

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

## Aproximaciones a Región. Vol. 2

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

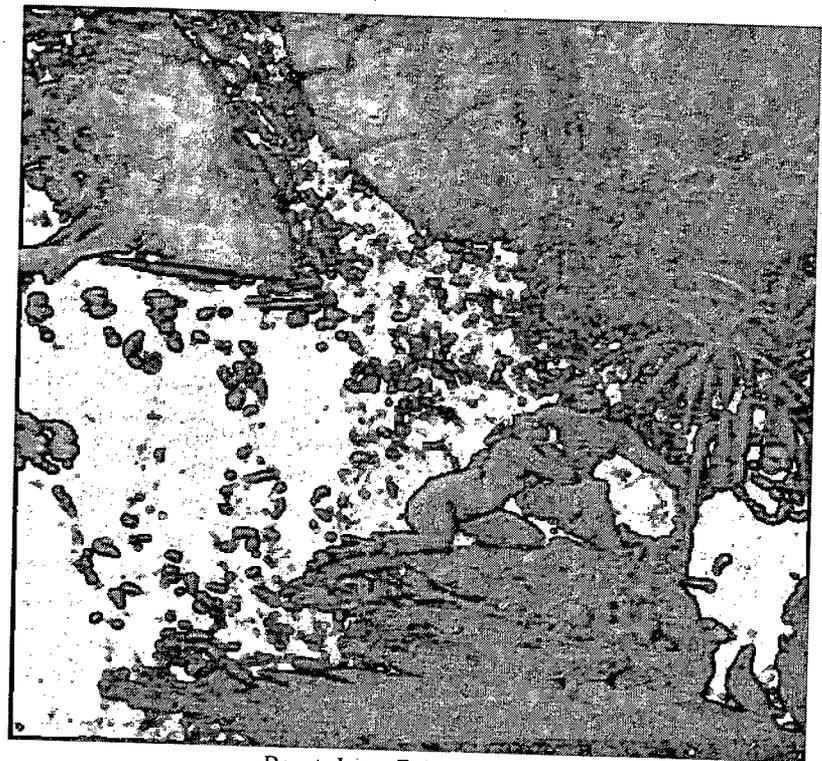
tesis 16-5-23:2

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Nº 874.680  
29 NOV 2011  
PARTE II  
ACT. ENTRADAS

tesis 16-5-23  
v.2

**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 BIBLIOTECA

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

The monologist exists merely as a disembodied medium, a pure  
memory without clear location in time and space.

Dorrit Cohn, *Transparent minds*.

He venido... para saber hasta qué punto he sido impura  
e hipócrita o en qué medida he sido víctima de una ficción.

Juan Benet, *Volverás a Región*.

## 2. VOLVERÁS/HORAS EN APARIENCIA VACÍAS: AFLUENTES DE LA MEMORIA

El primer libro de Benet, como hemos ya analizado en el capítulo II, se tituló *Nunca llegarás a nada*; conjunto de relatos cuyo título lleva el nombre del primero. La conexión que existe en los enunciados grafica claramente la oposición. Si, por un lado, el primer título se asocia a un sentido negativo del futuro, el segundo ratifica el dilema necesario del regreso. En el segundo tomo aparece “Horas en apariencia vacías” (1977) y, así como “Duelo” o “Baalbec, una mancha”, tienen lugar en Región. En los relatos se aprecia lo que hemos denominado la “latencia de Región”, cuyos rasgos técnicos y estilísticos que caracterizarían la narrativa madura, en especial la serie *Herrumbrosas lanzas*, están definidos por la simultaneidad espacial, el quiebre temporal cronológico pero, ante todo, por el uso del monólogo. El relato refleja el substrato retórico de la historia, como determinante de la memoria. Ambos títulos refieren a la continuidad manifiesta de la rememoración y a la determinación del presente de la historia. El relato breve pone en cuestión las huellas de las memorias en los usos retóricos.

Ya Ricardo Gullón (1981) entendió este relato como una posdata a *Volverás a Región* pues el tratamiento del espacio y el tiempo complementa la novela que inicia la trilogía. Situada en el inicio de la Postguerra hacia 1939, se relata la toma de Región por el ejército nacional, con el que el capitán Gamallo regresa a la comarca, luego de haber traicionado a su comunidad, pasándose a Macerta. Cuando el capitán se ha instalado en casa de una tía suya, intenta conocer los pormenores del fusilamiento del marido y de sus dos hijos durante la contienda; se interesa por ella pero desde la llegada percibe su distanciamiento. Este dato no es menor, pues la guerra como elemento de quiebre hace que en el presente histórico, contraste con el carácter de ésta cuando él era un niño. Allí aparece el primer campo semántico de la historia: la culpa como motor de la acción.

Con ello se relaciona lo que constituye una segunda trama: el capitán como miembro del Cuerpo Jurídico intenta salvar a un familiar de la tía, juzgado por su implicación en el hecho. La interrupción de la cotidianeidad del pasado republicano por la marcha triunfal del ejército nacional puede verificarse en las variaciones de un narrador heterodiegético que de a poco flexiona su voz de manera irónica para marcar nuevamente la axiología negativa. El efecto se logra por la analogía teatral: la actividad militar se realiza

“con esa apenas simulada e impaciente diligencia de los tramoyistas que, a telón bajado, se afanan por abreviar el cambio de decorado durante un entreacto que se ha prolongado en exceso” (9). Y el capitán se baja de un vehículo “sin otro público que los soldados” (9). En el mismo momento de la llegada del capitán, los soldados observan el lugar “con la supina y expectante pasividad de un público que espera en el coso el comienzo de la función” (9). De esta forma, lo convencional épico se desmonta para establecer una equivalencia con lo cotidiano, con lo que su gesto triunfal e hiperbólico deviene decadencia. Por ejemplo, puede verse cómo el elemento simbólico clave del Régimen, la bandera, es desacralizado pues, como señala el narrador, “es de un tamaño tan falto de medida que las personas que entraban y salían se veían obligadas a apartarla con la cara” (8). Así, la memoria conflictiva de Gamallo opera en antinomia dialéctica, reservando lo positivo al pasado mientras que el presente se vuelve estático, incluso el clima, como veremos también en *Volverás...* en su rasgo de asimilación al personaje.

Pronto se había de anticipar el verano, quien sabe si acuciado por la concentración de guerreras, corrajes, actitudes marciales y camisas abiertas, que sólo parecen surgir y proliferar bajo un sol de plomo, para transformar la primavera en una estación rigurosamente seca. Apenas florecidos los escasos mirtos y lilios, cuya flor se mantenía en aquel clima hasta entrado julio, comenzaron a agostarse (11)

Señala Ricardo Gullón que la inflexión irónica es el recurso por excelencia y, desde nuestra perspectiva, el que hace posible el gesto ideológico y la relación dialéctica prehistoria/historia, sin olvidar claro está, el alejamiento del realismo objetivo y social para dar paso a una nueva narración disonante y con clara marca del narrador.

[...] me arriesgo a suponer que bajo las diferentes máscaras subyace un ente que aun si cambiante y multiforme mantiene una continuidad de rasgos que permiten identificarlo sin gran dificultad: la ironía en primer término; la proclividad a la digresión: el gusto por la inserción de una idea dentro de otra; las transiciones en el modo del discurso: los cambios de punto de vista: la simulada apatía hacia la curiosidad del lector. Estos rasgos y otros (no quiero insistir en la manipulación de tiempos y espacios) revelan en la afinidad un parentesco, y más: una identidad sustancial. (Gullón, 1981: 12)

El dispositivo moral se enmarca dentro de entimemas; en este caso el de relación causa-consecuencia respecto del clima y la invasión militar pero también el relato se cierra con la

axiología negativa sobre la historia y el excurso moral: “el mal acostumbra a callar y juega con la sinceridad como un maestro con su pupilo”. La referencia al mal no es casual y pone en escena la intención moralizante. Casi al final del relato, al resumir la serie de visitas que el protagonista hace a diferentes autoridades militares para lograr la ley del perdón del encausado se dice que: “En todas partes, a pesar de que en ningún momento fueron desestimadas sus razones y sus buenas palabras, se adujo una razón más alta, una cuestión de principios, un interés que debía identificarse con los ideales que habían informado la cruzada” (26). Quizás la clave esté en la relación con el pasado, es decir, con la tía a partir de la ruptura y que hará que la imagen que se conserve en el protagonista sea la del mal; la transición de una relación idealizada convertida, como el paisaje y la casa familiar, en ruina.

Así, la narración de memoria, como sucede en *Volverás a Región*, no necesita en la mayoría de los casos del monólogo interior del narrador pues, como señala Henri Bergson, el pensamiento desborda los límites del lenguaje (Pope, 1984); de esta forma, la conciencia -de la culpa- que caracteriza a Gamallo es correlativa del mal y muestra también un proceso de rememoración traumática aunque no sea verbalizado a partir de su individualización. De todas maneras, que sea el único portador de nombre propio es significativo pues el foco narrativo, que no deja de ser problemático, se deposita en su figura. Esa ruptura será esencial en *Volverás a Región*, donde la presencia de Gamallo será recurrente en su aspecto familiar, continuando la línea del mal que observamos como latencia en el relato. Concebida en 1953 bajo el título *El guarda*, se redacta varias veces hasta su publicación en 1967.

