialización es operativo por cuanto el espacio se convierte en el más importante, sino el único elemento que hace posible cierto ordenamiento de la trama narrativa. Lo que interesa, señala Benet, es la disposición espacial que “al establecer las jerarquías por determinadas posiciones protocolarias o rituales, colorea la narración con la subordinación o la alteración del orden latente” (Benet, 2007a: 66). En su lectura retoma la explicación bíblica a los efectos de la comparación (Mateo, 26, 20; Juan, 13, 23). Los ámbitos en que se desarrollan los personajes y las acciones se vuelven así espacializaciones de las relaciones de poder, se trate ya de un símbolo como la mesa, las disposiciones dentro del hogar, los espacios del afuera o los espacios de trabajo genérico. En las ejemplificaciones bíblicas, la traición opera en la imagen de Judas en términos de derecha e izquierda. La figura de autoridad es quien oficia el ritual de la comida desde el centro del espacio. Por eso, el mitema de la traición lo constituye la metáfora del “pan mojado” que vemos en el relato de San Juan, comprendido como el indicio de la *mancha* del pecado. De esta manera, el cuerpo manchado está determinado por la figura de autoridad mencionada y las relaciones de poder que va tejiendo en el espacio. En ese espacio de la *cena* –dado por la mesa y la ubicación espacial de los comensales- se juega una relación de poder, motivada más por el espacio que por el tiempo. La comunidad recibe de Jesús no sólo la palabra como orden para marchar en pos de él, recibe también la comunión. De ese espacio concebido como la última cena nace una temporalidad: la eucaristía.

Con este ejemplo, Benet se centra en el problema del espacio reflexionando acerca del episodio del *Quijote* (II, XXI), no sin antes pasar revista por Tolstoi, Flaubert, *Las meninas* y Clarín. Lo importante es la centralidad de ciertos *puntos de fuga*, es decir,

---

<sup>120</sup> La cursiva es nuestra. Obsérvese su importancia a los efectos de comprender el concepto de “forma espacial” acuñado por Joseph FRANK (1963) sobre el que volveremos para explicar el argumento I que sostiene, en gran parte, nuestro desarrollo analítico.

elementos de relevancia para comprender los índices espaciales, como la cabeza de Jesús que sobresale entre los comensales o la ubicación a la cabecera de la mesa de los duques.

Como se sabe, el país regionato se ubica en algún punto indeterminado del norte de León, próximo a la Cordillera Cantábrica, que muchos han querido localizar en las inmediaciones del río Porma (recuérdese que allí el autor construyó su primera presa)<sup>121</sup>. No obstante, Región implica más que una delimitación geográfica; es una cartografía discursiva que contrapone dos memorias: la de la historia y la de la prehistoria. No se trata solamente de una representación microscópica de la España de la Guerra Civil y el Franquismo (Sobejano, 1975; Gullón, 1973 y Durán, 1986) sino de la construcción de dos *modalidades de subjetividad* que dialogan a través del espacio.

De ahí que Benet se resistiese durante tanto tiempo a levantar un mapa del territorio regionato y de las zonas de intersección y que, cuando lo hiciera, se dedicase a introducir un buen número de contradicciones con respecto a la información ya conocida, de tal manera que el lector no fuese aún capaz de darle plena consistencia. Proyectó, de esta manera, un borramiento, como el funcionamiento de la memoria misma. Así, el espacio, concebido como un grafo euleriano, conlleva en su formación el mitema del regreso que es el enclave para comprender la relación entre subjetividad, memoria, ideología y espacio. Por eso la ambigüedad en el nivel connotativo se corresponde con un espacio que no puede ser definido ni mimética ni referencialmente. Quedan sólo indicios que ligan simbólicamente los elementos presentados.

El punto de fuga más importante resulta el hogar, la casa familiar que está en el centro de la geografía- enfrentada a Mantua- a la que se intenta volver y que opera, además, como la sinécdoque perfecta de todo lo que Región es simbólicamente para la memoria de la prehistoria. Dicha memoria aparece de manera axiológica positiva y como una estampa ligada siempre a la infancia y opuesta a los valores autoritarios (el sentido de Guerra, la traición y el linaje simbolizados en el concepto de historia - en especial a partir de la Guerra civil-) que implican, para Benet, deshumanización, ruptura respecto de los valores de la prehistoria republicana y fascismo. Por eso, utilizamos la lógica del grafo euleriano para

---

<sup>121</sup> Hay otros, en cambio, que señalan la zona de El Bierzo (GONZÁLEZ, 1989; HALFFTER, 1993), y aun uno que intenta demostrar que Región pertenece a la provincia de Córdoba (CASTILLA DEL PINO, 1985).

ejemplificar la necesidad del regreso y las posibles estrategias para volver al origen o, más bien, para rescatar la memoria acallada y latente de la prehistoria.

## 1.2. ENLACES TOPONÍMICOS Y TOPOLOGÍCOS: EL GRAFO Y LA TRANSITIVIDAD COMBINATORIA EN “BAALBEC, UNA MANCHA”

La primera entrega del ciclo regionato la constituye una serie de relatos titulada *Nunca llegarás a nada* (1961); de hecho es la primera obra publicada por el autor con más críticas que honores<sup>122</sup>. El relato, que lleva el título del conjunto, narra a partir de una puesta en ficción autobiográfica, las peripecias de “Juan”, su mujer y un amigo en Europa. En ese relato vemos cómo los personajes-*viajeros* intercalan espacios en el recorrido y el detalle pasa a ser mayor conforme van culminando el periplo; no obstante el relato tampoco es lineal, como ya analizamos en “Viator”, sino que nos encontramos con una historia intercalada en la que tiene lugar un juego intertextual, donde el escenario pasa a ser americano y el personaje, un mexicano, asimilándose así a las viejas historias del oeste. Lo interesante del relato es lo aparentemente caótico y sus soportes de significación y ordenamiento en estrecha relación con *Volverás a Región*. No se trata de agotar toponímicamente las instancias del periplo; por el contrario, las referencias se vuelven difusas, y muchas veces equívocas, lo que remarca la importancia del sentido de viaje interior en la obra. No es nuestra intención profundizar en su análisis en el presente apartado sino en otro que constituye la serie y que nos da mayores pautas del espacio físico regionato y sus relaciones toponímicas y topológicas<sup>123</sup>.

“Baalbec, una mancha”, segundo relato en la edición de 1969 pero que se publica por primera vez en 1958, nos ofrece algunos elementos que marcarán la obra benetiana: un *habitus* que impregna a personajes como el niño huérfano que crece rodeado de mujeres, el doctor Sebastián o la madre que abandona a su hijo. Los personajes son bosquejados desde

---

<sup>122</sup> Las referencias biográficas más accesibles e importantes las encontramos en una “Cronología”, publicada por *El Urogallo* en marzo de 1989 (32-38); muchos de los datos allí contenidos han sido luego editados, con algunas modificaciones en BENET, J. *Cartografía personal* de 1997. Allí se encuentran también algunas de las entrevistas más significativas concedidas por el autor.

<sup>123</sup> Por toponimia nos referimos a la nominación de los espacios; por topología, en cambio, analizamos las propiedades de dichos espacios y aquellos elementos que los definen como la conectividad, la compacidad o la metricidad.

el inicio de la trama porque, conjuntamente con el espacio, serán los actantes principales. Aquí es cuando aparece Región en tanto territorio configurado como mitema del regreso, donde sus habitantes están casi obligados a subsistir en una geografía improductiva y decadente. Etimológicamente, Región está fundada sobre la base de la ambigüedad, sobre esa “zona de sombras” que, como hemos ya explicado, supone un proceso cognoscitivo e ideológico. Como señala Janet Pérez (1984) en el artículo “The rhetoric of Ambiguity”, la cualidad ambigua o irracional, opuesta a la claridad y la lógica, reviste un carácter positivo. Esa cualidad se apoya en la relevancia del medio, instrumento por sobre el resultado final o mensaje. Por eso, el mitema del regreso se apoya más en el viaje, en las aristas, que en los nodos en particular. En ese discurso espacial, con sus obstáculos, se juega más una percepción no lineal y no secuencial:

It is abundantly clear that in Benet's fiction that nothing follows from following except change, which supposedly would reflect the “mosaic” or nonlinear and nonsequential perception [...]. When Benet advocates the creation of “una unidad de orden superior a la mera representación de un significado concreto” [...] he is relegating content of message to a subordinate position, quite consistent with his downgrading of logic, clarity and precision. (Pérez, 1984: 24-25)

Por eso sus preocupaciones son del orden de lo estético e ideológico, en el que operan *la inversión paródica, la metáfora y la ironía*. Siguiendo el estudio de William Empson (1949), podemos ver su funcionamiento en la obra benetiana en tanto ambigüedad del segundo tipo, aunque Paul de Man (1991) depositara la fuerza de la figura en el dispositivo de la recepción y, por ende, de la indeterminancia. La ambigüedad, en este sentido, formula y proyecta la plurisignación del texto. El punto de referencia no es nunca verificable (puesto que funciona como constructo) y los dos campos - el de la prehistoria y el de la historia, en clara oposición y correspondencia- responden a la construcción significativa que sostiene Región. Pero lo más importante es que la *ambigüedad inferencial*, apoyada generalmente por el léxico y la sintaxis, permite que existan ambos significados simultáneamente, mientras que la indeterminancia, descrita por desconstruccionistas como Jacques Derrida, el mencionado Paul de Man y Geoffrey Hartman, no se abre a una resolución tan nítida al problema de la significación; por el contrario supone que la coexistencia de varios significados tiende a subvertirlos en vez de ampliarlos.

An example of the second type of ambiguity occurs when two or more meanings are resolved into one. There are alternatives, even in the mind of the author, not only different emphases as in the first type; but an ordinary good reading can extract one resultant from them. This is more common than any of the later types, and I shall give it most space. (Pérez, 1984: 48)

La resultante es esa “zona de sombras” que caracteriza a Región por la constitución ambigua de los dos campos que la componen<sup>124</sup>. La ambigüedad supone el diálogo entre los dos campos mencionados. En ese diálogo los personajes y los espacios son los actantes principales. Los fundamentos de esta *antinomia dialéctica*<sup>125</sup> los podemos encontrar en los cimientos del espacio regionato. Así, el primer lugar del territorio con el que el lector de “Baalbec, una mancha” se encuentra es el de la casa familiar, espacio que ya será marcado como el nodo principal. No es casual que el narrador en primera persona la describa al detalle puesto que funciona como el elemento espacial principal. Allí la casa es, además, el reflejo del gobierno matriarcal, donde la figura de la *mater familias*<sup>126</sup> subvierte claramente el mandato paterno y anula el linaje. Como memoria de la prehistoria, las mujeres están marcadas por la supervivencia en un mundo masculino del que la casa es su metonimia. De esta forma, a la memoria de la infancia le sobreviene una memoria de la historia que entronca con el tiempo cero del relato y que se da con la interferencia de la figura de la guerra y del exilio-regreso del narrador personaje que siempre verá ese pasado como un *paraíso perdido*. Dicho tópico se explica por sus características espaciales en tanto *locus amoenus* y por las significaciones de la cornucopia<sup>127</sup>.

Rodeada de grandes olmos y elevada sobre las terrazas de jardines italianos que mi abuela nunca se cuidó de reconstituir, la casa ocupaba uno de los vértices de una propiedad bastante

---

<sup>124</sup> Ken BENSON (2004) sostiene que esa “zona de sombras”, entendida metodológicamente en los términos de una *fenomenología del enigma*, responde a un desmontaje de la tradición del realismo español, especialmente el de los años '40 y '50, por un lado, mientras que, por otro, es síntoma también de una deconstrucción de la tradición racionalista occidental. No obstante, esta perspectiva no anula ni deja de analizar la serie sociohistórica en la obra benetiana a partir de las alusiones a la Guerra Civil y el período franquista.

<sup>125</sup> Tomamos este concepto de Jan MUKAROVSKY (1936), “L’art comme fait sémiologique”. Los dos campos semánticos, con clara significación ideológica, son antinómicos pero correlativos en lo que hace a su interdependencia significativa.

<sup>126</sup> Tomamos el sentido clásico del término, señalando la oposición respecto del *pater familias*, para determinar un uso prehistórico y *ab origine* en el ciclo. (SALLER, 1999)

<sup>127</sup> *Cornu copiae* refiere, en la tradición latina, a un símbolo de abundancia y prosperidad. Ese símbolo, junto con el tópico del *locus amoenus*, contraponen la memoria de la prehistoria a la que vendrá luego con el inicio de la guerra, representado ese tiempo ulterior por la ruina, la desunión y el engaño o pecado.

extensa, cuatro quintas partes de la cual estaban constituidas por un monte bajo, con buenos pastos y bosques de alcornoques, desde las orillas del Torce, hasta las estribaciones de la Sierra; la quinta, las vegas junto al río, eran unos bancales de regadío que producían casi la totalidad de la renta de la finca y que al correr los años e iniciarse el declive de la familia, mi abuela fue arrendando, hipotecando y malvendiendo sin demasiado conocimiento de sus hijos. (103)

Ese primer tiempo, concentrado en la primera parte del relato (I), nos ubica en el territorio de San Quintín, el signo toponímico por excelencia, emblema del bautismo onomasiológico del abuelo materno, que lleva la casa familiar y que se conserva como la memoria de la ruina que ha vivenciado el narrador puesto que de ella sólo han quedado

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

La contraposición de dos temporalidades, cruzadas por el episodio de la muerte de la madre, marca el comienzo de la descripción del *locus horribilis*, plagado de elementos, como bien señala John Margenot (1991), de características demoníacas. La imaginaria demoníaca actúa sobre la ironía trágica que se manifiesta cuando razones inadecuadas o sucesos fortuitos, como la irrupción de la guerra, socavan la plausibilidad de la catástrofe dentro de una situación particular. Sus consecuencias son, obviamente, las que caracterizan la ruina: desolación, aislamiento, rechazo y destrucción. Lo que no analiza en profundidad Margenot es que generalmente el *locus horribilis* está operando en la narración de la memoria de la historia a partir de ciertos temas: el sexo como tabú y violación, el poder tiránico, el asesinato, las fuerzas incontrolables de la naturaleza, la abominable flora (especialmente la sierra que aísla y controla) y fauna de Región y su correlativo humano como el miedo, la desmemoria o su exceso. Volveremos sobre este tema en el apartado 1.2.2.

Ese *locus*, claramente, está contrastando con la memoria de la prehistoria, que finaliza con el legado moral que dictamina su madre antes de morir, a través del consejo fundado en la virtud: “Prepárate en esta vida a no esperar nunca que tu virtud sea

recompensada. No pienses nunca en ello; porque la virtud no necesita ni debe ser, en justicia, recompensada” (102). La virtud pertenece a la moral más que a la religión pues la moral no necesita una base religiosa para ser válida. Ya Theodor Adorno (2004) en *Minima Moralia* explicaba acerca de los valores morales y la desintegración familiar:

[...] con la familia se disolvió no sólo el agente más eficaz de la burguesía sino también el obstáculo que, sin duda, oprimía al individuo, pero que también lo fortalecía si es que no lo creaba. El fin de la familia paraliza las fuerzas que se le oponían. El orden colectivista ascendente es la ironía de los sin clase: en el burgués, tal orden liquida a la par la utopía que una vez se alimentó del amor de la madre. (27)

La virtud que se proyecta en el parlamento de la madre supone un comportamiento acorde a una finalidad: la del regreso y la reivindicación; en última instancia, la recuperación de un orden perdido que sólo deja sujetos en plena búsqueda de identidad: linajes absolutamente paródicos, como el del señor Huesca o reivindicaciones irónicas como las de Eulalia Cordón cuyo única clase es la de los locos. Así, el hogar es siempre metáfora del origen, de los lazos y del *locus amoenus* perdido por la enfermedad, el exilio, la guerra y el pecado.

La casa, en tanto nodo principal, interconecta los espacios porque, en la causa misma del alejamiento de los personajes que solían habitarla (*A la recherche du temps perdu*<sup>128</sup>), está la necesidad de volver a ella en su valor axiológico positivo. Por eso, las aristas que suponen el obstáculo del regreso son también relevantes: de ellas depende la solidez del viajero en busca de la memoria de la prehistoria, sus valores y la reivindicación del pecado que dio lugar al regreso imposible. Se trata más bien de una *utopía* (ese *no lugar* por excelencia) cuya metáfora es la madre muerta. De ahí que la reconstrucción de la memoria no dependa de una genealogía dada por el linaje como elemento racional sino por su inversión paródica: la leyenda. A diferencia de la memoria discursiva de la historia en términos de linaje, y plagada de imagería demoníaca, la memoria de la prehistoria está categorizada por la noción de *leyenda*<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> “En busca del tiempo perdido”, en clara alusión a la obra de Marcel PROUST (1998).

<sup>129</sup> Por *leyenda* (Dicc. de la Lengua Española, Real Academia Española, XXII edición) nos referimos a la relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos, en oposición a *linaje* que supone un reconocimiento, a nivel social, de la ascendencia o descendencia de cualquier familia, así como de su clase o condición, generalmente estructurada a partir de la primogenitura

Cualquiera que fuese la verdad acerca de las leyendas que corrían sobre mi abuelo y Ducay, lo cierto es que en menos de diez años el hombre fraguó una fortuna que podía competir limpiamente con cualquiera de aquellas que, en la última década del siglo pasado, se asentaron en Región [...] con el fin de erigir una ciudad modelo para una sociedad nueva. (105)

Aquí nos encontramos con la impronta ideológica de la prehistoria: sus valores basados en el colectivismo y en la idea moderna de recambio social que decaerá con el paso del tiempo, la muerte de la madre y la Guerra civil. Los efectos del desmontaje de lo racional y realista empiezan a funcionar en la tercera parte: la ironía, por un lado y la inversión paródica, por otro, que servirán como herramientas para el análisis de la memoria discursiva de la historia y los imaginarios que la constituyen.

Durante años habíamos vivido a la sombra de ese pasado familiar [...] pero cuando la ruina se cierne sobre una familia rara vez desaprovecha la ocasión para reírse de ella al tiempo que le arrebatara de un último zarpazo todos los hombres que la formaban [...] (111)

Luego de la animalización metafórica de un concepto abstracto como *ruina*, se inicia la inversión paródica de la genealogía familiar que se produce a partir de la degradación comparativa respecto de la estirpe romana, estereotipo de la grandeza imperial que claramente no representa a los Benzal- Servén.

[...] las grandezas de una historia familiar mas amplia que la romana: la fabulosa textura de un abuelo recio como un Escipión, su cohorte de pretores y procónsules, criados y palafreneros; las cacerías de antaño, las correrías de un hijo rebelde como un Catilina, apuesto, rico, generoso y seductor, como un Antonio, alejado, alejado, expatriado y heroicamente desaparecido como un Régulo. (111)

En principio, no es casual que esa exégesis paródica esté localizada en el centro del relato (parte III de las VI que lo componen), lo que puede comprenderse como el punto de clímax. Esa parodia opera en el sentido de la ruina y del énfasis del presente temporal en el marco de la historia. Claramente, la reformulación paródica supone la claudicación del linaje dado por la parodia en el patronímico -un apellido romano usado por una rama de la familia de los Cornelios-, inversión triádica en la degradación Catilina-Antonio-Régulo. Tampoco es

---

que, claramente, nunca se cumplirá en la narrativa benetiana; los hijos serán criados por mujeres, abandonados o librados al azar.

casual, a los efectos del análisis, que el título de esta nouvelle sea Baalbec, con el epíteto una mancha. No se trata, sin duda, de la relación intertextual proustiana<sup>130</sup> pues puede observarse, entre otras cuestiones, la geminación vocálica. Dicho topónimo encuentra, además, otra vertiente textual, la que encontramos en la ciudad de Baalbek, en Siria, que tradicionalmente se ha escrito así en español. Por varias razones conviene como inspiración del título de este relato. Baalbec, así escrito, es, precisamente, la forma inglesa del topónimo<sup>131</sup>.

Al igual que Baalbec, la ciudad siria es una civilización desconocida cuyas ruinas convocan al viajero porque, a decir verdad, no se puede explicar muy bien cómo en el estado presente de ruina pudieron justificarse en el pasado momentos de esplendor que implicaban una vida social rica, activa, llena de refinamientos y sutilezas y que se han perdido en el presente de la historia. Ese quiebre está dado por la añoranza de un lujo y una riqueza que parecen incomprensibles desde el empobrecido presente. Pero, sobre todo, por el singular azar de unos territorios que se disputan encarnizadamente diferentes generaciones.

La casa de San Quintín, la finca solariega de la familia Benzal, no desmerece el ímpetu constructor de los primeros arquitectos de Baalbek: “La casa- San Quintín- era una hermosa y sólida edificación de tres plantas, de fábrica de ladrillo aparejada con sillares de granito” (105). Esta mansión es el centro administrativo de una vasta hacienda reunida por el abuelo del narrador. El abuelo pretendió interpretar el papel del adelantado del progreso, de la persona que mientras consigue generosos beneficios para sí y para los suyos, trae a su sociedad todo aquello que representa el grado más avanzado del progreso material.

Debe compararse la empresa de este personaje con la del terrateniente que recibe la propiedad en la etapa de la historia presente: un industrial derrotado que busca refugio en el campo; como imagen de la derrota, el fracaso frente a la memoria, el tópico del *tempus irreparabile fugit* y la guerra, mencionada tangencialmente a partir del índice de Socéanos, presupone la decadencia que recae en quienes son capaces de “transformar los principios de

---

<sup>130</sup> Baalbec se identifica en el primer párrafo con el espacio proustiano, específicamente el volumen segundo de *En busca del tiempo perdido: A la sombra de las muchachas en flor*, y de esa identificación nace otra relativa al tipo de relato y al estilo de resonancias proustianas.

<sup>131</sup> Como puede verse en la obra *Decadencia y caída del imperio romano*, del inglés Edward GIBBON (2003).

una moral rígida en el artificio necesario para engañar a una pobre desventurada” (130). Recae en quienes están condenados de antemano a representar un papel que les resulta incomprensible: “¿Por qué no tenemos otra salida, breve o larga, que la ruina?” (130).

Por su parte, la fortuna de León Benzal está asociada a una partida de cartas que “había de pasar a la crónica familiar con caracteres mitológicos”- nótese el efecto irónico-, y a una larga serie de negocios no todos lícitos y también sus nada claros tratos con los *Hermanos de la Costa* y su ostentación de nuevo rico que se hace vestir en Savile Row y que brinda a su prometida un brillante del tamaño de una avellana. Enrique Benzal, hijo del anterior, quien también regresa de América, lo hace alcoholizado y agonizante pero además vuelve tan arruinado como se fue.

El dato clave para que esa ruina no sea un significativo de la tragedia es, nuevamente, el gesto doblemente paródico para con la historia; el que se refiere a esa característica del relato que pareciera resolverse en una frase que es tanto explicación como desenlace; es aquella en que el anónimo narrador le dice al señor Huesca, la persona que ha adquirido las que anteriormente fueron vastas propiedades de la familia Benzal, que el *Burrero* (recordemos que el señor Huesca cree que es una finca) no es tal, sino el nombre con el que se degrada al hijo “enfermo, delirante y alcoholizado” para venderlo, y el pagaré, que en su tiempo firmó la abuela, no estipula el precio de ninguna propiedad sino el precio por la venta de ese hijo -*Burrero*- que ha regresado de América y que la madre vende a su antigua amante para poder seguir llevando la apariencia digna de la ruina. No obstante, esa ruina vuelve a demarcar dos tiempos, uno anterior a la desgracia, consecuente con la infancia y la casa familiar, y otro, enmarcado en la tragedia de la historia donde el espacio se bifurca, se degrada y atenta contra los personajes. La guerra no es ajena a esos espacios y el regreso difícil supone que el cronotopo del camino diferencia a la vez que incluye, un cronotopo del idilio y uno del umbral. El primero está situado en la prehistoria y se limita a las realidades básicas mientras combina la vida humana con la vida de la naturaleza. Lo cotidiano se vuelve importante junto con un modo de producción agrícola en oposición al capital representado por la historia. El del umbral lo veremos como el quiebre y la transgresión al idilio: situado en el cruce entre prehistoria e historia, generalmente, sus características estarán asociadas al sema de la guerra y al campo semántico de *lo horrible*.

### 1.2.1. EL NODO 1: CASA FAMILIAR, *LOCUS AMOENUS* Y LEYENDA

[...] disminuida por los derrumbes de viguerías y cornisas y por los desmoronamientos de tierra, oxidada y obstruida por incuria o ausencia de los encargados de conservarla, se repoblaba lentamente al emerger de sótanos y madrigueras hordas de sobrevivientes que bullían como ratones movidos por la pasión de hurgar y roer y también de juntas restos y remendar, como pájaros haciendo sus nidos. [...] Armada con los pedazos heterogéneos de la Clarisa inservible, tomaba forma una Clarisa de la sobrevivencia, hecha de chabolas y cuchitriles, charcos infectos, conejeras. Calvino, I. (1994: 50)

Señala Michel de Certeau (2007) que el territorio donde se despliegan y se repiten día a día las acciones básicas de las “artes de hacer” es el espacio doméstico. En el hogar operan oposiciones que constituyen reglas y configuran hábitos. Como espacio privado, el afuera supone una invasión del orden cuando la armonía no determina su extensión. En “Baalbec...”, la casa familiar ocupa el lugar central en el relato y su descripción divide dos tiempos: un tiempo de la infancia y otro, el de la adultez del narrador. En la transición de un estado a otro aparecen el exilio, la guerra, la enfermedad y el engaño. El nodo 1, el hogar, no está disociado de la naturaleza externa de Región; en esta instancia, no hay oposición entre el adentro y el afuera; ambos dialogan, construyendo el espacio privilegiado del *locus amoenus*. La casa es un elemento de integración, morada de recuerdos y de olvidos.

La casa es también el primer universo de la cotidianeidad (Bachelard, 2005) y, aunque se proyecta como un auténtico “*microcosmos*”, una unidad de imagen y recuerdo, en la prehistoria permanece ligada al espacio exterior. Su funcionalidad reside en que sirve como detonante del proceso de reminiscencia. Pero la casa es también un elemento formador de la conciencia. Como señala Iury Lotman

[...] el espacio del que el hombre se apropia por la vía cultural, comprendida en ella la vía arquitectónica, es un elemento activo de la conciencia humana. La conciencia, tanto la individual como la colectiva (la cultural), es espacial. Se desarrolla en el espacio y piensa con las categorías de éste [...]. (2000: 112)

La espacialización forma conciencias y arquetipos que concuerdan o rompen con las funciones sociales designadas como específicas. Las figuras masculinas casi no existen-ya sea en función social subordinada, como el criado; en clave sinecdótica, como el Dr. Sebastián (de quien sólo se representa su bastón) o en los recuerdos difusos del padre y el abuelo- y prefiguran la conciencia de la ruina. La casa familiar enfatiza esta conciencia de

lo social en la estructura. No se conforma únicamente desde una estructuración material del espacio, sino que representa y envuelve las necesidades más humanas (protección, consuelo, recogimiento), todo un imaginario de la intimidad, conformándose así en ella las jerarquizaciones de poder u orden en valores familiares y humanos. La abuela es quien ejerce el absoluto poder, contrariamente al imaginario donde es la figura paterna quien encabeza el clan familiar. Es ella quien vigila y ordena, dictamina los tiempos y las entradas y salidas del espacio familiar (de las reuniones, de la hora de dormir y de las salidas al exterior).

Es claro que protege como una *mater familias* y, mediante su imagen, la prehistoria se sella con un sentido de *arcadia e idilio*. En su ensayo *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* (1975), Mijail Bajtin señala que en una tipología del cronotopo sus categorías pueden ramificarse para incluir otros en una jerarquía que puede llegar hasta los motivos. Por ejemplo, para el caso del cronotopo del idilio incluye los cronotopos familiar, amoroso, agrícola y artesanal y es claro ejemplo del *locus amoenus* de la prehistoria. En cuanto a los motivos, aparecen los del encuentro-separación, pérdida-descubrimiento que, para Bajtin, poseen naturaleza cronotópica. De todas maneras, su clasificación no pretende ser exhaustiva; entre el elenco reducido de cronotopos que él analiza encontramos los cronotopos de la aventura, del mundo milagroso, del camino, del castillo, del umbral. Más adelante analizaremos dos particularmente pertinentes para el análisis del ciclo regionato: el cronotopo del camino y el del umbral.

Al hablar de Arcadia, como el paisaje de una idea en *Pastoral*, Peter Marinelli explica que el ideal pastoril no existe en la realidad inmediata del texto, sino en el lenguaje: “In a word, the antithesis of Art and Nature is visible in terms of language, not of theme” (1971: 40). La Arcadia se comprende como paisaje de una idea por medio del lenguaje. En “Baalbec...”, las descripciones del espacio son, a la vez, descripciones del estado de cambio de los personajes. Se trata, entonces, de una naturaleza múltiple de oposiciones binarias, según enfatiza David Herzberger (1986): “Benet construye un ambiente en el que subraya los elementos contrastantes y hostiles del medio ambiente físico: desierto-vegetación abundante; calor-frío, montaña-valle, ríos-arroyo; vida-muerte” (27). Volveremos sobre este punto más adelante, en especial, cuando analicemos *Volverás a*

*Región* y observemos la importancia que posee Mantua, al igual que el secreto en “Baalbec...”.

Mantua, región natal de Virgilio, en conjunto con la Sicilia de los Idilios de Teócrito y la Arcadia de la meseta central del Peloponeso en donde existía una sencilla vida pastoril por su aislamiento de la costa, fueron convertidas por el poeta latino en sus Églogas en el mito de Arcadia (Lee, 1989: 34). Arcadia se presenta como una región en donde los pastores no sufren los estragos de la Guerra civil que los ha desposeído de sus tierras. Como artificio literario, este paisaje idealizado por Virgilio articula un futuro en donde los pastores se dedican al culto de las artes en un diálogo en el cual la naturaleza simpatiza con las inquietudes de la condición humana ante el amor y la muerte. Esta Arcadia no existe en el texto sino en el espacio mental de los pastores. Lo mismo sucede con su sentido en *Baalbec*. Sólo existe la idea del *locus amoenus* en el presente que se afianza en la memoria de la infancia y de la casa familiar, nodo principal de la configuración espacial de todo el ciclo regionato.

Siguiendo a Mijail Bajtin (1975: 382) “[...] el cronotopo idílico [...] se caracteriza por una singular relación del tiempo con el espacio, que supone la fijación orgánica, la atadura de la vida y sus hechos al lugar, al país natal”. Esa “fijación orgánica” es representada por el centro de la familia, con un orden propio, el cual impone leyes que castigan al pecador, al que desestabilice ese núcleo idílico familiar.

Por eso la enfermedad de Enrique Benzal, traída del afuera, necesita del castigo de la venta. Pero ese gesto inconcluso a partir del secreto en el término *Burrero*- sin una clara definición, más bien con significado polisémico, que no refiere, como podríamos pensar, a alguna propiedad o región- marcará la división familiar que estará representada en el sentido de ruina que caracteriza este texto y en la entrada en la historia. En los múltiples desplazamientos semánticos que va asumiendo la casa, encontramos variados efectos en los personajes que son descriptos por medio de la inversión paródica y la ironía. Estos recursos expresan posiciones del narrador respecto de un proceso histórico en términos o símbolos que se repiten pero también son formas retóricas que pretenden romper con la lógica del discurso realista.

Como señala Joseph Frank (1991), los elementos que se repiten generan la idea perceptiva de simultaneidad y demuestran el predominio del espacio por sobre la temporalidad: “these word-groups must be juxtaposed with one another and perceived simultaneously; only when this is done can they be adequately understood; for while they follow one another in time, their meaning does not depend on this temporal relationship” (229).

El diseño espacial es variable y supone una directa influencia sobre los personajes. El proceso de inversión comienza en la ruptura que implica el capítulo III porque allí opera, además, el paso de la prehistoria a la historia, del *locus amoenus* al *locus horribilis*. Como veremos en el siguiente cuadro, los capítulos I-II están centrados en los aspectos morales de axiología positiva que remarcan la axiología positiva.

Dicha axiología presenta la casa familiar como un *locus* ligado a la infancia del narrador; la prehistoria se cubre de valores que en la memoria seleccionan ciertos elementos que se oponen necesariamente a otros. En esa selección, la no división entre lo público y lo privado es el eje de mayor importancia. El espacio privado de la casa -la propiedad designada denotativamente como San Quintín y a un nivel connotativo-simbólico como Baalbec- no tiene límites precisos entre un adentro y un afuera. Más bien, en la memoria del narrador, la infancia es parte de ese espacio concebido como *locus amoenus*. En esa memoria, el factor de la oralidad es clave por cuanto, de acuerdo a la imagen de Arcadia propuesta, la civilización con su legalidad escrituraria queda excluida. Por eso, la voz imperante de la *mater familias* es quien organiza las temporalidades al igual que la geografía misma y las disposiciones de la casa. La legalidad tradicional en la que se enmarcan construye el *locus* como aquella memoria del pasado, revalorizada en su misma oposición respecto de un presente.

La casa, justamente por ser el elemento central del ciclo regionato, irá degradándose materialmente; lo mismo que los personajes que la rodean quienes lo harán en un sentido moral. Como explica Gastón Bachelard:

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad. [...] Creemos que para ordenar esas imágenes hay que tener en cuenta dos puntos de enlace principales: 1- La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad. 2- la casa es

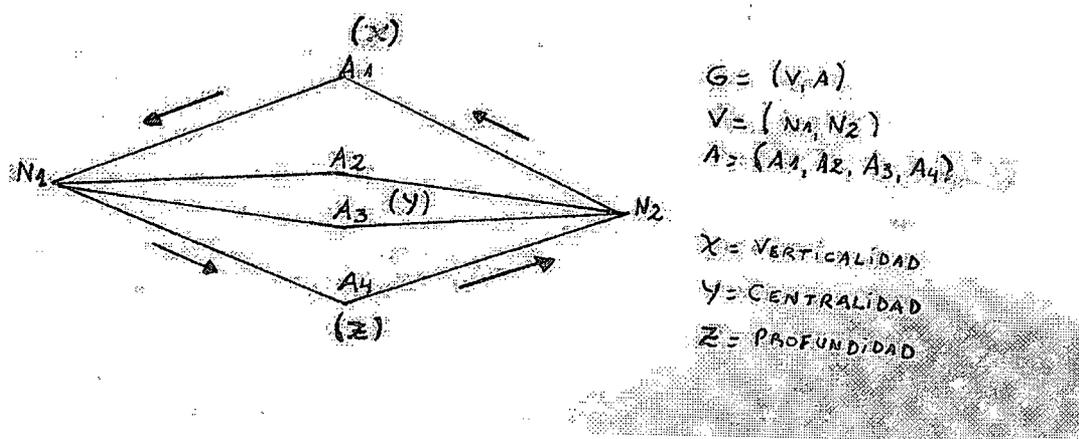
imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad. (2005:48)

Así se nos presenta en el siguiente cuadro que ofrecemos, el esquema, dividido en tres entradas que se corresponden con una lectura estructural del texto.

I II	III	IV V VI
<p><i>Prehistoria</i></p> <p>Aspectos morales de axiología positiva.  Recuerdo de la casa familiar.  Descripción detallada de <i>San Quintín</i> como un <i>locus amoenus</i>.  Factor oral de la memoria.  Legalidad tradicional.</p>	<p><i>Climax</i></p> <p>Ruptura y encuentro con Huesca.  Explicitación del secreto-testamento y títulos de propiedad.  Clave: el Burrero.  Inversión paródica y usos irónicos.  Aparición de Eulalia Gordón.</p>	<p><i>Historia</i></p> <p>Aspectos morales de axiología negativa.  Visión de la casa familiar como un <i>locus horribilis</i>.  Develamiento de la clave.  Resolución.</p>
<p style="text-align: center;">Factor escrito de la memoria.  Legalidad moderna.</p> <p style="text-align: center;">-----&gt;</p> <p style="text-align: center;">Degradación del locus</p>		

Pese a que la casa se degrada paso a paso en un estado de decrepitud, el abandono del hogar será siempre traumático y puede ser entendido como una suerte de “expulsión del paraíso”. Por otro lado, el microcosmos rural que conforma la casa en las afueras de Región es el más detallado y concuerda con la significación espacial que otorga importancia a la casa, mientras que la geografía aparece cada vez más difusa a medida que nos vamos alejando de

ese centro. En efecto, el entorno se limita a la mención de las montañas de la *Sierra de Región*; un río, *El Torce*; un balneario, más cercano a la ruta que lleva a Macerta y que será el antro de perdición, como vemos en otro cuento que no analizaremos aquí<sup>132</sup>; una línea de ferrocarril que pone en comunicación a Macerta, no a Región; y el cementerio, lugar también clave de los tres cuentos que integran *Nunca llegarás a nada*<sup>133</sup>. Estos espacios van dotando de sentido al significativo Región y ratifican la estructura profunda, dada por un grafo euleriano que lo constituye, de la siguiente manera:



El presente grafo es un esquema en abstracto que no respeta el croquis (cuyas bases veremos más adelante) porque su función es simplemente analítica por lo que no se pretende imitar el mapeo ni las ubicaciones de los nodos y aristas tal como aparecen en los textos. Como podemos observar, está compuesto por aristas y vértices. Léase Región en tanto  $G$  que es igual a la relación entre vértices o nodos y aristas. Así, las aristas en el espacio del tiempo cero de los textos que constituyen el ciclo regionato es decir, el momento de la historia, y que son los caminos a Región y Macerta (nodos 1 y 2 respectivamente), son trayectos que no hacen accesible la intercomunicación y que enfatizan el sentido del espacio regionato en tanto *locus* aislado. Los obstáculos que impone la geografía así como las condiciones climáticas hacen que los caminos dificulten el acceso y la salida de Región, por eso es un espacio resguardado por una sierra montañosa y una

<sup>132</sup> El cuento al que hacemos alusión es "Una línea incompleta" de 1973.

<sup>133</sup> En "Baalbec...", las fechas signadas en las tumbas son claves en el relato; en "Duelo", el ritual conmemorativo de la muerte del personaje de Rosa aporta datos sobre su desaparición y asesinato; por último, en "Después", el entierro del padre anuncia el encierro definitivo del desequilibrado.

llanura (A1 y A4). El tránsito por una de ellas sólo puede realizarse una única vez porque su dificultad impide el regreso por la misma vía, como vemos en el uso de la tartana, por la que debe optar el narrador de “Baalbec, una mancha”.

Concebido casi como una fortaleza, la entrada en Región es siempre compleja y requiere de desciframientos, esfuerzos inconmesurables y tránsitos que superen las imprevistas aristas sujetas al azar. Dichas aristas, siguiendo el planteo de Paul Zumthor (1993), reflejan la idea del aislamiento al que Región será sometido puesto que todo espacio cerrado supone antinomias fundamentales que, claramente, no existían en la prehistoria (lo vemos en la intersección que existe entre la casa y la naturaleza: las terrazas de cultivo, el río, los árboles), como el dentro /fuera, el aquí/ allí y lo abierto/ cerrado. Dichas polaridades se concentran en tres ejes mayores que estructuran el espacio. En primer término, el eje de la verticalidad (x) que, de acuerdo con el planteo de Bachelard, supone lo alto. El balcón de la casa y las terrazas de cultivo se oponen claramente al espacio del cementerio y el cauce del río así como al páramo que representan las cantinas abandonadas. Lo alto es lo racional, es “la zona de los proyectos intelectualizados” (49) por eso se hacen visibles desde allí las terrazas de cultivo, símbolo de la fertilidad y productividad que se harán presentes en I-II para ser anuladas a partir de III; pero será también el lugar de la retorsión (lo veremos en el niño-adulto de *Volverás a Región*) quien ocupa lo alto desde el lugar de creación. Luego nos encontramos con el eje de la centralidad (y) en tanto es lo que determina el acceso a la casa como el nodo concentrado del espacio regionato y que se corresponde con lo que es, para Bachelard, una “primitividad imaginaria” (61); como producto de la memoria de la prehistoria, la casa familiar es el ícono perfecto de la infancia, con la protección de la naturaleza. Por último, el eje de la profundidad (z) supone lo bajo y lo abandonado. Es, claramente, el espacio del cementerio y el cauce del río. Lo bajo será así lo *oscuro*, al igual que la imagen canónica del sótano. Su metaforización supone lo abyecto, lo enfermo o lo irracional. El cuarto del enfermo Enrique es un ejemplo, con las pócimas y el olor hediondo. Por otro lado, entre los ejes que marcan las tres polaridades que mencionamos, encontramos lo que Paul Zumthor denomina “contrée”, una suerte de intervalo entre las mismas, lo que llamamos las aristas 1, 2, 3 y 4 que analizaremos en el apartado siguiente. Cuanto más nos alejemos del punto de referencia metaficcional (la

casa), más borroso se tornará ese mundo del “allí” (poco se sabe de Macerta y América ya aparece como una *terra incógnita*). Como espacio mítico, Región queda anulado, no sigue sus reglas, se basa en ciertos mitemas que no establecen una intertextualidad definida y sus personajes están muy alejados de ser héroes o nobles. Como señala Mariano López:

No se conforma con efectuar una labor sistemática de zapa de todas las certezas que sobre su mundo de ficción pudiera formarse el lector, sino que incluso el propio mito de Región, mito novedoso, creado por la ficción misma y no tomado en préstamo de la tradición literaria o del corpus de la mitología clásica, es todo lo contrario del prototipo [...], pues no sólo no pretende transgredir simbólicamente ni mucho menos absolutamente el mundo narrativo en el que se encuentra, sino que impide que otros lo hagan. Sería un prototipo encargado de destruir a sus iguales. (1992: 166)

La estructuración en dos temporalidades está muy lejos de conformar un mito. Aquí, el presente siempre toma lugar para analizar el pasado reciente de la Guerra civil y para destruir la mitología de la historia. Los cosmos también se oponen de acuerdo a la dualidad prehistoria/ historia. La memoria de la prehistoria se cubre con las imágenes de la primavera y del verano, mientras que las de la historia estarán signadas por la inversión del cronotopo. La casa no representa más que un estrato del imaginario espacial de la memoria de la prehistoria y favorece, al mismo tiempo, una serie de vínculos con los objetos naturales o técnicos que concentran, conjugan y amplifican valores semejantes a los de la intimidad y la maternidad. En ese cruce, el secreto-objeto con su clave designativa (el Burrero) es el eje para ver la degradación y la entrada en la historia. Así, destaca Bachelard la importancia de las grandes imágenes simples como la casa que, en nuestro ejemplo, se irán complejizando a medida que, dialécticamente, operen elementos que posibiliten el cambio de estado. Los mismos tienen como dispositivos fundadores: la batalla de Socéanos, de factor externo, mencionado tangencialmente por el narrador, y un secreto desestabilizador, de factor interno. El *locus horribilis* aparece asociado indisolublemente a la esfera de la historia. En ella veremos cómo las distintas combinaciones operan en la concepción ideológica que separa lo interno- el hogar- de lo externo.