El texto, sin embargo, es rechazado debido a la carencia de diálogos. Según Benet mismo, el mutismo ante la aparición de la novela es casi total salvo el interés que manifiestan cuatro escritores de la nueva generación: Javier Marías, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa y Pere Gimferrer. El texto comprende una serie de monólogos interiores motivados por la vuelta de Marré Gamallo-es la hija del capitán quien esta vez regresa a Región- y su narración, al igual que en el cuento, es claramente, en términos de Dorrit Cohn, disonante (“dissonant psycho-narration”). Este tipo de narración “se encuentra dominada por un narrador prominente que, incluso cuando se centra de manera

intencionada en una psique individual, permanece categóricamente distanciado de la conciencia que narra” (Cohn, 1978: 26). En el otro polo de la clasificación de Cohn, nos encontramos con la “narración consonante”, en la que el narrador se funde con la conciencia que narra y, por ello, su presencia no es manifiesta. En *Volverás a Región* esta presencia se vislumbra por la absoluta falta de *decorum* que se completa con la última novela de la trilogía. Como condensado ideológico, veremos en el siguiente apartado cómo Región se construye por la catálisis de la antinomia dialéctica, el desmontaje de la mitología histórica, mediante la oposición de razón y espíritu pero, ante todo, por la valoración positiva de la rememoración como actividad signada ideológicamente. En ese proceso, la ley de Mantua es esencial pues su influencia desde la fuerza de la metonimia y su poder caen sobre Región. Nuevamente, la función del narrador en esta primera variación explícita del espacio respecto de los cuentos analizados será central, pues la extensión obliga a una mayor complejidad del recurso de “la estampa”, así como la determinación del dispositivo expositivo-argumentativo irá abandonando la descripción para focalizar en la narración de memoria, el dispositivo moral y el espacio como telón de fondo o constructo ideológico-discursivo. Como afluentes de la memoria, los espacios de Región connotarán la historia y la prehistoria; la primera, desde la topología básica de la mitología del nacionalismo católico a partir de tópicos y usos del tradicionalismo; para la prehistoria, el camino del héroe opera en el sentido de la derrota de quien ingresa al sistema de la historia pero añora nostálgicamente los valores republicanos de la prehistoria. Por esta razón su espacio recordado será siempre el lugar de la topología, el de la creación recordada y la ansiedad de la influencia.

La topología supone el ordenamiento del espacio en su nivel retórico y cartográfico-semántico (el mapa y la construcción espacial a nivel textual); es el orden que predica y controla Numa pero también el que quiebran o temen quebrar los regionatos. Su retórica constituye así un esquema de tópicos mitológicos acerca del discurso oficial encarnado por el régimen y la memoria discursiva del nacionalismo católico; en ella el esquema semántico tópico se caracteriza por el campo bélico. Por eso también su reflejo espacial es el diseño del grafo euleriano, que permite la antinomia dialéctica respecto de la prehistoria. No obstante, el narrador quiebra el lazo de la tópica semántica y de esa manera valoriza

positivamente la esfera prehistórica. Sus rasgos, como analizaremos a continuación, se desprenden del esquema semántico de la preservación y del conservadurismo en el presente determinante de la topología que caracteriza a la prehistoria como el lugar del pasado irrecuperable y de los héroes de la derrota. El narrador se posiciona siempre de manera irónica frente a la topología mientras que los recursos topológicos demarcan y determinan los valores poéticos de la prehistoria en cuanto son contruidos por el ejercicio de rememoración del pasado.

## 2.1. TOPOLOGÍA. MITOLOGÍAS DE LA HISTORIA

Entendemos por topología aquel sistema de recolección, producción y tratamiento con finalidades múltiples, y ante todo prácticas, que funciona en una comunidad cuyas representaciones y normas se pretenden homogéneas. Las tópicos reflejan de esta manera una ontología popular (Maingueneau y Charaudeau, 2005). Por esto mismo la historia deviene una esquematización de tópicos cuyo sentido es desmontado por la intervención de un narrador. Estas tópicos, que configuran la *topología histórica*, responden a una estructura mitológica cuya base es la imposibilidad del regreso reflejada en el diseño espacial del grafo euleriano. Dicha estructura responde, asimismo, a lo que Roland Barthes denomina los mitos del orden (2003: 245); en ella la naturaleza se vuelve inmóvil al igual que el tiempo y el espacio. Las características ya mencionadas de: vacua frente al mal de la transgresión, propia de los regionatos; la privación de la microhistoria que hace imposible un desenlace positivo en los personajes que desnudan su biografía; la identificación con el orden imperante de Macerta y Mantua a partir del sentido de clausura, derrota y silencio; la tautología que, mediante el oxímoron, establece lo insustancial de los personajes referentes de la mitología del orden; y, por último, la verificación que se apoya en el proverbio, es decir el substrato bíblico que opera como hipotexto ligado también al ninismo que establece la equivalencia de la otredad. Estos elementos se ven cristalizados, además, por el refuerzo de figuras cliché, estereotipos y máximas ideológicas (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001) que ponen en escena ese imperio del orden que es central para la comprensión de la ruina.

Ya Francisco Carenas y José Ferrando (1971) veían en *Volverás a Región* un componente ideológico pre-perceptivo como resultante de la ruina y manifestación de “[...] una falta de apego a la praxis, por lo tanto, de sometimiento a una penuria espiritual y material” (172). El elemento bélico resulta central para la causa; así, la ruina es irónicamente formulada por el narrador en términos de un proceso retórico polémico entimemático: “Hay que comprender que para ellos no quedaba la menor oportunidad y la guerra no fue sino el postrer y más lógico acto de un proceso fatídico.” (Benet, 1967: 181). Como vemos, la relación causa-consecuencia analiza la Guerra civil desde el presente, en analogía con la ruina. Conjuntamente con los estereotipos del militar nacionalista, el “rastreador”, los personajes símbolo del poder como Numa encarnando la metonimia estatal, los personajes regionatos responden siempre a una construcción poética ligada a la rememoración del pasado de la infancia y del hogar, como hemos explicado ya, en tanto *locus amoenus*. Desde la mitología del orden, la historia clausura y determina el presente de Región. Esa clausura está ligada al diseño espacial euleriano de la comarca. En el diseño que se presenta a nivel de la teoría de grafos, el mitema del regreso se apoya en la significación de los vértices mientras que la prehistoria sostiene la articulación de la rememoración a través del nodo central de la casa familiar. El énfasis puesto en los caminos que llevan a Región pone en escena el foco narrativo en diferentes cronotopos que el antihéroe regionato deberá sortear.

Introducido por Bajtin, a partir de las matemáticas, el término *cronotopo* no resulta fácil de definir por su pluralidad y variedad de significados y aplicaciones. Puede considerarse como instrumento para abordar desde la teoría de los géneros hasta la articulación estructural de una obra. El pensamiento de Bajtin despegas de la corriente formalista de la que supone, según se admite comúnmente, una superación<sup>193</sup>. Al estudio inmanente de la obra artística, Bajtin responde con la necesidad de ampliar el horizonte crítico hacia los hechos sociales e históricos que, indudablemente, influyen en la concreción de la obra y señala:

---

<sup>193</sup> Esta superación no se limita al formalismo. Por ejemplo, para la renovación que supone BAJTIN respecto de sus contemporáneos György LUKÁCS y Máximo GORKI, y la conexión de BAJTIN con Bertolt BRECHT y Erich AUERBACH, véase Graham PECHEY (1998)

Vamos a llamar *cronotopo* a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] [y entendido] como una categoría de la forma y el contenido [...] El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtín, 1975: 237-238)

A continuación, analizaremos dos cronotopos esenciales para la comprensión de la esfera de la historia en *Volverás a Región*. Por un lado, el cronotopo de lo público y lo privado en la simultaneidad espacial de la casa y el bosque de Mantua; por otro, el cronotopo del camino, con especial énfasis en el cronotopo del umbral que determinará los caminos del antihéroe regionato en sus fases de iniciación, proceso o adquisición de experiencias, reglas y normas dictadas y, por último, en la derrota final. Sobre estos puntos versará el siguiente apartado.

#### **2.1.1. CRONOTOPO DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO: LA CASA Y EL BOSQUE. EL *STATU QUO***

Juan Villegas (1973) explica que el deseo de emprender una búsqueda “puede darse a cualquier edad, no sólo en jóvenes o adolescentes” (93); los personajes regionatos suelen emprender el retorno y la búsqueda del pasado a una edad adulta. Marré Gamallo se nos presenta como “[...] una mujer entrada en años pero al contraluz era difícil pronosticar su edad” (Benet, 1967: 100). Ese factor hace que el proceso de rememoración sea producto de la experiencia vivida; luego de décadas, el antihéroe regresa a Región movido más por el deseo que por la conciencia racional de los alcances del regreso. Por eso, el acceso a la fase primigenia anterior a la guerra desatada en la comarca, resulta imposible pues el *statu quo* defendido por Numa obliga a la no transgresión mediante la división de los espacios. No obstante, casi todos los personajes que regresan vuelven marcados por la enfermedad. En este sentido, la comarca, junto con el nodo principal de la casa familiar, se asumen para estos personajes como la cura o salvación. De alguna manera, el regreso supone un dispositivo de cura.

Este escenario nos muestra la situación inicial de *Volverás a Región*. Al dispositivo descriptivo de la geografía regionata le sucede la ruptura, incluso a nivel textual, de la

referencia al cartel indicador del bosque de Mantua.

[...] hasta que un desordenado y inesperado seto de salgueros y mirtos parece poner fin al viaje con un tronco atravesado a modo de barrera y un anacrónico y caso indescifrable lebrero, sujeto a un palo torcido:

Se prohíbe el paso.  
Propiedad privada (9)

La naturaleza misma adhiere a la ley universal impuesta por Mantua que, desde el inicio del texto, muestra su determinancia en relación a la división de lo público y lo privado pero, a su vez, el cronotopo de lo público y lo privado adquiere en Región la estructura dialéctica de lo externo e interno. Como señala Gastón Bachelard (2005)

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. (250)

El aspecto deóntico señalado por Bachelard es clave para comprender la ley que encarna Numa. La primera fase que impone la mitología de la historia es la preparación del viaje en sentido ontológico. La primera etapa de la búsqueda constituye el primer elemento de la topología histórica: el *statu quo* contradice, en su misma condición de ley universal, el movimiento físico y conmemorativo de varios personajes hacia Región, es decir, el mitema del regreso. Así el héroe derrotado de Región regresa a partir de cuatro motivos clave: el llamado a la aventura, la incidencia de un elemento despertador o maestro guía, el viaje mismo y el abandono de lo conocido, lo que supondrá el cruce del umbral (Villegas, 1973). El llamado a la aventura es el primer elemento que en esta fase permite anular el principio de realismo. Es lo que la geografía de Región plantea como hecho fantástico: el lebrero anacrónico, Numa mismo o la leyenda de los caballos enanos, que fortalecen el misterio del mito histórico pues su explicación es intrínseca a la búsqueda, como vemos con el regreso de Marré Gamallo.

Pero si aplicas con atención el oído observarás que en el fondo de tu alma se escucha un leve e inquietante zumbido- hecho de la misma naturaleza que el silencio-; y es que está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y sólo exige

que le expliques ahora por qué es eso así. (115)

El motivo del regreso de la protagonista es de tipo terapéutico -la enfermedad del olvido- y en la primera fase de la búsqueda, precedente de la derrota, la aventura consiste en desentrañar los recuerdos acallados o transformar la axiología del silencio. Quien interviene en la cura, o a quien le es solicitada, es el Dr. Daniel Sebastián. Marré precisa varias veces el motivo de su regreso aunque lo irónico en este regreso es que acuda a un médico cuya casa-clínica está en ruinas (94-95). Malcolm Compitello explica al respecto que la influencia de Numa es garantizar el obstáculo al proceso de rememoración.

Numa is there to maintain the status quo. It is through him that Región is maintained in its state of total ruin, and he is charged with sustaining the futureless present in which the handful of survivors who still reside in the *comarca* live. (1983:185)

Como vemos, la función metonímica de Numa también tiene por objeto el foco en el presente. No obstante, el regreso significa para Marré una liberación, una transgresión a las trabas impuestas al finalizar la guerra civil pues la realización personal sólo puede darse mediante la memoria y la reconciliación con el pasado. Así, la búsqueda se organiza temporalmente a partir de la *dureé* subjetiva pero inserta en el espacio cronológico determinante de la historia, concretándose en los combates que tuvieron lugar en Región durante 1936, 1937 y 1938. El bloque dialógico que se da entre Marré y Sebastián tiene lugar en una noche en la década de los años sesenta, a la manera del “caso” genealógico (N) inserto entre CJ y CJ (cfr. capítulo III). El marco lo constituyen los dispositivos de descripción del espacio geográfico regionato que se ubican en situación inicial y final con diferentes significaciones pero no sólo demarcando la determinancia del espacio sino también el claustro de los personajes regionatos que terminan así cercados por la influencia de Mantua pero en clara transgresión al recordar, fuera del espacio exterior, y en la casa-clínica en este caso, los valores subyacentes a la formación ideológica regionata. Nos encontramos con cuatro capítulos sin lógica temporal y con un oscilograma como el siguiente: CJ-N-CJ-CJ.

El primer capítulo de la narración nos introduce no solamente en el clima físico-histórico de Región como ha observado José Ortega (1986) sino, y ante todo, en la constitución primigenia y fantástica de la decadencia regionata y la determinancia de

Mantua. Este dispositivo descriptivo es también normativo (CJ); el segundo, se centra en la llegada de la protagonista y el diálogo terapéutico entre ésta y Sebastián. Esta segunda parte ahonda en la genealogía (N) que servirá de enlace a la argumentación narrativa de las causas implícitas de la decadencia de la comarca, centradas en la guerra civil (CJ) que constituyen el tercer capítulo. Por último, el cuarto capítulo se encarga de desarrollar el final trágico acorde al claustro inevitable impuesto sobre el doctor y la transgresión a la ley del olvido que ambos ejercen como claro ejemplo del ritual ejercido por la ley de Numa (CJ). El primer capítulo constituye la fase preparatoria del antihéroe, lo que en términos de Villegas (1973) es la “vida del no iniciado”; el segundo y el tercero, centrales por cierto, permiten leer la segunda fase propia de la iniciación en la que el monólogo- diálogo es central para comprender el problema de la memoria. El último capítulo apunta al fracaso del héroe, previsible en un mundo bajo la omnipotencia de Mantua. Básicamente, el tema de la ruina- deterioro del medio físico, social e individual- se presenta con fuerza en el primer capítulo, por eso es clave pensarlo no sólo en términos descriptivos sino como la presencia omnisciente de la ley sobre la comarca en la que descansa el desarrollo de los siguientes tres capítulos. No es casual que la técnica rítmica sea la del fragmentarismo, el adelantamiento y el *ritornello*, propias del *Lied*<sup>194</sup> y en claro juego interdiscursivo respecto del conjunto de lieder *Winterreise* de Franz Schubert<sup>195</sup>, cuyo título cierra la trilogía regionata con *Un viaje de invierno*. Las técnicas que reproducen el mundo mental y psicológico que pretendía reflejar Schubert en el ritmo, se encuentran en las yuxtaposiciones espaciales que caracterizan la trilogía. Los ritornellos demuestran la clara simultaneidad analéptica y de referencias múltiples en lo que respecta a la fragmentación. El comienzo de este *Lied* se instala en la ruina y el vacío y tiene, según el mismo Schubert, el ritmo del caminante. Así, la metáfora del camino es también la del recuerdo y la búsqueda del pasado. En esta fuente esencial de la trilogía se demarca esta fase primera del

---

<sup>194</sup> El núcleo de los poemas de Wilhelm MÜLLER es el amor no correspondido. Aquí arranca la historia aunque no hay una línea dramática, sino que los lieder expresan las reflexiones o impresiones del cantante mientras pasea solo, durante el invierno. Predominan los temas del frío, la oscuridad, el paisaje desolado y la soledad, pues salvo el organillero final, no se encuentra cara a cara a ninguna otra persona. La segunda mitad en términos musicales, publicada posteriormente, va hundiéndose en un tono sombrío y melancólico.

<sup>195</sup> Se trata de un ciclo de lieder compuesto por Franz SCHUBERT, sobre poemas de Wilhelm MÜLLER. Lleva como n° de Opus 89. En el Catálogo de Deutsch es el D. 911.

no iniciado, de la antiheroína que es Marré, quien también sufre por amor. El primer verso del *Lied* schubertiano expresa: “Fremd bin ich ein- ge- zo- gen, fremd zieh ich wie- der aus.”<sup>196</sup>. El alejamiento y extrañamiento será central en un territorio obtuso que hace sentir el rigor de la ley impuesta.