### **1.2.2. LA ENTRADA EN LA HISTORIA Y SUS COMBINACIONES: EL *LOCUS HORRIBILIS***

Para quién edificué torres; para quién adquirí honras;  
para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?  
¡O tierra dura! ¿Cómo me sostienes?  
De Rojas, F. (1993: 166)

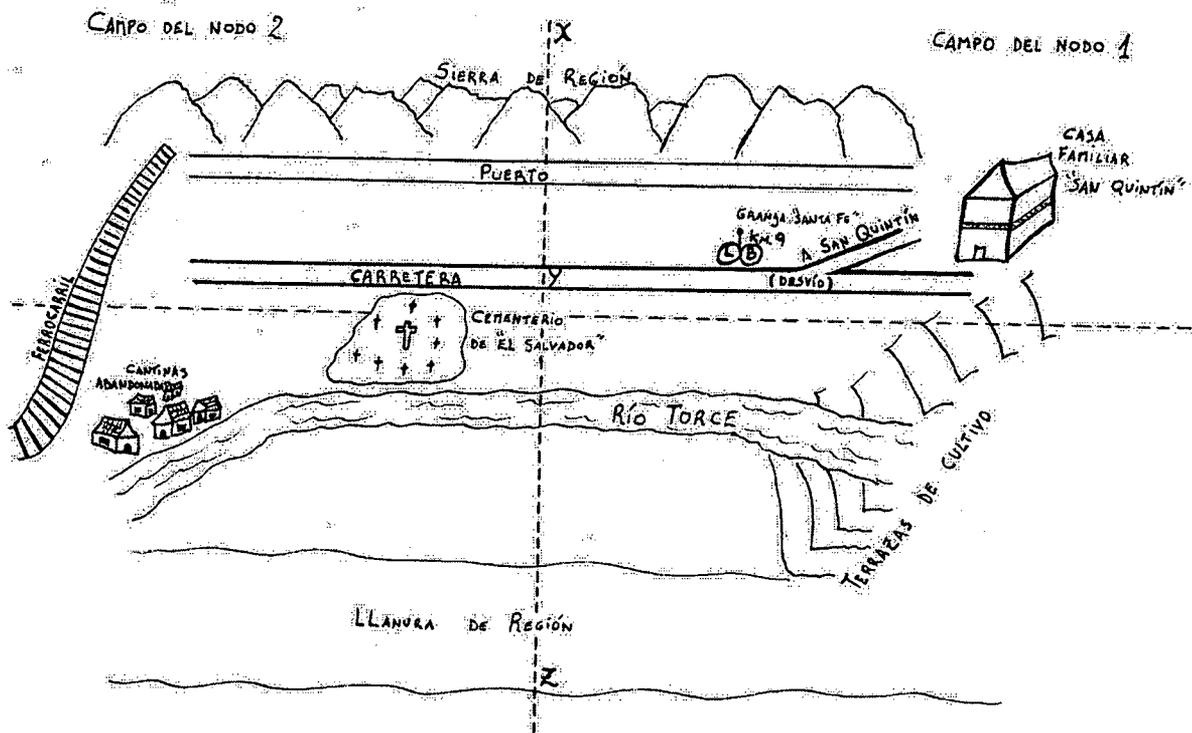
Bajo los ejes mencionados, el grafo signado por la centralidad de la casa se irá degradando a partir del capítulo III. El regreso a Región, obstaculizado por el cosmos del invierno<sup>134</sup>, retrasa la llegada a la casa familiar –el narrador tiene que esperar a “un día nublado de primavera”- y es en el encuentro con Huesca, el actual propietario, lo que enfatiza el aislamiento del espacio regionato por un lado y la degradación del *locus*, por otro. La entrada en la historia queda marcada por la ruptura con las imágenes de la infancia que dejan su lugar a las que configuran el campo semántico de la guerra; allí, la enfermedad representada por los personajes del tío Enrique y Eulalia Cordón enlaza el paso de la memoria tradicional oralizada, a la memoria escrita, pautada por documentos (contratos, testamentos, títulos de propiedad) que transforman la memoria de los relatos orales por el dominio de la legalidad moderna de lo escrito. Al respecto, señala Pierre Nora (1984:1) a propósito del fin de las sociedades-memoria o de la historia-memoria: “[...] más allá de la metáfora, hay que tomar la medida de lo que significa la expresión: un balanceo cada vez más rápido en un pasado definitivamente muerto; la percepción global de todo como desaparecido –una ruptura de equilibrio-”. El nodo 1 comienza a sufrir el proceso degenerativo que, en la memoria, está signado por la presencia de la guerra que lo corrompe y marca en la subjetividad del narrador unos aspectos morales de axiología negativa. Lo que aquel abuelo de la prehistoria anheló para San Quintín y Región, deviene un *locus horribilis* cuya clave es el engaño junto con la degradación de los valores ilustrados del progreso.

Todo el paseo de olmos frente a la fachada principal había sido talado en la guerra, y cuando el señor Huesca detuvo el coche ante la puerta tuve la sensación de que la casa, al tiempo que yo crecía en un instante, mudaba de color y se reducía, como obedeciendo a esas mutuas alteraciones de tamaño que sufren gatos y conejos en las películas de dibujos. Yo había vivido entre la fachada y los olmos, sin saber qué era lo más alto, ahora que habían desaparecido los olmos y la casa estaba rodeada de una

<sup>134</sup> “De todas las estaciones, el invierno es la más vieja. Pone edad en los recuerdos. Nos devuelve a un largo pasado. Bajo la nieve la casa es vieja. Parece que la casa vive más atrás en los siglos lejanos. [...] El cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa [...]” (BACHELARD, 2005: 72-73)

llanura humeante, reducida a unas dimensiones modestas, comprendía hasta qué punto las glorias familiares, todo el pasado delirante que se repite de boca en boca a través de generaciones inconscientes, no son más que transposiciones al reino infantil de un relato exagerado. (110-111)

Como vemos en la cita precedente, la guerra simboliza la ruptura que corta las dos temporalidades que estructuran nuestra hipótesis. Allí, la conciencia de lo alto en el eje de la verticalidad se enmarca en gestos paródicos e irónicos, propios de la axiología negativa que caracteriza la subjetividad del narrador. El *locus* juega allí un rol central puesto que metaforiza el estado anímico de los personajes. De esta manera, el plano de construcción escénica y los elementos perceptivos connotados están signados por el carácter aspectual que hace que el uso metafórico suponga la degradación tanto de los personajes como del espacio. El *locus horribilis* está construido por la supremacía del eje de profundidad en oposición al de verticalidad. Por eso en la historia prevalece la morfología específica de la *degeneración*, la ruina imperante que se refleja en todo el ciclo de Región como un *leit motiv*, donde el espacio del cementerio es central, en plena oposición a la casa familiar. La disposición, con los ejes, puede esquematizarse en el siguiente croquis:



El croquis delimita dos zonas específicas, signadas por los campos del nodo 1, por un lado, y del nodo 2, por otro. El nodo 1 es el espacio más detallado porque es el más cercano a la memoria y experiencia del narrador. A medida que nos vayamos alejando y acercando al campo del nodo 2, el *locus* será más difuso. Por eso, el mitema del regreso se configura como desafío, lleno de obstáculos y combinaciones posibles (A1-sierra-, A2-carretera-, A3-río *Torce* - y A4-llanura-) que también estarán significadas por la imaginería de lo *horrible*. Lo alto y lo bajo están demarcados por la Sierra y la llanura, con el cruce del río y el cementerio con su bivalencia (+ centralidad y + profundidad). El engaño que surge de la misma legalidad moderna y su memoria escrituraria pone el énfasis en una clave, “el Burrero”, sobre la que volveremos en el próximo apartado. Siguiendo el croquis, la centralidad del hogar será el eje que signará el choque de las memorias de la prehistoria y la historia. El *locus horribilis*, como bien señala John Margenot (1991), constituye un factor elemental en la narrativa regionata y es su marca en la casa familiar la que proyectará lo aspectual del espacio.

Las imágenes de aislamiento, rechazo y destrucción son parte de una “imaginería demoníaca” pero, si como expresa Margenot, éstas son consecuencia de “[...] razones inadecuadas o sucesos fortuitos que socavan la plausibilidad de la catástrofe dentro de una situación particular” (Margenot, 1991: 13), la guerra debería ser la clave de esa imaginería. Como tal, el campo semántico que representa, a través de ella, la historia, supone en este texto en particular un mundo inorgánico- símil de las tumbas y la casa- que “[...] may remain in its unworked form of deserts, rocks and waste land”. (Frye, 1973: 150). Los usos irónicos que socavan las descripciones del espacio hacen que la imaginería carezca de valor y significado trascendente. Por eso no puede hablarse de una mitología regionata ni de Región como espacio mitológico sino del miedo a la historia y su rechazo.

Más bien ese “*Terror of History*”, que analiza Mircea Eliade (2001: capítulo IV),<sup>135</sup> es calificado como una impronta del mal, cuya causa las sociedades arcaicas ubicaban en la

---

<sup>135</sup> Recordemos que el orden del hombre tradicional estaba sujeto a las leyes de la naturaleza o de la divinidad. “Vivir de conformidad con los arquetipos equivalía a respetar la “ley”, pues la ley no era sino una hierofanía primordial, la revelación *in illo tempore* de las normas de la existencia, hecha por una divinidad o un ser mítico. Y sí por la repetición de las acciones paradigmáticas” (ELIADE, 2001: 55). El planteo de Mircea ELIADE explica que, sin los arquetipos y sin las repeticiones, sólo queda el terreno de la historia, sin divinidad ni comunión con la naturaleza y, lo más importante, sin fe en el progreso, en la ideología o en los hombres

voluntad de Dios. En la legalidad moderna - anulado el Dios- para el hombre, se vuelve una *categoría específica de su propio modo de existencia*. Como categoría poshegeliana, la historia -y no la concepción arcaica de los elementos transhistóricos o metahistóricos con los que se pretendía “abolirla”- es un modo de conciencia, donde la fe se vuelve desesperación.

Una desesperación provocada, no por su propia existencialidad humana, sino por su presencia en un universo histórico en el cual casi la totalidad de los seres humanos viven acosados por un terror continuo (aun cuando no siempre sea consciente). En este aspecto, el cristianismo se afirma sin discusión como la religión del “hombre caído en desgracia”: y ello en la medida en que el hombre moderno está irremediablemente integrado a la *historia* y al progreso, y en que la historia y el progreso son caídas que implican el abandono definitivo del paraíso de los arquetipos y de la repetición. (Eliade, 2001: 177)

La entrada en la historia implica, ante todo, una dislocación del sentido gregario de comunidad y la división entre *lo público y lo privado*, o más detalladamente, entre lo exterior (la naturaleza y las relaciones interpersonales) y la propia subjetividad. Lo íntimo no puede desarrollarse más que en paralelo de la memoria: de manera fragmentaria, dislocando todo nombre propio y marcando la presencia de la ausencia en la forma del secreto o arcana imperii.

### 1.2.3. ARCANA IMPERII

Los capítulos IV-VI profundizan el sentido de la legalidad moderna a partir de la explicitación del engaño que promueve el secreto encriptado bajo la clave *el Burrrero*. En estos capítulos, la enfermedad y la locura son elementos que comprende la degradación del *locus amoenus* de la prehistoria. Los aspectos morales de axiología negativa promueven la representación de la casa familiar no sólo como un *locus horribilis* sino, y a raíz de ello, como arcana imperii que dividirá aquel espacio de armonía entre el adentro y afuera; es decir, entre naturaleza-espacio de lo público- y humanidad- espacio de lo privado. Así, el concepto de arcana imperii se refiere a la utilidad necesaria para resguardar el pasado y la casa familiar del “mal” evidenciado por la enfermedad, el vicio y el pecado (de ahí el

---

mismos. Por eso los personajes de Región están marcados por la guerra que es el límite entre la historia y la prehistoria.

significado de “Baalbec, una mancha”) con su consecuente sentido de ruina. Designa, en última instancia, un imperativo en cuyo nombre el poder se permite transgredir. Tres condiciones la determinan: el criterio de la necesidad, la justificación de los medios por un interés superior, y la *exigencia de secreto* (Senellart, 1995). La necesidad supone la supervivencia de la propiedad-el hijo-, mientras que la justificación apuntaría a resguardar la familia del mal de la enfermedad. Ambos presupuestos-o argumentos de autoridad-suponen que exista y se cumpla un secreto; por eso la determinación de encriptar el documento con el sinónimo polisémico *Burrero*.

De esta manera, el secreto que promueve el engaño supone un control de la propiedad, a la vez que obstaculiza la modernización. Aquí es donde encontramos la paradoja que refleja la tensión entre historia y prehistoria. La legalidad moderna es incomprensible, sus códigos permanecen encriptados y vuelven inviable su transformación plena a la vez que son contradicciones de lo público a privado. Lo mismo sucede con el espacio de las tumbas; permanecen abandonadas, sucias y escondidas pero aún resisten el paso del tiempo, como veremos en 1.2.4. La resolución no es menos trágica, poniendo en escena esa misma tensión.

- ¿Pues qué cree usted que está esperando? ¿Qué necesidad tenía de inventar ningún sobrino? Dígame que le enseñe otra vez el pagaré y haga el favor de leer substituyendo el Burrero por su sinónimo: el Amante, el Prófugo, el Marido... Dígame que le enseñe el vaso y trate de pensar a qué corresponde esa E, tallada por un indio. [...]

#### Y las imágenes de la axiología negativa

[...] Usted no creía en la ruina, usted no cree que cuando llega nada, nada, vale más de doce mil pesetas. Ahí lo tiene: es lo que una madre arruinada pide por un hijo enfermo, delirante y alcoholizado a su antigua amante desquiciada. ¿No le parece bastante, señor Huesca? (139)

Los secretos de la publicidad invisible del poder, concentrados en la legalidad escrita, están íntimamente ligados al pasado. El testamento de la abuela y los papeles legales de compra-venta mantienen la huella de la tradicionalidad oral y quizás sea en ese punto donde más fuerza cobra la ironía pues la propiedad aparente llamada El burrero no es más que, como vemos en el desenlace, la transacción que la abuela había hecho a cambio de Enrique con

Eulalia Cordón. Esa materialidad, que se traduce en la propiedad, inmediatamente queda desarticulada por la inmaterialidad del ausente tío Enrique. Ergo no hay más propiedad que la discursividad latente conectada al pasado. En ella, la representación del *mal de la guerra* destruye toda posible lógica engendrada en la materialidad misma del documento escrito.

En 1970 Gonzalo Sobejano señalaba al principio de su estudio, *Novela española de nuestro tiempo* (1975), la omnipresencia de la guerra en la novela actual: “Esta presencia puede ser primaria, temática, y puede ser secundaria: la guerra como fondo, como reminiscencia, como motivo” (43). La guerra aparece en el ciclo regionato como el fondo inevitable, omnipresente y central que separa la prehistoria de la historia, generando metamorfosis en el espacio, el tiempo y sus personajes. El universo en ruinas que se describe puede verse como la ruina de la razón en la percepción de la modernidad. Frente a la razón se levanta otro principio, el de la ambigüedad. Y, sin duda, es la transgresión a la ley lo que resalta su importancia y la entrada en la historia. El Burrero es, en definitiva, una marca de la perversión y abandono respecto del tópico del *paraíso perdido*. Es también la pérdida de estatuto de la identidad pues nada es más político que el nombre propio<sup>136</sup>. Esa perversión está funcionando, según señala Julia Kristeva (1988), como “condición en la cual la identidad se encuentra perturbada y se produce un colapso del significado” (61). La polisemia leída como transgresión también del rol social de madre, comprende las transformaciones que opera la guerra como el elemento principal de entrada en la historia que, en su misma condición abyecta, perturba identidad, sistema y orden. La imaginaria de esa abyección, con su consecuente ambigüedad- leída como *arcana imperii*, en este caso- será el tema del siguiente apartado.

#### 1.2.4. IMÁGENES DE LO HORRIBLE: GUERRA, HORROR VACUI Y SEMBLANZAS DE DUELO

Lo horrible se configura en el ciclo regionato a partir de la idea de duelo, de pérdida irreductible que demarcará la guerra en su clara oposición al *locus amoenus* de la prehistoria con su significación ideológica claramente republicana. De esta manera, la estructura profunda del cronotopo se constituye a partir de la figura del grafo euleriano, con

---

<sup>136</sup> El contrato nominal es claramente un índice político de identidad (DERRIDA, 1984; BOURDIEU, 1997). Sin ese contrato, la sinonimia, no obstante, ofrece, críticamente, un plusvalor. El Burrero no fija el sentido porque la búsqueda reclama el regreso al origen familiar.

los obstáculos en las aristas y la imposibilidad de acceso, por ende, a la casa familiar. El duelo supone la pérdida de toda posible apropiación en sentido triádico: *territorial, temporal y objetual*. El primer eje focaliza en el nodo 1: la casa, cuya sinécdoque es el cementerio. Allí se deposita, en un gesto de conmemoración, la memoria de lo perdido. Ya Antonia Molina Ortega (2007) anticipaba la omnipresencia de la casa familiar en la novelas de Región como *imago mundi* pero también como espacio de tensión entre modos sociales. La casa regionata, asimilable muchas veces a las tumbas del cementerio, establece la frontera entre el orden y el caos.

La casa es el espacio donde el hombre encuentra el orden heredado de sus antepasados, reducto del orden frente al caos. Si los habitantes están semimuertos y los muertos, semivivos; la casa es una tumba. Habitada por gentes paralizadas por la indolencia y el temor, es cuna de lo mortuorio, perecedero y putrefacto. (Ortega, 2007: 75)

También la metáfora de la casa-barco es clave, así como la analogía del agua-memoria en tanto emergencia de la prehistoria quebrada por la guerra. La significación central de la casa, comprendida como espacio-metáfora, está signada por su "carácter ambiguo. De una etapa de apogeo económico-social a fines del siglo XIX y principios del XX, la guerra ha decretado su caída y su exacerbada diferenciación con la nacionalista Macerta. En esa ambigüedad está operando, en el quiebre mismo de la guerra, la idea de lo siniestro. Si lo familiar, el orden y la memoria colectiva están en el pasado de la casa, la guerra transformará ese sentido mismo de lo familiar *-heimlich-* en su contracara *-unheimlich-* (Freud, 1994). Esa "zona de sombras" que tendrá la casa en la historia, problematiza las categorías culturales de clase social, identidad, género y memoria. De alguna manera, exhibe lo que se silencia por su imagería negativa. Por eso, el dispositivo de la cura también será central en Región a partir de la ley de lo escrito y ciertas instituciones-paradójicamente ambiguas- como la casa-clínica del Dr. Sebastián. Lo siniestro comparte esta dualidad: es lo ajeno y lo familiar o más bien lo familiar conocido que se ha vuelto ajeno. Lo *horrible* señala esa intersección que haría de la casa, además de un espacio posible del recuerdo, también un claustro<sup>137</sup>. Además de esta pérdida de apropiación

---

<sup>137</sup> A diferencia de John MARGENOT (1991) -quien cree que la estructura de Región se da a partir de círculos concéntricos interrelacionados, establecidos por el sentido de claustro de la casa en Región y de Región en

territorial -que, como hemos explicado, es ambigua-, nos encontramos también con la pérdida de una apropiación temporal. Con la entrada en la historia, el pasado tiende a perderse en el presente y a confundirse anacrónicamente. Lo vemos en “Baalbec...”, con la incoherencia de fechado en las lápidas del cementerio y lo veremos con claridad en el resto del ciclo regionato. El mundo ordenado de la prehistoria se diluye en la anacronía y hace visible la decadencia. Frente a esta idea del caos, tiene lugar el tópico del *horror vacui*, conjuntamente con las semblanzas de duelo. Según señala Ken Benson (2004), la poética del relato benetiano se fundamenta en una fenomenología del enigma. Dicha modalidad designa, en principio, no sólo su oposición a la estética y cosmovisión del realismo social, sino también su foco en la ambigüedad a partir del ingreso de elementos fantásticos y sombríos. El autor subraya que éste es fuente y vehículo de la expresión estética, y elabora una teoría que refuta tajantemente el uso de la razón y el discurso científico. El oxímoron forma la base de su visión narrativa y en esa tensión es que la idea de enigma conduce al tópico de lo horrible como consecuencia de la Guerra civil que deja un vacío en la lógica racional, directa y explícita, que linealmente cumplía el realismo de la inmediata postguerra. Como figura retórica que construye, además de dar sentido, el ciclo regionato, ratifica también la estructura profunda signada por el grafo euleriano. Así se sostiene la trama narrativa en Región a partir de antítesis y paradojas, donde el miedo al vacío genera la lucha entre *eros* y *thánatos* por el sentido mismo de supervivencia. Siendo la casa regionata el espacio directamente quebrado por la guerra, Región como espacio macro se vuelve parábola de la ruina moral y física de la memoria colectiva y los personajes que intentan evocarla en un presente en constante degeneración. Especialmente con Newton, el vacío deviene un componente básico del cosmos, aunque queda circunscrito a la vertiente física. La aversión al vacío seguirá vigente en otros aspectos. Por eso puede hablarse de la pervivencia del principio del *horror vacui* como metáfora aplicable al horror que genera el vacío anímico, la disolución del sujeto y la identidad (como vemos en las propuestas de Descartes y de David Hume). Ese horror, no obstante, es lo que de alguna manera se ofrece de forma paródica como reacción negativa a la racionalidad de la guerra. El *horror vacui* se

---

Mantua- es para nosotros sólo una variante en la bivalencia que posee el espacio regionato. El sentido de claustro estará marcado en la entrada en la historia, mientras que en la prehistoria es claramente un espacio abierto sujeto a una relación de interdependencia con la naturaleza.

convierte así en una metáfora válida para expresar la aversión a la falta de fundamentos. En él se dan las bases de lo que serán dos rasgos del mundo regionato: por una parte, la presencia de lo enfermo, lo sucio y lo inerte como formas de abyección causadas por la guerra; por otro, la ausencia de linajes, de continuidad y reflejo identitario en las genealogías con la consecuente descomposición de los núcleos familiares como sostén de la memoria colectiva. Dos relatos claves cerrarán el análisis de lo que hemos denominado *latencia de Región*; por un lado, “Una tumba”, novela corta que trabajará con la idea de umbral; por otro, y en relación con el primer texto, “Duelo” que permitirá ahondar en el problema del conocimiento como refuerzo de las diferencias ideológicas. Los fundamentos de la compleja configuración espacial quedan así determinados por una coordenadas específicas: *horror vacui*, dimensión eleuriana y condensación ideológica como resultantes del quiebre que la Guerra civil produce entre la prehistoria republicana y la historia nacionalista.

### 1.3. UNA (CASA) TUMBA

Una de las configuraciones espaciales en torno de la metáfora de la casa-claustro está demarcada por el sentido de muerte. Dicho campo semántico está compuesto por los ejes de decadencia y ruina, cuyo anclaje es el presente o, más bien, la historia. En este relato largo de 1971, el recurso gótico opera como reforzador semántico; las tumbas, el clima siempre frío del invierno y la escenografía de mármol (que nos recordará *Un viaje de invierno*) construyen un cronotopo donde prevalece el duelo por el *locus amoenus* perdido y cuya semblanza de duelo se traduce, más que en una explicitación de lo gótico como recurso morfológico del espacio, en un desmontaje que vuelve a poner en jaque el registro realista. El juego consiste en que lo gótico funciona en el lenguaje como efecto irónico y supone el rechazo de la razón a la vez que postula una tensión respecto de lo inexplicable y lo horrible. La clave está, al igual que en “Baalbec...”, en la ruptura del registro discursivo realista y no en la mera representación del espacio. Ricardo Gullón (1981:30) ya señalaba que en este relato se postula el mal absoluto que se explica en palabras de George Bataille

Lo mismo que algunos insectos, en condiciones determinadas, se dirigen juntos hacia un foco de luz, nosotros nos dirigimos todos a la parte opuesta a una región donde domina la muerte. El

resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos. Llegamos a borrar incluso, si es posible, las huellas y los signos de esos esfuerzos. Nuestro deseo de elevarnos no es más que un síntoma, entre cientos, de esa fuerza que nos dirige hacia las antípodas de la muerte. (1977:56)

Esa abyección claramente implica una valoración moral del presente y una lectura del pasado que nuevamente se rompe con la Guerra civil. El quiebre es el que se elige para comenzar la historia - particularmente, el final de la guerra- y, al igual que en otros relatos, veremos cómo la estructura bivalente prehistoria/ historia demarcará el campo semántico de lo mortuario a partir de lo ideológico. El principio del relato nos presenta una tumba abierta (lo que supone, además, un juego hermenéutico respecto del sentido también abierto del relato); allí, el eje de la profundidad es el que abre esta vez el relato -en “Baalbec...” lo hacía el de la centralidad-, porque aparece en escena un espacio ya derruido y, nuevamente, es el protagonista quien intenta acceder a él. En ese cruce ambiguo entre discurso realista-histórico (el que subyace a la guerra) y fantástico, el espacio de la casa- tumba (se abrirá así también la trama de *Volverás a Región*) será el eje analítico a partir del cual accedamos, de manera metonímica, al personaje central que no posee nombre propio y cuyo punto de vista es el de un niño, aunque el relato, con justa razón -y para enfatizar el sentido de ausencia y la búsqueda de identidad- mantiene el registro narrativo extradieгético. Así, la figura de abandonado se vuelve a repetir con los sustitutos equivalentes: la tía, el guarda, los sirvientes. A su vez aparecen los rituales de muerte necesarios para enfatizar la ruptura de la guerra como corte de la descendencia: las figuras masculinas marchan al exilio y el abuelo, símbolo de la progenie, muere.

El relato extrapola los espacios refugio porque su situación inicial se ubica, esta vez, en el presente de la historia. La Guerra civil, metonímicamente aludida a partir de la batalla de La Loma como el índice más cercano al nodo 1, inaugura el relato con el abandono de la casa familiar en tanto espacio central del relato, para trasladar el campo semántico al cementerio y, más específicamente, a una tumba. A diferencia de los anteriores relatos analizados, la prehistoria subyace a la narración en el anhelo familiar y la imagen de la *mater familias*, anterior a la guerra, pero la misma no tiene un momento textual preciso como sí

sucede en los anteriores. También vemos que el foco, al alejarse de la casa familiar, se va volviendo menos nítido e, incluso, la vertiente gótica hace más evidente la dispersión de los personajes que componen el escenario regional.

El inicio del relato se enmarca en el despojo y la ruina, consecuencia inmediata de la Guerra civil. Lo más cercano funciona en el relato, a partir del cementerio y, más específicamente, de una tumba profanada, primer indicio de transgresión al límite moral y ético de la historia. Sin embargo, como señala Ken Benson (2004), los límites cada vez más difusos que se establecen entre lo determinado y lo indeterminado, entre lo abstracto y lo concreto y lo referencial y metafórico, suponen que hablemos de indicios y campos semánticos del *horror vacui* de la historia, antes que de una referencia explícita a la Guerra civil. Esta modalidad supone, como señala Hayden White (2003e), ciertos usos de la ironía y la parodia, como formas alternativas a la narración del pasado con pretensiones miméticas para el planteo de cierta demanda ética en el sentido de favorecer su *memoria histórica*<sup>138</sup>.

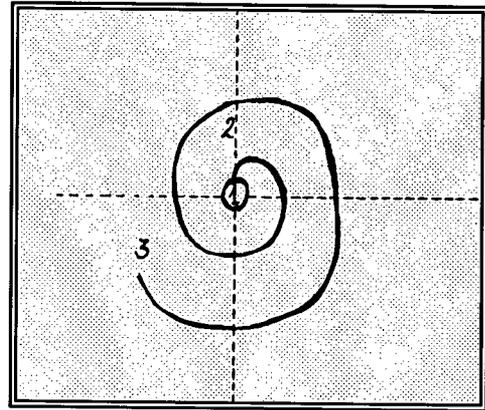
Gran parte de la obra de Hayden White se inscribe en un análisis crítico-elucidatorio de las historiografías existentes con el objeto de traer a la superficie sus aspectos figurativos y poéticos. Sin embargo, es en el marco de esta búsqueda más positiva de formas alternativas de escritura que debe analizarse su reciente tratamiento de un tipo especial de acontecimientos ocurridos en el siglo XX, a los que denomina “modernistas” y que, según él, no podrían haber sucedido en los siglos precedentes.

La noción expresada en la denominación “acontecimiento modernista” destaca la dificultad para representarlo debido a su carácter traumático. La ironía se plantearía, entonces, como “mimesis interna subrogada”, esto es una representación episódica de la constitución del mundo interior como determinada primariamente por la presión referencial que ejerce sobre él un mundo exterior en cambio, mutación y descomposición permanente. Por ejemplo, Andrew Benjamin (2000) ha señalado que el Holocausto exige ser

---

<sup>138</sup> Se utiliza el concepto de “memoria histórica” a partir del carácter ilusorio o prescindible de una noción que equivaldría a una especie de tropo más metafórico, porque identifica memoria con algo que no tiene que ver estrictamente con los recuerdos, sino con los usos del pasado desde el presente. El concepto de memoria histórica puede ser entendido alternativamente como un oxímoron, una *contradictio in terminis*, un pleonasma, una simple metáfora o una noción que viene a reduplicar la de memoria colectiva, introduciendo de paso más confusión que claridad pues, una vez aclarado en el lenguaje *científico*, el término se traslada al campo *ético-político*; y es ahí donde reside el interés por analizar sus usos, más que sus derroteros.

reconstruido haciendo a un lado nociones totalizadoras, surgidas de la invocación de cualquier tipo de unidad. La centralidad del conflicto y la alegada imposibilidad de la esencia como elementos centrales de la noción de identidad obligan a exhibir esos acontecimientos sostenidos en su especificidad y alteridad radical. Es que, de acuerdo con esa perspectiva, lo incompleto del pasado se resiste al



cierre y resulta obligado a dejar abierto el trabajo de la memoria. Los mecanismos de reconstrucción impulsados por Benjamin deben entonces hacer a un lado la abstracción para optar por mecanismos abiertos a la compleja interconexión de la conmemoración con el espacio público, donde queda en evidencia que memoria e historia trabajan de la misma manera: ninguna de las dos dimensiones puede ser controlada, siendo que ambas retornan dentro de una presencia insistente: el recuerdo. El espacio en su morfología paródica y en su puesta irónica, es índice de las transformaciones del universo social del Región. La puesta irónica, con sus protocolos moralizantes, se enmarca en un demanda ética, pues la recuperación del pasado, si bien en un sentido nihilista, está presente y demarcada ideológicamente en el sentido de ruina del presente de la historia. Allí, el espacio será el elemento central para metaforizar los procesos históricos. Recordemos que Región, en tanto condensado ideológico, propone una puesta en escena, en degradación, de una concepción simbólica del espacio. Predominan el oxímoron, la deshumanización de los personajes y la preocupación temporal; es decir un borramiento cada vez más explícito entre lo referencial y lo metafórico que deja, finalmente, sólo acciones sin morfología espacial específica y detallada. Desde un punto de vista diacrónico, el espacio tiende a volverse más invisible, implícito, desde las primeras novelas cortas y cuentos hasta el quiebre que tiene lugar hacia principios de los años 70, de donde data "Una tumba". Lo mismo sucede con las novelas del ciclo en relación con *Herrumbrosas lanzas* y *La otra casa de Mazón*. Al alejarnos del centro- la casa familiar- nos encontramos con el desdibujamiento del territorio y con el campo de la ambigüedad absoluta. El proceso de abstracción, como vemos en el gráfico de esta página, va del centro a los espacios

periféricos. El escenario primero -nodo 1- se correspondería con la morfología espacial que simboliza la casa, el “aquí” por excelencia, mientras que 2 constituye el “allá” cercano, las inmediaciones de la casa- el espacio regionato por excelencia- y, por último, la morfología del escenario 3, invisible y lejano, sólo asequible a través de la imaginación y las caracterizaciones indirectas cuyo referente extremo es el territorio de Macerta. Los cruces están delimitados por el eje de la centralidad; allí, el escenario 1 es el centro de las coordenadas mientras que 2. abre el juego a las aristas y a la variación de *loci*; 3. permanece ajeno aunque, paradójicamente, domina la espiral por cuanto está fuera de ella a la vez que la engloba.

En el recorte del universo de la historia, este ritmo muestra la relación dialéctica entre el universo perdido de la prehistoria -aquél *locus amoenus*- y la historia, consecuencia de la Guerra civil y del declive moral de los hombres -el *locus horribilis*-. La centralidad de la casa, incluso con las duplicaciones paródicas, operará siempre como detonante del recuerdo y la tensión entre presente y pasado, a la vez que resguardará, casi siempre en la figura de niño abandonado- los valores morales perdidos. La definición emblemática de la casa familiar opera en Región, además, para reforzar el sentido de aislamiento y claustro que posee el ciclo; en el caso de “Una tumba”, favorecido por el tono gótico y fantástico y el ritmo en espiral de las acciones ralentizadas. Dicho ritmo, vale aclarar, refuerza el sentido de obstaculización en forma creciente del regreso al nodo 1 y la estructura euleriana que subyace a la trama textual. Retomaremos esta cuestión en el apartado siguiente y relacionando con otro texto clave de la producción benetiana: “Duelo” (1977).

La representación espacial abandona así toda nitidez de forma tal que sólo es posible acceder al entorno de Región y al misterio de Macerta a través de construcciones simbólicas. El espacio del aquí es el de casa familiar, con sus bordes delimitados por el espacio general -Región- en el que se ubica. Las aristas que funcionan como vasos comunicantes instalan los primeros obstáculos que harán imposible la comprensión del espacio más allá del nodo 1. De todas formas, la espiral que representan las relaciones entre el aquí y el allá suponen una dialéctica en la que ambas existen por codependencia. El caso del relato “Una tumba” ofrece, claramente, ese sentido de aislamiento que presenta el espacio y que, nuevamente, será metonimia de procesos históricos y metáfora de las

relaciones entre personajes.

La tumba había permanecido abierta casi un año, o quizás dos; y la profundidad que en un principio tuviera la fosa quedó reducida, al término de la guerra civil, a su mitad, expuesta a los rigores de un invierno- o quizá dos- y convertida durante los meses húmedos en una chacra sucia y en un criadero de mosquitos en la estación cálida. (Benet, 1977: 65)

Como vemos, la casa familiar no es el espacio principal de referencia sino el cementerio (algo similar sucede con la estación de tren en “Viator”) al igual que el cronotopo y el que servirá, luego, como elemento conductor hacia la casa del tío. El foco narrativo, coincidiendo con el distanciamiento operado en el espacio, no se centra en la asimilación temporal personaje niño/narrador adulto, con la clara delimitación entre la prehistoria republicana y la historia fascista. Este relato invierte el punto de vista, siendo el narrador extradiegético el que marca los quiebres ideológicos, a partir del cual nos introducimos en el universo de la historia, y en el personaje central del niño, invertido también, pues el universo infantil se convertirá claramente en uno adulto por la misma perversión que el narrador de “Baalbec...” crecía “en un instante”.

El argumento del secreto como *arcana imperii* también será central para caracterizar al universo del presente de la historia. Como tal, el secreto asume en su mismo rol el gesto de la perversión ligado a la carga erótica de tintes incestuosos del niño con su tía, a la vez que asume el carácter de propiedad privada. Como relato enmarcado en el presente de la historia, se divide a su vez en cuatro apartados. El primero nos presenta el espacio de la casa-tumba, alejado de la casa familiar que ya no será el refugio privilegiado de la infancia y la axiología positiva sino, por el contrario, el lugar horrible por excelencia. Asimismo, se plantea el personaje del niño como sujeto abandonado, nuevamente sin identidad, cuyo abuelo ha muerto y sus padres han huido por la guerra y “para protegerle de las amenazas que sobre todos los de su nombre se cernían en la capital” (73). La presencia implícita del coronel Gamallo- que se repetirá en las novelas el ciclo regionato, teniendo un rol central en *Volverás a Región* - es un factor clave en la atmósfera de *lo horrible*, pues anticipa el relato de la ocupación de Región en manos de los nacionalistas y la inversión de los valores morales en una axiología negativa. La imagen del niño abandonado será central para narrar el universo de la historia porque de ese abandono surgen los sustitutos tutores que serán

símbolos de lo perverso: la tía, el guarda y los sirvientes.

El apartado primero parecería dar con la clave de la apertura de la tumba pero, inmediatamente, se despoja de toda certeza y finaliza con una fiesta ritual, una bacanal que exterioriza el cierre de contraposición paródica que revela lo sexual y la cornucopia a la vez que contrapone lo clausurado del espacio de la casa (en que depositan al niño frente a la libertad exterior a la misma), al exterior, en el que una muchedumbre realiza pintadas “con símbolos obscenos y blasfemos y letreros vindicativos y siglas proletarias” (74) y se emborracha y fornicia “como siempre había deseado hacerlo” (74). De hecho, Roberto Manteiga (1984) postula una lectura que interpreta este apartado en sentido social, pues la venganza y la consecuente profanación de la tumba están ligados a una reivindicación de clase, la de los proletarios en contra del bisabuelo -el *brigadier*-. Aquí estaría apareciendo el universo de la prehistoria leído en clave oximorónica respecto del presente de la historia, donde la lucha de poder se desplazará a la relación que se establece entre el niño y el guarda.

[...] an intriguing account of a class struggle pitting the vengeance of the working class against the tyranny of a wealthy landowner. [...] The grave, which remained open, serves as a leitmotiv or a reminder of the fate that awaits the young boy. (Manteiga, 1984:124)

El apartado II detalla las características del espacio claustro de la casa del tío ausente. Allí, el personaje de *la señora* -la tía- será central para comprender el proceso social del niño y su inversión en el mundo adulto. La escena comienza con este personaje quien, tras retirar el crucifijo encima de su cama, acuesta al niño y, bajo la fórmula de la repetición, le dice que algún día la casa será suya. El sentido de propiedad juega doblemente; por un lado, en la *inversión de la mater familias* que ve al niño como su propiedad en un sentido erótico; por otro, en la descendencia y continuidad del linaje nuevamente trastocado, pues no se trata del primogénito sino del sobrino.

En este mismo capítulo aparece como refuerzo del campo semántico de la guerra, la presencia de un grupo paramilitar indefinido, encabezado por el personaje del jefe, el comandante, quien mantiene una relación con la tía y que aísla aún más al niño. Al finalizar la tarea, el grupo de agresores que apareciera en el primer capítulo vuelve a atacar la casa y el niño es nuevamente abandonado y dejado en manos del guarda -el cuidador de la tumba- y

su mujer, única portadora de nombre propio y que mantiene cierta inocencia frente a los hechos -no es casual que su nombre sea María-. Con este segundo abandono se cierra el capítulo y queda demarcado el universo de la historia, con la entrada en el mundo adulto a partir de dos ejes de duplicación en relación especular: la figura de la madre que se invierte para volverse la señora que lo inicia y pervierte en el mundo adulto y la del niño que, abandonado su lugar infantil en la casa familiar por el corte que implica la Guerra civil, debe ingresar en el mundo adulto y asumir los riesgos del universo de la historia.