El primer capítulo es su correspondencia. A la descripción del paisaje que parece seguir un lineamiento realista, en realidad le sucede la presencia autoritaria de Numa y el bosque de Mantua que marcarán lo aspectual normativo de la descripción y la ruptura respecto del realismo. Los elementos que marcan la primera fase de la iniciación están delimitados por el *status quo* y la dialéctica de lo externo y lo interno. Por un lado, el espacio claustro del bosque, cuya presencia se afirma tras la guerra civil; por otro, los límites geográficos de la comarca, pautados por los ríos Lerma y Torce y su vértice inmediato, el camino del Formigoso, pues “[...] casi todos los exploradores de cincuenta años atrás, empujados más por la curiosidad que por la afición a la cuerda, eligieron el camino del Formigoso” (Benet, 1967: 8) y el más temido: la divisoria de aguas por el puerto de Socéanos o el collado de La Requerida. La memoria, al igual que el río, fluye y hace de Región también un “lieux de mémoire” con sus vértices delimitados: Bocentellas, el Puente de doña Cautiva y la Torre de la iglesia de San Salvador<sup>197</sup> como lugares de enlace hacia Región o Macerta. Lo primero que encontramos en esta fase es el sentido de aventura ligado a la tragedia. Situados en el fin de la guerra, el foco narrativo se desplaza a la figura del niño-hombre pues en su transición o ambigüedad esta la clave<sup>198</sup> como personaje- oxímoron de enlace entre la prehistoria y la historia. La aventura se concentra en la imagen de orfandad de este personaje que debe partir, debido a la ausencia de figura materna, a la casa- clínica del Dr. Sebastián cuya madre, Adela, muere poco tiempo

---

<sup>196</sup> Traducción nuestra: “Como un extraño he venido, como un extraño me marchó”. El uso fragmentario de la letra es para consignar su inscripción rítmica, que el texto benetiano utiliza.

<sup>197</sup> Este espacio de enlace es quizás el único verdaderamente de expresión colectiva. En él se conjuga la poca socialización de Región pues “[...] acuden con puntualidad a la solitaria torre de la iglesia de El Salvador para esperar el momento de la confirmación. [...] No hacen sino escuchar”. (14)

<sup>198</sup> La guerra ha estancado incluso el crecimiento de este personaje secundario que motiva la simultaneidad retrospectiva (26-27) y su función en el texto será de enlace oximorónico pues en él se conjugan la prehistoria y la historia; de alguna manera, la esperanza que mantiene en el regreso de su madre es lo que sostiene la utopía pues, a diferencia de otros personajes regionatos, su fe no está puesta solamente en el proceso de rememoración del pasado republicano sino en el futuro a través del campo semántico de la espera. No obstante, la conciencia rememorativa la comparte con el doctor, con Marré y también con el narrador.

después. Con este escenario no encontramos figuras femeninas que den la clave en el presente de la historia de los lazos de familiaridad perdidos. El abandono de lo conocido hace que el desplazamiento sea traumático, en concordancia con la presencia de Numa. El niño huérfano, a partir de este capítulo se verá encerrado y poco sabremos de él hasta el final. Este dato es el único que el narrador nos ofrece antes de sumergirse en el relato de la guerra en Región, cuyos personajes apenas se esbozan: Rumbal y su esposa, el coronel Gamallo, Ruán, Asián, Constantino, Eugenio Mazón –que realiza su primera aparición- y Luis I. Timoner.

El regreso de Marré a Región se dificulta pues su padre, el personaje traidor que abandona las filas republicanas para pasarse a las nacionalistas de Macerta, la deposita en el internado de las Damas negras y, luego, en el burdel de Muerte. Cuando llegue a la casa del Dr. Sebastián, solicitará la cura: “Y bien... usted es el médico. Quizás tenga razón; tal vez toda mi curación (por llamarlo de esa manera) estriba en hacerme otra vez sensible a los halagos. No lo sé.” (127). El destino de la hija de Gamallo está íntimamente ligado al del doctor y al de Región. El coronel Gamallo fue quien llevó las operaciones militares a la comarca, alterando el orden sagrado en persecución de otro personaje, el Jugador, que le había ganado su dinero en una partida de naipes y a su amante, María Timoner. El hijo de ésta, Luis I. Timoner, personaje republicano, será el amante de Marré. Su llegada a Región se efectúa a través de un obstaculizado viaje dado por los encierros mencionados. El regreso tiene por objetivo conquistar su propia individualidad en la casa, donde el haber sido rehén del bando republicano, es quizás su único momento recordable y feliz, en el que también se enamora de Luis I. Timoner. Así, la búsqueda implica una conservación o consuelo de la experiencia amorosa.

Supongo que vengo por todo eso, en busca de una certeza y una repetición, a volver a pisar el lugar sagrado donde el conjuro de un perfume y un exorcismo resucitarán los héroes desaparecidos..., no pretendo reconstruir nada ni desenterrar nada, pero sí quiero recobrar una certeza- lo exige una memoria viciosa, amamantada por su enfermiza mitomanía-, que es lo único que puede justificar y paliar mi cuarentona desazón. (300-301)

No obstante, los regionatos poco podrán hacer pues la geografía y Numa seguirán

imperando y determinando el presente de la historia.

La sierra de Región se presenta como un testigo enigmático, poco conocido e inquietante, de tanto desorden y tanto paroxismo: un zócalo y unos alrededores cársticos y permeables inducen a pensar en una tardía mudanza, un viaje al exilio. (39)

Poco importa además el relato de la guerra en su descripción realista; su importancia está en servir de ritornello en la simultaneidad de referencias múltiples a la batalla de La Loma, “[...] el único triunfo real que obtuvieron los republicanos de Región en dos años de guerra” (60) y a la guerra como tópica nacionalista y elogio de la derrota<sup>199</sup> reflejada en la batalla del Torce “donde habían perdido la vida todos los suyos” (90) que cierra el capítulo I. Por eso su función está en el dispositivo argumentativo del narrador que de ella se vale para criticar la tópica autoritaria y favorecer la tropología de los valores de la prehistoria, como veremos con las metáforas del juego y la infancia. El nexo que permite ver la dialéctica prehistoria-historia está dado por la presencia del coche negro que se lleva a la madre del niño-adulto y trae, años más tarde, a Marré a la casa-clínica. Con su llegada, y el rol de guía de Sebastián, se da comienzo a la fase de iniciación o experiencia de la antiheroína. La axiología positiva puesta en el pasado republicano no puede ser explicada mejor por el narrador, respecto del niño-adulto que se convierte, a partir de los modos del ensayo, en un locutor crítico y portador explícito de ideología:

No sabía rezar y apenas lloraba, es posible que su propia perdición comience por el hecho de no saber otra cosa que verse a sí mismo, distraído por el solitario combate con el jugador gemelo y embriagado, por la quimérica transposición de su propia imagen a una actividad ficticia, con esa acumulación de deseos en el potencial pasado donde sitúa un reino- regido por el “yo era”, “yo estaba”, “yo tenía” y “yo llevaba”- que comienza allí donde termina el de las lágrimas. (17)

La antítesis es clara y el traspaso del umbral será clave para comprender el tratamiento de la ruptura que implica la guerra en los espacios de lo cotidiano y la operatoria de desplazamiento del niño-adulto a Marré y el Dr. Sebastián. Las tópicas son transgredidas respecto de las costumbres impuestas- el llanto y el rezo- y la opción que queda es la del

---

<sup>199</sup> Por esto mismo es que no podemos hablar de una “épica” en el ciclo de Región como pretendió José ORTEGA (1986: 66) pues siempre el elemento bélico aparecerá degradado y en tono paródico e, incluso, sarcástico.

juego en el terreno de la tropología con la consecuente ruptura del yo devenido otro y quizás su advenimiento como elemento de la memoria colectiva.

### **2.1.2. ESFERAS DOMÉSTICAS: EL CRONOTOPO DEL CAMINO Y EL ELOGIO DE LA DERROTA**

El cronotopo del camino es el que mayor importancia reviste en la literatura regionata porque la novela tiene como objeto principal los movimientos hacia la comarca. De ahí que sea el más frecuentado, ya sea en su expresión tradicional o en alguna de sus múltiples variantes; puede abarcar desde el viaje que recorre una distancia geográfica marcada por un itinerario hasta el viaje alegórico. De hecho, señala Bajtin (1975), resulta muy pequeño el número de novelas cuyo motivo principal no se configure a través del cronotopo del camino. Quizá, incluso dicho cronotopo pueda considerarse el cronotopo por excelencia, desde el momento que conlleva en su configuración las dos coordenadas de espacio y tiempo. El caso paradigmático del cronotopo del camino lo supone la novela de viajes cuyo motivo, el viaje, es uno de los argumentos más antiguos y universales ya sea por tierra o por mar. Camino y viaje son términos imbricados y se implican mutuamente, aun cuando el viaje no se desarrolle a través de un desplazamiento demorado. Así, un viaje en avión tiene su cronotopo del camino en el lugar de destino que de ese modo se inaugura en el primer encuentro con un personaje, un espacio o una situación. Motivos tales como encuentro-separación o pérdida-descubrimiento por naturaleza son cronotópicos. Camino, viaje y encuentro, considerados unitariamente, se revisten con una serie de propiedades fundamentales que, siguiendo la teoría de Bajtin, establecemos en la intensidad emotivo-valorativa, la dialogía y la casualidad. El motivo del encuentro tiene mayor intensidad emotivo-valorativa que el cronotopo del camino. Esta cualidad designa la implicación del personaje en el hecho propiamente dicho, no desde el punto de vista actancial, sino actitudinal y experiencial.