Estaba dormida pero se introdujo en su cama, más impregnada que nunca por el perfume de su carne; pronto su brazo le atrajo hacia su pecho, con un leve susurro somnoliento y un movimiento de todo su cuerpo; su calor era distinto, más próximo y radiante, y también lo era el gesto de su mano al apretarle bajo la nuca; y cuando el niño se arrimó a ella solícito y obediente a la imantación antes de advertir que se hallaba desnuda, su propia piel había adivinado el secreto cifrado y escondido por el tiempo, niñez que retrocedía a la ignorancia al mismo instante que un dolor futuro, aprovechando la revelación, venía a cobijarse en un recóndito reducto solo accesible en la desesperación y trataba de despojarse de su pijama para curar su cuerpo en su calor. (79)

El capítulo III puede ser entendido como el punto climático del relato, luego del ingreso definitivo en la historia. La retrospectiva hacia 1884 supone volver sobre la leyenda que gira en torno de la tumba, pero las dificultades en la lectura lineal harán que sólo podamos hablar de significaciones simbólicas del relato y del fantasma que ronda, desde la muerte del antepasado brigadier, los entornos de la tumba, cuya imprecisión es central desde el título del texto. Ese relato intercalado, no obstante, no utiliza el tono épico sino, por el contrario, el de la ironía. Nuevamente, se produce la ruptura del sentido lineal realista y la muerte del bisabuelo se narra en clave grotesca, acentuando aún más la anulación del linaje. Y aparece la primera relación especular: un niño muerto. El apartado IV cierra el sentido de la historia con el dispositivo moral, focalizado en el niño protagonista. El proceso iniciático en el mundo de la historia queda marcado por la influencia de la Guerra civil y la postguerra como una degradación moral del sujeto, quien termina aislado, así como Región. Ese proceso, marcado por la carga erótica de la relación incestuosa, culmina con la fusión en la muerte del objeto de deseo, es decir la tumba, por la que el niño sentía particular atracción.

Y llegó de día para toparse con el lecho recién abierto sobre la

nacarina y acaramelada fosa donde había de encontrar la coincidencia de su deseo (no de su saber) con aquella clase de amor que en su beso al pecho al cerrar su vida con los estrechos límites de la carne desterraba el miedo y daba continuidad a una existencia que ya no se afanaba en buscar ni su prolongación ni la luz que despejara las tinieblas que las rodeaban. (95)

En esa metonimia entre la muerte personificada por la tumba y la señora, la degradación hasta la propia muerte del personaje no supone un cierre armónico: el niño, antes víctima, se convierte en verdugo y la guerra, así como la postguerra, son representadas como reflejos de un mal endémico. Una vez traspasado el umbral, el niño será quien ejerza el poder y autoridad sobre el guarda y no al revés. Respecto de esta inversión, será interesante ver cómo desde el concepto de cronotopo del umbral, Mijail Bajtin elabora una serie de características útiles para pensar este proceso en el personaje del niño abandonado que toma el control. Bajtin (1975), al hablar del cronotopo del umbral, señalaba como característica más visible el elemento de crisis y los virajes en la vida. Siempre es metafórico y simbólico y en el texto su forma es abierta y se da en forma implícita. El tiempo en él parece no tener duración y se sale del curso normal del tiempo biográfico.

La tutela cambia porque no hay límites precisos en la relaciones y la guerra trastoca todo orden previsible. La búsqueda de identidad y del pasado queda anulada pues en el encuentro con lo “otro”, reaparece el *horror vacui*, las semblanzas de duelo y el *locus horribilis*. La identidad es un imposible, se disloca con los cambios en la configuración espacial y el dispositivo moral se apoya en un nihilismo exacerbado. La construcción espacial no permanecerá ajena a la metamorfosis y el mitema del regreso será, como es usual, el *leitmotiv* del condensado ideológico regionato; en esta construcción, asimismo, se pondrá en evidencia el problema del conocimiento en el cruce entre la realidad sensible e inteligible, en los saberes y en la oposición entre la oralidad y la escritura como emblema del mal y lo perverso.

### 1.3.1. ESPACIOS EULERIANOS EN LA HISTORIA: CENTROS Y DESCENTRAMIENTOS

Spatial form, in its simplest sense designates the techniques by which novelist subvert the chronological sequences.  
Frank, J. (1963:13)

La configuración espacial en “Una tumba” se apoya en el mitema del regreso. La memoria constituye el reservorio enigmático demarcado por espacios específicos que funcionan como claustros. Siendo el problema el regreso a la casa familiar, que opera siempre como sinécdoque de Región, en este relato dicho mitema estará representado por las aristas que operan como reflejos invertidos de la casa familiar. Ya hemos explicado cómo en la estructura profunda el componente euleriano es central a los efectos de comprender la imposibilidad de acceso al pasado, cuya figura metafórica la constituyen la casa familiar y Región. Esa imposibilidad requiere de obstáculos en los caminos intrincados que llevan a esos espacios y que, además, configuran personajes, que absorbidos por el *habitus horribilis* de la historia, tienden a cambiar sus caracteres y a fomentar aún más el sentido de vacío y aislamiento que caracteriza a los personajes que pueblan el espacio regionato. Pero ese espacio, insistimos, es más bien un condensado ideológico que asume una forma espacial. Como señala Joseph Frank (1991), la forma espacial implica un conjunto de procedimientos a partir de los cuales se subvierten en la trama las secuencias cronológicas.

Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinction between past and present are wiped out... Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity. (59)

Ya hemos visto cómo la estructura de este texto se basa en un doble abandono: en primer término, el que propicia la antesala de la guerra y obliga a los padres del niño a abandonar el hogar, dejándolo en casa del tío y *la señora*; en segundo término, el que expulsa a la tía de la casa, dejando nuevamente al niño en la propiedad del guarda y su esposa María. No tenemos temporalidades precisas, sólo indirectamente se menciona la guerra y en retrospectiva el año 1884 que no se ubica, como debiera ser, al principio del relato, sino que éste arranca *in medias res*. La estructura del texto mantiene el foco en el desprendimiento del hogar y oscila en las duplicaciones degradadas del mismo. La *degradatio* supone que, a medida que nos alejamos de la casa familiar, el exterior se va haciendo más ambiguo y las duplicaciones toman los caracteres del *locus horribilis*. Por esto mismo, mientras avanza la guerra, la casa tratará de mantenerse como propiedad aislada aunque en esa tensión se verifique necesariamente una dialéctica que hará que la guerra instale nuevos valores de

axiología negativa. Así, el capítulo I tanto como el IV se cierran con el último espacio duplicado- el de la casa del guarda-, cuya elección no es casual pues enfatiza el sentido de autoridad que ejerce la figura del *tutor* sobre la libertad del niño.

Nos centraremos en las duplicaciones de la casa familiar que operan la memoria anterior al quiebre producido por la guerra. En este sentido, el análisis de los capítulos I y IV constituyen escenarios de un *continuum* espacial que revierte la relación familiar así como también la lucha de poder que se verifica en el dominio territorial. En ese *continuum* la casa del guarda está signada por una bivalencia constitutiva: es una metonimia de la tumba, pues sólo funciona en el marco semántico de *lo horrible* a la vez que representa el efecto de dominación de la figura paterna degradada sobre el sentido de infancia reflejado en el niño, pero también es resguardo y defensa en tanto establece una clara división entre lo público del espacio abierto -que se vuelve claramente ofensivo- y su propio carácter privado. Así, el capítulo I insiste en el mitema del regreso y esa búsqueda está ligada al recuerdo de la madre y la construcción de la memoria anterior a la guerra. El ciclo euleriano en su estructura básica plantea el regreso desde dos aristas: el trayecto que conduce del cementerio a la casa del guarda, por un lado, y el camino de Pacientes, por otro.

El primero está reservado a las conexiones familiares en su sentido paródico; así se nos presenta *prima facie* el personaje del guarda tomando el lugar degradado de la figura de *pater familias*, quien debe cuidar la tumba y garantizar el cuidado del niño. La tumba y los elementos que la contienen (el jardín, el agua estancada, la cruz) se transforman en símbolos del hogar perdido pero también en esa bivalencia que señalamos como referente de lo perdurable “[...] cuya traza parecía haber cambiado al compás de los avatares políticos de la España contemporánea” (66). Por ese camino llegamos a la casa del guarda, duplicación de la casa familiar y aun de la casa del tío y *la señora*. El espacio que opera como sinécdoque es el de la cocina y en esas acciones se verifican dos tipos de relaciones: la que opera la duplicación materna y la que establece el código del secreto, el enigma que siempre articula la trama benetiana<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> A propósito del uso del “enigma” en BENET, un claro exponente crítico, cuyo planteo estamos explicando,

En las conductas alimentarias, tan profundamente insertadas en la vida cotidiana que parecen muy simples, se actualizan, se embrollan y se contraponen dos modos de relaciones que comienzan a definirse y a estructurarse desde los primeros tiempos de la vida. Una se refiere a la relación inicial con la madre nutriente, o la que toma su lugar; la otra designa la relación que el individuo mantiene con su propio cuerpo como cuerpo vivo, sometido al desgaste del tiempo, destinado a la muerte, y como cuerpo sexuado, destinado a tomar forma masculina o femenina. (De Certeau, 2007:195)

La primera figura duplicada que nos presenta el texto es la del guarda. Como siempre sucede con las figuras de autoridad, no habrá una relación supletoria de la figura del padre sino por el contrario una lucha de poder. En cambio, cuando aparece la esposa del guarda, segunda figura duplicada, se establece una relación de cuidado en tanto intenta supervisar y cuidar lo que el niño protagonista realiza. Es en el centro, en el escenario de la cocina, donde los campos semánticos de duplicación cobran mayor relieve. María, la esposa del guarda- cuyo nombre actualiza la bondad con que el personaje intentará paliar la lucha de poder entre su esposo y el niño -contrasta con la otra figura femenina- la del personaje de *la señora*- que es nombrada por primera vez en este escenario y que tiene por objetivo descentrar el rol de madre protectora y recordar, asimismo, el cambio que hubo entre el actual espacio de la cocina -espacio arquetípico de la mujer madre- y el de la habitación y la cama matrimonial.

El guarda no sabía leer pero su mujer sí, aunque con muchas dificultades; y a pesar de que ésta le había dado en repetidas ocasiones seguridades de que se trataba de cosas inocentes y propias de su edad que nada les iba a ellos, el guarda no podía a menudo dejar de levantar la vista con la mayor zozobra hacia aquellas páginas (no podían saber si estaba sucias o limpias) que denotaban un saber que no estaba a su alcance [...] (71)

La presencia del personaje del guarda supone el control y el castigo. No sólo es quien debe

---

Ken BENSON (2004), despliega sus hipótesis según la fenomenología de RICOEUR y VALDÉS, focalizando en la relación significado-significante en el ámbito lacaniano, el lenguaje como fluir de la conciencia, el sujeto escindido, el geno-texto y la estampa a la que hemos ya hecho referencia. Perfila, asimismo, algunas formas literarias de BENET que nacen de los planteamientos teóricos antes expuestos: figuración irónica, relación paródica y lo fantástico subversivo, que servirán para entender el concepto de "enigma" en tanto procedimiento hermenéutico que tiende a borrar los límites referenciales. La memoria histórica supone para BENSON la técnica de la réplica, el uso del misterio, para aludir a la guerra y al Franquismo de manera indirecta.

marcar los tiempos del trabajo y su división<sup>140</sup> sino también quien debe prevenir y advertir los males futuros. Entre esos males, como ya hemos analizado en “Baalbec...”, está el de la legalidad de la escritura y la tensión entre la oralidad y los paradigmas que supone lo escrito como *lo enigmático*. El secreto que se establece está ligado a la presencia de una carta que llega a la casa del guarda por “aquel temido camino de Pacientes” y que, indirectamente, supone el aviso de despejar la zona de la tumba, hecho que conecta con el ataque y la bacanal que cierran el primer capítulo y que refuerza el sentido de arcana imperii sobre lo ausente. Pero también establece conexiones con el mal representado en el personaje de *la señora* a través del cuaderno de ejercicios y el lápiz que le regala al niño antes de partir “encomendándole que lo tuviera todo escrito para su vuelta cuya fecha ni siquiera en el entorno de las vagas precisiones que el niño requería se atrevió a fijar” (71).

Tanto la arista que ya anticipa la presencia del mal en la letra escrita como el cuaderno que motiva la lucha de poder con el personaje del guarda, suponen un descentramiento de roles y espacios sociales axiológicamente positivos: la madre que se confunde con la amante y lo inicia en el mundo adulto, el padre ausente y el sustituto que no puede controlar al niño porque, a diferencia de él, “sabe” y el saber constituye un secreto en esas páginas porque, pues para el guarda, “denotaban un saber que no estaba a su alcance y en las que, a causa del misterio que las envolvía, vislumbraba la presencia del poder hostil que había pactado directamente con el niño para atraer a su casa la discordia o el apetito de destrucción” (71). El saber también será un indicio del mal que recaerá en la figura del niño, reforzando aún más el sentido abyecto y perverso de la historia. En esas aristas de acceso al centro del secreto -la casa duplicada- que constituyen el trayecto tumba-casa/casa-tumba y el camino de Pacientes- se juegan el poder de lo oral en el primero -la voz del guarda y las directivas al niño, presentes en el capítulo I- y el de lo escrito -la carta traducida en la voz del niño-. Estas tensiones clarifican la omnipresencia de la guerra como elemento de ruptura en la axiología positiva anterior al enfrentamiento bélico. En esa

---

<sup>140</sup> Los lugares de la mesa son aquí un ejemplo pues el padre siempre va a la cabecera aunque en el texto el niño, en clara lucha de poder, va a la cabecera opuesta: “También puede decirse que casi toda la guerra transcurrió para él sentado en el otro extremo de la misma mesa de cocina, con la cabeza recostada sobre el brazo a modo de cojín [...]” (71)

ruptura, y en lo enigmático como otro sema del mal de la guerra junto a *lo horrible* y perverso, aparece el problema del conocimiento que también será central en el capítulo IV y en el cuento “Duelo”, de los que nos ocuparemos en el siguiente punto.

### 1.3.2. EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO

[...] ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento [...] a fin de introducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento.  
Benet, J. (1970a: 163)

En la prosa benetiana es común encontrarnos con un discurso en apariencia racional, de carácter especulativo que, no obstante, está plagado de modalidades dubitativas. Esa estructura discursiva no es casual por cuanto pone en escena la incertidumbre y la incapacidad de adquirir un conocimiento certero acerca del mundo. Las imágenes sensuales en “Una tumba” que designan los códigos de conocimiento del niño no se decodifican según la lógica de la autoridad tutora, por el contrario las sensaciones de aislamiento, soledad y fracaso no logran explicarse. En el discurso de la voz de autoridad subyacen los códigos del enigma característicos del personaje del niño y en ese cruce se produce la inversión, en este caso, entre el poder de la autoridad del guarda, basado en la inteligibilidad y el poder del conocimiento del niño, basado en lo sensible. Este tipo de conocimiento se caracteriza por su aspecto puramente aprehensivo, por la individualidad concreta de sus objetos y por su condicionamiento fisiológico necesario. Los objetos pueden estar presentes a la conciencia por sí mismos (aprehensión inmediata) o por medio de representante (aprehensión mediata).

El niño debía saberlo. Se preguntaba a menudo qué era lo que sabía el niño, y de dónde derivaba aquella prestancia que le revestía de una cierta majestad, de dónde sacaba fuerzas para superar su naturaleza asustadiza con un carácter tan reflexivo. Y sobre todo, no podía hacerse cargo de cuál era su manera de reflexionar. (71)

En el personaje del niño nos encontramos con la transgresión a la figura de autoridad que caracteriza al guarda quien no logra “hacerse cargo” ni tomar el control del pensamiento del niño. En esa lucha de poder que ya se verifica en el capítulo I, la ruptura evidente y la entrada en la historia están demarcadas por el eros iniciático en la relación incestuosa con

*la señora*. Esa aprehensión mediata permanece condicionada por la ausencia del objeto primero- la madre-, provoca el quiebre en relación con las figuras de autoridad a la vez que refuerza el carácter enigmático pues el conocimiento sensible no puede ofrecer ninguna explicación acerca de los fenómenos. En el continuum que conecta los capítulos I a IV, la relación de autoridad se invierte aunque prevalece el enigma, el “secreto” en torno de la propiedad de la tumba y la casa que operan el desplazamiento gótico hacia el niño.

Pero era condición necesaria el secreto, en tal medida que no se podía hablar de ello y ni el guarda ni María, su mujer, deberían maliciarse nunca que su custodia había de terminar en breve porque estaba destinado a lugares muy distintos. (70)

El capítulo IV establece el continuum espacial respecto de las propiedades: la tumba y la casa. El conocimiento sensible del personaje del niño es la clave para comprender no sólo su oposición al guarda sino también, como señala Ken Benson (2004), la forma de interpretar en clave fantástica la Guerra civil y la consecuente postguerra pues con la transición entre uno y otro la pérdida de identidad del niño se ve reflejada en su inscripción gótica: “[...] su yo, el reflejo silencioso suministrado por el espejo” (97). El motivo del espectro sirve para explicar las referencias al fin de la guerra, conjuntamente con el *locus* de la tumba que “el guarda estaba a punto de cerrar de nuevo” (98). El indicio del cuaderno de ejercicios completado por el niño también muestra el comienzo de la postguerra y la inversión en la lucha de poder. Es el niño quien ahora tiene el poder sobre el guarda y el oxímoron se refuerza junto con el final abierto y el sentido enigmático que le brinda el conocimiento sensible.

Sabía que podía encararse con él porque ya no le servían sus amenazas, ni siquiera al blandir la herramienta; al contrario, no era más que una confirmación de su automático y recién adquirido poder porque sin llegar a levantar totalmente la pala, comenzó a retroceder con pasos vacilantes hasta topar con los montones que rodeaban la fosa, al tiempo que con las mismas repetidas y entrecortadas palabras le maldecía. (99)

Con este final se deduce que la conexión con el pasado hace de Región un espacio inseguro por ser justamente imposible su inteligibilidad. En esa búsqueda del otro familiar, siempre duplicado y cuyo objeto es siempre el fracaso, aparece la temática de *lo horrible* llevada a su extremo: el campo semántico de la muerte que no supone la armonía en la lucha de

poder sino por el contrario, la amenaza y venganza constantes. Siguiendo la lectura de Ken Benson, podríamos afirmar que la concepción histórica que subyace implica un proceso cíclico donde la Guerra civil y la postguerra constituyen un imaginario del mal absoluto que no pareciera tener fin. De acuerdo con los posicionamientos críticos, podremos ver que el cuento “Duelo” mantiene unas correlaciones semánticas y estilísticas respecto de “Una tumba” que resultan clave para comprender el condensado Región. En principio, siguiendo los lineamientos de la oposición entre conocimiento sensible e inteligible, veremos que la dualidad que continúa ese par de opuestos complementarios presupone la razón frente a la irracionalidad. Al igual que en “Una tumba”, la trama circular del relato condensa en los capítulos I y VIII, primero y último respectivamente, el conflicto entre saberes antagónicos. El relato comienza en I con la presencia de un epitafio, al lado de la tumba de Rosa. En esa primera instancia, ya se observa la relación de dependencia entre un criado y un amo bajo la clave del secreto siguiendo con la lógica narrativa del enigma que venimos analizando. Si bien se ha visto que el tema central de este relato es “la soledad de un hombre que ha perdido a su mujer y recuerda el pasado” (Martínez Torrón, 1987; Díaz Navarro, 1989 y Manteiga, 1984, entre otros), para nosotros, el tema central apunta al conflicto entre los dos personajes principales y, más específicamente, al enfrentamiento que se produce entre los campos de conocimiento que ambos poseen y que está en la transgresión, en el valor de lo prohibido como elemento desestabilizador de la ley. En este último elemento se jugarán también lo oral y lo escrito.

La relación social principal que establece el texto entre las cuatro restantes que se mencionan (Blanco-Rosa- Don Lucas-Rosa/ Blanco-Amelia/ Don Lucas-Amelia), está basada en el sentido de gobernabilidad que el personaje de don Lucas, el amo, ejerce sobre Blanco, el esclavo. Vemos nuevamente cómo el nombre propio, en su sentido político, aparece reforzado en el caso del personaje-amo por el apelativo “don”, mientras Blanco permanece en un nivel degradado (no sabemos si refiere a un nombre propio o a un patronímico) lo que lo iguala a Bulo, el nombre del perro del amo. El espacio nos vuelve a situar en la casa familiar que en el presente de la historia (el funcionamiento locativo es igual al de “Una tumba” y “Baalbec...”) nos ubica en la casa “en ruinas”, elemento del *locus horribilis* que se sostiene, además, por las imágenes de la abyección y lo perverso,

basadas en la transgresión al tabú sexual. Pero es interesante observar cómo el personaje del niño abandonado se transforma en este cuento en un esclavo cuya capacidad de conocimiento es igual a la de un niño. Con esta degradación del adulto mentalmente enfermo se abre el juego a las operaciones textuales que reforzarán la transgresión que el conocimiento sensible y a menudo paraverbal del esclavo Blanco, impone a la ley de la razón propia del amo “don” Lucas. Por lo que la soledad no es el elemento central sino apenas un motivo que genera la relación amo-esclavo, junto con el pasado que, en realidad, servirá para explicar el funcionamiento degradado del *locus* y el misterio que envuelve la relación. El enigma, como hemos adelantado, estará dado por el tabú sexual pero ese límite que es derribado supone a su vez, siguiendo Michel Foucault (2008), un conocimiento de sí y de la verdad. Quizás porque la sexualidad está ligada al instinto y a la irracionalidad, sea el elemento transgresor por excelencia.

Existe una diferencia significativa entre las prohibiciones sobre la sexualidad y las demás prohibiciones. A diferencia de lo que ocurre con otras prohibiciones, las prohibiciones sexuales están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo. (45)

El campo del saber racional que caracteriza al amo se apoya en una tecnología basada en el poder de la prohibición, que comprende la vigilancia y el castigo. El personaje de “don” Lucas, al igual que las figuras masculinas que ejercen la autoridad en Región, plantea la relación sólo en términos de lucha; por cierto, una lucha con sentido absurdo degradante para con el personaje débil de Blanco:

Un hombre, viciado por la lucha, que recurría a la lucha para borrar el sueño que años atrás guió y justificó toda una vida de lucha- noches de solitario horror y ladridos lejanos, y voces humanas, y cristales rotos, y precipitadas carreras espasmódicamente detenidas y abortadas puertas dentro con una sonrisa en suspenso, súbitamente desaparecida en la noche ardiente para volver a aflorar en Región, sobre un tapete de juego con cuatro naipes en las esquinas (174)

La operatoria textual se basa en la metáfora del juego de naipes. Diferentes planos narrativos: los *flashbacks* hacia el pasado con el tópico del *locus amoenus* reflejado en una propiedad y en la concepción del *locus* Región como comarca pujante y progresista, la quinta Nueva Elvira, y las mujeres que han quedado solas, Rosa- la sobrina- y Elvira- la tía-

, sosteniéndola. La figura del pretendiente (“don” Lucas y Blanco) y el campo semántico de la muerte determinado por el asesinato de Rosa un 12 de julio cuyo asesino nunca queda claramente establecido sino que oscila entre ambos pretendientes. Esa fecha, como analizará Roberto Manteiga (1984), llamada *the doomed repetition*, funciona como elemento recurrente de una práctica social que no supone el recuerdo de la amada compartida sino por el contrario la clave de la dominación del amo sobre el esclavo. Un elemento metonímico es central en esta práctica ritual: la rosa marchita que dejan anualmente. Este ritual se da a partir de la muerte de la amada quien es asesinada en el camino que lleva a Macerta. Nótese aquí el obstáculo que imprime la arista y el sentido siempre difícil del regreso a Región que hará que el universo de la historia quede fijo en una serie de estampas narrativas que, como hemos observado, marcan la oposición al tiempo lineal cronológico, es decir, al argumento a la vez que serán claro indicio de la ruindad propia de la casa familiar presente ya en los otros relatos.

A partir de su muerte se trasladó definitivamente a las ruinas de Nueva Elvira- que un día había empezado a reconstruir-, arrastrando tristemente por los pasillos hundidos, las habitaciones sin techo, los sótanos sombríos con un palmo de agua, una existencia desengañada y huraña sin otra compañía que la de aquel pequeño y nervioso y retraído Blanco, de aspecto inquieto y desconfiado- un pobre diablo sin casa ni familia conocida, que antes de las llegada del Indiano, andaba detrás de las tapias espionando a las mujeres-, que el Indiano [...] había tomado tal vez para su servicio o por calmar sus frustradas ambiciones paternas o para ambas cosas, buscando en el tiempo el calor de una familia devota a su persona, y la de aquel perrazo enorme y sucio, especialmente adiestrado para perseguir las parejas domingueras. (165)

Como vemos, las estampas se realizan en *loci* específicos que refuerzan el saber sensible del esclavo frente a la racionalidad del amo. Por un lado, la quinta Nueva Elvira que reúne el espacio central de la casa, ocupado por el amo, y el periférico, habitado por Blanco, del que sólo se menciona una cama que era en realidad “un bastidor de madera relleno de paja y papeles, y cubierto con una lona manchada de orines” (173). El comportamiento infantil de Blanco y el refuerzo paródico de la figura de un tutor autoritario comprenderán también diferencias estilísticas, parodiando a su vez las ecolalias infantiles en el nivel fónico cuando ambos se enfrentan: “Donnucas” en vez de “don” Lucas (176) señala lo primitivo del

esclavo así como “aborabodréguantádodologutéquiera” en vez de “ahora podré aguantar todo lo que usted quiera” (162), entre otros. Los símbolos de esa visión infantil del esclavo aparecen acompañados de las semblanzas del duelo: la rosa marchita, por un lado y el pañuelo perfumado-propiedad de Rosa- que, mientras el amo utiliza para amenazar a Blanco, éste llora al verlo por el recuerdo que le trae. Como señala Roberto Manteiga (1984), las “short stories” benetianas manejan el tiempo de manera no lineal, tomando la fragmentariedad como recurso de la estampa, lo que supone que la concepción de la realidad y el dispositivo de narración mimética tienda a quebrarse porque, justamente, lo que demuestran estos relatos es la configuración de diferentes modalidades subjetividades cuyos saberes difieren y muestran estampas de una realidad siempre mediada ideológicamente. El linaje de los Gros, por ejemplo, del que descienden Rosa y Elvira, queda anulado no sólo porque la ruina material de la herencia nos muestra la ironía de ese clan familiar que, en manos de las dos mujeres, nunca llegará a multiplicarse, sino porque el sentido de muerte y la presencia de lo abyecto nos vuelven a situar en la vertiente genérica de la leyenda.

Siguiendo la tesis de Antonia Molina Ortega (2007), Benet se propone una clara defensa de la irracionalidad como modalidad de saber. El sujeto que ha perdido su autenticidad -quizás por eso los personajes predilectos del mundo regionato sean siempre los niños, los locos, los enfermos y las mujeres- también ha abandonado su identidad pues es el rasgo que permite la singularización frente a la norma de la ley. En esa nostalgia de lo perdido está el sentido de búsqueda y el significado profundo de la “zona de sombras”. Para el proyecto literario benetiano, la obra que se pretenda sería debe tener la vocación de transitar y experimentar lo irracional individual en oposición a lo racional convencional.

En esa búsqueda de lo irreductible aparece, junto al *locus amoenus*, aquel *in illo tempore* en el que el hombre fue, antes de estar dominado por la razón -ya veremos cómo opera en el mundo regionato esta concepción parodiada de la *razón de Estado*- un individuo libre en plena simbiosis con la naturaleza que le rodeaba. Así esa búsqueda *ab origine*, nos lleva directamente a la importancia espacial de Región en la división entre prehistoria/historia, al énfasis en el presente de la historia pero, ante todo, a una crítica de la racionalidad política y los modos de subjetivación del saber y el poder: la sexualidad, la

locura, la enfermedad.

Estos postulados suponen que detrás del proyecto narrativo descansa un proyecto teórico y novelístico llamado *Grand style*, cuya obra por excelencia se presenta como *kat'exokhén*. Dicho proyecto, como analizaremos en el siguiente punto, responde a dos argumentos que funcionarán como elementos constructores de la ficción regionata: por un lado, la acentuación de la especialización que toma, en nuestro caso, una clara estructura euleriana que remarca la influencia predominante y jerarquizante de los espacios en las relaciones sociales; por otro, la función ideológica del espacio de Región a partir del análisis de la figura omnipresente y enigmática de Numa y el bosque de Mantua y la división prehistoria/historia con su punto de enlace en la presencia, explícita o tácita, de la Guerra civil. Ambos ponen en escena una hermenéutica aplicativa de la memoria de la guerra así como del Franquismo que se verá reforzada en la intervención del narrador a través de la ironía o la parodia, como hemos analizado en las novelas cortas pero también, como veremos en el ciclo de las novelas de la trilogía y, en especial, en *Herrumbrosas lanzas* a partir de las parentéticas -usadas en sus ensayos- que permitirán una presencia explícita del *ethos* del intelectual crítico.

#### 1.4. LA BIENVENIDA A REGIÓN: POSTULADOS HERMENÉUTICOS DEL *GRAND STYLE* Y LA OBRA *KAT'EXOKHÉN*

Así ocurre, para empezar, con la contradicción: para la ciencia no debe existir la posibilidad de contradicción, y allí donde se presenta allí concluye el discurso científico.

Pero para el hombre de letras en ese mismo punto empieza su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración

Benet, J. (1976e: 51)

Hemos analizado ya algunos cuentos que anticipan indirectamente la construcción Región que se verá resuelta en su totalidad en la trilogía regionata, que veremos en el capítulo IV, y en *Herrumbrosas lanzas* que tomaremos en su totalidad en el capítulo V. Los cuentos o más bien las *nouvelles*<sup>141</sup> nos muestran características propias del condensado ideológico aunque no percibimos aún la presencia compleja del espacio regionato; es por eso que presuponen de esa manera una *latencia*, es decir, un conjunto de indicios que nos

---

<sup>141</sup> Las *short stories* benetianas, a las que el autor se refiere en el prólogo del I tomo a la II edición de sus *Cuentos completos*, tienen el mismo significado que novela corta a la que diferencia del género cuento, al que ubica en el II tomo. Preconiza el sentido enigmático de las mismas y vuelve a burlarse de la lectura de los críticos.

permiten acercarnos sólo tangencialmente a Región. En esa construcción que debe ser entendida como un *proceso diacrónico* se pone en juego todo un arsenal teórico-metodológico que, como ya vimos en algunos de sus ensayos en el capítulo I, el mismo autor, siendo parte del sector renovador de la generación del 50, ha conceptualizado como *Grand style*. Así, aunque la obra de Juan Benet se ubica cronológicamente entre los escritores de esa generación, el autor rechaza los principios del realismo social a favor de una visión estética fundamentada en los enigmas inherentes a la experiencia humana. Además de cultivar la novela, el relato y una serie de ensayos sobre la expresión artística, destaca también su dilatada y nutrida colaboración periodística realizada principalmente en *El País*. El autor subraya que la escritura es vehículo de la expresión estética y elabora una teoría que refuta tajantemente el uso de la razón y el discurso científico. El oxímoron forma la base de su visión narrativa. Se aparta de los restringidos y desgastados principios del costumbrismo para explorar mediante el estilo la “zona de sombras” donde las ideas no se hallan del todo perfiladas.

Por esto afirma que su arte tantea la frontera entre “las tinieblas que rodean el área iluminada por el conocimiento” (1976e: 61). Y de esa manera tiene lugar el sentido de estampa que ya hemos analizado<sup>142</sup>, basado en la yuxtaposición de pasado y presente, donde la historicidad se asume como interpretación y construcción. El tiempo ya no se percibe como progresión objetiva y causal con nítidas marcas de delimitación entre periodos; de ese modo se convierte en una secuencia en donde las diferencias entre pasado y presente se han borrado. En ese cruce el oxímoron es la figura central e, incluso, muchos críticos entre los que se encuentran Ken Benson, John Margenot y Janet Pérez, han hablado de una “retórica del oxímoron”.

Al hablar del oxímoron, que es una figura de sentencia, de entre las figuras frente al asunto, que hay que colocar entre las formas especiales de realización de la antítesis, nos cabría preguntar, puesto que se intenta dar la clave de los modos creativo-configurativos de la narrativa de Benet, si la oposición en contacto de palabras con sentido opuesto que se hacen compatibles en el contexto en que aparecen (es decir, si el tradicionalmente conocido oxímoron de la línea sintáctica) podría también encontrarse en estructuras más generales

---

<sup>142</sup> Cfr. punto 3 del capítulo I.

del texto. Señala Benet respecto de la obra, que se trata de “[...] un terreno donde toda suerte de certeza es quimérica, cuestionable y estéril; donde no valen las acotaciones de racionalidad y donde- gracias a la apertura que introducen la contradicción y el misterio - impera el espíritu de lucha de los contrarios” (Benet, 1976e: 53). Esta lógica de opuestos es lo que llama luego en el mismo ensayo, “el imperio del oxímoron”.

En esa línea, que apenas aparece esbozada en el estudio de Ken Benson (1993), entra en juego la dialéctica prehistoria-historia como una clave de lectura del ciclo regionato. En esa antinomia la historia será siempre el foco de la decadencia, lo abyecto y la lucha entre lo racional y lo irracional. En el campo de la irracionalidad la clave la hallamos en el término *sub rosa*<sup>143</sup>. El misterio que atraviesa la comarca regionata nunca se resuelve, quizás porque desde su representación está conectado a las figuras de poder como es el caso de Numa y el bosque de Mantua. El misterio del bosque y su guardián nunca obtiene respuesta porque el proyecto literario benetiano no busca la resolución ni la respuesta al misterio; por el contrario, desde la metodología del refuerzo de la estampa en oposición al argumento, la resolución así como la linealidad, es imposible. Es por eso que el problema sea el de la representación y, sin duda, el del realismo. Al respecto, es ya clásica la polémica que mantuvieron el mismo Benet e Isaac Montero, acérrimo defensor de la novela realista<sup>144</sup>. Por eso resulta conflictivo ubicarlo en la generación del 50. Juan Jesús Armas Marcelo (1993) lo incluye sin dudar dentro de esta generación “dipsómana, rebelde y maldita”, identificándolo con el grupo de Barcelona. Otros críticos hablan incluso de “la escuela del párrafo largo” (Cadenas, 1981) así como de la “generación Pisuerga” (Martínez Cachero, 1997: 504). La serie de artículos titulada “Sobre Benet”, que Javier Marías

---

<sup>143</sup> *Sub rosa* significa “bajo secreto” y es, además de un tópico que mantiene relaciones correlativas con el concepto de *arcana imperii* y con la “zona de sombras”, el título de un relato que tiene por objeto el viaje y la aventura en los mares. *Sub rosa* se publica en 1973 y se trata de una novela corta perteneciente a un subgénero poco practicado en la literatura española, las narraciones del mar, y que puede relacionarse con una amplia gama de narraciones posteriores a 1975, que ha tenido gran éxito de público a diferencia de sus primeras novelas y relatos. En el motivo del busque fantasma y el mar-con claras connotaciones románticas-se ve el deseo del escritor de librarse de todas sus ataduras. Con el *buque fantasma*, el escritor se enfrenta a la concepción clásica de la novela en el realismo del siglo XIX así como a la novela del realismo inmediato de la Postguerra o al realismo dialéctico, que impone férreamente una trama argumental y una cadena causal.

<sup>144</sup> Juan Ignacio FERRERAS (1988:72) señala que aún no acababa la década de los 50 y ya se había reaccionado contra el realismo: “Fue un tiempo de discusión teórica, durante el que los partidarios de la renovación intelectual llamaron a los novelistas sociales *generación de la berza*; y también, en el que los novelistas sociales llamaron a los intelectuales *generación del sándalo*” (la cursiva es nuestra).

incluye en el misceláneo *Literatura y fantasma* (1993a), está compuesta por unos escritos en los que se lo homenajea. Marías afirma que el mayor interés de la narrativa de su “maestro” Benet reside en que la suya es una prosa estimulante, que no adormece las mentes sino que, al contrario, las excita. La narración de Benet se asemejaría más bien a la vida, pues en ella hay sombras e incertidumbre, parcialidad y tiniebla y se asiste a la misma sensación de ocultamiento que se tiene en la experiencia de la realidad. De este modo su prosa, generalmente calificada de oscura o impenetrable, se convierte en el mayor atractivo de su novelística, muy por encima del argumento cuyo interés se pierde en favor de la propia lectura de la narración. De hecho, Marías le concede el mérito de ser el “responsable” de la renovación de las letras españolas tras el socialrealismo:

Sus novelas supusieron tal innovación en el panorama cultural de lo que aún había que llamar postguerra que a más de uno nos sirvieron de coartada, de *antecedente y de brecha abierta para escapar*. No puedo extenderme aquí sobre la importancia que la figura de Benet ha tenido para muchos escritores de mi generación, pero me limitaré a señalar o recordar tan sólo un hecho significativo que además es una coincidencia: Benet, al igual que los “venecianos”, había tenido como modelo, siempre confesado, nunca ocultado ni disimulado por él, a un autor extranjero, William Faulkner. (Marías, 1993c: 53-54)

También insiste en la influencia de Benet sobre los entonces jóvenes escritores, influencia alimentada además por el trato amistoso que mantenía con algunos de ellos. Así, se llegó a hablar de la “generación Pisuerga”, por ser éste el nombre de la calle en donde vivía Benet en la que se reunían, entre otros, Eduardo Chamorro, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa y el mismo Marías. Incluso Gonzalo Sobejano (1975) aconseja su inclusión no en la generación del 50 sino en un grupo independiente. Marías destacó en “Una invitación” (1993a) lo que hay que buscar en la prosa de un escritor como Benet:

[...] la pura hipnosis del estilo, que es lo que hace pasar las páginas sin métodos fraudulentos ni recursos de barracón de feria; las ráfagas de un pensamiento inquietante que, si no irracional, no necesita exponer razones para afirmarse y persuadir en el momento de manifestarse; las descripciones exactas como un mapa o un cuadro, el largo aliento, el párrafo noble, el vigor de la prosa que obliga a leer conteniendo la respiración, y no precisamente porque el lector ansíe saber qué va a pasar o está ya pasando (lo que ansía es ver el paso); el

pulso de la decadencia, del que no se le hablará, sino que uno sentirá palpitando; la representación de la espera, que es aquello en que consiste la vida de todos los hombres, su esencia. (Marías, 1993b: 136-137)

Será Francisco Umbral quien señale de forma más lúcida la originalidad de la obra benetiana dentro de la literatura española, criticada por sus tendencias localistas, costumbristas y casticistas.

Benet ha sido a la prosa lo que Gimferrer a la poesía. Con ellos se inicia ciertamente una deshispanización de lo hispánico [...] Juan Benet es, sin duda, el más logrado propósito español de escritor europeo, distante, intemporal. (Umbral, 1973: 151)

El mismo Benet nos habla de sus descubrimientos literarios, encabezados por Faulkner allá por la primavera de 1945 (Benet, 1983: 69-80). Darío Villanueva (1973) considera que sobre él recae la verdadera renovación técnica y las formas de abordar los temas en la literatura española. Aunque son muy escasas las ocasiones en las que Juan Benet se dignó hablar públicamente de su obra, contamos con unas palabras suyas pronunciadas en el coloquio “Ciclo sobre novela española” organizado en junio de 1975 por la Fundación Juan March en Madrid que fueron reproducidas a modo de prefacio de su novela *En el estado*, en su reedición de 1993.

En su intervención Benet dividía su trayectoria en tres épocas, a las que denominaba con el mismo nombre que la máquina de escribir que utilizaba. La “época Adler” coincide con los años de estudiante y sus primeros años de ingeniero. También con la nula presencia en el panorama de las letras españolas. De la “época Halda”, en cambio, todo está publicado. Estamos hablando de los años en los que ven la luz grandes obras benetianas como *La inspiración y el estilo* y *Volverás a Región*. De la tercera época “Fácit”, iniciada aproximadamente en 1973, no pensaba publicar nada hasta la desaparición de la dictadura. En este coloquio también comenta el autor la existencia de un componente fundamental de sus obras: *el azar como catalizador de lo humano*.

Si algo me ha informado a lo largo de estos diez años de la época Halda, es la idea de que el conocimiento del hombre es, y será siempre, insuficiente y que más allá de él pero rodeándolo siempre, se extiende la sombra; tal sombra es el azar, no una categoría temporal sino una categoría absoluta que no permite compromisos: o existe el azar, y entonces existe absolutamente,

o no existe (Benet, 1976e: XI).

De esta consideración parte la idea de lo que es para el escritor la literatura y, por ende, la ironía ante las limitaciones del conocimiento de los hombres:

La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento. De esos acomodos hay uno que me interesa sobre todos y es aquél mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier momento le domina. El recurso es la ironía (Benet, 1976e: XI).

No obstante, la idea del escritor comprometido no se opone a la renovación estética sino, por el contrario, necesariamente debe apuntar a una moral. Como explica el mismo Benet:

Creo muy poco en la gente de mi generación, y menos todavía en los que son más mayores que yo. Las vacas sagradas de España son tipos viejos que escriben siempre lo mismo desde hace veinte o treinta años. Hablo de todos esos viejos maestros españoles que se llaman Cela, Torrente, Delibes... Todos ellos escriben dentro de un "sistema" que no tiene el menor interés para mí... No me parece que yo represente hoy la figura de un "maestro" para la nueva generación de escritores españoles, en el sentido de haber marcado una línea literaria que se sentirían obligados a seguir. Creo que he efectuado una ruptura "moral" con la literatura que se escribía antes en este país. Los jóvenes novelistas, como J. Marías, F. de Azúa, S. Puértolas, son personas mucho más cultivadas que los escritores de la generación precedente; y sienten también, como yo, poco respeto por la literatura española tradicional. Han aprendido el oficio leyendo a los autores ingleses, franceses, rusos..., y han roto con la tradición como yo. No se trata de un magisterio; es, más bien, una conducta que ellos aceptan, una ética. (Jalón, 1997: 298)

Santos Sanz Villanueva (1984) señala su importancia en el cambio de rumbo no sólo por sus obras sino por su pronta conversión en verdadero "síntoma de su época", por sus ataques frontales a la literatura realista y a las figuras canonizadas de la literatura española. Su popularidad se consolida en círculos minoritarios (la tertulia y el piso de Pisuegra) con la relación que establece en tanto maestro con sus discípulos Gimferrer, Javier Marías, Azúa y Vicente Molina Foix, entre otros. Tal reconocimiento, sin embargo, es a posteriori. En 1988 el ya citado Villanueva lanzaba su "Manifiesto Generación del 68" en la revista literaria *El Urogallo* y proponía como mentor de la generación a Juan Benet (Sanz Villanueva, 1988).

Así el contraste debe buscarse, como señala Sanz Villanueva, en la diferencia de diez años que permitirá, conjuntamente con la apertura del segundo período franquista, la recepción de una literatura justamente más fiel a la tradición anglosajona que a la hispánica, por eso mismo, el *Grand style* debe rechazar toda huella realista. Sus antinomias básicas son las siguientes: la del novelista/crítico, los parámetros de una novelística frente a la novela y, por último, la del hombre de letras/hombre de ciencias. Las dos primeras suponen la relación entre una concepción teórica del estudio de la novela desde un punto de vista más antropológico que literario.

El término “novela”, sin embargo, tiende a designar más la originalidad de la obra. Según Juan Benet, la novelística es a la novela lo que la sociedad al individuo. De la misma manera que la antropología se encarga del estudio del hombre tópico, desentendiéndose del individuo; la *novelística* se encarga del estudio de lo tópico que hay en la novela y no de lo original. A este tipo de novela original, irreductible, que no admite análisis genérico, la denomina Benet *kat'exokhén*<sup>145</sup> y la define de este modo:

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 rito; todo lo que, por eso mismo, la ciencia-sea la crítica, la antropología o la retórica- tratará a todo trance de salvar para extender sus premisas al otro lado del abismo [...] Porque, para mí, en cuanto a invención literaria, goza de un puesto de prioridad aquel escritor que se adentra con la imaginación en aquel terreno que de antemano no conoce- y nunca será capaz de explorar en toda la magnitud de lo desconocido- a aquel otro que, haciendo uso de su fe o sus conocimientos científicos [...] narre aquello que sabe aún cuando no se haya producido; y por supuesto, ambos, en la magnitud de la imaginación, se situarán siempre por encima de aquel tercero que narra lo que sabe por cuanto se ha producido. (Benet, 1976e: 77-79)

El estilo de la estampa es el que caracteriza a la obra *kat'exokhén* porque en él encontramos el misterio, la fragmentariedad y lo irracional que entra en tensión con lo científico. Este estilo se forma a través de imágenes inmóviles, dedicada cada una de ellas a

---

<sup>145</sup> Como forma de conocimiento, la obra conjuga las formas de conocimiento sensible e inteligible. El enigma, a través de la estampa, cumple con esa función primigenia de lo desconocido que, para Benet, es necesario y una condición propia de la obra *kat'exokhén* (del griego: en primer lugar; y en toda la extensión de la palabra).

un sujeto y su *habitus*, cuya definición no se reitera porque cambia con cada circunstancia; el estilo de argumento define al personaje de una vez para siempre y la circunstancia sólo sirve para confirmarlo. A este estilo corresponde la novela del siglo XIX y la de postguerra. Se podría decir que el predominio de la linealidad temporal hace que el personaje deba ser visto siempre de manera extradiegética. El otro, en cambio, está sujeto a las variaciones del espacio y, liberado de los imperativos explícitos del argumento, puede recrearse en cualquier momento de la trama. Benet defiende el estilo de la estampa aunque considere que es necesario un mínimo hilo argumental.

La última nos sitúa en el campo de lo racional frente a lo irracional pero también asume- y será un rasgo de importancia central en las novelas del ciclo y, especialmente, en la serie *Herrumbrosas lanzas*- las diferencias entre saberes prácticos y saberes intuitivos a la vez que reafirma la dialéctica entre lo contemplativo y lo activo, cuyo análisis específico se verá en la caracterización de los personajes que participan en la Guerra civil. El hombre de ciencia es el que intenta hacer inteligible la naturaleza, la sociedad y la existencia humanas, mientras que para el hombre de letras “el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas” (Benet, J.1976e: 45). Se elige el camino opuesto al de la ciencia en tanto hay una “zona de sombra” a la vez que se recuerda también, paradójicamente, que “el ámbito iluminado por la ciencia está rodeado de un espacio en tinieblas tan extenso que ha de parecer ridícula la pretensión de limitar la existencia al hábitat del conocimiento” (Benet, 1976e: 51). El escritor debe abordar la zona de penumbra y esa será en muchas de sus obras la metáfora clave. Lo oscuro, símbolo de lo abyecto, de la identidad perdida que en la primera etapa de su narrativa permanece ligado a una descripción exhaustiva del espacio regionato, mientras que en las dos siguientes, el espacio será circunscripto a la caracterización de personajes. De esta manera, es característico de su narrativa hacia la última etapa, el tránsito de lo narrativo a lo reflexivo que no obstante ya se comienza a observar en el ciclo regionato. Así la trama es interrumpida por la reflexión del narrador, mayormente en la forma de las parentéticas, figura de extraordinario poder en sus novelas. La sintaxis laberíntica repleta de incisos interpolados y la escasez de diálogos directos, ponen el acento en la figura del narrador, según ha visto Francisco Rico en el prólogo a *Herrumbrosas lanzas*:

[...] los meandros de la sintaxis benetiana, deliberada y obviamente artificiosos, realzan justamente este último dato: el narrador nos obliga a plegarnos a sus propias exigencias, para que no descuidemos que no hay más realidad ni más valor que la voz que cuenta [...] la escasez del diálogo es uno de los modos más tajantes de promulgar el principio del narrador, el imperio del estilo sobre todas las cosas. La singularidad estilística de la voz que cuenta se impone tan ineludiblemente al lector como el destino se impone a los personajes. El estilo es el destino. (1987: V)

A la escasez de diálogos directos entre los personajes hay que añadir la falta de *decorum* en la representación de su habla: los personajes se expresan en el mismo registro y de la misma forma que el narrador. Sus discursos son literarios y parece que el narrador siga relatando a través de sus personajes, a los que presta momentáneamente la voz. En definitiva, se trata de personajes deshumanizados. Otra característica de la narrativa benetiana, puesta de relieve por David Herzberger (1986), es la presencia de símbolos y motivos recurrentes en sus novelas, que sirven para que el lector recuerde algo o para intensificar la significación asociada con la experiencia o el objeto que reiteradamente se describe. El recurso metonímico (que analizamos con la presencia del Dr. Sebastián y con el reloj que sustituye al tiempo, por ejemplo) es así una constante en la construcción de sus obras. El uso repetido de símbolos y motivos construye también la ambigüedad que se ve reforzada por el oxímoron y lo fantástico. Ejemplos claves resultan ciertos espacios como Mantua en oposición a la torre de la iglesia o la choza del indio. La *rueda telegráfica* de *Volverás a Región*, los *grajos* de *Un viaje de invierno*, la *perla* y *Andarox* de *Una meditación* se suman a los elementos ya analizados y al rol de lo fantástico que encabeza el mismo Numa, a nivel ideológico -retomaremos este problema en el capítulo III-.

Por otra parte, los rasgos coincidentes entre la narrativa de Juan Benet y William Faulkner han sido ampliamente analizados por Randolph Pope (1984) en sus usos fantásticos. Todos estos elementos son parte de un “estilo” que debe adentrarse en la “zona de sombras” a partir de la estampa o, como señala Herzberger, de “la película”, retomando un término filmico.

The instrument that the writer must use to explore this mysterious zone is his style. According to Benet, during a certain moment of the literary process the writer must describe and translate into words the ideas and images of his mind. At some time during this process of expression, the writer (i.e., the "good"

writer) will inevitably extend his mind into an unknown zone, which his reason cannot clearly define. The ideas and images of this enigmatic reality do not correspond to words he finds in the dictionary, nor can they be expressed by normal forms of language. The writer must therefore invent a pellicle (película) capable of receiving the impressions of images that lie outside the realm of rational thought. This pellicle is the writer's style, which is carefully developed over a long period of time in order to transcend intellectual knowledge and therefore express the obscure images and hidden concepts of the mind. (Herzberger, 1979: 3)

En su artículo “Benet, Faulkner y la memoria según Bergson” (1984), Randolph Pope se detiene en los puntos de contacto de las escrituras de Faulkner y Benet. En primer lugar señala Pope la creación, fijación topográfica y población de una comarca ficticia (Yoknapatawpha /Región) que se percibe como un microcosmos de la realidad histórica que está caracterizado por elementos reconocidos como típicos de ese mundo que llamamos la historia. También tienen en común la utilización de toda una serie de postulados teóricos como parte esencial de la narración. A este respecto también se refiere Danubio Torres Fierro:

Juan quiso ser impávidamente fiel a una idea de la literatura en la que, sin renunciar a un hiato radical entre una y otra, teoría y práctica literaria se entrelazan, se comentan y se ilustran, en un sistema de vasos comunicantes, como una forma de respetar tanto a las enigmáticas y a veces malélicas fuentes del frenesí creador del artista como a la anatomía retórica y racional de su producto. (1994:85)

En la primera novela de Benet, *Volverás a Región*, se encuentran sorprendentemente bien afianzadas las claves que regirán el resto de su producción. Francisco García Pérez (1998) se une a la opinión de críticos y escritores al afirmar que nos encontramos ante “una novela crucial de las letras españolas posteriores a la Guerra Civil” (85). El brasileño Euclides da Cunha y su novela *Os sertões (Los páramos)* son un pilar firme para el desarrollo definitivo de su primera novela, aunque no hay que olvidar la innegable influencia faulkneriana a la que ya se ha aludido. El argumento de la novela, según anota García Pérez, es un mero soporte para levantar un discurso sobre la ruina, el tiempo y la lucha entre el instinto y la razón. La trama, a cargo de desdibujados personajes como Daniel Sebastián, Marré o el guardián Numa, se diluye ante la fuerza de las reflexiones y la opinión de un narrador

omnipotente que conforma un discurso de alta dicción y de alto pensamiento que no encontramos en los cuentos analizados. Pablo Gil Casado (1990) desvela con acierto la clave de la primera novela de Benet en su estudio *La novela deshumanizada española (1958-1988)*:

La novedad de *Volverás a Región* consiste en la subordinación del tema a unos procedimientos técnicos, de modo que el tema no brota del asunto, sino de los procedimientos formales. La novela posee un asunto, pero lo que se cuenta no es lo importante. Lo importante es el modo de contarlo. El relato posee las características de un rompecabezas, cuyos componentes deberá relacionar el lector. (159)

El misterio, entendido como una *epojé*, una suspensión que, no obstante, funciona como el teletipo que analizamos en el primer capítulo cuando describimos el *Grand style*. Así, la narrativa benetiana no tiene como objetivo suspender la creencia en el mundo real así como tampoco rechazar las leyes que lo gobiernan. Sí se propone puntualizar en las estructuras aparentemente superficiales de la existencia con el fin de mostrar su desorden, incoherencia y el enigma que forma la estructura profunda de la realidad. Por esto mismo, siempre resultarán más interesantes los problemas irresolubles y las simbologías que las narrativas construyen sin un cierre definitivo a los cierres racionales y totalizadores. Lo irresuelto y el oxímoron, juntamente con la ironía los elementos fantásticos, serán la clave de la “zona de sombras”.

Ahora bien, teniendo en cuenta dichos presupuestos teóricos y una vez visto el funcionamiento predominantemente espacial de la estampa en la narrativa breve benetiana, podremos clasificar el “gran estilo” de acuerdo con el postulado de la espacialización, por un lado y el de la construcción de ideología por otro para, luego, analizar lo que hemos llamado la presencia de Región y su borramiento descriptivo en pos de un proceso reflexivo donde el espacio es escenario de lo simbólico a la vez que manifiesta una clara tensión ideológica. Una constante será la temática de la Guerra civil que en la novelística benetiana pasa de ser un trasfondo descriptivo y parte del enigma de la historia, como vemos en *Volverás a Región*, a ser presentada con un gran protagonismo en la serie *Herrumbrosas lanzas*. Así el estilo argumentativo de la persuasión, que tomará ciertas características genéricas del discurso dramático, será evidente y funcionará en clara cooperación con los

*topoi* esbozados en los ensayos.

### CONCLUSIONES PARCIALES

En este capítulo, examinamos el concepto de “novela de la memoria” expuesto por David Herzberger. Desde esa perspectiva analítica comenzamos el análisis del espacio de la historia en tanto cartografía ideológica es decir, desde el campo semántico de la apropiación y representación de la memoria republicana, entendida como prehistoria, valorada axiológicamente de manera positiva. Privilegiamos la propuesta de Joseph Frank para analizar la primacía del espacio y la dialéctica cronotópica que se manifiesta entre la historia y la prehistoria en la narrativa benetiana. A partir de esa tensión formulamos la hipótesis acerca del sentido de Región que, *en tanto condensado ideológico termina siendo una puesta en escena, en degradación, de una concepción simbólica del espacio*. Desde un eje metodológico evolutivo veremos cómo los elementos morfo-semánticos del análisis espacial, copresentes en la narrativa breve, a partir de una clara representación de la escena y de la trama descriptiva, tienden a degradarse para dar paso a la cartografía plenamente discursiva. El sentido euleriano del espacio, cobra especial importancia en su correlato mítico: permite comprender el rol los héroes del fracaso por un lado y analizar como eje estructurante del ciclo el mitema del regreso. Este elemento aspectual será predominante en la obra magna de Benet: *Herrumbrosas lanzas*. Quizás lo que hace posible la explicitación de la tensión entre las dos esferas, sean justamente los elementos perceptivos connotados que pueden ser leídos a partir del mitema del regreso, presente en la estructura profunda del ciclo regionato -en especial en la trilogía (*Volverás a Región, Una meditación y Un viaje de invierno*). Dicho mitema se corresponde con una perspectiva espacial euleriana. Así el grafo euleriano permite ver los dilemas metareferenciales del mapa de Región y el corpus narrativo. El foco puesto en el nodo 1 -el hogar- simboliza en el plano perceptual descriptivo el campo semántico del *locus amoenus* del pasado anterior a la Guerra civil; en dicho espacio además se conjugan los rasgos de la axiología positiva que ponen en juego su construcción sólo en cuanto son comprendidas en relación con el presente de la historia y sus valores mitológicos, sobre los que reposa la axiología negativa. Vale aclarar que en esta antinomia dialéctica el narrador ejerce un rol clave pues en sus valoraciones morales -que

hemos analizado en el capítulo I a partir de sus dos ensayos pivote- se observa que la estampa, como estrategia retórica, responde al cruce híbrido del ensayo y la narrativa. Los modos de configuración expositivo-argumentativo y narrativo-descriptivo hacen de la estampa una modalidad de ejercicio ético y moral.

La historia en ese cruce es entendida como una mitología pues socava originario y lo comunitario; a la vez, pone énfasis en su sentido bélico -pensemos en la figura del coronel Gamallo que analizaremos más adelante-, en los aspectos épicos de configuración de los héroes; mientras que la prehistoria desestima y se enfrenta al *locus horribilis* de la historia; en ella se observa la nostalgia y la necesidad moral de recuperación del pasado concebido como *locus amoenus*. Lo hemos analizado en el primer cuento que esboza la construcción de Región, “Baalbec, una mancha” (1958) unos de los relatos que integran *Nunca llegarás a nada*. Este texto es central para comprender el universo regionato puesto que nos ofrece algunos elementos que marcarán la obra benetiana: un *habitus* que impregna a personajes como el niño huérfano que crece rodeado de mujeres, el doctor Sebastián o la madre que abandona a su hijo. Los personajes son bosquejados desde el inicio de la trama porque, conjuntamente con el espacio, serán los actantes principales. Aquí es cuando aparece Región en tanto territorio configurado como mitema del regreso, donde sus habitantes están casi obligados a subsistir en una geografía improductiva y decadente. Etimológicamente, como hemos visto, Región está fundada sobre la base de la ambigüedad, sobre esa “zona de sombras” que supone un proceso cognoscitivo e ideológico. La ambigüedad, en este sentido, formula y proyecta la plurisignación del texto. El punto de referencia no es nunca verificable (puesto que funciona como constructo) y la ambigüedad inferencial oscila entre esas dos temporalidades ligadas a la configuración espacial. “Viator” (1972) nos proporcionó la clave de lectura euleriana en profundidad. Si bien es un texto posterior, nos resulta válido para comprender el ciclo regionato en la trilogía pues resulta contemporáneo. La necesidad imperiosa de regreso al núcleo de Región deja abierto el énfasis puesto en la importancia de los vértices -los caminos-. En ese elemento indicial se concentra el enigma, esa “zona de sombras”, cuyo recurso retórico es el oxímoron que, paradójicamente, destruye cualquier línea argumental. Así los vértices son aquellas configuraciones espaciales en las que se trama el conflicto. “Viator” es un claro ejemplo del

obstáculo y la dificultad del regreso al origen. No obstante ese origen es siempre una fuga al pasado del *locus amoenus*, de los lazos familiares y los valores republicanos. Como explica David Herzberger (1986:33), “[...] para los habitantes del mundo benetiano de Región, sin embargo, no existe más que un presente esquivo y un futuro que-ya-ha-sido, lo cual se ve con mayor precisión en la afirmación del personaje faulkneriano de El sonido y la furia: ‘Yo no soy es, soy fue’ (I am not is, I am was).

Ese presente es el de la determinación histórica cuyos cambios pueden bien observarse en particular en la narración breve “Una tumba”. Los procesos de degradación del *locus amoenus* también harán que el foco narrativo no esté puesto en la descripción de la geografía sino en las manifestaciones del *locus horribilis* que, desde *Volverás a Región* hasta *Herrumbrosas lanzas*, pondrán énfasis en la construcción ideológica del espacio y en la polifonía. La casa familiar es el nodo de conflicto por eso nos ocupamos de su analogía respecto del elemento simbólico de la tumba. Pero también, y en tensión con ella, aparece un espacio antitético y símbolo de la historia: el bosque de Mantua y su guardián, Numa. Con ellos se afianza la ley de la historia y la memoria -el regreso- se vuelve imposible. Dos postulados confirman la presencia determinante del espacio en la narrativa breve: la acentuación del proceso espacializador y la construcción de ideología. Sobre estos puntos nos detendremos en el siguiente capítulo.

---

### **CAPÍTULO III**

#### **A PROPÓSITO DE LOS POSTULADOS Y LAS CARTOGRAFÍAS IDEOLÓGICAS DE LA HISTORIA: LA LEGALIDAD PARADÓJICA DE NUMA**

If illusion is due to the interaction of clues and the absence  
Of contradictory evidence, the only way to fight its transforming  
influence is to make the clues contradict  
each other and to prevent a coherent image of reality from  
destroying the pattern in the plane.

Ernst Gombrich, *Art and Illusion*.

## 1. ARGUMENTO I. ACENTUACIÓN DEL PROCESO ESPACIALIZADOR

Nuestro primer argumento, que supone el punto de partida del análisis de las obras localizadas en Región, se basa en que *el ciclo regionato tiene como característica principal la acentuación del proceso espacializador*, puesto que en él se desarrollan las articulaciones semánticas de la historia y la prehistoria, las relaciones espacio-personajes y los cronotopos que refuerzan las relaciones del tiempo determinado por el espacio para construir una topología decadente y sintomática de los fascismos. Todo tiende a explicarse a través de Región; por eso mismo, como condensado ideológico, su significación no termina en la descripción de su morfología sino en el análisis de sus procesos semánticos. Nuestros dos ejes de análisis espacial estarán demarcados por los aspectos sincrónico y diacrónico del espacio regionato. Como declara María Teresa Zubiaurre (2000), el espacio posee un aspecto sincrónico y otro diacrónico.

El espacio, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto *dentro* del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo (63).

La novela actual adopta una postura ecléctica ante la representación de sus espacios. No hay espacios prevalecientes al modo de la novela realista, aunque sí puede señalarse alguna distinción en cuanto al carácter espacial, a partir de los conceptos de variedad y contraste resultarían fáciles de sistematizar, a pesar de su amplitud, en la narrativa actual. Los nuevos caminos de la novela española de los años sesenta pueden verse a partir de la obra de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, junto con Juan Benet, Juan Goytisolo y Juan Marsé. Estos novelistas intentaron renovar no sólo las técnicas narrativas sino también la forma de tramar la realidad. Reunidos bajo el nombre de “realismo crítico”, pretendieron sustituir el movimiento literario anterior, denominado “novela social”, porque pensaron que no era suficiente, ni siquiera en su objetivo de concientizar a los españoles del crítico momento en que vivía el país; tampoco estaban conformes con los “novelistas metafísicos” por ser éstos demasiado subjetivos y conformistas con la sociedad de entonces, aunque en el caso de Benet, como hemos explicado en el apartado anterior, su clasificación es compleja.

Técnicamente parece que suponen un retorno a la estructura tradicional, al narrador omnisciente; sin embargo intentan dotar de un nuevo significado el lenguaje literario. También se destacan por el empleo de “la ironía”, entre otros recursos. Si los anteriores escritores, entiéndase los que empezaron la carrera novelística en los años cuarenta -Camilo José Cela, Miguel Delibes, etc.-, experimentaron en carne propia el trauma de la Guerra civil, no fue menor lo que la guerra causó en los escritores del medio siglo, que la sufrieron en la niñez, en plena adolescencia y en la juventud. Cuando estos jóvenes se convirtieron en novelistas, recurrieron a la expresión de sus experiencias personales. Ignacio Soldevila Durante corrobora esta característica de *la generación del medio siglo*:

Lo que sí es característico de esa primeriza novela generacional es que el autobiografismo y la casi inevitable actitud lírica se conjugan con la tremenda temática de la infancia vulnerada más por el abandono que por la crueldad del hombre en la guerra, movido por instintos elementales como el miedo, el hambre, el sadismo o la lujuria, manifestados sin tapujos, delante de los ojos asombrados de los niños. (1982:201-202)

Los diferentes campos semánticos que desplegará el espacio suponen un abordaje semiótico también. En este sentido, la legalidad y la transgresión que norman el espacio de Región lo ubican como elemento perteneciente a una tradición. Así el espacio incluirá entre sus características las leyes que rigen los lugares o unidades que lo conforman, como bares, iglesias, cementerios, bosques enigmáticos y la casa familiar.

El hecho de que el espacio literario signifique, en la mayoría de los casos, espacio cultural se hace obvio cuando consideramos la invariable importancia de lugares literarios tales como la ciudad, el pueblo, las casas y sus interiores, castillos y ruinas (a menudo constatando la influencia tanto del tiempo natural, el tiempo cíclico -meteorología, las estaciones del año- y el tiempo a la medida del ser humano, en su sentido histórico y no recurrente), mercados, calles, hoteles, oficinas, salas de estar y otros análogos. (Baak, 1983:21)

La adecuación del espacio a la tradición literaria puede manifestarse como continuidad o como transgresión, pero en ambos casos mantiene la misma relevancia. Sin embargo, desde el punto de vista semiótico, el espacio contribuye a una interpretación determinada y global de las acciones novelescas ya que culturalmente impone unos condicionantes concretos y reconocibles a los personajes que transitan por ellos, como es el caso de la Guerra civil

como elemento de ruptura entre la historia y la prehistoria. Si las acciones de estos contravienen esas expectativas en el proceso de recepción, la contribución del espacio al sentido unitario de la obra se dará por contraste. La asociación de espacio y tiempo ha sido objeto de diversos derroteros en los estudios de narratología, llegando con frecuencia a un enfrentamiento entre ambas categorías para establecer el dominio de una sobre otra. Hasta bien entrado el siglo XX se ha considerado que la novela se constituía principalmente como un arte temporal<sup>146</sup>.

Contra esta concepción, y sin que supusiera una intención por parte del autor, apareció el artículo de Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature", publicado por primera vez en 1945. Su tesis inicial se basa en la tendencia de la novela del siglo XX hacia una representación artística en la que la concepción espacial prevalece sobre la temporal. En el proceso narrativo que narra la guerra, la espacialización cobrará especial importancia. Como explica Frank (1968) dicha acentuación es propia de la novela moderna pero en Benet se conjuga con una temporalidad que tiende a ramificar sus sentidos; de esta manera los espacios sólo son en el tiempo prehistórico o histórico; pues se conjugan en tanto espacios semánticos, en el nivel de la simbología, cuyos desplazamientos están dados por el carácter simultáneo del funcionamiento de la memoria. Así también estarán marcados por lo ideológico y la presencia de un narrador que asume explícitamente posición analítica y política a través de los recursos de la ironía - la mayoría de las veces enmarcada en parentéticas-, la parodia y el oxímoron.

En su artículo Frank parte de la observación de que tanto la forma literaria como las artes plásticas han sufrido un cambio en la concepción del objeto artístico, potenciando la coordenada espacial en detrimento de la temporal. Esa variación aparece como reflejo de los cambios sociales que se originan a partir de finales del siglo XIX. La industrialización trae como consecuencia un mayor sentimiento de inseguridad en el individuo al perder su poder de decisión sobre el propio designio. Con este nuevo escepticismo, la representación del tiempo pierde su impronta de causalidad y progresión natural. A partir de este proceso,

---

<sup>146</sup> Durante el apogeo del estructuralismo, y a partir del estudio de Gerard GENETTE (*Figuras III*, 1989) sobre el tiempo en la novela, la categoría del espacio permaneció prácticamente en el olvido (la excepción la constituyen unos pocos casos aislados).

la obra de arte literaria se acerca, como representación del mundo, a la concepción de la obra pictórica. El tiempo deja de percibirse como una objetiva progresión causal con nítidas diferencias entre periodos pues se ha convertido en una continuidad donde las distinciones entre pasado y presente se han borrado. Y es así como aparece tan sorprendente paralelo con las artes plásticas. Al igual que la dimensión de profundidad ha desaparecido de la esfera de la creación visual, desaparece la coordenada histórica en las obras representativas de la literatura contemporánea. El concepto de *diseño espacial* de Frank tiene un alcance mucho mayor que el de simultaneidad espacial (Bajtín, 1975) a la que comprende.

Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out. And here we have a striking parallel with the plastic arts. Just as the dimension of depth has vanished from the sphere of visual creation, so the dimension of historical depth has vanished from the content of the major works of modern literature. (1963:59)

En cuanto a la simultaneidad espacial, su particular aplicación sobre la coordenada temporal implica la confluencia de dos o más espacios en la misma unidad de tiempo de la historia novelada. En la simultaneidad benetiana se observa claramente con la yuxtaposición, especialmente, entre el bosque de Mantua y la comarca de Región. Su representación artística se manifiesta mediante la narración de acciones simultáneas en espacios diferenciados. En su artículo, Frank parte de la hipótesis de que la tendencia de la literatura se dirige hacia un *diseño espacial*, tal como se ve en la poesía de Eliot y en las obras de Marcel Proust y otros que, según Frank, empujan al receptor a entender la obra literaria de un modo espacial, representado en un instante temporal (como el arte pictórico), en lugar de como secuencia.

Igual que en pintura, la perspectiva lineal y cronológica desaparece en la mayoría de las obras de la literatura contemporánea cuando reproducen escenas paralelas o cuando acuden a la rememoración. Por eso la recuperación de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo en el ciclo regionato no puede entenderse sin el concepto de *diseño espacial*- en el que se evidencian el cruce de dos temporalidades y sus espacios no lineales- y, más aún, sin la simultaneidad histórica.

## 1.1. TIPOS DE SIMULTANEIDAD

El concepto de simultaneidad espacial es tomado por Joseph Frank a partir de la teoría de la relatividad de Einstein en su famoso artículo de 1934 “Notas sobre el origen de la teoría de la relatividad general” que venía a reformular al de 1905<sup>147</sup>. En dicho artículo el axioma central suponía el rechazo del carácter absoluto del tiempo a la vez que explicitaba la noción de “simultaneidad relativa”. Es esa condición relativa de la simultaneidad la que dotará al espacio de una variabilidad que dependerá de la construcción que el punto de vista imprima sobre la trama.

Sucesos que son simultáneos respecto al terraplén no lo son respecto al tren, y viceversa (relatividad de la simultaneidad). Cada cuerpo de referencia (sistema de coordenadas) tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite. (Einstein, 1984:25)

El tiempo no es independiente del espacio así como las coordenadas espacio-temporales dependen del punto de referencia en el que se ubiquen.

Antes de la teoría de la relatividad, la Física suponía siempre implícitamente que el significado de los datos temporales era absoluto, es decir, independiente del estado de movimiento del cuerpo de referencia. Pero acabamos de ver que este supuesto es incompatible con la definición natural de simultaneidad. (Einstein, 1984: 28)

Siguiendo un razonamiento similar, Einstein llegó a la conclusión de que no es defendible ni aplicable el concepto de “espacio absoluto” en física. El concepto de distancia espacial entre dos puntos de un cuerpo rígido se encuentra en función del sistema de referencia, por lo que el concepto de “espacio” en física sólo puede ser empleado en este sentido. Lo decisivo para esta teoría no es el movimiento en sí, al que no podemos atribuir ningún sentido, sino el movimiento respecto al cuerpo de referencia elegido en cada caso. Con la teoría de la relatividad especial, los sucesos dejan de situarse en un espacio tridimensional,

---

<sup>147</sup> EINSTEIN se dedicó, luego de la publicación del artículo de 1905, “Teoría especial de la relatividad”, a desarrollar un programa de investigación científica que consistió en generalizar el principio de la relatividad, de manera que éste no fuera aplicable exclusivamente a los sistemas de referencia en movimiento constante. “Que la teoría espacial de la relatividad es sólo el primer paso de una evolución necesaria no se me hizo completamente claro hasta que intenté representar la gravitación en el marco de esta teoría... La posibilidad de realizar este programa era, sin embargo, dudosa desde el principio” (EINSTEIN, 1984: 62-63)

para ser contemplados en un nuevo marco de referencia: el espacio cuatridimensional, que incorpora el tiempo como una variable dependiente, por lo que deja de tener la consideración de variable independiente que tenía en la física clásica, es decir el tiempo deja de ser un "tiempo absoluto". Por eso el grafo euleriano resulta clave para comprender qué diseño espacial configuran las tramas regionatas en un sentido cuatridimensional de la representación del espacio.

Partiendo de esta idea de simultaneidad relativa, Joseph Frank clasifica cuatro simultaneidades diferenciadas. En principio, trata de la *simultaneidad espacial* propiamente dicha, que analiza la confluencia de diferentes espacios en una determinada unidad de tiempo. Este tipo de simultaneidad supone en Región la yuxtaposición de espacios en un continuum narrativo donde la rememoración de la prehistoria aparece quebrada por el momento actualizado de la historia que, generalmente, tiende a absorberlo. La segunda guarda relación con las "*referencias múltiples*" a un espacio. Frank la ejemplifica con *Ulises* de James Joyce, donde multitud de referencias a un mismo acontecimiento o a un mismo momento quedan esparcidas a lo largo de la novela. El lector tiene que realizar una especie de recolección para conectar todas esas referencias y obtener un sentido unitario de lectura. El condensado Región es así un espacio plagado, polifónico a la vez que polisémico.

La tercera simultaneidad que expone Frank podría denominarse *simultaneidad analéptica o retrospectiva*. El autor considera que Marcel Proust, en *A la recherche du temps perdu*, consigue la anulación del fluir temporal a través del recuerdo. Trascendiendo el tiempo se consigue captar la verdadera esencia de las cosas. El recuerdo de los valores y experiencias que supone la prehistoria muestra cómo dicho recuerdo por contraste es retomado y fusionado con el presente de la historia. Es necesaria la analepsis para que el espacio regionato pueda en su totalidad ser comprendido e interpretado. La última simultaneidad tratada por Frank podríamos calificarla como *histórica* ya que se produce cuando la novela actualiza los diferentes procesos de la historia en una obra determinada. La yuxtaposición que se da entre la historia y la prehistoria está presente en determinados elementos que se incluyen en las ruinas del espacio regionato, en las características de determinados personajes así como también en la memoria histórica que juega con el sentido

atemporal para recalcar una vez más que la unidad de pasado y presente supone un pasado inacabado y un presente previsible. El corte de la guerra incluso mantiene su sentido como hecho estático del pasado reciente pero desplegando toda una simbología de la decadencia y la abyección.

Mediante esta yuxtaposición de pasado y presente [...] la historia pierde su historicidad. El tiempo ya no se percibe como progresión objetiva y causal con nítidas marcas de delimitación entre periodos; de ese modo se convierte en una secuencia en donde las diferencias entre pasado y presente se han borrado. (Frank, 1991:59)

La formulación que hace Frank de *diseño espacial* parte del principio de que la obra de arte plástica tiene una naturaleza espacial ya que su representación (pintura, escultura) se muestra como una yuxtaposición temática en un determinado instante temporal. De modo equivalente, cualquier pasaje narrativo que describa acciones simultáneas implicaría la espacialización, en detrimento del aspecto temporal, de la forma novelesca. Como señalábamos anteriormente, la simultaneidad espacial forma sólo una de las posibilidades del diseño espacial. La contribución de Frank y su “diseño espacial” a la teoría de la literatura no se limita a la consideración del tiempo y el espacio, es decir, a la forma o estructura de la obra literaria. Además, su estudio contribuye a la semiótica mediante las consideraciones sobre el papel del receptor en un proceso de comunicación que lo implica con la obra.

Durante las décadas de los setenta y ochenta surgió un nuevo interés hacia el pensamiento de Frank entre los críticos, y de esa época datan los mejores estudios sobre el *diseño espacial* en la novela. Algunos suponen una superación del modelo, tal como ocurre con el artículo de William Mitchell, publicado originariamente en 1972, veintisiete años después de la primera aparición de *Spatial Form in Literature* de Joseph Frank; en él Mitchell defiende a Frank frente a los críticos que lo invalidaban por entrar, según estos últimos, en colisión con la idea de la naturaleza temporal de la literatura. Mitchell en su análisis supera, de alguna forma, el concepto básico de la simultaneidad desarrollado por Frank, para argumentar la pertinencia de la *spatial form* como un procedimiento espacio-temporal fundamental en la literatura.

No obstante no posee un sentido fijo sino, por el contrario, relativo. Mitchell adopta

una postura ecléctica sobre las categorías de espacio y tiempo cuando achaca a algunos críticos su error en considerar el espacio como una categoría estática, ya que incluso la mirada es una actividad que conjuga espacio y tiempo. Todo lo que miramos lo asimilamos en función de la temporalidad que requiere cualquier proceso intelectual y el acto físico de recorrer un objeto con la vista. De ese modo, podemos interpretar que incluso una descripción no puede paralizar del todo el proceso temporal narrativo.

Por otro lado hay que tener en cuenta que el concepto de *simultaneidad espacial* no se configura como un sistema cerrado sino que puede poner en relación diferentes subsistemas espaciales, comprendidos en el conjunto formado por el universo espacial de la novela. Desde el espacio ocasional de funcionalidad puntual para una acción determinada, hasta el espacio total de la novela, que acoge todos sus escenarios, los espacios se organizan en diferentes subsistemas unidos por unas relaciones funcionales que dotan de coherencia a la trama. El aprovechamiento narratológico de dicha organización puede verse, por ejemplo, en la estructura de contrapunto; la simultaneidad espacial se conforma, en dicha estructura, como uno de los procedimientos isotópicos habituales, junto al paralelismo de acontecimientos, la oposición de personajes y, desde otro punto de vista, incluso el contraste de tonos. La simultaneidad espacial como parte estructurante de Región, posee un signo negativo ya que el regreso y la posibilidad de habitar Mantua funciona como expresión sinónima de prohibición de vida social. Los escenarios paralelos que representan la comarca, por un lado, y Numa, por otro, son claro ejemplo de una simultaneidad que posee signo ideológico.

Vale aclarar que, si bien Frank toma como ejemplo práctico ciertas novelas hispanoamericanas en las que funciona la idea del mito, en el caso de Benet el tiempo prehistórico no se vuelve un mito, al margen de que se seleccionen ciertos mitemas que permiten abordarlo; por el contrario, el tratamiento se agudiza mediante el uso de la ironía, la parodia y el oxímoron. La mitología es, en todo caso, un procedimiento de crítica al *statu quo* nacionalista y católico. No hay una ausencia de historia sino, por el contrario, nuevas formas de encararla a nivel discursivo. Región es una posibilidad y constituye un paradigma de tensiones ideológicas que no inmovilizan la historia. De hecho ni la Guerra civil ni la República son sucesos primigenios; tampoco Región se plantea como una

explicación a la existencia así como no es esperable la reconciliación de las antinomias, ni la armonía en el cierre de las tramas regionatas por la presencia de dioses o seres monstruosos.

El personaje de Numa inclusive toma la fisonomía de un ser humano pese a las connotaciones que, gracias al espacio de Mantua, adquiere. Por esto las obras del ciclo regionato son más bien *collages*, entramados sumultáneos que conjugan diversas representaciones tanto del presente de la historia como de la memoria del pasado reciente. Esas representaciones no respetan la diacronía sino que trabajan *in prasentia*; de ahí su carácter polémico y residual en la crítica de la historia. A continuación ahondaremos en este problema a partir de la obra pictórica.

### 1.1.1. LA PUESTA EN COLLAGE: LITERATURA Y SIMULTANEIDAD

El vasto campo en que se inscribe el conjunto de la obra benetiana conjuga no sólo textos de carácter histórico y político, científico- como sus artículos referidos a la praxis ingenieril<sup>148</sup>- y literarios sino que también incluye una compleja obra pictórica<sup>149</sup>. Teniendo en cuenta el carácter simbólico de la narrativa benetiana, resulta provechoso analizar otros dispositivos de producción de signos, que permitan conectar a la vez que profundizar los campos semánticos que expliciten los usos ideológicos presentes tanto en sus ensayos como en sus cuentos. Este análisis nos dará, sin duda, pautas para adentrarnos en el ciclo regionato que veremos en IV.

Juan Benet ha sido un pintor de género; así el *collage*, íntimamente ligado a la lógica de la escritura, le permite explorar las cualidades del oxímoron; es decir, el *collage* en tanto imagen dialéctica comprende la imagen que sostiene un nudo narrativo, una

---

<sup>148</sup> Especialmente aquellos que refieren a cierta utopía hidrográfica, como el artículo "Política hidráulica" de 1984. Ag y Soc. Véase también la recopilación de sus artículos en *Prosas civiles* (1994).