Aunque Bajtin no define el término emotivo-valorativo, debemos inferir que el camino es un concepto más abstracto que el encuentro. En éste se necesitan el compromiso comunicativo y la interacción entre dos o más personas que tendrán diferente valoración subjetiva de la experiencia. De ahí que opinemos que la diferencia entre la intensidad emotivo-valorativa entre el cronotopo del camino y el motivo del encuentro viene marcada

por la aparición del dialogismo en este último. Por lo tanto, este último se convierte en la marca distintiva mediante su presencia-ausencia respecto a encuentro- camino. Junto a la intensidad emotivo-valorativa y a la dialogía del encuentro, la tercera característica del cronotopo del camino la encontramos en la casualidad, referida tanto al motivo del encuentro como a cualquier acción que sufra el protagonista, individual o colectivamente. El azar se constituye como uno de los motivos habituales para la introducción de cambios y evoluciones en la trama. La pertinencia del encuentro en la novela de viajes se debe al natural extrañamiento que el viajero siente en espacios ajenos. Falto de antecedentes por estar separado de su cronotopo familiar, este tipo de cronotopo presupone una *confrontación intencional de lo que es ajeno con lo que es propio*.

In narrative [...] we find an expression of the human predicament: that it is the capacity to form and recognize objectification, which is the precondition for achieving subjectivity. In all journeys, of the body or soul, subjectivity is transformed by an encounter with objectifications, different objects that require different forms of recognition of similarity and difference. (Curtis y Pajaczkowska, 1998: 213)

Muy frecuentemente el extrañamiento que caracteriza a la novela moderna impulsa a los personajes a conseguir, mediante el viaje, una alternativa al sentimiento de alienación o de falta de realización en lugares hostiles. En ellos los personajes no pueden organizar su propia vida, tanto si se trata de un lugar de adopción como el propio lugar de origen, el cronotopo familiar. Entonces deciden partir en busca de otros lugares donde podrían obtener la oportunidad existencial que necesitan. Pero también el viaje puede consistir en un fin en sí mismo, con múltiples posibilidades. Hasta un tema tan esencialmente dinámico como es éste, y en el cual la categoría temporal parece haber encontrado su metáfora más adecuada, sólo puede representarse narrativamente mediante imágenes espaciales. Con frecuencia, éstas llegan incluso a borrar la sensación de movimiento y de progresión cronológica. Desde un punto de vista taxonómico, el cronotopo del viaje admite una amplia gama de aspectos. A su vez, la clasificación puede llevarse a cabo atendiendo a diferentes conceptos: por la constitución del periplo, por la naturaleza del mundo representado, por su significado temático, etc. La clasificación, que no pretende ser exhaustiva, trata de ejemplificar la aproximación que puede llevarse a cabo para un estudio de la tipología del

cronotopo de viaje en las novelas de la trilogía en las que éste se constituye en motivo principal de la trama; en las mismas se dan el motivo del *viaje sin retorno*, que conlleva un cambio radical en la vida de los protagonistas y el *viaje de búsqueda de identidad*, generalmente a los orígenes de una época señalada de la vida como puede ser la infancia, la juventud. Estos motivos se especifican en la segunda fase de los antihéroes regionatos, la de la iniciación prototípica que, según Juan Villegas (1973) es motivada en la primera fase por la orfandad, soledad radical que arroja al antihéroe a una aventura individual; y por el sentimiento de desarraigo, traducido como descentramiento existencial del personaje, que hemos de analizar en el caso del niño- adulto.

La fase de la iniciación, que ocupa los capítulos II y III aproximadamente, se presenta como consecuencia del cruce del umbral. Este cronotopo también está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. También puede asociarse al “encuentro” y al “camino” pero su principal complemento suele ser el cronotopo de la “crisis y ruptura vital”. Por ello suele tener un significado simbólico-metafórico. En el umbral el tiempo parece no tener duración: se trata, normalmente, de instantes decisivos. Es lo que sucede en el momento de yuxtaposición entre la historia y la prehistoria; el momento del regreso quiebra el pacto de silencio imperante y desafía el orden impuesto en la comarca. Como concepto, la umbralidad es una frontera que en *Volverás a Región* se materializa en monólogo dialogado, como bloque que supone una ruptura que afecta la semiosis en sus múltiples dimensiones: la del pasado, la del presente y su determinación, por la transgresión, en el desenlace trágico. Según Villegas, esta segunda fase es precedida por el cruce del umbral que origina una división entre dos mundos distintos que incluyen, a su vez, otras dos fases. En la primera, el protagonista es obligado a cruzarlo y enfrentar a los guardianes situados allí. El umbral es entendido, entonces, como una zona de frontera pero, ante todo, nos permite dilucidar en los antihéroes regionatos una “totalidad de sentido”, en los términos de Mijail Bajtin (1997).

[...] la orientación semántica del héroe en su existencia adquiere una importancia estética: se trata del lugar interior que ocupa en el único acontecimiento del ser. Hay que anotar que las totalidades espacial, temporal y semántica no existen por separado. (123)

En este sentido, el antihéroe de Región, es decir, su viajero transgresor, se enfrenta también a un viaje interior; quizás el significado del cruce del umbral esté ligado al cambio en la cosmovisión del ser a partir del acto y la confesión de Marré así como de Sebastián. La llegada a la casa en el regreso a Región supone el cruce del umbral y, por consiguiente, la derrota del héroe.

En el umbral de la puerta surgió la figura enlutada del doctor, rodeada de sombras, y mientras sostenía el pomo la miraba sin asombro, sin curiosidad ni reproches. (98)

Pero él bajó la vista, sacó medio cuerpo fuera, se apoyó en el umbral y mirando hacia la carretera de Región, dijo: "Es muy mala carretera." (102)

El doctor hace todo lo posible por obstaculizar la entrada de Marré a la casa. Al principio, ignora las llamadas y sólo abre la puerta debido a la insistencia y determinación de la antiheroína. Ese primer encuentro supone el primer límite del umbral y el que da inicio al viaje interior. Pero ese primer adentramiento a la casa necesita de un artefacto que aporte el elemento emotivo-valorativo a la búsqueda. Marré accede a través de la memoria *in praesentia*; le enseña una fotografía de su amante, Luis I<sup>200</sup>. Timoner, el sobrino republicano del doctor, y con eso apela al universo compartido, a la memoria colectiva de los lazos familiares de la prehistoria. Sin embargo, el artefacto de memoria no garantiza el éxito del viajero; su función es más bien estructural y sirve a la orientación interior de la búsqueda. No es casual que la reacción de Marré, una vez superada la entrada en la casa, sea de rechazo hacia la fotografía: "[...] Era una tarjeta de presentación. ¿Para qué la quiero ya?" (105). El *analogon* (Barthes, 1995: 25) es claro pues la connotación perceptiva que despliega el artefacto sólo funciona en el nivel de pasaje; su percepción está dada por la verbalización que conlleva el efecto traumático del pasado. No es casual que se deba abandonar la fotografía pues en ella se da *prima facie* el efecto mitológico de la pérdida. De ahí su constelación ideológica; como tal, la fotografía nada puede explicar; no obstante, en sí misma es correlato de la mitología histórica pues anula el pasado y, con ella, la microhistoria latente de la memoria colectiva. Al cumplir esta primera parte, se emprende

---

<sup>200</sup> I, no casualmente, de "incógnito", como la memoria que busca recuperarse o la fotografía de la que Marré debe desprenderse.

la segunda fase, el viaje nocturno que en la narrativa regionata se realiza bajo las mediaciones de la temporalidad espacializada y la memoria. El motivo del guardián se enlaza con el problema de la ley. Durante esta etapa varios personajes aparecen en el camino ya sea para proteger al viajero o dificultarle la búsqueda. El caso del personaje bondadoso se verifica en el personaje-guía del Dr. Sebastián quien le da consejos e instrumentos<sup>201</sup> mientras que al final del recorrido se nos presenta el personaje símbolo del mal, Numa, quien destruye al viajero transgresor. No obstante, el personaje-guía también será tratado en términos de oxímoron en tanto se conjugan en él el servicio y respeto a la ley de Mantua así como la necesidad imperiosa de recuperación de la memoria histórica<sup>202</sup>. Es irónico que los personajes protectores tiendan a disuadir el propósito transgresor del viajero pero, a su vez, es el elemento que nos garantiza y ratifica la invencibilidad de Numa y la continuidad de la ley estatal. En esta novela el doctor Sebastián y Marré, específicamente en los capítulos II y III, juegan los roles de guardián y viajera respectivamente. Si el centro ontológico de búsqueda de Marré se localiza en Mantua -y en su consecuente destrucción como centro de poder-, la advertencia para obstaculizar el objetivo por parte de Sebastián es evidente: “[...] Así que antes de seguir adelante deseo que comprenda el riesgo que corre. Es fácil llegar pero...” (102). El comentario preventivo no logra persuadir a Marré de no transgredir las fronteras de pasión mediante la memoria. Como personaje-oxímoron, Sebastián garantiza la secuencia prohibición-transgresión pues si bien sostiene una visión pesimista de violar la propiedad de Mantua: “El viaje es una locura, por supuesto. No hay curación, si eso es lo que desea saber...” (103), no obstante, la admonición final del doctor no altera en absoluto los planes de la viajera a la vez que su propia rememoración del pasado funciona como aliciente. La iniciación en sí que supone el viaje entendido como la serie de monólogos que mantienen Marré y Sebastián, comprende el regreso como el mitema estructurante y esencial de todos los personajes transgresores y,

---

<sup>201</sup> Obsérvese que no es casual que su profesión sea la de médico-psiquiatra, pues provee de esta manera la cura a la enfermedad del olvido a partir de las redes de sentido del pasado. No obstante, su personaje también será objeto del oxímoron en tanto se conjugan en él el servicio y respeto a la ley de Mantua (la inyección de la cura “moral”) así como la necesidad imperiosa de recuperación de la memoria histórica.