<sup>149</sup> La primera vez que se tiene acceso al conjunto total de la obra pictórica es a principios de julio de 1996 cuando se celebró en la Universidad de Salamanca un encuentro en torno de la figura y la obra de Juan BENET. Las sesiones estuvieron coordinadas por Fernando de la Flor y en ellas estuvieron presentes Carmen MARTÍN GAITE, Vicente MOLINA FOIX, Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN, Francisco PÉREZ y Víctor GARCÍA DE LA CONCHA. Entre las actividades que tuvieron lugar ese día, se pudieron ver películas del Porma y la adaptación al cine de *El aire de un crimen* y se expusieron 34 collages benetianos, simultáneamente editados por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca. Vale aclarar que BENET se incluía en una escuela de collagistas, entre los que encontramos a Remedios VARO, Benjamin PALENCIA y Alfonso BUÑUEL, entre otros. Véase: GUIGON, E. (1995).

narratio que es una historia concentrada en una estampa. Así la lógica de la estampa aparece nuevamente en la construcción benetiana de las tramas narrativas y la poética que la enmarca puede ser enunciada a partir de lo que Benet escribiera hacia 1981 en su primera exposición de *collages* en la galería de arte en Alicante Italia-2:

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 qué haré; probablemente nada. (De la Flor, 1997)

El *collage* es, más allá de la consideración de una mera técnica, un motor de cambio imprescindible en el arte del siglo XX. Incluso se desprende de un conjunto de cambios y factores muy difíciles de hacer confluír en una simple historia del arte puesto que con el *collage* irrumpen en el arte elevado una serie de prácticas de las artes populares, poco definidas. Además de las llamadas artes aplicadas, intervienen las industriales y los medios de comunicación. Forman parte del arte objetos e imágenes preexistentes que cambian sustancialmente el concepto de creación, acercándose a actos como la elección, la selección y, en última instancia, la construcción o el montaje, en contra de la concepción idealizada de una creación a partir de la nada. La historia del *collage* no puede restringirse simplemente a los *collages* en sí mismos, si bien es prioritario acometer la complicada tarea de establecer unas fronteras entre lo que es un *collage* y lo que no lo es. En cualquier caso, el collage ha desvelado muchas características de la creación que en el pasado permanecieron latentes tras los principios de la representación, y aporta un nuevo punto de vista contemporáneo frente al arte, del cual debemos tomar conciencia. Región se nutre de este género pues su complejidad lleva constantemente a la yuxtaposición y la mixtura de diversos elementos. Como condensado diagrama el espacio a partir del montaje de diversas imágenes del pasado que se nutren de la microhistoria que es fundamento de la intrahistoria que, en palabras de Miguel de Unamuno (1972) se define de la siguiente manera:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del "presente momento histórico", no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a

la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. (54)



El proyecto benetiano conjuga entonces dos modalidades de intervención: la representación de la intrahistoria y el *collage* como instrumento de simultaneidad. Esa doble condición quiebra el sentido del realismo objetivo en la linealidad temporal, el predominio del espacio y el carácter plenamente subjetivo de un narrador que explicita posiciones ideológicas. En este sentido, el proyecto benetiano asume el *collage* como la síntesis de las operaciones de escritura y pensamiento mientras

incluye los campos de lo contemplativo y lo activo. Pues el sello de autor también imprime una obra que va de la intervención en la morfología real del mundo físico- la ingeniería civil- a la producción simbólica de lo real, se abre el problema de la representación que el *collage* como campo dialéctico propone. En esa dialéctica se proyecta la simultaneidad espacial pues el espacio sigue siendo en los *collages* el elemento clave para la producción de sentido. Así se va de la ingeniería a la literatura, al pincel con sus pinturas al óleo y al *collage* que las reúne. Como por conmutación las relaciones entre todos los sistemas llevan al *collage* aunque en cada uno las citas y autocitas muestren el carácter marcado del “recorte” propio de la técnica<sup>150</sup>. Por ejemplo, en la primera edición de *Nunca llegarás a nada*, costeada por el propio Benet, aparecen los rieles paralelos del tren así como en muchos de sus *collages* nos encontramos con versiones del campo de lo científico

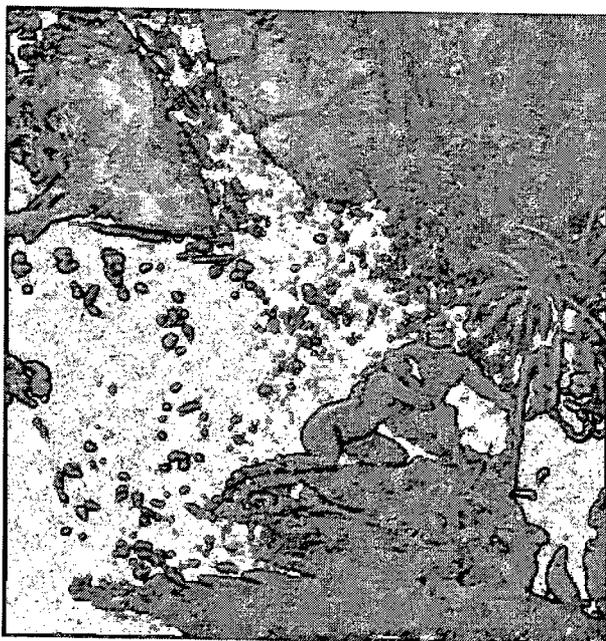
<sup>150</sup> Henri BÉHAR, al tratar la literatura de vanguardia y aplicarle el principio de collage, afirma que éste mina no los canales de transmisión, los referentes situacionales, contextuales, o la sustancia, la forma del mensaje o el mensaje mismo, sino los propios códigos del lenguaje (Henri BÉHAR, 1988 : 187). No podemos interpretar su interdisciplinariedad en la transcripción o transposición de un canal a otro (Henri BÉHAR, 1988: 185). Esa imposibilidad es lo que la poética benetiana a partir del montaje- y es en el collage donde mejor podemos explicarlo- intenta mostrar.

ingenieril. Como puede verse en el *collage* de esta página, nos encontramos con la imagen dialéctica que conjuga la parodia de la creación con el televisor, elemento moderno que corta con el campo de lo primigenio y el cronotopos de lo idílico. Se titula “Tv en el Edén” (238 x 188 mm), lo que ya constituye un oxímoron, y es de 1985. Allí la simultaneidad espacial proyecta el espacio de lo moderno industrial-obsérvese que el técnico esta vestido y vemos la televisión *por detrás*, es decir que lo que importa mostrar es el funcionamiento y composición del elemento moderno-. Así el cronotopo de lo moderno frente al idílico conjuga una antinomia dialéctica. Esos dos espacios comparten un mismo tiempo y trabajan en simultáneo por esa misma dialéctica, que ya Jan Mukarovsky (1936) definía a partir de lo autónomo y lo comunicativo. Lo comunicativo, no obstante, en su oscilación permanente respecto de la realidad, es el factor decisivo para determinar las funciones ideológicas; especialmente, aquellas que provocan la ruptura entre lo idílico -que en su prosa lo vemos en la prehistoria- y la amenaza de la historia -lo moderno, lo mecánico, la guerra, lo abyecto; es decir, *lo horrible*-. Dentro del ciclo regionato la lógica dialéctica del *collage* puede verse en el pastiche de personajes que se repiten pero a los que la misma estrategia de la estampa les otorga una función característica distinta cada vez en los elementos sobrenaturales que cortan la lógica realista y, principalmente, la representación mimética, inmóvil y meramente descriptiva del espacio. Por eso resulta necesario buscar los puntos comunes que el arte tiene con los restantes campos de aplicación, y éstos se encuentran indudablemente en la dialéctica sujeto-objeto que, hasta el siglo XIX, se había resuelto según los principios aristotélicos de mimesis y diégesis. Hegel, al ubicar el trasunto estético en esta dialéctica, vuelve a unificarlo con el resto de las disciplinas de la filosofía y con los demás aspectos fenomenológicos de la vida (Hegel, 2006). El arte surge de este enfrentamiento, por lo que el sujeto necesita del objeto para conocerse a sí mismo. De ahí que se proponga el autor también como *homo faber* por excelencia.

De esta manera el *collage* se desplaza desde el material hasta la propia iconografía. Supone la apertura a cualquier tipo de materiales y componentes con tal de que sean enfrentados en la obra, tanto por ser distintos (desde el *papier collé* cubista hasta el *combine-paintig*) como por contener imágenes que no se corresponden lógicamente (*collages* de Max Ernst), o por contraponer irracionalmente distintas formas (fotomontajes

dadaístas). No se trata sólo de una cuestión material (tampoco se restringe a lo formal y a la negación de la imagen), el *collage* rescata las posibilidades materiales como contenido connatural a él en todos los sentidos posibles (discursivo, poético, sígnico, narrativo, simbólico y, sobre todo, constructivo). De ahí que podamos comprender cómo el espacio regionato y sus tramas no son homogéneos sino procesos signados por la estampa que implica la variación.

La técnica simbólica y el lenguaje formalizado forman un entramado de modos operatorios absolutamente solidarios entre sí. En este sentido, la reformulación paródica e irónica propia de la escritura benetiana encuentra su ejemplo en el *collage* y una praxis programática: dar sentido nuevo y dotar de nuevas lecturas a lo preexistente. Hay en el *collage* una humillación de lo fabril, una puesta irónica de lo moderno y del progreso en aras de lo inmediato, lo idílico y lo reutilizado. También la figura del artista público, especie de genio, se cambia por la del *homo faber* capaz de *montar en vez de pintar*. Frente a la pintura *de élite*, el *collage* se presenta como espacio de lo colectivo: toda razón, toda ley queda fuera. Ese “gazpacho de formas” según Adriano del Valle<sup>151</sup>, en el discurso visual que propone la inventio, a diferencia de otros discursos escritos, queda sometido a



una sola operación de encuentro y selección pues al pulverizarla se traslada hacia la dispositio y la elocutio, donde se producen el encuentro de las figuras preexistentes que mejor encarnan el discurso. Las *copias* que realiza Benet, generalmente de “libros de batallas”, con los *sea-pieces* que tan bien se evidenciaron en *Sub rosa*, reflejan la yuxtaposición de elementos propia del *collage* y la dialéctica entre los dos cronotopos. En la

<sup>151</sup> Adriano DEL VALLE (Sevilla, 1895/ Madrid, 1957) fue poeta, prosista, articulista, traductor, pintor ocasional y autor de una considerable obra plástica en forma de *collages*. Asimismo, fue redactor jefe de la revista *Grecia*, en la que se forja el Ultraísmo.

imagen siguiente nos encontramos con la yuxtaposición de los dos cronotopos. Por un lado, el campo de lo idílico, con la oposición cromática de los cuerpos blancos y, por ende, simbolizados por la pureza de lo incivilizado y el imperio de la tradición oral. Por otro, y en la misma coordenada yuxtapuesta, el cronotopos de la historia con su ley escrita, su vestimenta y el cortejo fúnebre-el ataúd que es mirado fijo por la pareja del Edén. Ese extrañamiento reflejado en la obra, por el contrario, no limita los espacios representados sino que los conecta. La mirada será esencial en este *collage* pues va a convertir -intentando impedir la separación entre objetos y sujetos- ese estado de extrañamiento absoluto en un nuevo principio de identidad reconciliadora entre el individuo y una realidad objetiva. La pareja se asombra frente al enigma de la muerte, sin embargo, no escapa, observa lo que demuestra la antinomia entre un campo semántico de la muerte en lo fabril, lo oscuro e incluso abyecto de los sujetos que la representan y uno referido a lo espiritual, claro, actualizado asimismo por la unidad entre los hombres y la naturaleza. Esa dialéctica donde necesariamente no puede comprenderse uno sin la presencia del otro, hace del *collage* el instrumento privilegiado para su representación. La obra se titula “Et in Arcadia Ego” (233 x 190 mm) y es de 1992. El título cuya “función de relevo”<sup>152</sup> (Barthes, 1995) debería circunscribir el sentido o ampliarlo a significados latentes, no hace sino desplazar por el significante mismo, toda la red semántica que la imagen propone. Antes, entonces, que someterse a la tautología en que el título debiera explicar o ampliar el registro icónico, el *collage* benetiano difumina y corroe toda posible interpretación monosémica. De hecho, el título se expande hacia al menos dos posibles redes de significados. Por un lado, el campo intertextual que traza respecto de la obra de Nicolás Poussin, “Et in Arcadia Ego”, en su segunda versión, a la que Erwin Panofsky (2000) le dedica un capítulo al igual que el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1994): “Mirando a Poussin”, quizás porque sus condiciones estéticas también abrieron el juego a cuestiones ideológicas.

En principio la pintura muestra a cuatro personajes, uno femenino y tres masculinos, delante de una tumba, enmarcados por un paisaje bucólico. La figura femenina, ubicada en

---

<sup>152</sup> En la función de anclaje, el texto limita y reduce las posibilidades significativas de la imagen. Por un lado contribuye a una correcta identificación de la realidad representada en la imagen; por otro, ayuda a descifrar correctamente las connotaciones de la imagen, disminuyendo su polisemia. La función de relevo, en cambio, completa el sentido de la imagen.

primer plano y de perfil, está siendo observada por una de las figuras masculinas, quien parece señalar algo que se halla en el sarcófago. Otro personaje masculino, con una rodilla en tierra, observa y señala el mismo sector que la figura anterior. El cuarto personaje se encuentra de pie, recostado sobre la tumba y mirando pensativo hacia el personaje que está en cuclillas. Los tres hombres parecen ser pastores, ya que sostienen cayados, pero sus vestimentas recuerdan a la antigua Grecia. La figura de la mujer también está vestida a la manera griega, pero no parece ser una pastora. La tumba es muy sobria, geométrica y carece de cualquier ornato.

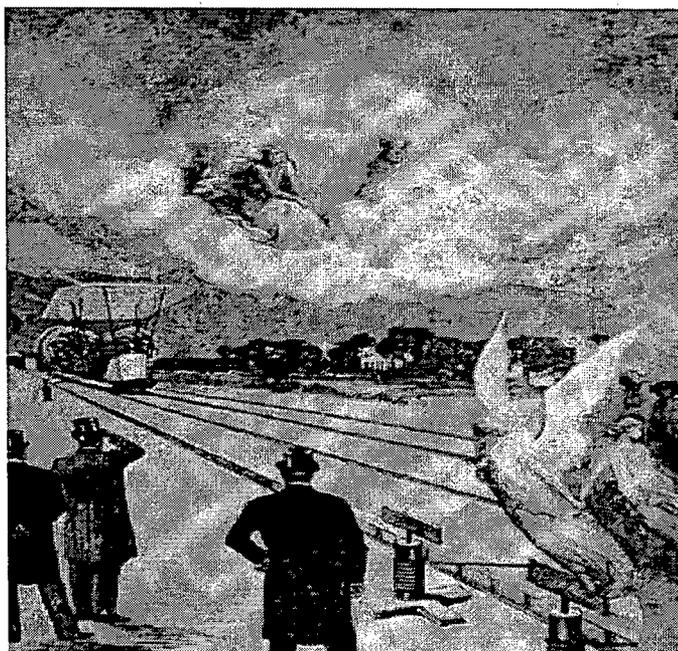
El paisaje en el cual se encuentran las figuras es ideal, paradisíaco, propio de un *locus amoenus* pero el título de este cuadro nos desorienta. Erwin Panofsky (2008) señala que, según la mitología griega, Arcadia era una región ubicada en el centro del Peloponeso, en Grecia; era el reino de Pan, dios de la naturaleza y patrono de los pastores. Hoy Arcadia es un símbolo, aceptado en forma general, de un lugar idílico de felicidad perfecta y de belleza pero rodeado también de un halo de dulce y triste melancolía. Es el lugar ideal del hombre en estado natural. Por sus connotaciones griegas es probable que la Arcadia adquiriera esa idea del lugar idealizado donde la imagen de la tumba sería el nexo entre la idea del dolor y la melancolía. La actitud majestuosa y serena de la figura femenina en primer plano es la que marca el tono general del cuadro. No se contempla ni se muestra un momento particular ni una escena dramática: estamos en presencia de una idea. La idea de la muerte que no produce temor ni sufrimiento sino que nos convoca a meditar.

En el *collage* benetiano se parodia la línea que presenta Poussin. La tumba no establece relación de armonía entre sujetos y objeto. Por el contrario, es un elemento ajeno y la escala cromática presenta el cortejo fúnebre como aislado del elemento natural. Algo que no sucede ni en la primera ni en la segunda versión del cuadro de Poussin aunque, metonímicamente, y he aquí la segunda red semántica, tanto en Benet como en Poussin, es la tumba misma quien habla en el título lo que extrapola, irónicamente, aún más la división entre el universo idílico y el fabril. El *memento mori* pierde así su conexión natural con el mundo pues no es el sujeto que ha muerto el que reclama el paraíso perdido, sino el elemento fabricado y desligado de la naturaleza. Así la despersonalización y objetivación vuelven a poner en escena el rol del sujeto frente a la modernidad.

Algo similar sucede con el *collage* "Ensayos de la catástrofe" (229 x 194 mm) de 1984. No es casual sostener relaciones intertextuales respecto de la serie *Herrumbrosas lanzas*, que en ese momento estaba produciendo, pues el motivo de la guerra reflejado en el avance técnico será clave para el análisis de la historia cuyos campos semánticos no se comprenden por fuera de la guerra como *lo horrible* y abyecto de la humanidad. Como señala Ken Benson (1989)

El trasfondo de la guerra en los textos benetianos es histórico, se refiere a la guerra civil española; pero el significado que adquiere en el discurso narrativo va más allá de la denotación histórica pasando a ser el reflejo de una experiencia personal, adquiriendo así un significado ulterior: de la experiencia personal se conforma una cosmovisión donde la guerra es emblema de la tensión subyacente en la condición humana. (2)

La tensión se actualiza ante todo, y como vimos en varios de sus cuentos, en la diferencia entre lo idealizado-espiritual y lo material- fabricado. La escala cromática nuevamente colabora con el sentido del oxímoron en que conviven ambos cronotopos. Por un lado, nos encontramos con el cronotopos del idilio que se relaciona con el nivel idealizado y las figuras transparentes que se oponen al marco del progreso de la historia, donde el tren es claramente el elemento central en que se depositan las miradas de los personajes representados. Las figuras masculinas vestidas de negro que funcionan como la antítesis de



las figuras femeninas, claramente aladas, entrarían en relación además con el tópico del progreso inevitable que aparecía esbozado ya en la tesis IX de Walter Benjamin (1971) a partir del cuadro de Paul Klee, *Angelus novus*. El ángel de la historia de Benjamin mira hacia atrás por tres razones: en principio porque nos resulta epistemológicamente y acaso inevitable y necesario mirar hacia atrás, o sea: el ángel no puede ver

adelante y tiene que mirar hacia atrás para poder entender su entorno. Segundo, porque ontológicamente el futuro no existe ya que el “progreso” no es una tendencia en vías de lo natural, de acercamiento a un futuro mejor, sino de alejamiento del paraíso perdido; y porque el tiempo como algo homogéneo que avanza automáticamente, no existe. Tercero, porque *políticamente* es necesario mirar hacia atrás, ya que no es posible enfrentarse al nacionalsocialismo si se le entiende como estado de excepción, diametralmente opuesto a un progreso inevitable. En Benet, permanece la antítesis entre el futuro y el pasado.

Mientras las figuras masculinas que se representan en negro miran hacia el progreso, las

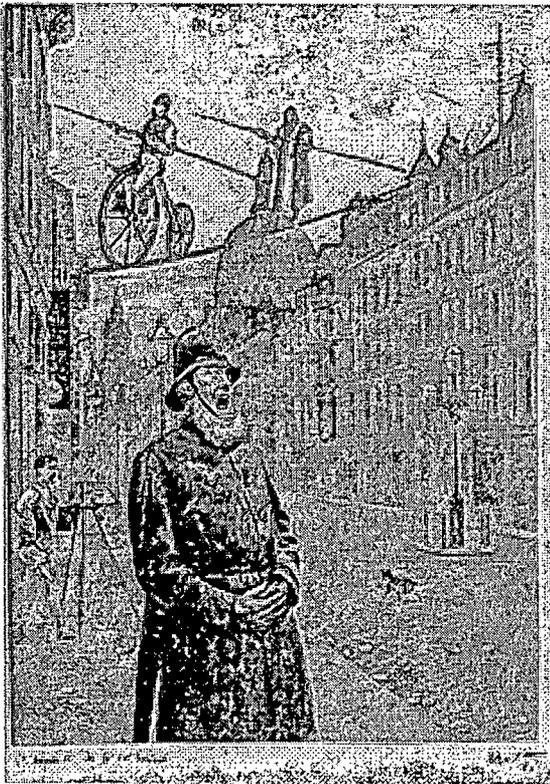


figuras femeninas, depositarias de toda la subjetividad y despojadas de cualquier razón instrumental, presentan la dualidad -obsérvese que las vemos de a pares, en la parte superior e inferior derecha del cuadro- de ver tanto hacia atrás como hacia adelante. Esa contradicción va a profundizar mucho más la tensión entre los dos cronotopos que resultan simultáneos en el espacio, lo que se refuerza con el título, donde nos encontramos con la función de relevo puesta al servicio de la interpretación histórica. Así el *collage* “Ensayos de la catástrofe” supone dos campos correlativos: por un lado, el que refiere a la perfectibilidad

del aparato de guerra de la modernización y el progreso; por otro, la idea de que todo progreso se aleja aún más del anhelado *locus amoenus* y que nada bueno podría salir de él. En el siguiente *collage* titulado “Al pie del Horeb” (231 x 176 mm) de 1986, la dialéctica entre lo idílico y lo prefabricado se vuelve a poner en escena así como su actualización en la escala cromática. La niña que permanece en estado de pureza -obsérvese su camión

blanco y su cara de asombro- se opone a la oscura figura masculina en estado de desnudez que, paradójicamente, no refleja el carácter humano. Irónicamente la desnudez no hace visible la humanidad sino que la vuelve un indicio de fortaleza. El título asimismo vuelve a jugar con la función de relevo. El *Horeb* en la Torá está identificado con el monte Sinaí y es el lugar donde, según la Biblia, Dios entregó a Moisés los Diez Mandamientos. En esta línea el *collage* debiera marcar el inicio de una nueva etapa (Ex 19,3-8). En esa nueva etapa, Dios por medio de Moisés, establecerá la alianza con su pueblo. El sentido de estar “al pie del Horeb” supone estar a los pies del devenir de Cristo.

La figura masculina más bien representa el terror de lo inefable en vez de la profecía prometida a la vez que claramente no podría ser nunca el reflejo de Dios por su paródica humanidad puesta en primer plano. Los dos planos de lo idílico y *lo horrible* ponen en escena una dialéctica cuya resolución, como en los cuentos, resulta imposible quizás por los usos de la ironía. Por último, en el *collage* que veremos a continuación se propone el título: “El despertar de lo cotidiano” (230 x 300 mm) realizado sobre cartulina en 1980; también se exponen las tramas históricas y las antinomias que figuran en su obra narrativa. En principio el despertar, como núcleo semántico básico de la trama figurativa, supone el

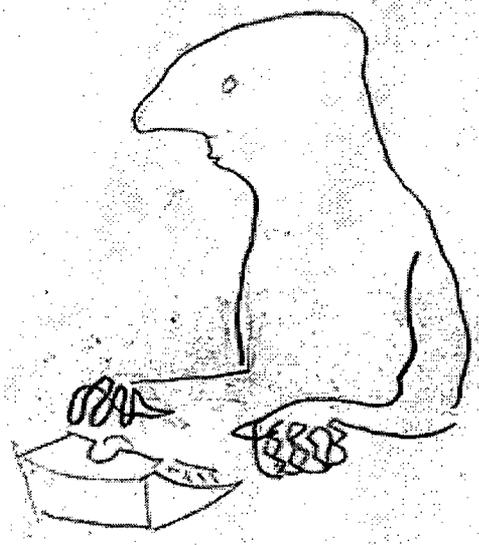


reconocimiento que rompe con el horizonte de expectativas pues quien ejerce la acción en primer plano es un sujeto de la fuerza policial gritando, mientras detrás, y manifestando la oposición metafórica de lo alto y lo bajo, aparece un equilibrista en línea recta por encima del policía que figura en primer plano. Incluso la vestimenta señala una oposición más rígida en lo bajo que en lo alto. Este *collage* asimismo pone en juego un último eje, el de la ciudad palimpsesto que implica la puesta en escena de una memoria palimpsesto que es la de la ficción como matriz de conocimiento, un conocimiento no sólo del pasado sino del

presente y de una reflexión programática acerca del futuro. He aquí el gesto ideológico, la aparición del intelectual crítico y la ficción como medio que no sólo aplica sino que ofrece un análisis esencial de una memoria discursiva. Siguiendo esta línea, la obra “Autorretrato” (255 x 155), realizada a lápiz sobre papel, es de 1954 y sus bases las vemos también en el libro de memorias, *Otoño en Madrid hacia 1950*. Los años de la inmediata postguerra encuentran su anclaje en lo que funciona como un fuerte quiebre respecto de la ideología republicana. La idea del intelectual, en ese cronotopos idílico, es central como productora de ideología y la ciudad franquista se escenifica como centro del control y el aislamiento. Señala Manuel Vázquez Montalbán que

[...] como concepción total de la cultura, el franquismo al día siguiente de su victoria plantea una política cultural basada en la falsificación del lenguaje y de la historia, el secuestro de la memoria de la España vencida u ortodoxa, el monopolio factual de todo aparato de creación de conciencia y [...] plantea una cultura onmívora, basada en lo épico-imperial. (Vázquez Montalbán, 1998:61)

Frente a esta caracterización, la imagen del intelectual casi inseparable de su herramienta de trabajo, la máquina de escribir. El trazo, al tratarse de un dibujo a lápiz, refuerza la tonalidad en las manos, justamente por la imposibilidad del habla impuesta por la censura. Obsérvese el tamaño de sus labios y el de sus ojos en directa contraposición respecto de sus manos. El borramiento del cuerpo es sintomático también puesto que aparece el sujeto casi de manera alada. En definitiva podríamos decir que la poética collagista convierte al artista en un bricoleur de imágenes prefabricadas. La técnica lo ubica como un flâneur, similar al narrador viajero de Región, quien va buscando en el reservorio de imágenes las que convengan al sentido pretendido. La larga serie de 34 obras que complementan la igualmente vasta serie narrativa del autor prosigue la poética benetiana del enigma en la ruptura del régimen de analogía icónica, la pérdida de la ilusión de continuidad y acceso y el quiebre espacio-



temporal. Incluso los títulos no hacen sino exacerbar estos elementos, entre los que se destaca el uso del oxímoron.

La lengua que utiliza Benet en sus *collages* es deliberadamente conceptual y hasta jeroglífica y su significancia, si bien siempre polisémica, encierra una poética explícitamente política. Si se piensa en los *collages* de Max Ernst que podrían funcionar como el marco hipotextual de los *collages* benetianos, veremos que hay un sutil cambio de rumbo en esta dirección mórbida, cargada de amenazas, en las atmósferas asfixiantes donde los deseos reprimidos y ocultos muestran su deformidad en acoplados de máquinas y animales. Aunque no se trata de la disolución de la identidad del sujeto solamente, Benet profundiza su crisis en el quiebre de una época signada por la guerra y los nacionalismos fascistas.

Así la intención política se reclama en un orden bien distinto a aquella postulada por los surrealistas. Es la ironía la que quiebra el régimen icónico sin disociarse del sentido político y en la que también se pone en juego, como hemos visto, el estatuto de la representación cuyas bases suponen, al igual que para su obra narrativa, el extrañamiento, la puesta en cuestión de la simultaneidad dialéctica y la renuencia a servir a la doxa del imaginario mitológico nacionalista. El punto de vista será así un instrumento eficaz para comprenderlo, como veremos en el siguiente punto.

### **1.1.2. EL PUNTO DE VISTA**

La obra narrativa se encuentra con dos restricciones cuando necesita expresar la simultaneidad para exponer acontecimientos o cronotopos que tienen lugar en un mismo momento. De un lado, la constitución lineal del discurso obliga a que dichas acciones se narren sucesivamente, en secuencia. Por tanto, la simultaneidad resulta de hecho un procedimiento de imposible consecución, si se quiere, *estética*, en la obra literaria. De ahí que la simultaneidad muestre su rendimiento en el acto de recepción, ya que el receptor debe actualizar el proceso de la simultaneidad artística *a posteriori*. De otro lado, la aparición de la simultaneidad en el texto depende del rol que juegue el narrador. Si se trata del narrador en tercera persona, y más si es omnisciente, tendrá legitimidad para dotar a la simultaneidad con la relevancia que considere más adecuada y de acuerdo a los principios

jerárquicos que organicen su discurso. El narrador en primera persona, por tener limitada su percepción está obligado a confiar en una fuente de información ajena. Un narrador omnisciente posee la capacidad de ubicuidad, con lo que disfruta de la posibilidad de referir, en un solo proceso, acontecimientos que ocurren en distintos lugares al mismo tiempo.

Como recuerda Oscar Tacca (1973), la ubicuidad supone el método más apropiado para solucionar el problema de la puesta en simultaneidad. Allí juegan un rol central los cronotopos cuya diferenciación locativa viene introducida, normalmente, por marcadores temporales. El narrador así puede contraponer dos espacios lejanos en el mismo instante. La importancia de esta simultaneidad en concreto resulta trascendente no sólo por la información que provee sobre los protagonistas sino también porque proporciona un punto de vista que privilegia uno sobre otro ya sea un personaje tipo que refleje un grupo o clase social, como sucede en la trama regionalista o un personaje individual sobre otro u otros. Como señala Seymour Chatman (1978), el narrador omnipresente disfruta de una perspectiva parecida a la del cineasta con absoluta libertad de movimientos. Pero, además, goza de completa autonomía, de modo que puede acceder a los espacios para presentarlos en una vista panorámica o en detalle. Sólo el narrador omnipresente tiene la capacidad de contar sin limitaciones las escenas simultáneas. El punto de vista pasaría a considerarse, de esta manera, una categoría. En la construcción de Región, con vistas a su comprensión integral, y especialmente en lo referente al *diseño espacial*, la narración vuelve a poner en escena una perspectiva dialéctica. Por un lado, nos encontramos con un claro narrador omnisciente, pretendidamente objetivo; por otro, el narrador que interviene diegéticamente aunque con claras marcas de distanciamiento, cuyos juicios se transfieren a determinados personajes, como vemos en el personaje del doctor de *Volverás a Región*.

El análisis de las obras se ocupará de la relación conflictiva de los entramados temporales de la historia a partir de la memoria discursiva de los espacios y los sujetos que los generan y con los cuales establecen una dialéctica. Su análisis se basará en las siguientes antinomias espaciales: arriba-abajo, dentro-fuera, la profundidad y la llaneza, el movimiento frente a la inmovilidad/silencios, el espacio vivido-perceptivo, tanto público como privado y los espacios metáfora en oposición a los espacios referenciales. Así el

punto de vista será esencial para la clasificación de los lugares que reflejan estas tensiones. Tendremos, en primer lugar, el nivel de análisis cuya perspectiva se focaliza en la *topografía* es decir, en el espacio como entidad estática o meramente descriptiva; nivel que suele predominar en los cuentos, en especial en los que refieren a la primera etapa, determinada desde fines de los años 50 hasta mediados de sesenta en la que se sitúa la publicación de *Volverás a Región*<sup>153</sup>. Luego tendríamos un nivel cronotópico donde la estructura del espacio se da por su relación con los acontecimientos y movimientos. Este elemento será clave en el análisis de la trilogía que veremos en IV aunque de ninguna manera puede entenderse sin su base topográfica. Y por último, un nivel textual que comprende la estructura del espacio a partir de los juegos de discurso cuya explicitación queda fuera de nuestro trabajo y se observa mejor en novelas como *Saúl ante Samuel* y *El caballero de Sajonia*, entre otros textos que componen la época Fácit<sup>154</sup> es decir, la última etapa de la producción benetiana.

De esta manera en el nivel topográfico consideramos que su manifestación corresponde al plano del contenido y a la categoría de la historia, con lo que remite al espacio como existencia. En este nivel el espacio se presenta independientemente del tiempo y de la denotación textual. La reconstrucción topográfica del espacio de la novela permite su representación en forma de plano o de mapa a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo de todo el texto. Hay que tener en cuenta que no puede proveer una representación que agote sus posibilidades porque el texto no tiene la capacidad de presentar toda la información que conforma un espacio. Los ejes horizontal tanto como vertical, así como los que remarcan la centralidad y la profundidad, comprenden todos aquellos lugares cuya localización se da en el plano dimensional de los cuatro puntos con sus simbologías: ciudades como Región que resultan condensados ideológicos, ríos que remiten a las funciones de la memoria/olvido, aristas que ofrecen obstáculos en el acceso a lo simbólico de los lugares de memoria, interiores que para ser comprendidos deben

---

<sup>153</sup> Vale aclarar que la segunda etapa suele ubicarse desde la publicación de *Volverás a Región* hasta la muerte de Franco. La última fase se corresponde con lo que algunos críticos llaman una etapa de libertad (MARGENOT, 1991; BENSON, 2004), donde los juegos de lenguaje y los temas menos comprometidos con la memoria de la guerra y el período franquista se hacen evidentes.

<sup>154</sup> Remitimos al capítulo I, página 205 de esta tesis.

analizarse metonímicamente en su relación con los personajes que los habitan. Este nivel, así analizado, no sólo se corresponde con la noción común que se tiene del espacio, creada por analogía al mundo objetivo, sino que es allí donde la idea de *diseño espacial* sólo se actualiza en relación con el rol de un narrador activo, capaz de dotar a esa topografía en apariencia estática de unos elementos constitutivos que van más allá del mero mapeo.

Lo veremos en *Volverás a Región* para el caso de la torre de la Iglesia y el bosque de Mantua. Por eso mismo, el nivel cronotópico en el análisis de la triología regionata será predominante en detrimento del nivel topográfico aunque no lo anula por completo.

Gabriel Zoran (1984) incluye en este nivel el espacio considerado como estructura por su relación con los acontecimientos, es decir, por el espacio-tiempo. Por lo tanto nosotros lo interpretamos por lo que remite al espacio en su relación con los demás unidades sintácticas del relato. Zoran utiliza aquí el término cronotopo con un significado mucho más restringido que Bajtin pues lo emplea para referirse al efecto que el proceso espacio-temporal causa en la presentación del espacio ya que influye en su estructura y en su organización es decir, en su constitución como unidad de la sintaxis narrativa. Así el nivel cronotópico considera el espacio en su relación con los procesos de cambio y de movimiento. Zoran, asimismo, distingue dos tipos de relaciones entre los componentes de un cronotopo: las *relaciones sincrónicas* y las *relaciones diacrónicas*.

Esta división contempla la posibilidad de clasificar sus componentes en valores relativos, de modo que una estructura espacial que se presenta como dinámica puede considerarse estática (o viceversa) en relación a un conjunto cronotópico más amplio en el que quede incluida<sup>155</sup>. De acuerdo a esta distinción entre relaciones sincrónicas y diacrónicas, la presentación del espacio puede considerarse de dos modos diferentes: como una realidad aislada dentro de un acontecimiento o como un proceso que refleja la progresión entre distintos puntos o lugares del sistema espacial de la novela. *Las relaciones sincrónicas* tienen lugar en un momento determinado, sincrónico, de la evolución argumental para establecer la correspondencia entre los objetos espaciales que componen

---

<sup>155</sup> El autor pone el ejemplo de la isla de los Cíclopes de *La odisea* de HOMERO, en la que sus moradores viven un cronotopo dinámico. Sin embargo, como en el conjunto de la obra entran en relación y se engloban en una estructura superior, la de los viajes de Ulises, la consideración de la isla cambia y los cíclopes pasan a ser personajes en reposo.

esa situación narrativa. Movimiento y reposo se convierten en términos clave para dicha correspondencia. Las relaciones sincrónicas del nivel cronotópico del espacio pueden comprenderse como el espacio habitual de la vida cotidiana, por la imbricación o coexistencia de realidades (objetos y personajes) en movimiento, que quedan incluidos y determinados por una estructura cronotópica más amplia de signo estático. Estos elementos se ponen en relación con el cronotopo del idilio de Bajtin, al que ya hemos aludido, cuya característica habitual es la repetición, el hábito, los ritos y los ciclos. En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones viene determinada esencialmente por la *unidad de lugar*, el hogar, la vivienda familiar que generalmente tiende a ser el emblema del origen.

*Las relaciones diacrónicas* propuestas por Paul Zoran (1984) actúan sobre la presentación del espacio convirtiendo la concepción estática del nivel topográfico en espacio vivo, con recorridos que establecen una red de ejes de movimiento.

[...] un lugar se constituye como punto de partida, otro como el de llegada, y otros como estadios intermedios entre ambos, desviaciones, etc. De ese modo, quedan determinados en el espacio los *ejes de movimiento*; podría establecerse que el espacio, en el nivel cronotópico, se estructura como una red de ejes provistos de direcciones concretas y de un personaje concreto. (319)

Una vez que los ejes de movimiento quedan establecidos, Zoran propone relacionarlos con las causas que los originan, denominadas fuerzas. A continuación Zoran propone algunas de esas fuerzas como ejemplo que coinciden en el hecho de vincularse al personaje, que se convierte bien en generador o en receptor de la acción de dichas fuerzas: la voluntad, los obstáculos, un ideal, entre otros.

Así pues, según Zoran en un sistema espacial las relaciones diacrónicas se establecen mediante la conjugación de dos factores: un *eje* que marca la dirección que sigue un personaje y una *fuerza* que se origina en el personaje o la sufre. Estas relaciones dadas en la intersección de ambos niveles analizados responden, como hemos señalado, a construcciones ideológicas específicas y los juegos de simultaneidad del diseño espacial suponen un narrador dinámico que les otorga una dimensión específica dentro de la antinomia dialéctica historia/prehistoria. En el siguiente apartado tomaremos esta cuestión.

## 2. ARGUMENTO II. CONSTRUCCIÓN DE IDEOLOGÍA

Adso-dijo Guillermo-, resolver un misterio no es como deducir a partir de primeros principios. Y tampoco es como recoger un montón de datos particulares para inferir después una ley general. Equivale más bien a encontrarse con uno, dos o tres datos particulares que al parecer no tienen nada en común, y tratar de imaginar si pueden ser otros tantos casos de una ley general que todavía no se conoce, y que quizá nunca ha sido enunciada.  
Eco, U. (1982:436)

En las teorías de las ciencias sociales acerca de la ideología, generalmente el enfoque suele hacerse desde una perspectiva negativa, en términos de falsa consciencia<sup>156</sup> o relación imaginaria y, por tanto, errónea de la sociedad, como vemos en *La revolución teórica de Marx* (Althusser, 1991). Como señala Teun van Dijk

The concept of 'ideology' is often used in the media and the social sciences, but it is notoriously vague. Its everyday usage is largely negative, and typically refers to the rigid, misguided or partisan ideas of others: *we* have the truth, and *they* have ideologies. This negative meaning goes back to Marx-Engels, for whom ideologies were a form of 'false consciousness'; thus, the working class may have misguided ideas about the conditions of its existence as a result of their indoctrination by those who control the means of production. Throughout large part of the 20<sup>th</sup> century, and both in politics and in the social sciences, the notion of ideology continued to carry its negative connotation, and was often used in opposition to 'objective' knowledge. (van Dijk, 2004:1)

En Ciencia política o en la mayor parte de la Psicología las ideologías son simplemente consideradas sistemas de creencias pero no se las distingue sistemáticamente de otras formas de representaciones sociales compartidas (Freedon, 1996). Pocas aproximaciones, tanto positivas o al menos ligadas a la productividad de la ideología, la han relacionado con el discurso y menos aún con el literario.

Un estudio ya canónico sobre el problema del discurso ideológico en la obra benetiana es el de Ken Benson (1989). En dicho estudio se pone énfasis en la dicotomía razón/espíritu y la clave radica en la amplitud semántica de los términos que, tomados de una serie de ensayos del autor en cuestión, son analizados en determinadas obras, sin tener en

---

<sup>156</sup> El texto paradigmático de la fundación de la perspectiva negativa es el ya clásico estudio de Karl MARX, *La ideología alemana* de 1844 junto a Friedrich ENGELS y, luego, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, de 1855. En dicho estudio la equivalencia de ideología a falsa consciencia será central para la determinación de la estructura económica o base material sobre la superestructura.

cuenta que la relación es más bien dialéctica que de engendramiento<sup>157</sup>, siendo sólo identificable para el caso de *Herrumbrosas lanzas* y los ensayos ya analizados de 1976 y 1986 respectivamente. El corpus que construye Benson solamente toma dos obras en profundidad: *Una meditación* y *Saúl ante Samuel*. Diez años median entre ambas obras, siendo además de diferentes categorías epistémicas; no obstante el punto de partida del crítico se centra en los aspectos más bien universales de la dicotomía que le sirve de fundamento a su tesis. Ahora bien, teniendo en cuenta el aporte sin duda invaluable de Benson, nuestro eje difiere en dos aproximaciones.

En primer lugar la concepción de ideología propuesta en la narrativa benetiana, en la que lo ideológico no puede ser separado de lo narrativo pues la misma condición entimemática los aproxima antes que diferenciarlos. En ese cruce, la ironía, que ya Tzvetan Todorov (1973) definía como “basada en la realidad” a partir de la *Anatomía de la Crítica* de Northrop Frye (1957), y la tragedia, también definida por esos autores como “la transición del ideal a la realidad”, nos lleva al segundo lugar, que es el de nuestra tesis y refiere a los entramados de la historia que atraviesan la narrativa benetiana y cuyo lugar hace inviable la universalización y abstracción de los conceptos espíritu/ razón, sobre la base de que ambos son correlatos semánticos de la antinomia dialéctica prehistoria/historia, cuyo núcleo de intersección es el eje “misterio”, o enigma/ “zona de sombras”. Así, la ausencia de especificidad y el énfasis en la ambigüedad permite conectar la narrativa benetiana con la distinción que realizara Todorov entre lo insólito, lo maravilloso y lo fantástico. De hecho es el medio por el que penetra la focalización ideológica. Aunque el estudio de Todorov se concentra en obras del siglo XIX, los principios que estructuran su lectura pueden adaptarse pues los mismos favorecen el análisis de obras contemporáneas. De acuerdo con Todorov si el lector puede explicar el fenómeno, aparentemente fantástico, a partir de las reglas de la cotidianidad en la que se ve inserto, la narración se tornará insólita. Si, por el contrario, las leyes de lo cotidiano no logran explicar el fenómeno,

---

<sup>157</sup> Nos referimos a partir de la propuesta de Emile BENVENISTE en *Problemas de lingüística general* (1999), donde clasifica la relación de engendramiento. Esta relación vale entre dos sistemas distintos y contemporáneos pero de igual naturaleza., el segundo de los cuales está desarrollado a partir del primero y desempeña una función específica. En nuestro caso, más bien convendría hablar de una relación interdiscursiva, donde la práctica discursiva del ensayo dialoga con el discurso propio de los géneros literarios.

hablaremos entonces de lo maravilloso. Lo fantástico, en contraste, no supone una resolución o explicación del enigma, sino que postula una duda o ambigüedad en su lectura o desciframiento<sup>158</sup>. Señala Todorov:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural or supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work -- in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations. (33)

Mucho de lo sobrenatural, especialmente en las novelas del ciclo regionato, que suelen ser en su mayoría de las épocas primera y segunda, están imbricadas en lo fantástico, pues están orientadas a instalar la ambigüedad en el lector. El acercamiento teórico y su hermenéutica aplicativa apoyan esta concepción. Un ejemplo claro, que funciona como metonimia de la legalidad *estatal* de Región, es el caso de Numa. Como figura esencial del enigma aparece este guardián de los bosques de Mantua y el orden regionato. Los críticos suelen esbozar distintas teorías acerca de una posible explicación de Numa y Mantua y su rol en las novelas benetianas: como símbolo de la opresión y censura franquista, como elemento intertextual o figura traspolada de *La rama dorada*<sup>159</sup> de Sir. James Frazer (1981). Cualquiera de ellas, no obstante, apunta al elemento central de la estrategia retórico-ideológica del ciclo regionato cuya presencia es criticada por el narrador por la necesidad de perpetuar el *statu quo*. Numa refiere en su construcción no sólo a elementos intertextuales sino, y ante todo, a resortes de poder que buscan en última instancia la desrealización de Región y la ruina de toda posible referencia. Así sus conexiones intertextuales no son modélicas sino paródicas. En la comarca no hay fe en el progreso sino digresiones y búsqueda de la transgresión por lo irracional. Numa es un efecto más bien una *actio* antes que una presencia efectiva. Numa promueve el poder del terror por el rumor polifónico que lo conserva. No es el guardián del bosque de Nemi como prefigura Frazer ni

---

<sup>158</sup> Cfr. capítulos II y III. (TODOROV, 1973)

<sup>159</sup> Para un análisis intertextual, se pueden consultar el excelente artículo de Jorge MACHÍN-LUCAS (2001) y el de Malcolm Alan COMPITELLO (1980) a propósito de la influencia de Euclides DA CUNHA.

mucho menos el Numa Pompilius de Plutarco<sup>160</sup>. De todos es su parodia y el enigma que lo envuelve es índice de lo trágico de la razón de la historia.

En esta crítica se conjugan tanto la razón como el instinto (Herzberger, 1976) o espíritu (Benson, 1989), en tanto el primero comprende la legalidad propia de la sociedad y el principio lógico -racional-, mientras que el segundo implica la transgresión a la norma y los resortes de poder del paradigma estatal. A este respecto David Herzberger ha equiparado la oposición razón-instinto con las teorías freudianas: “It is thus imposible for a human being to develop his essential being-instinct- because of the repressiveness of the society in which he lives” (1976: 63). Quizás el punto de vista freudiano no deje ver que, en realidad, no se trata de un conflicto entre un objeto interno y otro externo sino más bien de una tensión, dialéctica sin duda, entre dos formas de conocimiento que dialogan entre lo público y lo íntimo. Para el primer modo de conocimiento, queda reservado el *statu quo* necesario como índice de la legalidad y la convención social. Por eso es el espacio propicio para la representación de la historia (*res gestae*) en tanto instancia pública y social de los resortes de poder estatal cuya metonimia precisa la constituye Numa. En cambio, el segundo modo de conocimiento en cambio queda designado como lugar de memoria o constelación fragmentaria del lugar de la imaginación donde por antítesis se produce el desmontaje de la historia (*historia rerum gestarum*) y con ello el gesto de transgresión.

Por consiguiente, en la narrativa benetiana no hay un rechazo de lo social sino, por el contrario, una puesta irónica de su andamiaje, lo que sería su mitología. Así en lo que hemos denominado la prehistoria subyacen los valores republicanos que necesariamente deben buscarse no en las paradojas de la razón y su ejercicio del poder sino en las asociaciones del enigma, la polifonía y las microhistorias que, presentes en el relato de la historia, la desvían a la memoria fragmentada de la prehistoria. Por eso Numa, como elemento fantástico por excelencia, marcará esa tensión no sólo entre razón e instinto sino entre historia y prehistoria. Más importante aún es el hecho de que la ambigüedad de Numa y el enigma que ofrece el bosque de Mantua es objeto de análisis incluso para el narrador y los personajes regionatos, quienes no terminan de ofrecer una descripción acabada del

---

<sup>160</sup> Numa Pompilio deviene de Nomos, ley, regla, y Pompé, pompa, ceremonia. Según explica FRAZER (1981) a partir de MONLAU, la etimología no es latina ni sabina.

personaje y su hábitat. Por ejemplo en *Volverás a Región*, el Dr. Sebastián explica a Marré que su historia -o leyenda- es múltiple y contradictoria; por un lado, persiste la versión que asegura que se trata de un superviviente carlista que con sus cien años extrae su fuerza del odio a los Borbones y a las mujeres. Pero también se verifica por otro lado que su existencia se remonta a un militar “que todos hemos conocido” y que, habiendo amado a una mujer hasta la locura, se fugó despedido a Mantua para ocultar sus voluntarias mutilaciones y cobrar venganza en el cuerpo de sus seguidores.

“Numa: una leyenda” se compone de dos partes bien diferenciadas, estructural y estilísticamente: una primera se nos presenta cargada de entimemas, conjeturas e hipótesis; en ella priman las oraciones subordinadas y paréntesis que enmarcan a otros, esto es, el tejido retórico complejo que refuerza las posiciones del narrador. En esta parte Benet agota prácticamente toda la combinatoria y las variaciones imaginables de los vínculos, físicos y anímicos, que pudiera mantener el guardián con los elementos de la naturaleza, la comarca e incluso con categorías más o menos abstractas (el “numen”, la “propiedad”, los “principios”, el “mandato”) que con él se relacionan. La alternancia y concatenación de figuras retóricas también funcionan como rasgo de la poética benetiana a la vez que enfatizan el carácter enigmático y ficcional de Numa. Su carácter es claramente conjetural y argumentativo.

En la parte segunda la *actio numénica* aparece y es en ella donde se aprecia su función en tanto resorte de poder; la peripecia que se cuenta a partir de un enfrentamiento a muerte entre guarda e intruso, se resuelve en el abatimiento de éste último. Es en esa secuencia- que retomaremos en 1.4.1.1.- donde la espacialización es correlato de la construcción ideológica. Numa es, por consiguiente, y según rezan sus acepciones: 1. m. Deidad dotada de un poder misterioso y fascinador. 2. m. Cada uno de los dioses de la mitología clásica. 3. m. Inspiración del artista o escritor. (DRAE, 2001). Sin duda la clave la podremos encontrar en la tercera pues Numa es también el elemento primordial de la poética benetiana. En la estética del *Grand style* Numa revierte los postulados del realismo social y hace de Región un condensado ideológico. También en esa configuración, Numa es un oxímoron pues es lo fijo, la ley, el orden a la vez que un constructo ficcional y enigmático cuya pragmática no dista mucho de las pulsiones del *pathos*. El control de la

comarca regionata es también correlato de las pasiones extremas. Como señala Jorge Rodríguez Padrón (1990: 11), las novelas de Benet “siempre se resuelven en un viaje a través de una geografía muy específica y de una conciencia laberíntica materializada siempre en esos lugares característicos, vacíos y degradados, decadentes o muertos”. De estos emplazamientos, el que más poderosamente reproduce la imagen del laberinto es, sin duda, el bosque de Mantua. Se trata del espacio más abiertamente connotativo del orbe regionato. Ubicado, no por casualidad, en el centro del mapa, su descripción remite a la imagen arquetípica del bosque, formada por “varios elementos contrarios que desconciertan y sumen al hombre en un laberinto inextricable” (Margenot 1991: 114).

En él confluyen el resto de *loci* de Región, y en última instancia, los conflictos internos de los personajes de suerte que el peregrinaje de éstos hacia el monte ha de interpretarse como “una metáfora para la realización existencial” (Margenot, 1991: 93) o, de acuerdo con Paolo Santarcangeli (1984: 157), como el “sueño de la peregrinación impedida”. Basándose en esto hay quien ha visto en Mantua un correlato del inconsciente (Oliart, 1969: 232; Herzberger, 1976: 62-64; y Summerhill, 1984). Como explica Mircea Eliade: “la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta” (Eliade, 1981: 266). Esa defensa supone la necesidad del sacrificio en cuya tragedia –la que se establece entre los semas de razón y pasión- se expone la tensión prehistoria-historia.

Lo inefable del mitema del regreso se articula con la también inefable aunque recurrente imposibilidad de definición. Mientras todo esfuerzo por comprender por la razón a Numa permanece obstruido, algo similar sucede con los demás personajes pues la ambigüedad que circunda Mantua está ligada de manera inter y extratextual al universo regionato en tanto elemento recurrente de lo fantástico donde la acumulación de evidencia no resuelve el enigma. Numa cumple, en última instancia, dos funciones centrales: es el resorte de poder de la historia, visible y hegemónico - en él se condensa metonímicamente toda la mitología nacionalista del fascismo católico- a la vez que debe velar su propia condición de existencia a través de la ambigüedad y el misterio. En esa tensión se gesta la ironía que hace del realismo una operación ideológica cuyo narrador en esa vuelta a las *mores* republicanas explicita y reclama su lugar *in praesentia*. A continuación veremos

cómo se demarcan los dispositivos de poder en el condensado ideológico Región en relación con la espacialización que se gesta en Mantua y las posiciones marcadas de narrador en las tópicas históricas.

### **2.1. ANTE LA LEY Y SUS PARADOJAS: LOS ESPACIOS TABUADOS**

Señala James Frazer (1981) que los procesos de conformación de “lo tabuado” están en íntima relación con la organización social, aun estatal, de las comunidades y establecen las reglas básicas de sociabilidad. Este último punto es central para comprender que el punto de partida de “lo tabuado” es el del espacio. En el análisis de Frazer a propósito de la formación cultural de los antiguos imperios, se lo asocia a las modalidades privativas de los sujetos: así, lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno, lo externo y lo interno reflejan más que concepciones binarias de oposición, una regulación social que se centra en el espacio. Esos espacios, además, desde una perspectiva positivista de la evolución, estarían demarcados por la secuencia magia-religión-ciencia y por la presencia de un Rey como encarnación de un Dios. El germen de la tesis de Frazer era el rey sacerdote que, en el festival de Nemi, era ritualmente asesinado por su sucesor. El título nos dará una primera clave para comprender cómo funcionan los espacios tabuados en Región pues el bosque de Nemi, llamado en la antigüedad “el espejo de Diana” está ligado a la designación de Numa, por un lado, y a la formación mitológica de Mantua, como espacio tabuado de la historia, cuyo hipotexto nos envía a *La Eneida*, de Virgilio, específicamente al episodio en el cual Eneas y Sibila presentan la *rama dorada* al portero de Hades para obtener su ingreso. Aunque también la explicación de Frazer remite al rey Numa cuya historia encontramos ya en Plutarco y en la que uno de los ejes relacionados con Mantua está ligado a la categoría de disfraz -el Numa romano se disfraza de Dios, junto a Egeria en el bosque de Nemi- y ese poder es el que obtiene el Numa benetiano.

La comarca regionata, por esa tensión entre pasado y presente en la que se juegan los postulados de lo moderno y lo antiguo, tendrá en el centro de su conformación espacial, el bosque de Mantua, primer espacio tabuado, cuyo ingreso, como señala Antonia Molina Ortega (2007), nunca parece contestar a la pregunta de si Mantua es el paraíso de los perseguidos o el refugio final de los desesperados que prefieren el disparo de Numa a la

condena social. (45). Como objeto tabuado, el bosque de Mantua es inaccesible y peligroso. Está regulado incluso por un *limite*, una demarcación geográfica y política que explicita el territorio privado que habita Numa respecto del territorio regionato. El límite lo constituye “un anacrónico y casi indescifrable letrero, sujeto a un palo torcido” (Benet, 1967: 9) que enuncia la prohibición “Se prohíbe el paso. Propiedad privada”. Esa primera antesala describe los aspectos de la ambigüedad que también hace de Mantua un enigma. Como señala Sigmund Freud en *Tótem y Tabú* (1994a)

Para nosotros presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro. En polinesio, lo contrario de tabú es noa, o sea lo ordinario, lo que es accesible a todo el mundo. El concepto de tabú entraña, pues, una idea de reserva, y, en efecto, el tabú se manifiesta esencialmente en prohibiciones y restricciones. Nuestra expresión “temor sagrado” presentaría en muchas ocasiones un sentido coincidente con el de tabú. (146)

Mantua, en esa bivalencia, es “bosque prometido” (Benet, 1967: 10) a la vez que lugar temido pues todos los años Numa se cobra un tributo humano. Todo lo relativo al bosque y su guardián constituye un enigma. Sólo Numa protege el bosque y conoce los misterios que lo fundan, por eso su transgresión resulta también un objeto de deseo. No en vano se lo compara con la figura de la Esfinge de Sófocles (Benet, 1967: 14) y se relata, con recurrencia obsesiva, el caso de la persecución del Jugador en la partida de naipes que dio lugar a la ruina de la comarca<sup>161</sup>. De ese modo lo “impuro” toma Región junto con lo abyecto a la manera de un castigo. La violación a una ley tácita origina que la *propiedad* así se la nombra, como veremos en el siguiente apartado-, se vea obligada a contratar un guardián que alcanza, con el tiempo, un carácter mítico. Ese carácter lo deja en un lugar inclasificable. El Dr. Sebastián lo describe como “torpe, viejo y tuerto”. Adela habla de “su corte de víctimas y querubines” (Benet, 1967: 23) y se hace alusión a su bandolera, donde lleva las muelas de sus víctimas. Su temporada de caza termina en otoño y es en ese momento cuando entona una larga y triste canción hipnótica que trata de una partida de

---

<sup>161</sup> El episodio referido se recordará incesantemente: en el balneario de Región, en los años 20, un jugador extranjero le gana la prometida al general Gamallo, un joven capitán regionato. Gamallo perseguirá al Jugador hasta más allá de la prohibición de Mantua. Desde ese momento, el bosque se cobra un tributo humano cada año: un viajero que intenta retar la ley impuesta por Numa.

carlistas. Dicha canción, paradójicamente a la manera de un ritual de sacrificio, que se comparte con la misma comarca, se repita siempre tras la muerte del viajero.

Esa ley funciona como fundante de las mitologías de la historia; fricciona la memoria de los valores de la prehistoria republicana a la vez que construye un nuevo origen, basado en el miedo y en la instancia de una legalidad unívoca, oculta e implacable. El nuevo origen necesariamente tiene la utilidad de borrar los anteriores y quizás sea ese rasgo el más importante que se impone con Numa. Como desgarradura específicamente política<sup>162</sup> la legalidad instaurada por Mantua como espacio privativo reclama para su identidad tabú una temporalidad perpetua. El sacrificio de la víctima expiatoria es condición *sine qua non* para el ejercicio del poder que es transferido a los otros espacios que conforman en la historia su microfísica<sup>163</sup>: la casa clínica del Dr. Sebastián, el burdel de Muerte o la mina con su penitente. Dichos espacios respetan y reformulan el carácter metonímico de Mantua, cuyo reflejo es el de la fase de la historia, con la Guerra civil como marca de quiebre. De esta manera, la legalidad que se impone sobre la comarca regionata como el nodo principal sobre el que recae la axiología positiva de la prehistoria, se construye sobre tres pilares axiomáticos que serán explicados a continuación.

### **2.1.1. PRIMER AXIOMA: LA LEY DEL NOMBRE O EL NOMBRE DE LA LEY CARECE DE FUNDAMENTO RACIONAL**

La forma en que penetra Numa en el ciclo regionato no tiene un fundamento natural sino social. La necesidad de proteger la propiedad privada de Mantua obligó a construir un mito de su figura. Ese mito, no obstante- cuya fundación, por otra parte, se conecta con el pase de Gamallo al bando nacional de Macerta- funciona a nivel social de manera coercitiva. La flexión que ofrece el nomen Numa nos ilustra en dos sentidos acerca de su voluntad. Es, por un lado, el mandato (nomos); por otro, la leyenda, lo divino o enigmático (numen). Encarna como tal la tensión entre lo racional (el ejercicio de la ley) y lo espiritual (la veneración y la imposibilidad de clasificación). Como portero de Mantua, la topología que

<sup>162</sup> Tomamos el término de Eduardo GRÜNER (1999); en su artículo se señala que “la experiencia de lo político genera un “desgarrón en el saber sobre la identidad entre el hombre y su historia, su sociedad, sus instituciones, su libertad, su autonomía” (126).

<sup>163</sup> El concepto le pertenece a Michel FOUCAULT (1991) y refiere a una construcción de poder no lineal ni directamente direccionada por un Aparato de Estado.

designa se conecta con la misma ubicación de Mantua. Es un ser primitivo que se rige por los ciclos naturales y cuya función es absolutamente autárquica, tanto en lo que refiere a su subsistencia como al cumplimiento de su misión (Benet, 1978: 267-8), la que considera justa pues está siempre protegido por el monte:

Así mientras todo a su alrededor cambiaba, tan sólo el monte y el guardia seguían siendo los mismos, cada día más unidos y tan compenetrados como para llegar a sentir la simbiótica materialización de un espíritu que velaría por la seguridad recíproca, merced a esa inversión de papeles que toda protección provoca. (Benet, 1978: 245).

Sin embargo esa seña de identidad primitiva tampoco permite descifrar quién es Numa pues la misma contrasta con otra mucho más civilizada e, incluso, racional: el guardián presenta una carencia de pasión. La forma en que se enfrenta al viajero hace de su cacería un juego profesional. Subyace a este ejercicio una teoría de lo social que claramente fundamentará el ciclo regionato. Considera Numa que la sociedad debe basarse en una división de tareas bien delimitadas donde no haya ocasión para la duda ni la disgregación. La bivalencia de Numa depende, al igual que para el ejercicio de su microfísica en personajes como Marré, el Dr. Sebastián, Demetria o Arturo, de la presencia de “dos almas”, una activa y otra pasiva.

[...] el guarda tenía dos disposiciones de ánimo o dos almas, una meditativa, que le acompañaba la mayor parte del tiempo, y la otra empeñada tan sólo en la acción, embriagada por los hechos instantáneos, para llevar a cabo su misión de castigo. [...] Muchos años atrás el guarda había comprendido que el mayor peligro que le amenazara no procedería nunca del intruso; que si él se lo proponía no fallaría nunca, pero para eso necesitaría dominar a su mayor enemigo, anidado en sí mismo. La amenaza del intruso era poca cosa en comparación con los peligros que él mismo podía engendrar [...] si se dejaba vencer por una cierta dejadez y daba en pensar y distraerse con cosas distintas a su misión. (Benet, 1978: 239-40)

Nos encontramos con un Numa dubitativo, en plena lucha interior. Su esfuerzo por mantener el orden es también una imposición, un deber. Por eso la ley que representa es contradictoria, arbitraria e infundada. El principio que rige esa concepción del mundo y de su rol en la división social es el de la propiedad privada. Su idea de destino, o incluso de fatalismo, está identificada con el concepto de propiedad al que se refiere tanto a los propietarios como a la propiedad; de hecho no se menciona nunca a los propietarios como sujetos sino como

entidad jurídica: “los representantes de la propiedad” (245). La historia encuentra su cauce ideológico en la irrupción de lo moderno, elemento que completa la tensión e instala la ruptura de la anacronía: el telégrafo, el teléfono o la radio, como vemos en el personaje del tío Ricardo (Benet, 1970: 57-58). Es el principio al que Numa ha jurado fidelidad y de él le viene la fuerza para resguardar el monte. Pero es también el reflejo del presente, marcador del olvido necesario y resorte clave del poder estatal que determina Región. Partiendo de esa configuración, desde una óptica kantiana, veremos cómo se juegan los dispositivos morales de la historia en relación a lo sublime transcendental, por un lado, y lo privativo coercitivo, por otro.

### **2.1.2. SEGUNDO AXIOMA: NUMA ES LA ENCARNACIÓN METONÍMICA DEL ESTADO**

Si Numa es producto del misterio y hasta su configuración es infundada, no es por el azar ni por un sentido enigmático como muchos críticos han querido ver (Benson, 2004; Ortega Molina, 2007; Herzberger, 1979; Margenot, 1991, entre otros). Se trata más bien de una configuración pautada por simbologías y tópicos que ponen de relieve el problema dicotómico de la construcción espacial de Región como condensado ideológico. Así Numa puede ser leído como una metonimia estatal pues tiene por objetivo la regulación moral de la comarca. Esa regulación se identifica con la necesidad de *estar en la ley*; es decir, esa instancia de la historia en que se constituyen estadios superiores: el Estado, por un lado, y su correlato, la religiosidad católica. A cambio se exige la sumisión y el respeto a la ley pero, ante todo, la renuncia a la individualidad. Ambos presuponen el triunfo de la razón y el orden, a la vez que certifican la existencia de una voluntad superior tranquilizadora. En ambas, el temor y la violencia, como caras de una misma moneda, encarnan el conflicto entre lo singular y lo universal. Ya lo enunciaba Immanuel Kant en *Crítica de la razón práctica*, con la clásica antinomia “El cielo estrellado sobre mi y la ley moral en mi” (2003:138); a partir de lo cual, la paradoja o enigma de estar ante la ley (el nomos) hace de Numa un enigma; según los griegos, esa condición deviene una fábula, una narración. En su condición mitológica, Numa se actualiza como legalidad en otra antinomia resultante de la oposición de lo singular y lo universal: la relación entre razón y espíritu. Como tal su representación será ambigua y, pese a no poder clasificar su presencia, su carácter

metonímico podrá observarse en su condición topológica. Numa es Mantua por su carácter transitivo respecto de la ley estatal. Esa propiedad no obstante, debido a la misma condición metonímica, hace de Numa un personaje ambiguo, sujeto también a la misma paradoja de lo exterior y lo interior; es decir, de lo sensible e inteligible. Pareciera Numa encontrarse atrapado en el tiempo: es residuo pues su poder no está ratificado ni por los que delegaron en él la misión ni por aquellos que se opusieron a su figura. Así la amenaza del olvido, que es la ley que encarna, es vivida por este personaje como una tragedia: desprovisto del reconocimiento de su ley, que es ley universal, su indefensión sería total. No resulta extraño entonces que le asalten dudas y que éstas sean el síntoma de su decadencia. Tampoco es casual que deba aferrarse, para evitar ese olvido, a una fe ciega que se vuelve credo en el monte (Benet, 1978: 241, 247, 250, 253, 272). El asentamiento de Mantua nos dará la pauta de la necesidad de Región de mantener esa ley de inmovilidad pues el regionato en esa dicotomía de inclinación y deber, espera la sanción y el veredicto que acaben con los transgresores del orden y lo hagan perpetuar para la paz y beneficio de la comunidad. Por eso el tiro de Numa, si bien intimida e infunde temor, es a la vez una respuesta a la demanda de silencio y *statu quo*.

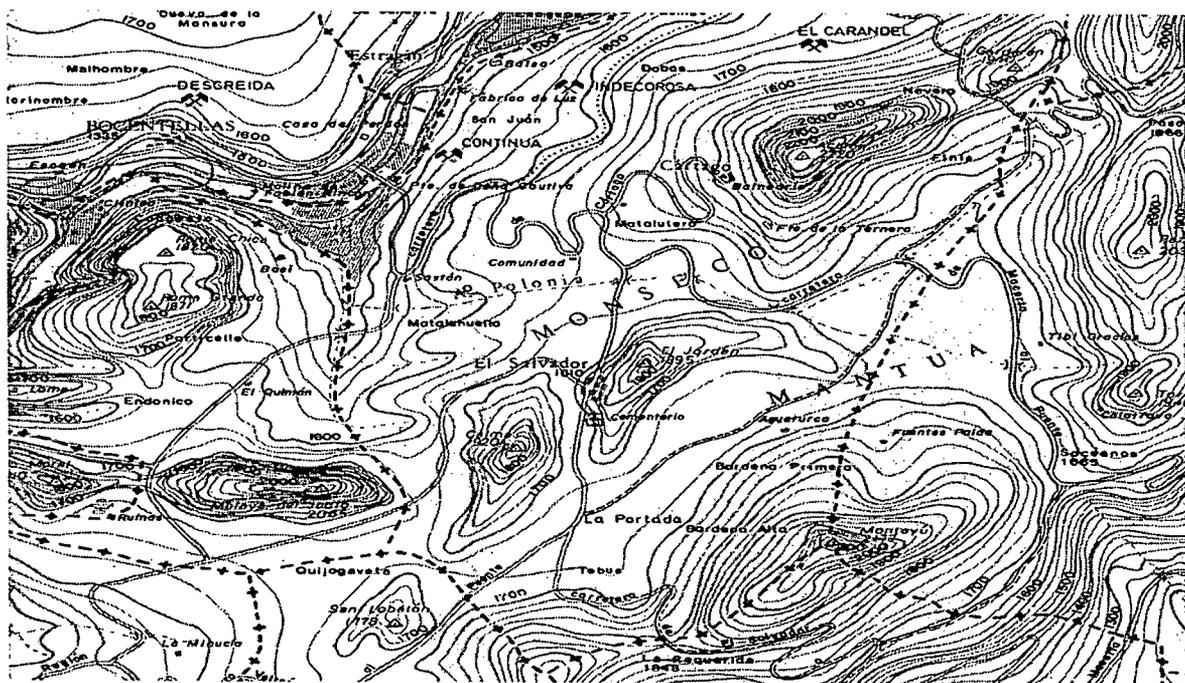
Tan es así que sin mucho esfuerzo se llega a pensar hasta qué punto es verosímil esa maldición, hasta qué punto el futuro [...] ha de seguir determinado por la cerrazón y la puntería y el insomnio de ese viejo guarda. Quizá ya no existe sino como cristalización del temor o como la fórmula que describe (y justifica) la composición del residuo de un cuerpo del que se sublimaron todos los deseos. Ahora sabemos lo caro que costaban, un precio que no es comparable al poco valor de lo que ahora gozamos; al conjuro de esta cuenta se ha decidido-cráme usted- que la maldición se prolongue cuanto sea posible. Por eso acostumbran a ir allí cada año, a escuchar los disparos celestiales de un Numa que por lo menos, no se equivoca nunca. [...] No vea usted en él una superstición; no es el capricho de una naturaleza ni el resultado de una guerra civil; quizás todo el organizado proceso de una religión, unido al crecimiento, desemboca forzosamente en ello: un pueblo cobarde, egoísta y soez prefiere siempre la represión a la incertidumbre. (Benet, 1967: 221-22)

La necesidad del pueblo regionato viene dictada por la incapacidad de pensar el futuro. Numa representa el código mitológico del estado fascista. Como metonimia, según afirma Stephen Summerhill (1984), tiene un papel de protección a la vez que de amenaza. Lo paradójico es la que la ley corporizada en Numa nunca se presenta; así su estatuto político

contiene una ley moral y se basa en el correlato entre la verticalidad y lo sublime<sup>164</sup>. Desde la altura espacial se significa la superioridad moral de Numa, entendido como un proceso intelectual. Lo alto es símbolo de pureza pero contracara de la represión que Numa representa. Por eso, el conflicto entre deber e inclinación inmediata (kantianos) de los regionatos origina la transgresión o el fracaso y decadencia. Como relato, Numa toma a su cargo el mito que lo envuelve y que demarcará la presencia de la historia con sus elementos: religiosidad y estado fascista.

### 2.1.3. TERCER AXIOMA: EL MITO ES LA BASE DE LA HISTORIA

La ubicación de Mantua ofrece no pocos datos acerca de su función ideológica en oposición a la comarca regionata. En principio, ocupa el eje superior del territorio regionato por su relieve geodésico; y el central por su ubicación en el mapa<sup>165</sup>.



<sup>164</sup> Partimos para el análisis de este correlato de la Psicología cognitiva y el análisis espacial que proporciona el *Mapa de Región* (BENET, 1983). El primero corresponde a los estudios sobre metáfora (LAKOFF, 1989), en especial, las metáforas orientacionales.

<sup>165</sup> El mapa de Región, que aparece con la edición de *Herrumbrosas lanzas I* en 1983, permite visualizar los puntos geodésicos más altos en la zona fronteriza de Mantua: Montayú y Acatón, con más de 2000 pies de altura. La topografía forma así un remolino alrededor de Mantua, situada en el centro del mapa. No obstante, si bien permanece encerrada por cordones montañosos, su influencia será predominante en toda la comarca. Véase: David HERZBERGER (1986) y Malcolm A. COMPITELLO (1983).

La superioridad que la caracteriza juega con la construcción semántica del interdiscurso bíblico. Numa posee los atributos del Dios del Antiguo testamento y Mantua parece delimitar un espacio sagrado que no puede violarse sin incurrir en la ira divina (“Éxodo”, 19, 23-25). Sólo los republicanos derrotados parecen tener acceso a una suerte de parodia del Edén. La ubicuidad, la ancianidad y la crueldad, características de la divinidad judaica, en Numa se extreman: “dotado del don de la ubicuidad, dentro de los límites de la propiedad que recorre día y noche con los ojos cerrados” (Benet, 1967 11). Hay también una alianza fundada en el silencio que los regionatos rompen al violar el lugar, tras el que deviene un obligado castigo: la ruina, la desolación, la guerra y el fin de “una edad dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono” (Benet, 1967: 10). Numa también nace de esa violencia, de ese límite de sacrificio colectivo:

[...] sopló un aire caliente como el aliento senil de aquel viejo y lanudo Numa, aramado de una carabina, que en lo sucesivo guardará el bosque, velando noche y día por toda la extensión de la finca, disparando con infalible puntería cada vez que unos pasos en la hojarasca o los suspiros de un alma cansada, turben la tranquilidad del lugar” (Benet, 1967:12)

La equivalencia aliento/soplo no sólo remite a la consustanciación de Numa con el microclima regionato sino que también toma el aspecto de una plaga bíblica, de un enésimo castigo del Dios de Sinaí/Mantua al pueblo desobediente. El jugador regionato supone la transgresión a la prohibición y, como tal, su castigo se impone con el orden y la destrucción de la libertad a toda la comarca. El mito descansa sobre el eje del reclamo moral. La Ley de Mantua/Numa es la ley social; Numa, su profeta. Ya Pere Gimferrer (1986) hablaba de Numa como la encarnación de las fuerzas reaccionarias. Por eso su carácter de mito es el que sostiene la historia como temporalidad especializada. De esta forma la figura de Numa como garante del orden está unida a la idea de la pervivencia de una idea de pasado imperial. De esto dan cuenta lo fantasmal y terrorífico de las atmósferas, en tanto expresiones de un pasado vengativo. El tiro de Numa acalla las conciencias pero no sólo la de los vivos, más aún la de los muertos pues son ellos quienes solicitan la perpetuación del orden y el castigo de los transgresores. Su reclamo también tortura a Numa pero es su deber

escucharlos y mantenerlos vivos en las conciencias porque de esta manera atemoriza y reprime.

El poder inmovilista que detenta Numa es imposible de derrocar como prueba el constante fracaso “de imponer una nueva y extraña férula y a la que, fuera cual fuera, tenía que oponerse” (Benet, 1978: 243). Numa representa así la historia que resiste el cambio; a su vez es sucesión de poderes donde la transgresión es también necesaria para que exista el orden. Como vimos, es la tautología lo que rige el poder de Mantua, sumado al carácter individual, pretendidamente natural de Numa quien se proyecta como héroe y cuya guerra intransitiva toma caracteres épicos para la comarca. Así el disparo y la violencia que engendra es más bien una vacuna del poder social que un elemento de destrucción. Por eso la contienda es el alimento de Numa, su ingesta tabuada que exigirá la dicotomía como norma de comprensión de lo social, en sentido amplio: razón/pasión, individuo/sociedad, acción/contemplación, vida/muerte. La asignación de funciones, también pretendida natural, identifica un censor y un pecador (244 y 255). El orden que rige Mantua se basa en una dualidad que organiza la historia, anula la prehistoria a la vez que postula dos bandos irreconciliables. Región, por otro lado, como condensado ideológico republicano, se ve necesariamente enfrentada al orden que le es impuesto y que emana, por ese principio de lógica natural, del mismo Numa y “sus dos almas excluyentes” a las que, no obstante -y he aquí el sello ideológico benetiano en la figura del narrador- desearía armonizar con una tercera.

Quizás fuera posible, pensaba el guarda en el centro de aquel terreno; quizás la historia tendiera a una suavización de sus últimas escenas, de sus actos de clausura y a una mejor satisfacción del apetito de decadencia que lleva dentro toda carne y todo espíritu; quizás un día la historia y la sociedad fueran lo suficientemente viejas como para no lamentarse ante la declinación de su poder y la pérdida de su savia, el deseo postrero a marchitarse que el mundo animado parecía tener que callar y ocultar como si fuera un pecado de abominación. (280)

Pero la tensión cíclica del poder de Mantua hará imposible toda resolución positiva y sintética. La vejez de Numa solo enlaza un nuevo comienzo: el recién nacido, enviado de las alturas para sustituirlo no es más que una larva, una degradación de los deseos del Dios, que destruirá el bosque.

[...] sus siestas eran a menudo interrumpidas por un extraño, lejano y átono chirrido, como el producido por la larva de un monstruoso lepidóptero que devorase las entrañas del monte para hacer el nido donde desarrollar su metamorfosis y un día desplegar las alas apocalípticas que lo sumirían en las sombras. (281)

Pero esa tensión conlleva también la destrucción futura de Región; de ahí su imposibilidad. El tormento que mueve a Numa es la garantía de la supervivencia y la constinuidad de la ficción. El rito anual pone en escena la necesidad de volver a Mantua pese al fracaso. El narrador no permanecerá ajeno y, casi de manera metafísica, se identificará con el viajero una y otra vez. En el siguiente apartado analizaremos más detalladamente esta figura central del análisis del ciclo regionato a partir de *Numa, una leyenda* y los ensayos que la acompañan, agrupados en “Del pozo”, entendidos como paratexto.

### 3. EL NUMA Y SU PUESTA METAFICTIVA. SIMULTANEIDAD DE MANTUA

El pecado no consiste en el orgullo  
sino en la inhabilidad para disimularlo.  
Benet, J. (1978:67)

“Numa, una leyenda” (1978) se publica por primera vez en *Del pozo y del Numa: un ensayo y una leyenda* y es en este texto donde se presenta la exploración y análisis más profundo del guardián de Mantua. Ya Vicente Cabrera (1983) observa que este relato tiene casi por única función mostrar el *habitus* de Numa; no obstante, las descripciones nunca servirán para aclarar el origen de la legalidad que imprimen Numa y Mantua. La cantidad excesiva de datos no hace sino que el lector “[...] sees that, instead, it ir complete but at the same time, anda paradoxically, helps very little to clarify the mistery of the character” (Cabrera, 1983: 48). La ambigüedad será el eje estructurante<sup>166</sup> y a partir de ella veremos cómo Mantua y la naturaleza que la envuelve funcionan sobre la base de la simultaneidad respecto de Región. En principio la humanización de la naturaleza es un equivalente de Numa, lo que no sólo imprime características dinámicas al espacio sino también a la temporalidad.

---

<sup>166</sup> La ambigüedad se da a partir de recursos correlativos como la sintaxis compleja, las frases barrocas, las digresiones y el ya mencionado uso paratático.

El monte, como una persona marcada y hasta avergonzada por un suceso de su pasado, no quería hablar de ello ni de ello guardaba el menor recuerdo, obligándole a conformarse con los favores y los atractivos de su presente. (Benet, 1978: 246)

La temporalidad presente se nutre del pasado pues es lo que motiva la autarquía de Mantua y la inaccesibilidad aunque éstas no constituyen valores intrínsecos al guardián ni al paisaje que lo determina. Con esa simultaneidad se pone en juego también una matriz desde la cual se puede leer el ciclo regionato. Nos referimos al carácter metafictivo de la topografía pues no hay referente posible que permita articular coordenadas de enlace entre lo real y la ficción esbozada. Por eso es preciso que hablemos, dentro de esa puesta metafictiva, más bien de tópicos entre las cuales nos encontramos con la clausura, lo que llamamos el *espacio collage* y el mitema del cruce del umbral que marcará el carácter matricial de Numa y Mantua no sólo en lo que refiere a la implementación de las tópicas sino también como ejemplo del engranaje del ciclo.

La clausura en primer lugar está delimitada por una suerte de remolino alrededor de Mantua, situada en el centro del mapa de Región desde el cual se irradia la influencia a toda la comarca. De esta forma cada espacio de alguna manera contendrá rasgos de la sombría Mantua. Pero, a diferencia de lo que señala John Margenot (1991) respecto de la configuración espacial en círculos concéntricos<sup>167</sup>, en nuestro planteo se tratará más bien de dos espacios antitéticos que son diagramados en simultáneo. Ya vimos cómo la casa familiar es siempre un acceso al pasado anterior a la Guerra civil; ese mundo de la prehistoria no ofrece progresión sino desde el nodo que supone la casa. Desde esa memoria y ese espacio de memoria es desde el cual partimos pues Mantua no es más que una consecuencia y un reflejo de la historia como versión metonímica del Estado. De hecho, ver en el bosque de Mantua un *espacio crepuscular*<sup>168</sup> como pretende Margenot implica otorgarle un lugar de transición cuya centralidad podría bien ser anulada o reemplazada por otro elemento. No es el caso de Mantua cuyo guardia nunca falla y donde el fracaso del viajero es una constante

---

<sup>167</sup> John MARGENOT habla de de una sensación visual de dilación y contracción alrededor de un centro-Mantua- en el que convergen la prosa regionata y el *Mapa de Región*. Así la progresión está dada por Mantua→ Región→casa→individuo.

<sup>168</sup> Otto BOLLNOW (1969) examina la dualidad inherente del bosque, el cual forma parte de los “espacios crepusculares”. El adjetivo señala un ambiente cuyos objetos permanecen en la transición, entre la luz y la oscuridad, de donde se crea una fantasmagoría que deviene miedo, incertidumbre y abandono.

del mitema del regreso del iniciado. En este sentido, la casa es más bien el espacio central desde el punto de vista semántico que entra en confrontación con Mantua en tanto espacio central topográfico y de tránsito evitable por el héroe de Región. El bosque consiste de varios elementos contrarios que desconciertan y ubican al individuo en un laberinto. Esa figura del laberinto hace de la clausura por otro lado un *espacio collage* es decir, una puesta simultánea de espacios donde la tensión se efectúa por sobre la relación con la casa familiar. Ambos espacios están codeterminados sincrónicamente, se oponen de manera copresente y delimitan lo externo y lo interno. Al igual que Numa los habitantes de la casa rehúyen todo contacto con el mundo exterior a la vez que imposibilitan la entrada al ajeno o extranjero. Pero mientras se defiende ese espacio como guarida de la memoria, él mismo se presenta convertido en ruinas como un *locus horribilis*. De esta manera el personaje benetiano vive el claustro tanto psíquica como físicamente porque la dualidad interior/exterior permite al personaje ser a su vez producto o reducto de la clausura a la vez que su productor. Esto lo podemos ver en *Volverás a Región* donde el Dr. Sebastián juega ambos papeles de manera simultánea. Encierra al niño-adulto a la vez que sabe a la perfección su propio destino cifrado en la muerte, también segura, en manos del antes enclaustrado. Otros personajes también son ramificaciones de Numa en tanto modelo del juego reversible del enclaustrador enclaustrado: Cayetano Corral, Leo Titelácer-incluso con la paradoja sexual- la familia Ruan (*Una meditación*), Demetria y el pianista (*Un viaje de invierno*).

El concepto de claustro se refiere al aislamiento tanto espacial como temporal pero también advierte sobre la simultaneidad de la copresencia antitética de los dos centros: la casa y el bosque de Mantua. Por eso el concepto de *espacio collage*, con el que explicábamos la poética del oxímoron, se vale de la yuxtaposición y la concentración cuyo núcleo es el presente, el *hic et nunc* estancado y perpetuo. La concentración se vale de un solo momento narrativo, de esas referencias múltiples que constituían para Joseph Frank el segundo tipo de diseño espacial, de carácter recurrente, bajo el cual se construye todo el clímax de la estampa en detrimento del argumento; con este recurso se crea el efecto de inmovilidad, con el que se anula la progresión cronológica donde la unidad “[...] becomes not progresión but intensification by standig still, a continuous present in which everything is taking together and always” (Shattuck, 1972: 347). Numa ofrece el primer eslabón para

comprender el ciclo regionato. De hecho, la concepción de la casa como un recinto sagrado que ofrece la llave del pasado será esencial a la vez que está absolutamente amenazada por las condiciones a las que la naturaleza y la historia la someten. De ahí la tensión entre el *locus amoenus*, que prefigura en su relación con el pasado republicano axiológicamente positivo, y el *locus horribilis*, en el que ha devenido con la presencia de la historia y la guerra. La conexión simultánea de la casa y Mantua se da por la construcción de espacios de enlace herméticos, que favorecen la *imago mundi* del pasado; no obstante, la fuerza de Mantua y la vigilancia de Numa se superponen y reproducen. Al respecto Robert Spires (1978) menciona la función religiosa de Numa. Este personaje debe asimilar el código, volverlo natural porque su *deber ser* es el de la asimilación al bosque que habita. Ese *habitus* no puede permitir la transgresión del viajero a un único e impermeable código pues entonces el carácter religioso de Numa como principio fundador de la historia carecería de toda utilidad y, peor aún, de toda moralidad.