<sup>202</sup> En el sentido que le otorga Pierre NORA (1984) pues en las redes que se construyen operan los hechos bélicos rastreados en una cronología “histórica” así como la memoria transmitida, oralizada y propia de la intrahistoria regionata.

por lo tanto, antihéroes de Región. Como guardián de la casa, el miedo a la ley paraliza a Sebastián quien, pese a oscilar entre la memoria y el olvido de silencio, señala a la vez que desea paradójicamente el desenlace inevitable de la búsqueda de Marré; lo que en definitiva constituye su propio ser.

Se le ha olvidado también que las cosas son como son y que nadie es capaz de volverlas atrás. 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. (312)

El regreso se materializa en el viaje interior que es fundamental en el proceso de adquisición de la experiencia o la iniciación. Como apunta Villegas, en la novela del siglo XX se dan tanto casos de viaje exterior (por geografías concretas y externas al sujeto) como casos de viaje interior (por el mundo de los sueños, el inconsciente colectivo, la memoria).

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración-dice Jung- del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. (Villegas, 1973:107)

En nuestro caso el viaje interior por los caminos de la memoria exige la presencia de otro mitema, al que le está asociado el de la experiencia de la noche. El aislamiento en un lugar solitario y oscuro es requisito del rito. Su superación determina la valía del héroe. Este elemento es un hito fundamental en la biografía del protagonista y determinante en la transformación irreversible de su conducta. En esta novela Marré no sólo no logra superar el obstáculo- recordemos que el diálogo en clave de monólogo se da en el transcurso de una noche- sino que, además, la actitud bivalente de su guía, la lleva al peligro y la acercan a posiciones frente al mal que implican “la caída” o descenso a los infiernos, explicado por la permanencia en el “vientre de la ballena” (Campbell, 2001). En el ejemplo de nuestra antiheroína no hay salvación ni renacimiento, tampoco la presencia de motivos asociados como el amor o la amistad pues el regreso lleva inevitablemente al fracaso. En los monólogos se dan los actos y confesiones propios de las consecuencias del cruce del umbral. La casa-clínica adquiere los matices familiares del topos doméstico, en clara analogía con la situación de Marré. La llegada de este personaje abre los procesos de

narración tras el cruce del umbral. De ahí que la metáfora del coche negro, cuya puerta queda entreabierta, deja lugar al enlace respecto de la conciencia rememorativa del niño-adulto, encerrado en el piso superior, quien grita al verla llegar. En el momento de la experiencia, la antiheroína Marré se configura por dos transgresiones: la primera, ligada al cruce geográfico que la lleva a Región y de ahí a la casa-clínica del Dr. Sebastián; la segunda, referida a su desplazamiento ideológico en clara ruptura con las intenciones de su padre en lo que respecta a la revalorización de los valores republicanos reflejados en su amor con Luis I. Timoner, cuya foto le sirve de código para el cruce del umbral y la entrada en un cuerpo del olvido como es la casa.

#### **2.1.2.1. LA GELATINA CRISTIANA INVALIDEZ DEL CARACOL: LA FAMILIA**

A partir del cruce nos encontramos con los dos capítulos centrales, el II y III respectivamente, cuyo desarrollo se produce a partir de las conciencias rememorativas del Dr., el niño-adulto, Marré y la figura del narrador. Aquel espacio detallado y morfológicamente descrito, da paso a una condensación del tiempo y el espacio, cuya base es la ruptura de la cronología y la linealidad, como señala Marré.

Y es un instante en el que- en presencia de un catalizador de la memoria, una habitación que se habitó años atrás, una tarjeta con una palabra ilegible- se produce una fisura en la corteza aparente del tiempo a través de la cual se ve que la memoria no guarda lo que pasó, que la voluntad desconoce lo que vendrá, que sólo el deseo sabe hermanarlas pero que- como una aparición conjurada por la luz- se desvanece en cuanto en el alma se restaura el orden odioso del tiempo. (114)

El proceso de canalización se reduce a un período, la experiencia de la noche, que para Villegas constituye un proceso marcado por el aislamiento en un lugar oscuro y solitario, como requisito del rito<sup>203</sup>. La superación de esta circunstancia confirmaría la valía del héroe. En el caso de Marré es una experiencia traumática cuya resultante es el fracaso. Las formas de representarla son múltiples aunque coinciden en mostrarla como un hito y acaso un punto de quiebre en la biografía del héroe, además determinante en la transformación

---

<sup>203</sup> Numerosos ejemplos se presentan de la falta de electricidad en la casa: las ventanas estaban tapadas por una pantalla “salpicada de mariposas de luz e insectos muertos” (96); se la compara con un limbo (121) cuyas luces no encienden y los calendarios son anacrónicos.

irreversible de su conducta o en la anagnórisis. De ahí que los laberintos de la memoria se enmarquen en la elipsis del olvido y la fragmentación del recuerdo para señalar los dos valores: el de lo topológico de la historia que obliga al silencio y la superficialidad del recuerdo y el tropológico que construye, e incluso imagina, el recuerdo. Igualmente bivalente es el rol de Sebastián quien es el guía de la memoria a recuperar a la vez que el garante de su fracaso por la determinancia de Numa y Mantua sobre la casa en la que solamente puede tener lugar el diálogo en monólogo que establece con Marré. Este sistema de situaciones dialógicas, además, sería un catalizador de la memoria de la semiosis, esto es, cumpliría una función cohesionadora de la comunidad en la que las inferencias abductivas tienen lugar. Por eso la casa es calificada como “la gelatina cristiana invalidez del caracol”, “cuyo caparazón se ha hecho añicos” (135). Para Sebastián, la casa-clínica, herencia de la clínica del Dr. Sardú, contiene en su origen el dispositivo de la cura que en su momento sirvió para la locura y los nacimientos no deseados. El hogar se presenta siempre como una salvación, cuya descomposición latente los héroes tratan de impedir. Por eso afirma Sebastián que “casa y familia no podían existir la una sin la otra y fuera de esa simbiosis sólo se podía dar la corrupción” (133). Con el quiebre de la guerra comienza el declive de la familia, cuya metáfora perfecta está en la ruina de la casa. Paradigma del limbo, la presentación de la casa se construye desde la microfísica. Señala Gastón Bachelard (2005) que la relación entre la imagen y la metáfora de los cajones o cofres demarcan escenas de intimidad. Descartando la variable de lexicalización enunciada por Bachelard en su crítica kantiana, el costurero es un lugar de memoria y una imagen del pasado restrictivo. Como imagen del secreto, analizado ya en los cuentos, el pasado permanece invariable al igual que el calendario farmacéutico y en él se reproducen las relaciones concéntricas del limbo.