Lo sabía antes de ocupar la guardería y durante sus primeros años en ejercicio de ésta no hizo sino recordar y repetirse aquel único artículo de aquel único código hasta, merced a una implacable disciplina, asimilarlo de tal manera a su naturaleza que ya no tendría necesidad de recordarlo para obedecerlo. (Benet, 1978: 240)

### 3.1. TÓPICAS MÍTICAS

Numa debe obedecer pues el pecado mayor es la transgresión, su orgullo implica el vencer, como en un juego; no obstante si la marca de su acción es conforme al deber, el orgullo no debiera ser expuesto. Quizás sea este rasgo de la conciencia de la perversión lo que humaniza a Numa y crea esta dualidad entre el autómatas enclaustrador y el enclaustrado. También, sin duda, es lo que reafirma el carácter religioso de la puesta numática. En el apartado III de *El pozo y el Numa*, parte primera titulada “Un ensayo. La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”, se observan dos claves de lectura del personaje de Numa y su *habitus* que nuevamente también vuelven a relacionar el ensayo como elemento paratextual e, incluso hipotextual en algunos casos, del ciclo regionato<sup>169</sup>. La

---

<sup>169</sup> En la parte II del ensayo citado, BENET expresa, parafraseando a Thomas Mann: “[...] recurramos a un mito cásico y tratémoslo con la delicadeza y profundidad de la novela psicológica que acaba de estrenar sus últimos adelantos. [...] ¿Qué queda? ¡El antiguo testamento! “(69) La función hipotextual será evidente en el

primera está ligada a la función del mito, en especial al cruce del umbral al que hacíamos referencia en el principio del presente apartado; la segunda, a la condición autárquica y metareferencial de lo divino.

El mito aparece en *Del pozo* bajo la metáfora argumentativa del telescopio “para observar con otra distancia, u otra óptica, el lejano y siempre fascinante objeto” (69). Se diría, por esto mismo, que esas referencias múltiples del espacio necesitan no sólo un núcleo espacial y temporal sino también un núcleo semántico; en esa puesta la reformulación del mito será clave y su hipotexto fundacional el antiguo testamento en el episodio de José y sus hermanos. (Génesis, capítulo 37).

La cosa está bien clara: las historias de José que, miradas con ojos modernos, lo reúnen todo, desde el psicoanálisis hasta la compleja combinación de las tres culturas mediorientales que tratadas con cierta *sans façon*, y jugando alegremente con los anacronismos, contribuirán a formar el moderno mito Hermético.  
(70)

El “moderno mito Hermético” no es otra cosa que la estructura mítica inmutable de la aventura del héroe puesto como núcleo valórico a través de una tendencia especulativa. Así el mito del héroe reflejado en la figura hipotextual de José imprime una constelación de mitemas al ciclo regionato. Juan Villegas (1973), retomando las tres instancias básicas de Joseph Campbell (2001)<sup>170</sup>, buscará la sensibilidad dominante puesta en dicha constelación. Así se estudia el sentido general de la tradición del mito y se interpreta políticamente<sup>171</sup>. Como expresión ideológica, el mitema del regreso será fundamental para el viajero-héroe cuyo retorno no es victorioso sino un fracaso que lleva generalmente a la muerte. Por eso, coicidiendo con Villegas, el héroe se enmarcaría dentro de una serie de “ritos de iniciación” que en nuestro caso obtiene su rasgo de sentido en la imperfección de la búsqueda aunque otros autores como John Margenot (1991) vean la victoria en la transgresión. El mayor fracaso para los héroes, o antihéroes benetianos, es que permanecen signados por la

---

caso de *Herrumbrosas lanzas*, así como en la concepción católica de Numa en tanto referente de la historia y el nacionalismo católico.

<sup>170</sup> Nos referimos a la secuencia separación- iniciación- retorno. El periplo del héroe es considerado un viaje introspectivo, incluso terapéutico- lo veremos con claridad en el personaje de Marré Gamallo-, que debe hacerse social.

<sup>171</sup> Para Juan VILLEGAS no toda obra admite el método sino aquellas cuya estructura dependa de la constelación mítica.

separación del hogar. Esa ruptura primera y originaria será central para entender que las transformaciones no llevarán jamás a la victoria sino a la derrota.

La relación entonces que se da entre motivos y mitemas<sup>172</sup> descansa no en la progresión sino en el *statu quo*. El mito católico servirá para delimitar las fases de la aventura del héroe que, siguiendo a Juan Villegas (1973) son la no iniciación o la fase previa, la iniciación en si y, por último, la resultante del fracaso. Para empezar, “Numa, una leyenda” se ciñe a los límites de un sujeto impersonal y a su relación metonímica con la figura del Estado de quien toma sus características. Al igual que la historia de José, no importan tanto los límites biográficos -ni de Numa ni de Jacob o José- sino el designio divino de carácter arbitrario en la predilección del padre por el primogénito. Algo que vemos encarnado en el viajero/antihéroe como aquel que debe cumplir el designio cuasidivino que sostiene a Mantua. La historia de José cumple el propósito de la transgresión y con ello del pecado.

Como todo el mundo sabe, la historia de José es la historia de una bendición, o mejor dicho, de la propiedad de una bendición cuando incluso se ha transmitido en oposición a las leyes que rigen la sucesión. (Benet, 1978: 77)

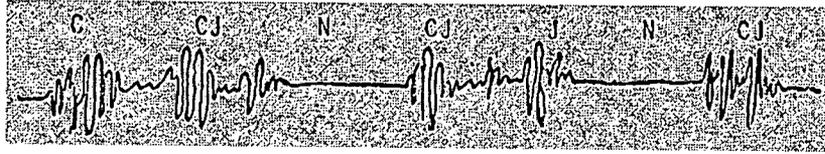
Con la anulación del derecho a la primogenitura, se rompe el lazo de lo natural por el sentido de *propiedad*. La transgresión llevará el signo de la irrevocabilidad de la palabra y la fuerza de lo sobrenatural sobre los hombres. Así las leyes de la razón caducan. Por esto mismo la aventura o transgresión de violar el bosque de Mantua supone la presencia fuerte del designio estatal, equivalente a la ley superior sobrenatural del Estado. El mito católico del héroe hace prevalecer la supremacía de Dios, de lo supraterrrenal por sobre las leyes de los hombres. De esta manera la decisión de violar lo arbitrario, de irrumpir en el orden sobrenatural del *statu quo*, supone el castigo.

[...] el Antiguo Testamento- dejando aparte los códigos y los registros- es ante todo un sumario de situaciones anómalas en las que Dios opta por sus propios métodos ante la impracticidad de los consuetudinarios. (79)

---

<sup>172</sup> Los mitemas, según este autor, serían unidades estructurales, mientras que los motivos constituyen tipicidades; en nuestro caso, hablamos de motivos estáticos, siguiendo a Boris TOMASHEVSKI (1999), pues representan estados, no acciones y suponen indicios de un sistema de valores.

Como estructura profunda el mitema del regreso es esencial pues pone en evidencia la supremacía de Numa y Mantua en clara antítesis con la casa familiar regionata. En esa tensión de dos centros el héroe debe elegir entre la transgresión o el refugio; pero teniendo en cuenta además que el refugio se contamina también de las ruinas impuestas por Mantua y el sentido bélico de la historia, no habrá más salida que la transgresión y con ello, el castigo. Como hipertexto del *Génesis* el ciclo regionato comparte algunos rasgos de su estructura mítica, en especial, como hemos mencionado, en la figura de Numa como elemento asimilable a Jehová. Así la matriz sigue los lineamientos de la *creación*: C. comprende la creación de las leyes sobre la comarca regionata emanadas de la arbitrariedad de Numa, tal como en el “Génesis” (1-1 al 3-24), donde Jehová interviene en el mundo para el control de lo creado y del *deber ser* del gobierno de lo creado. N. refiere, según Benet (1978: 80) al “libro de las genealogías que se suceden sin otra cosa notable que señalar que sus nombres, números o duraciones”. Visible en el caso de la familia más paradigmática de Región: los Mazón con su declinación genealógica o los Servén. Y por último, J. es “el relato de los hechos extraordinarios y en los que el peligro que corre la genealogía, o bien la ruptura que sufre, merecen algo más que un registro” (Benet, 1978: 80). En N todo parece ser regido por un orden ilustrado por Numa y Mantua que confiere cierta superioridad a la historia como sema que se apropia de la prehistoria republicana, cuyas leyes se proveen en C. Pero lo que enriquece el relato regionato, cuya hiperbolización veremos en *Herrumbrosas lanzas*, es el contenido en J. Todas las narraciones del ciclo contemplan este origen no conflictivo, al parecer natural (recuérdese el año I de la Victoria franquista); luego la interrelación de CN donde la memoria de la fase prehistórica sale a la luz mediante el “regreso” terapéutico, de allí las consecuencias de la apertura memorial al pasado: los relatos contenidos en J, que hablan del enfrentamiento entre la historia y la prehistoria, y que a diferencia del reclamo de los héroes bíblicos por “su” Dios cristiano, los antihéroes benetianos no rogarán sino que quedarán disueltos en el fracaso y su único anhelo será el recuerdo del *locus amoenus*, en tanto motivo estático del sistema de valores republicano. Así el oscilograma que ofrece Benet respecto del “Génesis” en el ensayo es el siguiente:



Como vemos, la inscripción de la genealogía cumple la función de enlace mientras que el resto imprime dentro de la lógica de la estampa el reflejo de la tensión en algunos hechos que servirán para el diseño espacial de Región en tanto sean útiles a los efectos de las referencias múltiples. Por eso el mitema del regreso es central para comprender un momento iniciático en relación con la figura de autoridad de Numa. La continuidad del mito católico de la historia, transmutado en ley con el devenir temporal, otorga a la prehistoria un carácter discontinuo, fragmentario y reducto del pasado.

He aquí la variante reformulativa del hipotexto bíblico. Los viajeros devenidos antihéroes ven en Mantua y Numa muchas veces una salvación pues en tanto espacio-claustro es en realidad el castigo al pecado. En ese doble juego de transgresión y fe los regionatos temen a “su” Dios quien no es benévolo como Jehová sino una deformación de carácter bélico y un producto de la Guerra civil. Por eso la lectura mítica de la historia no porta una axiología positiva. Numa no tiene compasión, ni siente culpa; no representa ni él ni Mantua los valores de verdad, bien y belleza, en principio porque su función es la reserva de la propiedad privada. Por eso en el mito católico de José, Benet habla de su relación genérica con la comedia mientras que en Numa encontramos la matriz trágica de C/J. Dicha matriz se encuentra -vale aclarar que Benet retoma la reformulación de la novela de Thomas Mann- en la importancia dada al “pozo”.

Habrá que reconocer que en el seno de una cultura dominada en buena medida por la fe cristiana, la mayor herejía literaria -hasta la fecha- consiste en prescindir del final feliz y dejar al héroe tirado en el Pozo, en la desesperación [...] sin un Rubén que viniera en su socorro ni una compañía de madianitas que lo aceptase a bajo precio. (Benet, 1978: 92)

El “pozo” refleja la estética de la “zona de sombras”, el enigma de Numa y Mantua. También la crítica al uso de la razón del mito católico y a las leyes de la historia, cuestión de equivalencia semántica que ya vemos reflejada en el título *Del Pozo y del Numa*, como centro biplánico del ciclo regionato. “Numa, una leyenda” refleja en tanto modelo, elementos fundacionales para la comprensión de Región. La introducción al carácter

genealógico de Numa y la comarca se verifica en C. El sentido bélico de la legalidad de Mantua divide dos temporalidades: una primera, anterior al imperio de la historia, que se explica narrativamente por analogía con la infancia, en tanto *locus amoenus*.

[...] en virtud de lo cual cabe pensar tanto que la inteligencia no es más que la advertencia de un futuro estado en el que no será necesaria cuanto que en la niñez filogenético hubo un momento en el que el alma estaba cerrada a sí misma y en paz con su medio. [...] recordaba que en aquel tiempo necesita guiarse por un principio rector-emanado sin duda de la propiedad- que había olvidado desde el momento en que lo asimilara a una conducta que ya no necesitaba una voz que le dijera lo que tenía que hacer. (Benet, 1978: 241)

La voz supone una impersonalidad del poder que fortalece la legalidad de Mantua y la condición de guardián de Numa. El elemento rítmico CJ. puede visualizarse en el relato de las acciones emanadas de la voz, de la ley impuesta y transferida a Numa; así se refiere a las ocupaciones del guardián preparando las trampas y obstaculizando las posibles entradas, incluso se remarca su predilección por la muerte del viajero intruso antes que la estrategia de llevarlo a la desesperación. Ese numen provee la legitimidad del umbral que no debe ser atravesado. Como señala Mijail Bajtin (1975: 399), este cronotopo antecede eventos de crisis y de caídas, de regeneraciones, de decisiones definitivas en los destinos de los seres humanos.

El umbral o antesala aparece como metáfora de una anticipación a una ruptura. En nuestro caso el cruce del umbral supone una transgresión cuyo castigo tiene por función la regeneración de un ritual que protege el *statu quo*. Bajtin también observa, comentando sobre las obras de Dostoievski, que: "[...] de hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico" (Bajtin, 1975: 399). El cruce se interpreta como condición suficiente y necesaria para la existencia de la ley de la historia. Nada existe por fuera de ella incluso la casa familiar motiva la transgresión en esa biplanicidad antitética que los correlaciona.

No se trataba de números ni de cantidades, sino de una condición: se trataba de no dejar entrar a nadie y ese nadie tenía el mismo valor negativo para uno que para mil, o no sería nadie; y precisamente por la escasez de ocasiones en que ponerla a prueba, tendría su misión un valor más abstracto, más puro, más categórico y más demoníaco. (Benet, 1978: 252)

### 3.2. DE LA LEGALIDAD DEL MITO: EL CUERPO Y SUS METÁFORAS

La ley está además encarnada y visible solamente en Numa cuya fuerza se irradia a la comarca. De ahí la equivalencia numen-Numa que otorga un carácter autárquico y autoreferencial al único personaje que habita el claustro de Mantua. El umbral también representa entrar en la historia, acción que los regionatos no pueden nunca completar pues su memoria sigue atesorando la prehistoria como *locus* privilegiado. De esta manera la legalidad de Mantua y por ende de la historia, se transfiere a Numa, cuya función es más bien de resguardo moral de la propiedad privada en claro enfrentamiento a la comarca bifurcada y colectiva, pues Numa es una entidad infranqueable que “[...] aspiraba a llevar a cabo su custodia de la forma más perfecta, es decir, de una manera espiritual, sin tener que mover un dedo y sin otra obligación que estar presente en el monte”. (Benet, 1978: 254). Numa es la única referencia concreta en tanto es ley. Nada se sabe acerca de los propietarios de Mantua o quiénes lo han confinado allí. Numa, incluso, dice desconocer su propio origen. Por eso N. se reduce en la centralidad del relato a la genealogía invisible de Numa, figurada en la especulación posible de la existencia de otros guardianes a la vez que se enfatiza en el correlativo representado por la genealogía adversaria: la de los cazadores<sup>173</sup>. No obstante servirá de enlace al relato CJ (cfr. oscilograma: 274). respecto de las narraciones episódicas de los viajeros que pondrán nuevamente en evidencia la importancia de la obediencia a la ley y el castigo de Numa como corporización de la legalidad de la historia. En esos episodios se demuestra la fortaleza de la fe en la ley que Numa refuerza, ratifica y endurece con el transcurrir temporal. Incluso la presencia de la Guerra civil, que lo deja como observador privilegiado, transfiere al monte los semas de belicosidad, *statu quo*, vigilancia y censura. Así éstos se traducen en el cuerpo del monte que es, sin duda, el cuerpo del mismo Numa.

El guarda admiraba el espíritu de la propiedad por su flema, por la manera solemne y enigmática con que cumplía sus propios designios, por la incuestionable autoridad con que había sabido revestirse pero, por encima de todo, por la serenidad con que

---

<sup>173</sup> El estilo de la estampa permite observar la trama argumentativa en tanto elemento del discurso entimemático, del que se nutre la narrativa regionata. Así la referencia a “*la leyenda de los cazadores de Mantua*” (257) aparece explicitada como primera y única nota al pie en este cuento largo o nouvelle, estableciendo el enlace además ficticio respecto de “*un ciclo complementario*” al de Región. Vale aclarar lo anecdótico de esta nota en N.

aceptaba el curso de todo acontecimiento, seguro, convencido- al parecer- de la futilidad de la historia y de la incapacidad de sus actores para desembocar en un fin diferente al que había sido establecido. (Benet, 1978: 267)

La transferencia de propiedades logra la equivalencia entre Numa y Mantua por la legalidad impresa en la corporalidad. Numa es Mantua por lo que en la estrategia de defensa y preservación de la propiedad privada, de la intimidad en última instancia del mismo Numa o numen, entra en juego la autarquía que implica lo metaficcional, modelo de *Numa, una leyenda*. Así el mito se funda en la serie CJ. a partir del “mandato moral” (268) depositado en la figura de Numa, en el que se registran dos tipos de intrusos: el extranjero, propio de la prehistoria y cuyo avance en nada afecta la independencia del monte y su guarda y el “paisano”, producto de la historia, emergente del paisaje regionato y cuyas características de rastreo topográfico son disímiles respecto de las que usara el anterior. Pero también vale aclarar que la bifurcación de dos bandos “irreconciliables” a un conglomerado definido por su oposición al numen sin divisiones hace más clara la función de la legalidad de la historia pues Región se presenta de manera compacta frente a un obstáculo común, origen del terror y la violencia, como lo es Mantua. El cuerpo de Numa es así un cuerpo con historia y con memoria. Quizás el único que puede recordar las declinaciones del monte, sus asedios y cartografía. Por eso su vida es la del monte donde el paisano le exige una estrategia diferente y dual: teórica y práctica:

[...] la primera era la del hombre que en todo momento ponderaba el mejor método y razón para el ejercicio de sus funciones, con arreglo a las normas adquiridas o a otras nuevas al dictado de los cambios, y la segunda la de quien a la hora de la verdad pasaba a la acción directa- de manera casi inconsciente, preterrational- sin mañas, cualesquiera que fueran las conclusiones de su periodo meditativo. (Benet, 1978: 272)

Como podemos observar, la variante práctica es la que prevalece y con ella, una acción que se cristaliza en el cuerpo. Si la variante N. se localizaba sobre la especulación sin fundamentos que nos permitan descifrar el origen de Numa, CJ. descansa sobre la corporalidad de la ley de la historia. Numa es su cuerpo porque su cuerpo es el monte y ante él responde. Paradójicamente lo mismo sucederá respecto de la acción directa en los personajes del bando nacional como, por ejemplo, el coronel Gamallo. Quizás la explicación pueda verse en el enfrentamiento que los conjuga. Numa debe tomar las características

prácticas porque no logra comprender a ese *otro* invasor cuya búsqueda es la transgresión y no la agresión del monte ni del guarda. De esta manera el enfrentamiento con el joven “con un sombrero negro de amplias alas” (Benet, 1978: 272) pone en escena una lucha estratégica en la que Numa aprovecha las ventajas del terreno para ganarle a su oponente.

El guarda se deslizó hacia el vértice más bajo de la lancha e incluso sacó medio cuerpo fuera, persuadido de que entonces se hallaba a una cota inferior de su adversario y en distinta dirección al eje de su cuerpo. Como no tuvo réplica, el guarda se aventuró aún más, descendió reptando por la ladera y se apostó tras una mata de urces. (276)

Como vemos, la asimilación al terreno se logra a partir de metáforas del cuerpo que construyen una personificación animalizada de Numa. Su identidad es el terreno y, como buen rastreador, sabe a ciencia cierta cómo doblegar su cuerpo a la cartografía del monte. Numa encarnaría la represión del instinto y, como símbolo de la historia, representa la defensa de la razón. Así lo observa John Margenot (1991: 88) quien lo entiende como garante de la ruina de Región y sobre todo Stephen Summerhill (1984: 53) para quien el guarda sería “an imaginary being who has been created collectively by the people in an effort to shun nature”, o más bien la encarnación del miedo del hombre a expresar su verdadera naturaleza.

Acerca de esto último, “anyone who dares violate the prohibition, either by responding to passion within themselves or—in what symbolically amounts the same thing— by venturing outside society beyond the warning sign and into nature, is deemed a transgressor who must be punished” (Summerhill, 1984: 54). La transgresión propia del intruso debe ser castigada pues es, asimismo, la otra cara de Numa, su faceta contemplativa. La ley de Numa, por universal, se corresponde con la salud del monte. Y esa prohibición es lo que garantiza la condición de guardián de Numa; en definitiva, su ser.

Según John Margenot (1991: 108), “Mantua constituye un espacio violento por naturaleza, un contemporáneo *discordia concors* que impone eficazmente el orden en el resto de Región”. A causa de la violencia y el derramamiento de sangre se conjura la posibilidad de cambio que implica la transgresión que rompe con el equilibrio del que gozan los regionatos. El Numa es, en este sentido, un verdadero protector, no sólo del laberinto que simboliza Mantua sino de la gente que vive en Región y no se encuentra

afectada por la identidad del guardián. Como también señala el mismo crítico (Margenot, 1991: 63), el guarda “encarna los deseos del grupo determinado a eliminar a toda persona que desafíe sus leyes”. Por su parte, Nelson Orringer (1984: 43) dice de él que posee “the attributes of a tutelary god”. Imagen de este no saber es el Dr. Sebastián, quien en *Volverás a Región* dirige toda una plegaria a Mantua para lograr la muerte de Marré:

Si hemos aceptado tu ley es porque el que venga a cambiarla impondrá una más dura. Deja las cosas como están y no la permitas llegar. Aquellos que no se conforman con su desgracia, en esta tierra nuestra, acarrearán la catástrofe. Deja las cosas como están y cumple con tus compromisos de la misma forma que nosotros acatamos tu mandato (Benet, 1967: 312)

Los regionatos resultan ambiguos respecto de la ley que encarna Numa. Por un lado ansían su destrucción que los devolvería a ese *locus amoenus*; por otro, reclaman el orden desde un punto de vista del temor. Los primeros, los héroes del fracaso -pues nunca son configurados como modélicos ni su hazaña llega al resultado exitoso- son no obstante los personajes más enriquecidos. En su estudio John Margenot (1991: 79) los equipara a los arquetipos de la tradición y define las fases por las que se ven obligados a pasar: abandono del estilo de vida llevado hasta entonces, iniciación o travesía del umbral y triunfo o fracaso de su empeño. Su aventura en el laberinto comprende un viaje tanto interno como externo: en primera instancia, por la atormentada conciencia del personaje y en un plano más concreto, por la geografía compleja del bosque que tiene lugar en la periferia del acceso a Región. En la última etapa, después de traspasar el umbral de Mantua, aparece Numa, que “como la serpiente o el dragón, como el torrente o el tremedal [...] es uno de los obstáculos que han de ser vencidos para desvelar el misterio” (Gullón, 1973: 2).

Cabe decir que Michael Thomas concibe esta particularidad de la cultura regionata como una crítica a la sociedad española y, más en concreto, al providencialismo de la dictadura de Franco; en contraste con la idea de la “España Eterna”, se ofrecería “a unique mythic vision of a changeless and mythless society, in short, of Post-Civil War Spain and the present-day Spaniard, lost and apathetic in a world he does not begin to understand” (1976: 213). Con dicha opinión coinciden, hasta cierto punto, Ricardo Gullón (1980: 78), para quien la brutalidad de Región reflejaría “los laberintos de la violencia en que el español se extravía”, y aun Nelson Orringer (1984: 41) cuando dice: “the Spanish people,

as viewed by Benet, have no imperial aspirations, no cosmopolitan breath of focus, no true faith in the collective programs forced upon them from above”.

Su condición, no obstante, continuamente amenazada por la llegada del sucesor a quien paradójicamente espera, está ligada al método de la estampa. Es el instante, según Benet, lo que permanece como verdadero<sup>174</sup>. Por eso la tensión que establece con la casa familiar es clave. El hogar, cuya carencia desata la enfermedad, se corresponde con un principio catexogénico<sup>175</sup> que hace de esa falta, una memoria obligada, “[...] De modo que cualquier restitución está fuera de su alcance, como la última tierra sobre la que reposó la mirada de Moisés” (Chamorro, 2001:71).

Las razones de Numa responden a la ley y al fundamento geográfico de Mantua en la cartografía regionata. El principio, sin lugar a duda, es el concepto de hogar. Por eso mismo ese hogar es también el lugar del cuerpo; la casa familiar opera en el recuerdo de los regionatos; Mantua y la ley en el cuerpo de Numa y su transgresión, en el cuerpo de la muerte de los viajeros osados. Será posible quizás, como señala Antonio Martínez Sarrión (2007), ver en Numa dos planos de sentido: la clausura y la pasión. Numa es Mantua por su parte activa que le hace defender por el instinto pasional su hogar a la vez que la clausura lo confina al límite con Región. Tal es la identificación del Numa con el territorio a su cargo que si bien recuerda haber venido él al bosque también conviene en que el bosque hubiese crecido a su alrededor de no haberlo hecho. Numa se mueve en el umbral entre lo natural y lo maravilloso: su refugio es la naturaleza misma a la que intenta doblegar y su presencia, metonímica. El desmontaje llevado a cabo por Benet con el mito del laberinto neutraliza los elementos positivos de éste reservándole a Teseo el mismo destino que al resto de las víctimas del Minotauro y convirtiendo a Numa en “hero of this novelistic epic” (Orringer 1984: 43). Esto no sólo le da un tono negativo a la leyenda sino que invalida su función ejemplar y, más importante, pone en jaque el fin ilustrativo que por lo general poseen los mitos. Respecto de lo primero, Nelson Orringer adscribe la literatura regionata a una épica

---

<sup>174</sup> Dirá BENET también respecto del *imperio del oximoron*: “solo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente muestra su misterio” (Benet, 1976b 53), cuestiones que aparecen en el soneto XII de Shakesperare que él mismo traduce.

<sup>175</sup> Lo catexógeno, según Arthur SCHOPENHAUER (1981), es la catálisis del fenómeno, imprescindible para que se produzca más allá de las razones suficientes.

“paralítica”, protagonizada por personajes que, frente a la grandeza de Aquiles o Eneas, destacan por su pasividad y falta de ilusión, y cuya guerra, a diferencia de la librada a las puertas de Troya, “does not deserve consideration as anything but a mock epic”<sup>176</sup> (Orringer, 1984: 44).

### CONCLUSIONES PARCIALES

Hemos pretendido en el capítulo precedente dar cuenta de dos argumentos indispensables para pensar la configuración espacial del ciclo regionato; por un lado, la acentuación del proceso de espacialización; por otro, la construcción de ideología que es intrínseca al ciclo. El primer argumento se basa en el concepto de *diseño espacial* de Joseph Frank, el cual ofrece una amplitud metodológica para trabajar el *locus* Región no sólo desde un aspecto sincrónico sino también diacrónico que es el que nos interesa a los efectos de analizar la topología mítica del nacionalismo católico en la esfera de la historia. Por eso la simultaneidad manifiesta en el diseño espacial nos da la clave de la relación prehistoria/historia en la yuxtaposición de espacios (en especial y paradójicamente, de Región y Mantua), en las referencias múltiples que refuerzan el sentido del *locus amoenus* del hogar perdido frente a la simbología de Mantua. La memoria vehiculiza la captación de esos momentos signados por la unicidad (que Proust llamaba segunda memoria en oposición a la memoria habitual, repetitiva) para alcanzar la plenitud del pasado y la justificación de la ruina presente y, de esta manera, cesar el proceso destructivo interno que, inevitablemente, sufren. El conflicto queda planteado en el fin trágico, que es el olvido o la nada de la muerte por la misma imposibilidad de que la conciencia subjetiva triunfe sobre la ley impuesta. Por último se verifica también en los procesos de analepsis que oponen la memoria del pasado republicano, anterior a la Guerra civil, al presente de una ley fascista y fundada en la propiedad privada, de la que Numa es su férreo representante.

Así pues, los habitantes de Región se deben sentir irremediamente arrastrados hacia la pasión y esto es lo que los hace ser tan temerosos. Acorralados entre el deseo personal y la prohibición social, la vida es una lucha irresoluble entre la pasión y la sociedad, entre la transgresión y la prohibición. Considerado bajo esta luz, Numa sintetiza gran parte del drama de los personajes de

---

<sup>176</sup> Volveremos sobre estas cuestiones en el siguiente capítulo.

Benet y, por lo tanto, puede contribuir al esclarecimiento de buena parte de su comportamiento aparentemente enigmático. (Summerhill, 1984: 97)

Esa ley se supone universal aunque, paradójicamente, emane de un individuo. Numa es, ante todo, y como la misma ley, un objeto tabuado. En su imposición de la norma se entreteje la antítesis correlativa de historia/prehistoria: razón/espíritu. Numa es el elemento central para ver el funcionamiento ideológico al que es sometido Región. Así el eje de centralidad del espacio también se construye en base a la tensión antitética de Región- especificada en su axiología positiva mediante la referencia al pasado y la casa familiar- y Mantua. Mientras Mantua ocupa la centralidad de la geografía, verificado en el mapa de Región, el hogar es siempre el centro semántico de la memoria y la nostalgia sobre el que recae toda la axiología positiva. El cruce diacrónico nos permite, en este sentido, estudiar los cambios que operan en el diseño del espacio regionato desde la construcción descriptiva de las narraciones breves a la construcción discursiva, polifónica en las novelas de la trilogía y en especial en *Herrumbrosas lanzas* donde el espacio es un telón de fondo, una plataforma para la explicitación de ideología. En este último punto descansa el segundo argumento con Numa como elemento nodal. El punto de vista será un elemento narrativo eficaz para el posicionamiento del narrador quien demarcará el sentido moral dispuesto en los textos. Numa entonces como la ley del nombre o el nombre de la ley que es ante todo encarnación metonímica del Estado autoritario que permanece en las sombras, siempre elidido. Pero Numa es además el mito que funciona sobre la base de la historia y lo que diferencia a Mantua respecto de Región. Sobre esta última opera el mitema del regreso y, en todo caso, el esquema de los héroes del fracaso. El elemento fantástico viene a cubrir el hiato del enigma, de esa “zona de sombras” mediante la cual se pretende una explicación, nunca lograda, del *statu quo* del presente de la historia cuyo funcionamiento, como hemos explicado, es mítico.

Tal afirmación la hemos rastreado en el ensayo que acompaña “Numa, una leyenda”. *Del pozo y del Numa* da la pauta de esta interpretación mítica de la ley impuesta sobre el espacio regionato. El mito católico de José y sus hermanos y el valor que cobra el pozo como metáfora argumentativa nos lleva a configurar las narraciones a partir del oscilograma C, CJ, N, CJ. Poco es el lugar que le cabe a la genealogía; su fundamento se explicita en CJ

que en última instancia es la ley del espacio pues su explicación no puede nunca completarse y de allí que el sentido del grafo euleriano cobre valor. Los regionatos deben buscar el pasado y deben poder explicar quién es Numa. En ese intento es que los obstáculos de los vértices los llevan al fracaso. Llegar a la explicación por la vía de la razón es no enfrentarse al Numa que sólo comprende los límites de la violencia cuerpo a cuerpo y quien, paradójicamente, también ansía su propia genealogía, puestas sus esperanzas en el sucesor. Por eso el mito católico es fundamental para explicar las fases del héroe en los ritos de no iniciación, en la iniciación en sí y en el fracaso final. Como antihéroes destinados al fracaso, los regionatos perseveran en el cruce del umbral de la memoria que es en definitiva el cruce del umbral que impone la ley de Numa y Mantua. Así Numa representa el principio autárquico y metareferencial de lo divino -tal como hemos visto en el mito de José y sus hermanos que le sirve de base a Benet- y en los efectos del cruce del umbral entendido como transgresión. Y por eso mismo se desprende de estos principios el carácter metafictivo.

De hecho, Numa puede ser entendido como una ficción dentro de la ficción aunque el carácter simultáneo de relación con el espacio regionato quiebre la autarquía absoluta; Mantua depende de Región puesto que sin transgresión no habría ley. Por eso su puesta metafictiva está ligada a la simultaneidad que tiene su anclaje en las operaciones del *collage*. De hecho el elemento diacrónico, su propia prehistoria, no es narrada. Numa ha olvidado todos los acontecimientos decisivos en sus primeros pasos por Mantua. Recuerda que en aquel tiempo había necesitado guiarse por un principio rector pero ha olvidado quiénes eran los señores de la propiedad y cómo le habían otorgado su puesto. A lo mejor nunca ha existido ni señor ni encomienda. A Numa le basta saber que su misión es vigilar el monte y matar a cualquier intruso que pretenda violar la paz del lugar. Tampoco se hace ilusiones sobre su futuro. Algún día aparecerá un intruso para vencerle en combate y convertirse en su legítimo sucesor. A Numa le corresponde un régimen sincrónico, en simultáneo con el espacio de Región. En este sentido, lo fantástico en Benet es mucho más que un mero recurso técnico. Permite un cuestionamiento ideológico del *statu quo* a la vez que refuerza como núcleo valórico el rol del (anti)héroe que se conecta con el estadio anterior prehistórico en su transgresión en oposición al “logos”. Paradójicamente Numa significa al mismo tiempo la pérdida de la totalidad y el comienzo del conflicto entre individuo y comunidad.

Tal como hemos analizado en este capítulo, la técnica del *collage* permite ver una retórica del oxímoron y la puesta en simultáneo de elementos antitéticos. De esta interrelación es producto el diseño espacial de Región. Las características analizadas en los *collages* no escapan a la retórica narrativa. En ambas puestas genéricas prevalece la antinomia dialéctica de la razón y el instinto, la ley y la transgresión y la historia y la prehistoria. La función de los *collages* consiste en aclarar o complementar -función de anclaje o relevo- el diseño espacial ideológico del condensado Región. A continuación veremos cómo aparece este condensado en la trilogía a partir de una idea de diseño espacial degradativa en lo que refiere al dispositivo narrativo-descriptivo.

---

**CAPÍTULO IV**

**ET IN REGIÓN EGO. PRESENCIA DE REGIÓN EN LAS NOVELAS DE LA TRILOGÍA:  
TERRITORIOS, UMBRALES Y HÉROES DEL FRACASO**

[...] ¿no existe el deseo de anular en un día todo el tiempo  
transcurrido en el ámbito social de las costumbres?

Juan Benet, *Un viaje de invierno*.

## 1. ETIMOLOGÍA Y SIGNIFICANCIA DE REGIÓN

Regio /-onis es el nombre genérico que se le otorga a Región. Como lo indica su etimología, el espacio es también indicador de dirección -en línea recta-, límite o frontera. Es en sí mismo un oxímoron pues se conjuga la parodia de la imposible direccionalidad-su mismo carácter laberíntico lo hace imposible- así como también su condición de límite se ajustará más a la influencia coercitiva de Mantua sobre la comarca que a una demarcación territorial. Volviendo a la descripción física, al plano más superficial, ya desde el principio nos introducimos en un “laberinto natural” (Santarcangeli 1984: 50-51): un espacio tortuoso y desconcertante, lleno de sendas impracticables y recovecos oscuros, donde el hipotético viajero habrá de ver frustrados todos sus intentos de acceso, ya no digamos de establecimiento. También la naturaleza, en su oposición a la versión virgiliana del paisaje y la *sprezzatura*, se muestra hostil en todo momento, levantando obstáculos, confundiendo al viajero en su percepción y empujándolo al abandono y el aislamiento.

Esto se advierte desde el inicio de *Volverás a Región*, en el que se nos describen los obstáculos con los que se topa el viajero al encaminarse hacia la sierra regionata: “cada paso adelante no hace sino alejarlo un poco más de aquellas desconocidas montañas” (Benet, 1967: 19). Esto ocasiona que el esforzado viajero vaya perdiendo poco a poco el entusiasmo inicial y que, agotadas las energías, acabe por “abandonar el propósito y demorar aquella remota decisión de escalar su cima más alta”, o, en el peor de los casos, tumbarse “en la arena de cara al crepúsculo, contemplando cómo en el cielo esos hermosos, extraños y negros pájaros que han de acabar con él, evolucionan en altos círculos” (Benet, 1967: 19). Pues, como explica John Margenot (1991: 76), el carácter concéntrico del espacio regionato puede analizarse en relación con la cartografía<sup>177</sup> que presenta. Jules Zanger (1982), siguiendo la línea de los aportes de Francisco Carrasquer (1970)<sup>178</sup> explica que “[...] as a symbol of possession, the act of mapping is analogous to the act of naming”. Por lo tanto, el acto de narrar hace del mapa una metáfora<sup>179</sup> que conjuga las preocupaciones estilísticas-de

---

<sup>177</sup> Para una historia de la cartografía presente en la literatura consultar: Jeremiah POST (1979).

<sup>178</sup> “*Volverás a Región* es la consagración de la autonomía del escritor en cuanto creador de universos, hollador de vírgenes regiones o cazador furtivo de cotos de misterio” (CARRASQUER, 1970: 200).

<sup>179</sup> Seguimos la definición de Norman FRIEDMAN para explicitar que la metáfora “is an *explicit* means of producing imaginary via figurative sensory content. Indeed, it is perhaps that most poets are liable to use a

composición, estilo y unidades temáticas- así como ideológicas que promueven la configuración del *ethos* intelectual y crítico de un narrador siempre presente. Ya David Herzberger (1976) ha estudiado la importancia de la metáfora en *The Novelistic World of Juan Benet*. Para el crítico “[...] if style is the essence of literature, then metaphor constitutes the most important elemento of style. Benet agrees with Ortega that metaphor is a means of expression and mode of discovery: it es both a process of naming and inventing” (39). La utilidad de la metáfora posee un valor cognitivo que actúa claramente en la formación del espacio regionato pues tiene un fuerte contenido heurístico, por cuanto permite explicar analógicamente un dominio nuevo o poco definido por un dominio conocido; es también útil a los efectos de la persuasión ideológica<sup>180</sup>. No obstante vale aclarar que la metáfora se presenta en estrecha relación con la topografía reflejada en el mapa y en el grafo que constituye en si mismo la descripción de Región más que con el marcado estilo que imprime el uso del oxímoron en el ciclo regionato cuya representación funciona sobre la base del recurso del *collage*. En este sentido, veremos cómo varios de los elementos que analizamos en algunas de sus obras pictóricas se conectan con las modalidades del ciclo regionato.

En primer lugar podemos decir que la metáfora en el proyecto benetiano funciona sobre la relación que se establece entre la topografía y la narrativa regionata. John Margenot (1991) explica que “[...] el discurso novelístico pone al descubierto con frecuencia su ceñida relación con el Mapa de Región. El diálogo intertextual que se establece entre este mapa y las novelas enriquece la textura del mundo ficticio, demarca el espacio y guía al lector por Región”. El diálogo que menciona Margenot se articula mediante dos efectos: el semasiológico en primer lugar y el onomasiológico en un segundo término. El primero supone la designación es decir, la denominación Región y su descripción cartográfica, en cuanto permite conectar el signo con el concepto que representa. El segundo comprende el proceso que dirige el concepto al signo. Este último siempre involucra una actividad de “codificación”. De esta forma muchos críticos han visto en el concepto Región un campo semántico mítico, un paradigma de toda España- dado que su *mapeo* no es completamente

---

common body of images both for their literal and their figurative sensory content-tending to use the same images literally in their later work which they had employed previously in metaphors” (1972: 48)

<sup>180</sup> La fuerza persuasiva de la metáfora se debe a que suministra una “analogía condensada” (PERELMAN y OLBRECHTS-TYTECA, 1989) y un juicio de valor (CHARBONNEL, 1991).

autónomo-. De hecho es lo que lleva a Robert Spires (1984) a pensar que es este procedimiento el que “mitifica” a Región. El mismo afirma que “[...] esta mezcla de realidad y ficción da paso a la transformación de un lugar con apariencia de la realidad en un reino mítico” (Spires, 1978: 238).

Pero ese mito aparece desmontado. Así estos procesos implican que Región no puede pensarse fuera de su puesta cartográfica de la misma manera que la estructura profunda reflejada como grafo euleriano es indispensable para comprender el mitema del regreso, elemento fundamental del ciclo regionato. Pero más interesante es de todas formas el segundo efecto logrado: la desarticulación del mito en tanto explicación de los orígenes y la idiosincrasia de un pueblo (en este caso, Región). Antes decíamos que las sociedades precientíficas se asentaban sobre el saber narrativo; sobre este particular señala el propio Benet (1990a: 55) en uno de sus últimos ensayos: “El mito se presenta siempre como un remedo de la ciencia”, en el sentido de que también supone “un esfuerzo de reconstrucción pero a diferencia de esta se sitúa decidida y obstinadamente en el territorio de lo imaginario” (Benet, 1990a: 57). El mito en las novelas regionatas funciona como correlato estructural (Villegas, 1973) que problematiza un condensado ideológico como Región. Así, desde su configuración como espacio laberíntico, el ciclo desmonta su propia idea de *ser mito*. En él no se presentan acciones memorables ni se busca la ejemplaridad; no obstante, sí se admite la presencia de mitemas latentes<sup>181</sup> (Kirk, 1990) que son modelizados por la parodia o la ironía. En este sentido, podremos encontrar el *mitema del regreso, el del héroe, el laberinto y el cruce del umbral*. Región responde, entonces, a una constelación mítica, no en un sentido racional de modelo lógico como era pensado por Claude Lévi- Strauss (1977), sino más bien como hipotexto preconstruido o estructura profunda cuya función es lo que nos interesa analizar. La relación, entonces, que se construye hace de la metáfora un proceso que Robert Downs y David Stea (1977) llaman “cognitive mapping”. Se verán sus características en especial en la serie *Herrumbrosas lanzas* donde los mapas militares revisten especial importancia. Al respecto Frederic Jameson (1991) señala que

---

<sup>181</sup> Recuperando la tesis de Geoffrey KIRK (1990), los mitemas se presentan de manera patente o latente. La primera responde a una descripción ligada a la estereotipia; la segunda, en cambio, constituye una reformulación semántica ligada al apólogo o la parábola. Claramente, Región como condensado ideológico se apoyará en esta última.