[...] un costurero en cuyo interior se acumulaban largas tiras de un paño amarillento, unas muestras de terciopelo y unos antiguos patrones cortados en hojas de periódicos con las notas de sociedad y actualidad de treinta años atrás; unos cuantos fragmentos se referían a un relato de viajes por mar, sin fecha definida, y en cuya coloración, en cuya pulcra, un poco ditirámica y ornada prosa- más carente de sentido que de interés- parecía retratarse ese estado de limbo que el papel- y toda la habitación en suma- habían alcanzado con la pérdida de actualidad, como esa casa del héroe que convertida en museo y

defendida por un cordón de seda es conservada en el mismo estado en que la dejó cuando tuvo que partir [...] (119)

Como emblema del limbo, se asocian las imágenes a la esposa del doctor que teje cual Penélope esperando la llegada de su esposo, y a la parodia de la heroína que regresa a Región para abrir el costurero, imagen del pasado perdido hace treinta años. Similar también -y motivadora del recuerdo- a la rueda, es símbolo lírico de la fatalidad que habita en otro rincón de la casa familiar: el sótano, el “cuartucho”, donde la rueda predecía más el pasado que el porvenir. El sentido de la memoria en *Volverás a Región* conlleva la fragmentación a partir de los monólogos<sup>204</sup> de Marré, Sebastián y el narrador, cuya participación es transversal<sup>205</sup> a los momentos que transita el personaje femenino: el de la iniciación, el de la experiencia y el del fracaso. Los monólogos pueden clasificarse en cuatro tipos: “[...] direct interior monologue, indirect interior monologue, omniscient description and soliloquy” (Humphrey, 1972:23). El primer tipo se corresponde con el personaje de Marré y Sebastián, mientras que el tercero con el narrador, quien expone además su *ethos* crítico a partir de parentéticas, acotaciones e incluso notas al pie. El alocutario del narrador es amplio pero indirecto (Goffman, 1987). Los personajes de Marré y Sebastián, por otro lado, tienen alocutarios bien definidos: en el caso de Marré lo constituye de manera indirecta Luis Timoner, objeto del deseo y búsqueda de la heroína, y en el de Sebastián, Numa, de manera directa dada también por la legalidad, a la que el doctor está subordinado, y por el carácter omnipresente del guardián. No obstante, estas tres conciencias se completan con la del niño-adulto que, si bien no posee una caracterización a partir de la transmisión oral o dialógica, su búsqueda del pasado anterior a la Guerra civil y su rechazo del *statu quo* imperante de la historia se da de manera paraverbal a quien el doctor debe atar, drogar y encerrar cuando éste añora el pasado, necesita de su búsqueda y pretende comparar a su madre con Marré.

---

<sup>204</sup> Preferimos hablar de monólogo en este texto en vez de la clásica clasificación de soliloquio que la crítica frecuentemente ha utilizado. En esta novela, la estructura total se logra mediante la suma de los monólogos, entre los que encontramos los de Marré y el Doctor en forma dialogada pero también el del narrador. Es por eso que hablamos de un principio constructor (LUKÁCS, 1963: 18-19) y no de un recurso técnico circunstancial.

<sup>205</sup> Como puede verse en el constante uso de parentéticas y guiones que enmarcan los monólogos, lo que sirve para marcar un tipo de narración consonante (COHN, 1978) en la que la voz del narrador es la que homogeneiza las secuencias dialógicas.

La familia se vuelve entonces paradigma de la memoria; es el lazo con el pasado y lo que Marré busca en Timoner, o incluso en Muerte, a falta de un padre con valores republicanos como el general Gamallo, traidor de Región. Es también lo que ata a Sebastián a su destino en la figura de la rueda, propiedad de su padre que tras predecir la ruina de Región con la guerra, la llegada de Marré y la muerte de su hijo, deja de funcionar. La memoria que lo condiciona es la de su madre como personaje omnipotente de la prehistoria, similar al papel que juega Muerte en la biografía de Marré. Así, la narración de memoria se nutre de cuatro conciencias narrativas y el hilo de la confesión es lo que conduce las secuencias dialógicas de narración de memoria consonante<sup>206</sup>. Siguiendo a Mijail Bajtin (1997) a partir de la idea del héroe como totalidad de sentido, los antihéroes de Región son absolutamente románticos pues poseen la iniciativa semántico-valorativa.

La individualidad del héroe no se manifiesta como destino sino como idea o, más exactamente, como encarnación de una idea. El héroe que desde su interior actúa de acuerdo con los propósitos, realizando los significados temáticos y semánticos, en realidad realiza cierta idea, cierta verdad necesaria de la vida, cierta protoimagen suya, la concepción divina de su persona. Por eso la vida, los sucesos y el entorno objetual aparecen como *simbólicos*. (158)

Marré es una viajera, una exploradora que busca la axiología perdida y el sentido de Región. En este sentido, la confesión de Marré articula negativamente la confesión de Sebastián. En esa antinomia se juega la autoconciencia pero también la no-coincidencia respecto de uno mismo. El tono penitente de Marré obliga a la expiación; lo mismo sucede con el personaje del doctor y es allí donde penetra el elemento externo a la casa, religioso por excelencia en el universo regionato: Mantua y Numa como redentores de la transgresión rememorativa. Fuera de la metonimia estatal, la autoconciencia sería imposible; incluso la suerte de plegaria que invoca Sebastián también es un acto que en su religiosidad demanda la presencia de Numa: “[...] 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” (312). En su aspecto lírico, el personaje de Marré orienta el sentido hacia el amor por Luis Timoner que también se ubica desde la axiología positiva en Región

<sup>206</sup> Recordemos que, según Dorrit COHN (1978), la narración consonante es aquella en la que el narrador se asimila a la conciencia focal del personaje.

y en la figura de la casa. El elemento moral es central en esta caracterización y en él se encuentra el mitema del regreso. Región, en tanto nodo principal en su oposición básica respecto de Mantua, es el destino final.

El primer monólogo corresponde al doctor. En esa secuencia encontramos la primera determinación de la historia en la selección autobiográfica depositada en el matrimonio como fracaso del amor. No será casual que se escoja la escena de la esposa “[...] sentada sobre un sillón y ocultando debajo del cojín (por temor a que pudiera entrar el doctor y sorprenderla con semejante lectura) un libro de higiene sexual para jóvenes cristianas que nunca logró terminar y que siempre leyó a hurtadillas [...]” (106). Lo mismo le sucede a Marré con un matrimonio fracasado y el único recuerdo que la mueve a la acción: el de su amante. Ambos personajes presentan diferencias notables y, como señala Stephen Summerhill (1984), sus monólogos dialogados pueden comprenderse como una oposición entre dos generaciones. No obstante, podría hablarse de tres generaciones en pugna. Por un lado, la que representa el doctor quien había recibido la misma educación represiva- dictaminada por el matriarcado y la figura simbólica de la rueda que enloqueció a su padre- que le provocó un resentimiento hacia la institución del matrimonio al igual que Marré. De hecho, lo considera como “una lucha por la estabilidad” (134) que amputa las pasiones por considerarlas inestables (138). No obstante, Sebastián carece de valor para transgredir. Así lo demuestra su tímido intento de huir con María Timoner y el foco del recuerdo posiciona de manera positiva la infancia en oposición a la soledad presente. El aspecto lírico es quizás el que conduce a la axiología positiva. La rueda como portadora de la locura predestina la llegada de Marré y con ella la segura muerte del doctor y el carácter derrotado de unos héroes destinados al fracaso. Sebastián es un claro ejemplo de la generación sometida y que ejerce el mandato de Numa de prohibir la pasión.

Cuando el personaje-guía toma conciencia de la transgresión, exige el castigo como en el ejemplo precedente. En realidad, Sebastián llega incluso a necesitar la prohibición ya que sabe que el regreso de Marré Gamallo amenaza con dejar la pasión suelta por el territorio regionato. Así es que invoca a Numa para que la destruya sin percatarse de que en su invocación también está dando cuenta de su propia transgresión, al permitir el cruce del umbral que separa el afuera del adentro, de la *gelatina* casa *inválida* cuya cristiandad

también deberá destruirlo. Marré, en cambio, es por más joven más enfática en su transgresión. En ella no hay contradicciones; se las ingenia para romper con la sociedad en la que vive pues el trasfondo de las prohibiciones da lugar a la prioridad de la pasión y el deseo de expresar los impulsos socialmente reprimidos. Ahí tiene lugar el deber de memoria. Ambos comparten y mutuamente se acercan al pecado de transgresión en sus monólogos porque consideran que la pasión es primordial en sus biografías -por eso necesitan transformar el recuerdo en relato-. Pero cada uno adopta una modalidad diferente de actualizar el recuerdo: Marré se debate infructuosamente para derribar las barreras que la apartan de la pasión, mientras que Sebastián tomó la decisión de dejarlas intactas. De hecho, la perspectiva narrativa se ubica del lado del *collage*. La llegada de Marré se compara con cuadros de tema bucólico donde forma y fondo se confunden<sup>207</sup> y adoptan la convención ritual, condensada en palabras del narrador: “[...] todos los años que florecían los jacintos había una muerte violenta en Mantua” (139). La llegada de Marré en su aspecto lírico se conecta con la rueda y con los ciclos, a la manera de un secreto, oculto y espacializado en la dicotomía del adentro- afuera del hogar respecto de Mantua. La figura de la madre también ocupa un lugar central en el recuerdo, quien exige el *regressus ad uterum* (144) y a quien paralelamente se la ubica, junto con la casa, en una relación antinómica respecto de Numa-Mantua. El monólogo de Marré comienza con la demediación que implica la división entre la prehistoria y la historia representada en un tipo de mujer enclaustrada y otro tipo liberal. No obstante, y en consonancia con las tres generaciones representadas, en ella se verifican tres tipologías. La primera refiere a la mujer de la prehistoria, la que ha transgredido y cometido adulterio, aquella que no ha respetado las tradiciones impuestas; la segunda, refiere al orden y al claustro, como afirma “Lo que sí le puedo asegurar es que nunca me permití la menor licencia y que a mi misma me impuse la disciplina del silencio desde que acabó la guerra” (149) pero es la tercera, quien regresa a Región, “Esa tercera -el árbitro- es tal vez la que ha venido aquí y ha