[...] the cognitive map is not exactly mimetic in that older sense; indeed, the theoretical issues it poses allow us to renew the analysis of representation on a higher and much more complex level. There is, for one thing, a most interesting convergence between the empirical problems studied by Lynch in terms of city space and the great Althusserian (and Lacanian) redefinition of ideology as “the representation of the subject’s Imaginary relationship to his or her real conditions of existence.” Surely this is exactly what the cognitive map is called upon to do in the narrower framework of daily life in the physical city: to enable a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole. (7)

Aquí podemos observar cómo el carácter autorreferencial del mapa regionato pone en escena la imposibilidad de la representación mimética a la vez que se constituye como un condensado ideológico en el que el concepto de “mapa cognitivo” de alguna manera activa lo meramente representacional -o su parodia- en la presencia del mapa mientras que, simultáneamente, construye un imaginario que es social antes que individual. En definitiva vemos una estructura temporal y espacial que responde al análisis de la prehistoria republicana y la historia nacionalista. El mapa da cuenta de estos procesos mediante la metaforización de la cartografía enunciada de Región y el oxímoron que lo explicita ideológicamente. En ese segundo término habíamos mencionado su importancia como fundamento del estilo en el ciclo regionato e, incluso, en consonancia con Ken Benson (2004) hablamos también de una “retórica del oxímoron”. Pero hay que agregar al planteo que el mapa juega, en este sentido, un papel fundamental como metáfora de la narrativa del ciclo regionato.

El ensayo benetiano titulado “Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor” (Benet, 1976b) se destaca la relación entre ciencia y literatura. A primera vista el mapa de Región se presenta como un diseño científico cuyos códigos miden las distancias, calculan la escala y nominan los lugares de manera precisa y empírica. Pero a partir del trabajo intertextual respecto de las novelas regionatas y algunos cuentos que sitúan su trama en Región se observa que el mapa sólo cumple funciones científicas a nivel superficial pues es una metáfora de una narrativa que lo contiene como condensado ideológico y no referencial. Así el lazo dialéctico que relaciona el ciclo regionato con el *Mapa* es absolutamente oximorónico. La distinción entre episteme y doxa, entre razón y pasión o publicidad e

intimidad son sólo algunas de las dualidades que constituyen la relación mayor prehistoria/historia. El *Mapa* refleja esta tensión, ubica en el centro de Región a Mantua y Numa, una especie de panóptico pero también, contradictoriamente, la casa regionata, el hogar y con él todas las semas que construyen la prehistoria. Numa tanto como la casa siempre aparecen en la centralidad de la topografía que se despliega, a la manera de un enfrentamiento. Huelga decir también que ciertos ríos o arroyos no se ajustan a la designación cartográfica lo que implica que en vez de aclarar los componentes espaciales de Región el mapa tiende a burlarlos mediante la parodia; lo mismo sucederá con montes, puertos y fronteras. Pero estas contradicciones intertextuales sostienen la visión narrativa en vez de socavarla pues la arraigan en su estilística. En este sentido, el oxímoron de la realidad resultante de esa discrepancia texto/ contexto del plano -aunque ambos son *textualidades*- son también reflejo de la imposibilidad de referir una realidad ausente y quebrada tras la Guerra civil<sup>182</sup>. Darío Villanueva explica que “[...] la prosa de Benet es, en sus momentos de brillantez, un magnífico estudio de la inaprehensibilidad esencial de la realidad, que lejos de ser monolítica, se presenta huidiza e inabarcable.”(1973:13). La función oximorónica logra que el espacio regionato funcione como condensado ideológico. La cartografía, en este sentido, construye una visión ideológica en torno de la Guerra civil y el Franquismo mediante la polarización política que representan prehistoria e historia.

Por eso no se trata sólo de representar un conflicto en su *hic et nunc* específico sino de analizar cómo opera Región como condensado ideológico. Por ejemplo, los republicanos suelen ubicarse a la izquierda del mapa mientras que los nacionales lo hacen hacia la derecha; las montañas que dividen el espacio cartográfico en dos partes de igual tamaño, reflejan la imposibilidad de concordia a la vez que resultan impenetrables y la temporalidad es un estancamiento profundo que no hace sino metaforizar el Franquismo luego de la derrota de la Guerra civil. Ese caos refleja el mapa a partir de diversos mitemas y de ese tiempo paralizado reflejado en la fragmentariedad de una topografía determinada

---

<sup>182</sup> Recordemos la metáfora del mismo BENET para hablar de la literatura española de tinte realista, “la taberna”; como lo común y falto de sustancia y estilo. Según señala Constantino BÉRTOLO: “El hecho decisivo, literario, es la profunda ruptura que su obra supone no ya sólo con el realismo más o menos crítico, sino con toda la tradición realista de la literatura española”. (1989: 36).

ideológicamente como territorio ajeno sujeto a la intransitividad y a la recuperación de la memoria republicana.

### **1.1. SIT REGIONIS TERRA SIBI LEVIS: TERRITORIOS AJENOS, PROPIEDAD REFLEXIVA Y PASADO**

En el prólogo a la primera edición de *Cuentos completos I*, editada por Alianza en 1977, Juan Benet problematiza el sentido de “realismo” ironizando acerca de las posibles explicaciones al espacio construido en la mayoría de sus cuentos y novelas. En esa ironía expone al final del artículo teórico que oficia de prólogo el enunciado que vuelve a poner en la “zona de sombras” las múltiples lecturas sobre Región a la vez que juega con un tiempo precristiano. La frase “Sit tibi terra levis” es una locución latina que se puede traducir como “que la tierra te sea ligera”. Era utilizada en el mundo romano precristiano como epitafio y evocando de forma muy poética la angustia que produce el pensar en el peso de la tierra sepulcral oprimiendo el cuerpo que yace bajo ella. En el diálogo intertextual la frase apunta a una ironía finamente hilada. Por un lado, implica una clave de lectura intertextual que supone que la significación de Región se corresponde con una temporalidad perdida de acuerdo a la locución latina que entra en juego. Pero por otro, si la locución latina se dirige directamente al difunto - lo que implica una idea de trascendencia - en la narrativa benetiana es un guiño que pretende la clausura del espacio regionato cuando, en realidad, por su mismo efecto intertextual está operando la apertura polisémica. Esa tensión abre también la fase oximorónica a la que asignamos un papel central en el proyecto benetiano. En ese recurso se plantean como problemas la ajenidad o aislamiento del espacio regionato, su carácter intransitivo y, por último, la demanda moral de la recuperación del pasado. Desarrollaremos a continuación estos problemas centrados en la figura del oxímoron para, luego, señalar las características del condensado regionato en torno de sus variables cronotópicas.

El *aislamiento de* Región presupone la tensión prehistoria/historia en el nivel de la analogía. Región es así comprendida como un territorio de la memoria que se ha vuelto ajeno. El espacio ratifica esta separación respecto de los mismos regionatos pues su geografía es *laberíntica*, aunque debe comprenderse que la importancia asignada a la

relación intertextual que se establece con el *Mapa* es fuertemente política y, por lo tanto, dentro de los límites de la historia, es decir, en el sentido sincrónico de apropiación de una memoria determinada por la versión oficial del Nacionalismo católico<sup>183</sup>. Por eso los atributos topográficos del *Mapa* de Región en la polarización a la que aludimos en el apartado anterior dejan hacia la izquierda los semas agrupados bajo el comunismo, el socialismo o el anarquismo, decantando en el republicanismo el valor axiológico positivo, de igual manera, la historia se presenta de manera hegemónica situada hacia la derecha con los semas referidos al fascismo, falangismo, monarquía y carlismo. Pero el centro del mapa y de la narrativa está puesto en tensión, a partir de la pugna entre historia y prehistoria reflejada en Mantua y en la casa familiar. Por eso su representación metafórica encuentra la clave en el mapa. Así el oxímoron que constituye Región a nivel ideológico debe valerse de ese dispositivo para confundir la frontera entre historia y ficción<sup>184</sup>. Norman Thrower señala que la cartografía “has attributes of both a scientific and an artistic pursuit, a dichotomy which is certainly not satisfactorily reconciled in all presentations” (1972:2). No es éste el caso del mapa de Región pues el efecto de verosimilitud se logra con la persistencia del oxímoron que el narrador articula para desplegar el sentido ideológico. De esta manera como hemos visto en el capítulo I a partir de los postulados de la Nueva filosofía de la historia, el narrador de Región construye una versión cuyo substrato o estructura profunda apunta a la recuperación de un punto de vista anulado -así como Región está aislada, derruida y quebrada- partiendo de una naturaleza problemática del lenguaje. Por eso si bien no hay mimesis ni se adscribe la poética benetiana a los postulados del realismo, sí encontramos recuperación de la memoria histórica de la Guerra civil y el Franquismo. El mismo Benet declara en *Volverás a Región* que

[...] 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... (Benet, 1967: 75)

La autoreferencialidad no significa el deslinde del problema de la memoria. De hecho, es

---

<sup>183</sup> BENET ha discutido la importancia política del mapa en el ensayo “Sobre la cartografía elemental” (1982a), publicado en *El País* el 12 de agosto de 1982, recuperado en el conjunto de ensayos titulado *Sobre la incertidumbre* (1982b)

<sup>184</sup> Volveremos sobre esta cuestión en el último capítulo de este trabajo a propósito de los cinco mapas utilizados en *Herrumbrosas lanzas* III.

una visión particular de los acontecimientos la que permite la exégesis narrativa y la representativa, que encuentra su transposición visual en los planos. El aislamiento de Región puede ser explicado por esa necesidad de recobrar la memoria. Las búsquedas del pasado, junto con el diseño espacial de un laberinto, a veces frágil y otras fuerte<sup>185</sup> no sólo intentan aprisionar al individuo sino que sirven de argumento para explicar la ruina del espacio regionato. La intrascendencia del espacio regionato impulsa aún más el aislamiento al que es sometido y paradójicamente al encuentro o búsqueda que sus personajes intentarán pese a los obstáculos de la topografía, el clima y el *statu quo*. El paisaje está salpicado de pueblos abandonados o devastados durante la Guerra civil, lo que hace de Región un desierto. El enfrentamiento deja pueblos arrasados en batallas como Burgo Mediano (*Volverás a Región*), El Auge (*La otra casa de Mazón*) y El Salvador (*Herrumbrosas Lanzas I*). El estado de atrofia, por ejemplo, culmina con la descripción de Bocentellas “separada del mundo de los vivos” (Benet, 1970: 244). De alguna manera el vencer a esos territorios ajenos, complejos y aislados, supone recuperar la prehistoria perdida.

Pero siguiendo este planteo, tenemos como segundo problema que Región se delinea no sólo como espacio ajeno sino también como propiedad reflexiva (aRa). El conjunto Región no puede referirse más que a sí mismo; de igual manera que Mantua. Estos polos de un mismo continuum surgen de la relación reflexiva. Numa es consciente de su dominio cuando, por ejemplo, aconseja a los habitantes de la comarca: “Volveos tranquilos, nadie puede llegar hasta acá, que yo me cuido de eso” (Benet, 1967: 252). La función reflexiva metaliteraria de los textos y mapas regionatos se observa en el dispositivo paródico de la intransitividad de la relación entre ellos. Incluso los mapas referidos en el discurso literario no parecen cumplir con la relación transitiva a la vez que obstaculizan la acción.

Mazón intentó sin ningún resultado que el paisano señalara en el mapa la posición de la casa; no sólo no lo entendía, sino que a cada pregunta protestaba de la impropiedad de todas sus indicaciones y a cada nombre que le dictaban respondía que

---

<sup>185</sup> Según Robert WILSON (1982), el laberinto fuerte requiere que sus personajes progresen a partir de decisiones mientras que el frágil comprende las actuaciones climáticas o geográficas. Retomaremos esta cuestión del diseño espacial del laberinto en el siguiente apartado.

aquello no estaba por allí, que aquello caía por la otra cara del monte. (Benet, 1985: 23)

Sin duda, el motivo de la guerra es la causa de la reflexividad y la espiral que veíamos desde la casa familiar a toda Región (Apartado 1.2.4.1) no hace más que verificar el carácter alejado y sombrío de la comarca. Por esta razón es que la ficción benetiana encuentra en la guerra su centro de producción semántica; el espacio lleva la impronta de la ruina mientras que el limbo temporal hace del conflicto bélico un estado interminable (Kern, 1983). El clima árido perpetúa también las huellas de la Guerra civil. Así lo que se pretendía producto de la naturaleza, con la ruptura de la guerra sufre las metamorfosis propias del fin del *locus amoenus* cuyo análisis en los cuentos ya hemos referido. Numerosas armas bélicas surgen de la misma naturaleza y ésta a su vez se ve transformada por las batallas en la comarca, volviéndose recuerdos vivos de la Guerra civil como los pueblos de El auge y Bocentellas. Por eso la historia refleja la ironía de todo posible destino. El estancamiento es la base del funcionamiento temporal y la ruina de toda posible concepción ordenada del espacio. Con la guerra como hiato entre la historia y la prehistoria, las consecuencias sin duda se expondrán en una imaginería que apuntará a las fases míticas del regreso y la búsqueda del pasado. Ese regreso supone por un lado la exploración cartográfica de Región y por otro, la exploración de pasado mediante la función de la memoria. En esa exploración veremos cómo opera la simultaneidad espacio-temporal, entendida como señala Sergio Gómez Parra (1971) en tanto momentos-eje<sup>186</sup>. Esa búsqueda del pasado siempre será una anagnórisis, un autodescubrimiento que no lleva a resolver los dilemas del regreso sino más bien el fracaso de su empresa. No obstante el proceso amplía la representación de la comarca a la vez que le confiere complejidad y autonomía espacial. Así el mitema del regreso es el elemento estructurante del ciclo regionato.

La ficción de Benet está llena de exiliados y autoexiliados que vuelven a Región décadas después de la Guerra civil. Quizás el intertexto homérico de la Odisea permita ver en estos héroes que regresan un fracaso irónico cuya clave es la parálisis o

---

<sup>186</sup> "Cada obra benetiana tiene sus momentos-eje, momentos sobre los cuales el autor vuelve una y otra vez desde perspectivas distintas, enriqueciendo su perspectiva pero nunca desnudándola totalmente en su significado." (GÓMEZ PARRA, 1971:10)

estancamiento<sup>187</sup>. Esa búsqueda siempre imposible es correlativa de la ruina espacial y temporal. Dos tipos de regreso podemos encontrar en la narrativa benetiana que, en especial, se harán presentes en la trilogía: el regreso interior y el exterior. Según Janis Stout, la búsqueda es un viaje hacia lo desconocido, de finalidad incierta pero significativa y que poco o nada tiene que ver con el conocimiento racional del pasado, de la misma forma que tampoco lo hace respecto de la realización existencial pues “[...] in either case proximate or ultimate goal of the quest-, is deeply involved with the self-realization of the questing hero, who proves and finds himself in the course of the journey” (1983: 88).

En línea con los planteos de Joseph Campbell (2001) acerca del héroe, Stout observa que la búsqueda exterior se da por fuera de la conciencia individual mientras que la interior o retrospectiva depende del factor íntimo y el viajero no logra controlarla conscientemente. Esta última permite ver en la historia la presencia de una fuerza irracional frente a la que el héroe viajero se enfrenta: “He feels himself carried along by a great undirected force and may be said to endure his journey of trial rather than undertake and pursue it” (Stout, 1983: 92). Cabe enfatizar la faceta involuntaria del regreso de Marré Gamallo a Región, cuyas acciones se registran dentro de un viaje terapéutico y cuyo diálogo a la manera mayéutica con el Dr. Sebastián así lo manifiestan. Sin duda el mitema del regreso estructura las novelas del ciclo regionato<sup>188</sup>. El narrador de *Una Meditación* vuelve a Región para asistir al entierro de un amigo de su infancia con lo que la ruptura de la guerra, el alejamiento de la casa familiar junto con el tabú del muerto hacen del regreso un dilema moral donde el recuerdo de la infancia como *locus amoenus* de la prehistoria es fundamental para el rescate de los valores republicanos. Asimismo, la última novela de la trilogía, *Un viaje de invierno*, relata el desplazamiento paulatino de Arturo de Bremond hacia el bosque de Mantua de donde vendría la fuerza de la historia y con ella la imposible búsqueda interior. Con respecto a esta novela, José Ortega (1974) declara:

---

<sup>187</sup> Nelson ORRINGER ha examinado el papel del retorno y en *Volverás a Región* observa “an episode from the *Odyssey*, whose heavy influence on the modern novel may stem from the suspense produced by mounting tension when heroism undergoes paralysis.” (1984: 39)

<sup>188</sup> En especial la primera novela regionata, *Volverás a Región*, marca la importancia de este mitema que será estructurante de todo el ciclo. José ORTEGA (1974) señala que “[...] en el plano temático es fundamental, como en *Volverás a Región*, el viaje, y el retorno del narrador-protagonista de *Una meditación* se puede equiparar al de la viajera de *Volverás a Región*, que llega a casa del doctor para comprobar la ruina pasada y su vacío futuro” (242)

La indeterminación del viaje sugerida por el artículo de *Un viaje de invierno* parece aludir a los varios itinerarios que en el relato simbolizan la futilidad del regreso de los que intentan alcanzar la comprensión de su destino personal, así como la frustración que sigue a esta fallida tentativa por dilucidar su contingente existencial. (25)

Aunque Ortega alude a las ramificaciones psicológicas y simbólicas del regreso, éstas no constituyen el centro del análisis sino más bien el movimiento físico y los viajes que se emprenden. Así la trilogía tendría en Región una verificación del significado espacializador del regreso, cuando en realidad lo que se produce luego del regreso efectivo es un estancamiento. Este rasgo es lo que lleva a John Margenot (1991) a criticar la postura de Ortega y a hablar de claustros. Para nosotros la búsqueda implica, en tanto mitema del regreso, un gesto transgresor respecto del espacio. Por eso la espacialización está ligada a los usos de la memoria y a la puesta en simultaneidad de los espacios más bien simbólicos de la prehistoria y la historia presente. El sentido de claustro se verifica en un presente narrativo que objetiviza a los personajes principales -pues los secundarios son quizás quienes tienen más libertad espacial- y cuya respuesta es sin duda de índole social.

Así el fracaso al que se ven expuestos no es determinante en lo colectivo aunque es necesario el sacrificio de la individualidad. Por eso no es casual que la mayor parte de los personajes de las obras del ciclo regionato terminen con el sacrificio de su propia vida, luego de haber abierto y espacializado la memoria de la prehistoria. En este sentido, juegan un rol central los cronotopos para comprender el mitema del regreso en la trilogía.

### 1.1.1. LAS VARIABLES DE LO CRONOTÓPICO Y EL DILEMA DEL REGRESO EN LA TRILOGÍA REGIONATA

The psychological and physical atmosphere of Región consists of a pervasive desolation, ruin and overwhelming fatalism. The hostile and enigmatic nature of the town permeates the inhabitants through a process of antipathetic osmosis. Herzberger, D. (1976:15).

Comenzaremos por esbozar las funciones del cronotopo en tres obras clave del ciclo regionato que constituyen la trilogía: *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1969) y *Un viaje de invierno* (1972). Dichas funciones serán retomadas a lo largo del presente capítulo y en profundidad en el análisis de cada una de las novelas. Por lo tanto esta introducción no pretende ser exhaustiva sino una guía para establecer relaciones, puntos de

partida y tópicos comunes. La trilogía se sostiene por las siguientes características comunes: 1.- Las tres novelas están incardinadas dentro del mismo condensado, el espacio de Región, que si bien se desarrolla con mayor precisión y abundancia de detalles en la primera, no sólo actúa como telón de fondo sino que envuelve y condiciona sus acciones y sus temáticas, y está relacionado íntimamente con el ambiente de ruina y de desolación existente, así como con las conciencias de los personajes. 2.- La recurrencia o incluso anticipación de un elenco de personajes o de sagas familiares (el coro regionato) que adquieren mayor o menor desarrollo en cada una de ellas. Además de apoyar el argumento, personificarán los problemas ideológicos que sustentan la antinomia dialéctica historia/prehistoria. 3.- La repetición también, con diferentes cuotas de importancia y proporcionalidad en estas obras, de motivos temáticos, en su mayoría plasmados en forma de digresiones o de excursos de carácter especulativo, que aparecen y conforman la ruina física y moral de Región, el valor de la memoria, el peso de la conciencia, el estancamiento temporal, la predeterminación del poder de Numa, el conflicto entre la razón y la pasión, la sexualidad y la búsqueda de la pasión, el viaje y el mitema del regreso. 4.- El común denominador a todas ellas basado en el uso del *grand style*, entre la narrativa, la lírica y la terminología científica, el uso de subordinadas, paréntesis dentro de paréntesis, guiones, adjetivación exuberante, oxímoron, metonimias sustitutivas de personajes, metáforas y comparaciones científicas, despersonalizadora falta de *decorum* en los personajes, métodos de extrañamiento del lector con respecto a lo narrado, la alternancia entre lo realista verosímil y lo fantástico, las personificaciones, cosificaciones, uso de la ironía, el sarcasmo y lo grotesco. 5.- La experimentación a nivel formal entre la primera y la tercera persona, numerosas veces difíciles de entender o la variación que suponen las alternativas entre primera y tercera persona, con la aparición, incluso, de notas a pie de página, en *Volverás a Región*; el texto continuo, exento de divisiones por capítulos o puntos y aparte, en *Una meditación*, y el texto sangrado en texto de caja y ladillo en *Un viaje de invierno* son las más importantes de ellas. 6.- El uso de una surtida galería de imágenes, símbolos y leitmotivs que, utilizadas como codas estructurales e ideológicas, refuerzan el carácter enigmático y simbólico de las obras y que, a pesar de estar dispersadas con precisión en las tres obras, adquieren una relevancia clave en la estructura y la temática de *Un viaje de*

*invierno*. 7.- El hecho de que en ellas se puede apreciar un palimpsesto de carácter endógeno, el que se va retroalimentando entre las ideas estéticas y literarias del propio Benet, ya estudiadas en sus ensayos. De acuerdo con estos elementos abordaremos el análisis en este capítulo, comenzando por los usos cronotópicos de Región.

En *Volverás a Región* el espacio se configura como una amenaza dada por la importancia jerárquica de Mantua y Numa por sobre el espacio regionato con el que establece una relación de determinancia. Región permanece aislada por el mismo efecto de esa memoria que se percibe como inalcanzable y que, tras la Guerra civil, ha dejado de ser un lugar habitable para convertirse en un objeto tantalizado. Así Región no expresa explícitamente los dilemas de la memoria histórica pero sí sus búsquedas, sus rituales, sus estrategias.

No se trata de un espacio claustro, como señala John Margenot (1991) sino, por el contrario, de un espacio rizomático que opera en lo abstracto de los lugares de la memoria. Si la casa del Dr. Sebastián en *Volverás a Región* no puede ser ubicada topográficamente, no lo es para imponer un hermetismo indescifrable sino para desplegar el sentido metafórico de lo innombrable e irrecuperable. Si el lugar es impenetrable, lo es en el sentido de su inevitable necesidad de actualizar la imposibilidad de un referente. Región no existe más que como condensado ideológico cuyo núcleo es el estancamiento de la postguerra. Señala el narrador que “[...] del interior emanaba un intenso tufo a habitaciones cerradas, que no habían sido ventiladas en varias semanas. Un calendario farmacéutico colgaba todavía en la pared y conservaba algunas hojas de un año muy atrasado” (Benet, 1967:105). Pero la naturaleza en esta obra sobresale con el poder propio de la transgresión, envuelve la casa del Dr. Sebastián que logra resistir no sólo a la pasión de lo natural sino también a la cronología

Muchos montones de papeles que el viento traía apelonados, subiendo por la carretera: hojas de periódicos envueltas en un gran rollo y que al llegar a su puerta se abrían insinuantes y a las que jamás se acercó pero que durante todo el verano trataron por todos los medios de introducirse en la casa, golpeándose contra los cristales, remolineando por los balcones y obturando las chimeneas (140)

Dos temporalidades demarcan el espacio regionato. Por un lado, la prehistoria republicana; por otro, la historia nacionalista del fascismo católico. En ese cruce los personajes, en los relatos de su prehistoria, tienen como característica la esencialidad.

La gente de Región ha optado por olvidar su propia historia: muy pocos deben conservar una idea veraz de sus padres, de sus primeros pasos, de una edad dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono. Tal vez la decadencia empieza una mañana de las postrimerías del verano con una reunión de militares, jinetes y rastreadores dispuestos a batir el monte... (11)

Los regionatos, a diferencia del carácter práctico de los Nacionales que ocupan Macerta, poseen una prehistoria ligada al trabajo manual de la tierra o la escritura y la labor intelectual. Lo vemos en el personaje de Rumbal y su esposa Alicia, claro ejemplo de la intelectualidad y el compromiso republicano

Se llamaba Rumbal o Rombal o algo así; Aurelio Rumbal; no tenía don. [...] Había estado en América pero no movido por el dinero sino por afán docente; había vuelto pobre pero inflamado de cierto ardor jacobino, aureolado de un nombre de luchador-ya que no de profeta- a quien ni siquiera la lesión pulmonar era capaz de domeñar. (29)

Los regionatos no son personajes que se construyan por la herencia y la prehistoria militar sino por la tradición familiar, las leyendas y ritos. El caso del Coronel Gamallo que se pasa a las filas de Macerta, mediante el borramiento familiar rige la condición esencial para cumplir con el servicio, abandonando a su hija Marré. Como prisionera arquetípica este personaje femenino es símbolo de la transgresión sexual. Mediante la pasión Marré trata de vengarse de un mundo que la ha dejado yerma. Varios carceleros la controlan: su padre, Eduardo Gamallo quien la abandona en el internado de las Damas Negras regido por monjas (260); Adela Rumbal del Comité de Defensa (277); Muerte, la dueña del burdel local y suegra de Marré (277). Se sabe que Luis Timoner, su amante, la abandona porque, al igual que la naturaleza que los envuelve, Marré no puede procrear. La única salida, entonces, es el adulterio, condición correlativa de la naturaleza de Región que la expone a una muerte segura en manos de Numa, el guardián del orden.

Dos aspectos en estas obras funcionan sobre lo ideológico: la enfermedad que actúa sobre la educación, por un lado y sobre la memoria por el otro. Mediante la educación,

entonces, como vemos en *Una meditación*, los niños aprenden a reprimir sus instintos y a acatar la razón autoritaria. La memoria es percibida como un fluir lejos de la temporalidad, un lugar que se asemeja en forma y fondo a la misma Región. Ya hemos visto cómo aparece la Memoria-Región como una momia (242) y memoria-Región como sedimentos geológicos (31). La ineficacia del tiempo cronológico al que se opone se actualiza en la figura del reloj paralizado que “es compás de espera entre la vida y la existencia” (123). El personaje del profético Cayetano plantea la concepción del tiempo, en palabras del narrador, quien deduce también su propia atemporalidad: “No mide el tiempo-había de decir un día el lacónico primogénito del señor Corral, dirigiéndose a su reloj-; el tiempo no se engendró ni en las estrellas ni en los relojes, sino en las lágrimas” (123). El tiempo es el de la memoria perdida y su búsqueda, el de la tragedia de la historia; el tiempo interno que rechaza las cronologías. Como el reloj detenido y el cobertizo del mismo Cayetano al ser descrito definido como “altar del Tiempo y la Palidez” (82-83).

Algo similar sucederá con el personaje de Demetria en *Un viaje de invierno*, novela que clausura la trilogía. La mora de Demetria es significativamente equivalente al cobertizo de Cayetano y a la casa del Dr. Sebastián. *La Gándara* encierra una *imago mundi* del espacio regionato, el que no será definido por el dispositivo narrativo-descriptivo sino por referencias que apuntan a la elipsis y a resaltar la presencia del narrador. *La Gándara* supone una zona baja, invadida por la maleza; ese eje corrupto tan familiar como el encierro del niño-adulto en *Volverás a Región* y el cobertizo de *Una Meditación* se especifica en el ritual de la fiesta de Coré que, al igual que el origen de Mantua, no se explica racionalmente. Su función y la del hogar como nodo principal, opuesto a la influencia de Mantua y Numa, es de ruptura de la libertad. Pero en *Un viaje...* el proceso de degradación del *locus* Región se hace evidente gracias a la función del “ladillo”, las glosas marginales que acompañan el texto central, que sostiene el quiebre de la linealidad cronotópica del campo semántico del texto así como su hermenéutica receptiva.

Las notas marginales poseen por tanto una variedad de funciones mayor de lo que hasta ahora ha señalado la crítica. Para mí la consecuencia más importante que de ellas se deriva es que contribuyen también –junto a otros recursos- a romper la linealidad narrativa- linealidad que el discurso intermitente del texto principal ya se encarga de quebrar a su gusto-, estableciendo una doble perspectiva o haciendo que el texto se

vuelva sobre sí mismo en una especie de autorreflexión- a veces irónica. (Martínez Torrón, 1980:81)

Por consiguiente el tiempo y el espacio como configuraciones discursivas sólo encuentran en la fiesta anual de Coré una delimitación ritual. La casa de Demetria, por ejemplo, condice con el atemporal modo narrativo que la cierra, al igual que en las novelas precedentes, a partir del medio ambiente y el clima. Una vez más las metáforas bélicas en la descripción del hogar putrefacto de la historia pondrá en evidencia el dispositivo ideológico

Una línea de aylagas, de geranios, de dalias, de filipéndulas y primulas contorneaba la fachada principal de la casa como para constituir un primer parapeto ante el acoso de una naturaleza que se había apoderado de toda la heredad (Benet, 1972: 39)

Más adelante observamos

[...] se diría que las sombras del mediodía se extendían por laderas y vaguadas septentrionales tan sólo para preservar la argentina reverberación de la escarcha, atrincherada en las cañadas. (61)

La simbiosis entre la casa y Demetria toman su significación de acuerdo con la figura del limbo en cuya construcción Amat, su esposo, no permanece ajeno. Por eso cuando Arturo intenta tomar su mano “[...] al caer la suya sobre ella no la sintió; es decir, no sintió la carne pero tampoco el suelo ni el papel porque por primera vez tocó el vacío” (181-182). La historia, entonces, como reflejo del limbo, el sentido bélico y mitológico. Por eso la memoria se cierra en el hogar, sólo allí se produce aunque incompleta y desde esas zonas crepusculares. Así la habitación de Demetria vuelve a la metáfora del espacio- tumba. Como personaje individualizado, así como Marré, Daniel Sebastián o Cayetano, Demetria es un personaje regionato que, acorde con la prehistoria, necesita de la individualización mientras que la historia trabajará sobre la multiplicidad<sup>189</sup>. Un uso interesante es el de la Radio que, en muchas otras narraciones de la Guerra civil, también resulta clave y es el medio por el que se tendrán noticias de los frentes y las batallas perdidas o ganadas. De alguna manera podríamos decir que estos usos semióticos tienen otra función esencial que

---

<sup>189</sup> Los estudios sobre la memoria, según plantea RICOEUR (2000a) pueden focalizar en la memoria individual o colectiva. TODOROV, al hablar de *memoria ejemplar*, también postula una división entre la cultura oficial y la emergente que Benjamin generaliza como bárbara. Preferimos el análisis de la memoria colectiva inserta en el funcionamiento específico de una cultura y que aquí se logra por el efecto último de Región como unidad de los dialectos.

corresponde a la marcación de los tiempos y, como dirá Marré en su monólogo, al borramiento de la memoria porque “la memoria nunca trae recuerdos; es más bien todo lo contrario, la violencia contable del olvido”. (117)

En los relatos fundados en la prehistoria priman las narraciones individuales, con escasez de diálogos mientras que la historia ofrece, en principio, la perspectiva del compromiso por medio del diálogo y la representación de la voz directa de los personajes. Este tipo de diálogos es importante porque pone en escena el centro mismo de producción de ideología. Como señala Luis Araquistán (1990) el krausismo es una influencia que pone en primer lugar el respeto del hombre y la pluralidad. Eso es lo que la memoria discursiva rescata en este planteo. No obstante, como observamos en *Volverás a Región*, el diálogo entre Marré Gamallo y el Dr. Sebastián se ve reprimido por esa fuerza exterior localizada en una metonimia del estado fascista como lo es Mantua. La ubicación del bosque de Mantua en el centro de Región, no podemos saber cuándo se produjo<sup>190</sup> aunque su descripción la vemos en “Numa: una leyenda” (1978)<sup>191</sup>. A tal centralidad y a tan fabuloso bosque no extrañó que correspondiese un habitante de excepción, Numa. Pero el bosque de Mantua, por otra parte, posee en numerosas ocasiones atributos humanos: piensa, desea, opina, siente.

La descripción física de Numa aparece en las primeras páginas de “Volverás a Región”. Se trata de un viejo pastor tuerto, astuto y cruel, vestido de pieles, calzado de cuero, que recorre el monte “con los ojos cerrados” y en otoño, cuando finaliza la temporada de caza, “acostumbra a cantar una canción muy larga y muy triste que viene a durar unos diez o veinte días”. Tal desamparado retrato no debe mover demasiado a compasión ya que Numa es un ser temible respecto de quien transgreda Mantua y su

---

<sup>190</sup> Tenemos constancia cartográfica, en el mapa que el propio BENET confeccionó de sus dominios, con una pericia que en nada se separaba de los mejores de detalle, militares o civiles. Tal mapa aparecía encartado y suelto, en la novela “Herrumbrosas lanzas. Libros I a VI” aparecida en 1983. A lo largo de ese gran proyecto inacabado, aparecerían en los libros de la serie, otros planos de mayor detalle aún e incluso gráficos de acciones bélicas.

<sup>191</sup> Es evidente que la potentísima figuración del Numa no surgió “ex nihilo”. Tiene su estirpe, en la que reconoceríamos desde el ángel provisto de la espada flamígera que expulsa del Edén a Adán y Eva, tanto en el relato bíblico como en el poema de MILTON, textos muy frecuentados por BENET. La temible esfinge de la mitología griega también sería de esa familia de cancerberos, como el Minotauro, por deslizamiento o metamorfosis del bosque en laberinto.

función guardiana tiene por objeto el tutelaje, cuyas responsabilidades conminatorias, incluso trágicas, tienen que ver con la preservación de un cierto orden natural pero asimismo de la estabilidad social. En primer lugar hay que destacar las diferencias en la estructura narrativa: en *Volverás...* son tres las figuras que desempeñan funciones narrativas: el narrador por un lado y los personajes del doctor Sebastián y Marré Gamallo cuyos monólogos alternantes llenan el espacio de una noche que constituye la duración de la narración. Son cuatro, sin embargo, las conciencias rememorativas, si se incluye al niño/hombre encerrado en la casa del doctor y cuyos “pensamientos” o asociaciones nos son referidos por el narrador.

En *Una meditación*, en cambio, tenemos a un solo narrador cuya función depende enteramente del acto y los procesos de recordar. En *Un viaje...* el personaje de Demetria absorbe toda conciencia rememorativa. En *Volverás...* la memoria suministra la motivación y la forma que toman las actuaciones de los dos protagonistas: el doctor Sebastián y Marré Gamallo, hija del militar cuya venganza desencadenó sobre Región la ruina en la forma de la traición fundante de la historia. Para Marré Gamallo volver a Región es un acto de rememoración. Su viaje conjugado en espacio y tiempo es terapéutico. Ella misma evoca este aspecto al dirigirse al doctor Sebastián. El impulso rememorante de Marré se introduce como un acto transgresor en el espacio del olvido que es Región. El narrador reflexiona así sobre las defensas que suministra la memoria en la forma de un olvido protector, cuya existencia no la cuentan los relojes ni el calendario

[...] que carece de horas y años, no tiene pasado ni futuro, no tiene nombre porque la memoria se ha obligado a no legitimarlo; sólo cuenta con un ayer cicatrizado en cuya propia sensibilidad se mide la magnitud de la herida. El coche negro no pertenece al tiempo sino a ese ayer intemporal, transformado por la futurición en un ingrávito y abortivo presente. (92, 93)

Como muestra de la prohibición y sujeción al régimen de poder de Mantua, la novela termina con la muerte del doctor a manos del niño enfurecido que piensa que Sebastián lo ha separado otra vez de su madre mientras que Marré muere a manos de Numa. El mitema de la imposibilidad del regreso se refuerza con los disparos de Numa que abren y cierran el

texto<sup>192</sup>. Si *Volverás a Región* y *Un viaje de invierno* parecen corresponder a la narración de memoria, *Una meditación*, en su rol central y clave de la trilogía se apoya en la lógica del monólogo de memoria. Como señala Dorrit Cohn

En tanto forma retrospectiva cuyo tiempo verbal de base es el pasado, el monólogo de memoria es la variante del monólogo interior que más se acerca a la autobiografía mientras crea al mismo tiempo la ilusión del *uninterrupted rolling* - el rodar ininterrumpido - del proceso mental. (1978: 185).

Vale recordar el dispositivo del rollo continuo de papel empleado por Benet en la escritura de su novela que refleja los procesos fluidos de la memoria. El narrador de *Una meditación* está motivado por un proyecto rememorativo que lo liga a Marré Gamallo y Demetria. En la operación de la memoria reflejada en la novela por una sintaxis compleja, los nombres y también las identidades *más* profundas junto con los varios momentos temporales se presentan como fundidos, entremezclados. Así Leo/Laura, amante de dos de los personajes masculinos y una mujer conocida sólo del narrador adulto, se convierten o intercambian con la prima del narrador, Mary, mientras que el primer marido de ésta, Julián, se confunde con el segundo y también con el vecino Jorge Ruán cuya identidad se funde a su vez con la de su hermano Enrique. La imagen de Julián bajando las escaleras de la casa de Mary camino a la guerra se transforma en una imagen de Julián en las mismas escaleras años más tarde pero también es el segundo marido que torpemente baja las escaleras en la casa donde él es objeto de desdén. De modo semejante la cinta de la blusa de Mary el día de la caída del narrador niño ante su entrada en la casa de los Ruán se convierte en la cinta que deja caer la prostituta Rosa de Llanes estando con el narrador adulto.

A diferencia de *Volverás...*, los personajes de *Una Meditación* no defienden su espacio vigorosamente y este rasgo se debe al desplazamiento de los usos de la memoria que ya no se enfocan en dos personajes sino en varios a la vez que ideológicamente el narrador se torna más explícito gracias a la ironía con la que se burla de una postguerra pacífica y reconciliadora a la vez que enfatiza que el país está atrapado en un limbo (94). Tanto el tiempo como la memoria componen un estado atemporal y estancado, como

---

<sup>192</sup> “Unos minutos antes de que las primeras luces del día apunten en el horizonte... el sonido del disparo llega envuelto, entre oleadas de menta y verbena...” (14); “Hasta que, con las luces del día, entre dos ladridos de un perro solitario, el eco de un disparo lejano vino establecer el silencio habitual del lugar” (315).

Numa. Por eso, cuando Cayetano Corral destroza el presente estático al darle cuerda al reloj, el tiempo amenaza a toda Región. El cobertizo se convierte así en templo de destrucción con importantes ramificaciones para la comarca:

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. (288)

Cayetano transgrede de la misma manera que lo hacen Carlos y Leo al abandonar la morada y seguir sus impulsos sexuales o la misma Marré al ir tras el recuerdo y reconstruir los parámetros del género e incluso Demetria al preparar la fiesta para celebrar la vuelta de su hija, fiesta que supone la pérdida de la razón y el énfasis de la pasión. Pero la casa-templo no atenta ya contra Mantua; por el contrario, intenta conciliar ambas esferas aunque fracasa en su intento y ese fracaso, determinado por la ruina, garantiza su aislamiento y, de alguna manera, su muerte a costa del sacrificio.

[...] no habían querido acercarse a su punto medio, a su posición de equilibrio entre dos fuerzas antagonistas, y habían decidido desentenderse de ella para siempre, sin duda porque la consideraban sospechosa de haber pactado en secreto con la ley que imperaba en Región. (Benet, 1972: 39)

El tiempo cronológico eclipsa así el limbo regionato, traza las bases del *discordia concors* y, finalmente, Numa impone el castigo. Los personajes benetianos, a raíz de su inmersión en el fluir de la memoria, se ven obligados a abandonar las certidumbres de la temporalidad lineal y la geografía pues ese es el lugar destinado a la historia. El laberinto que impone Región es un modo de significación de la Historia de España y ese autor implícito, como muy bien lo define Gullón (1985) organiza las microhistorias. Autor que deviene actor narrador comprometido, personaje. La memoria es, en este sentido, para Benet un ejercicio, una práctica pero ante todo, es búsqueda de ese oxímoron inabarcable denominado memoria histórica. A continuación abordaremos en profundidad la antinomia dialéctica prehistoria/historia en las novelas de la trilogía e intentaremos dar cuenta de las relaciones entre memoria, tiempo, espacio e ideología a partir de la idea de espacio laberíntico y de héroes derrotados.