---

<sup>207</sup> [...] se había envuelto con esa mezcla de deleite e intriga que al espectador procuran esos cuadros de tema mitológico, bíblico o devoto y cuyo asunto no conoce cabalmente (como “El paisaje con el velo de Tisbe” o el “Viaje de San Genaro”) [...] (142). La tónica bíblica funciona en la historia para explicitar el cruce del umbral y la transgresión provocada por la llegada de Marré. En ellas se observa la utilidad del *collage* para el efecto de la simultaneidad.

llamado a su puerta no en busca de sus hijas desaparecidas sino de la penitencia con que una madre [...] trata de poner remedio a las pérdidas irreparables” (150). Con el viaje se produce el cambio; allí vuelven a aparecer las aristas: la tartana, la carretera, el tren. El cambio que se da en la Postguerra viene dado por la metáfora del vagabundeo, del viajero, personificada en unos “perros de majada”

No puedo decir otra cosa sino que en aquel momento crucial de la transformación, cuando todo mi cuerpo parecía preparado para abandonar la crisálida, después de consumado el inmundio y grotesco proceso que ha de transformar los misterios adolescentes y las grandes palabras de la juventud y los deseos imaginarios y el déficit de pasión, por medio de una ilusión manquéé [...], toda mi razón se hallaba ocupada por unos perros de majada que iban a pisotear unas sábanas recién lavadas. (155)

Los monólogos en *pugna verborum* (Barthes, 2003) muestran el conflicto de estas dos generaciones. El carácter que envuelve a Marré es el de la transgresión como elemento de la pasión; por eso, la razón queda anulada por la metáfora y el viaje puede iniciarse pues con él se delimita también la búsqueda del yo. La segunda estampa clave es la que construye a la antiheroína a través de la comparación con Ifigenia<sup>208</sup>, pues a través de esa imagen se refuerza el carácter pasional y el problema de la genealogía. El coronel Gamallo es reemplazado en su función tutelar por Muerte, la dueña del prostíbulo, quien cumple el rol de madre. La escena dilatada del vaso de leche que este personaje le ofrece a Marré es central en los procesos de rememoración del pasado reciente.

Todavía lo veo en aquellos días, haciendo la maleta: en el fondo ha plegado el uniforme recién desempolvado y en el último instante advierte que para cerrar la maleta es preciso renunciar a la fotografía: la mía, vestida de colegiala, porque la de mi madre... hace tiempo que voló. Creo que disfruté durante una hora contemplando aquel vaso de leche pura, de quieta leche inofensiva ofrecida en los prostibulos a título regenerativo [...]. (173)

El conflicto, en este caso, es el de la madre ausente y el de un padre que se construye por los paradigmas de la historia. No es casual que el monólogo se dirija a Luis Timoner en un desplazamiento evidente respecto de la genealogía —es, como dijimos, sobrino de Sebastián—. En esa ficción dialógica y triádica se produce el rendimiento de cuentas. La

<sup>208</sup> En la mitología griega, “mujer de raza fuerte”; era hija del rey Agamenón y la reina Clitemnestra. (GRAVES, 1993)

estrategia reside en la confesión, no por aspectos del pasado sino por el inevitable presente. En ese viaje, Marré se asemeja un poco al niño-adulto pues su cuerpo habla por ella y la memoria, buscando los resortes de la pasión y el amor, vuelve al recuerdo de la pareja de Rumbal o Rubal y Adela, del bando republicano.

Entonces no me di cuenta; lo que yo me negaba a creer, lo que mi amor propio trataba de hacer público para forzar un cambio de mi sentimiento, lo que mi despecho temía y mi vergüenza se empeñaba en negar, estaba implícitamente reconocido por una memoria que recurría a la imagen de aquel desdichado matrimonio. Tampoco era simpatía lo que al cabo de los días me volvía hacia ellos, sino una afinidad de índole fatídica gracias a la cual sin atreverme ni querer comprenderlos ya no los sentía extraños a mi propia naturaleza. (162)

El recuerdo se vuelve colectivo y permanece dentro de los cuadros sociales de la prehistoria republicana. Es el pasado que elige e intenta recuperar Marré. Por otro lado, es interesante destacar cómo este héroe, a la manera romántica, se constituye y es constituido por los otros como hablante franco, veraz; lo que no sucede con Sebastián ni con el niño-adulto. El estudio de la *parrhesía* que formula Michel Foucault o “modalidad del decir veraz” supone la presencia de otro que garantice el aspecto íntimo del yo; podríamos dar el ejemplo del *gnothi seautón*<sup>209</sup> socrático que implica en cierto aspecto la *epiméleia heautón*<sup>210</sup> de la cultura griega y romana. En todo caso, lo que siempre sostuvo la eficacia del decir veraz es la presencia de otro. En esa pugna verbal que sostiene la confesión de ambos personajes, el efecto *empático* recae en el personaje de Marré<sup>211</sup>.

[...] ese principio (*epimelēi sautou*: ocúpate de ti mismo) creo que dio lugar al desarrollo de lo que podríamos llamar “cultivo de sí”, un cultivo de sí en el cual vemos la formulación, el desarrollo, la transmisión, la elaboración de todo un juego de prácticas de sí. Al estudiar estas prácticas de sí, como marco histórico en el que se desarrolló la conminación del “hay que decir la verdad sobre uno mismo”, vi perfilarse, en cierta forma, un personaje, un personaje presentado de manera constante como el socio indispensable o, en todo caso, el coadyuvante casi necesario del decir la verdad sobre uno mismo. (Foucault, 2010:22)

<sup>209</sup> “Conócete a ti mismo”.

<sup>210</sup> “El cuidado de sí” o “la aplicación a sí mismo”.

<sup>211</sup> Volveremos sobre este punto en el apartado 2.2.2.

Sebastián se arrepiente del diálogo, por eso reclama la presencia de Numa -a quien en definitiva su monólogo se dirige-, mientras que Marré se aferra a su pasión y emprende su viaje a Mantua. De hecho, el rendimiento de cuentas se aferra a una refutación que supone el amor propio en términos de “expiación, culpa, deber y renuncia” (Benet, 1967: 163). Así finaliza el primer monólogo de Marré con el sustrato ideológico de la prehistoria republicana a partir de ese cambio operado por la memoria que el narrador evoca y consiente en la triádica Sebastián- Marré- Luis.

También me dijiste que el fruto de la victoria de mi padre y sus amigos lo podrían saborear aquellos que, como yo, sin haberlo buscado y sin tener culpa ninguna saldrían del conflicto sin confianza en sus padres, ni fe en su religión, ni ilusiones acerca del futuro. En aquella ocasión, como en tantas otras, cómo te equivocaste. (177)

Marré encuentra en su memoria selectiva unos padres y una madre que reemplazan la historia; por eso busca la transgresión y regresa a Región. La invocación final, a modo de confesión, provoca el *mea culpa* del doctor; no obstante, lo llevará a la destrucción. He aquí donde interviene la tercera generación y, con ella, los relatos de la sociedad franquista finalizada la Postguerra. No es casual que al monólogo de Marré le siga una escena, en clave paratáctica con narrador omnisciente, de despedida donde intervienen el niño-adulto, la abuela y la madre que abandona el hogar. Nos referimos al personaje del niño-adulto, quien no relata y no interviene en los procesos dialógicos aunque sí notamos su presencia por los mecanismos paralingüísticos. Es un personaje dotado de corporalidad, no de habla, quien mediante sus intervenciones, reclama a su madre a quien confunde con Marré y mata al doctor por haber invocado y ocasionado su destrucción. Que el final se resuelva en una contradicción, no es casual. El debate entre razón y pasión no queda resuelto y es en el niño adulto donde se deposita la perspectiva a futuro y en cuya figura la crítica no ha profundizado lo suficiente.

#### **2.1.2.2. CONVENIENCIA, RECIPROCIDAD, DEBER: EL ESPEJO ROTO O EL EDIPO FRUSTRADO**

La memoria, como hemos visto, forma el núcleo de la búsqueda en *Volverás a Región* y los demás escritos del ciclo regionato. Durante las indagaciones ontológicas el héroe investiga su razón de ser y su finalidad en el mundo. Sin duda, el mitema del regreso

es la estructura sobre la que trabaja el proceso de viaje interior a través de la rememoración e implícitamente a través de la construcción temporal. Marré se esfuerza por recrear el pasado al que percibe como repetición y verdad<sup>212</sup>. Con relación a la función reconciliadora del proceso de la memoria, Mary Vásquez explica lo siguiente.

Creation is actually reconstruction, with memory as the recalcitrant agent that attempts to conjure up the past, no to mourn or celebrate it, but to interpret, to understand, to define that past's truth and, with it, that of the narrator within in the past. (1984: 65)

En estas observaciones se detecta el carácter destructivo de la memoria durante su reconstrucción. Marré se refiere muchas veces a las problemáticas “aristas” o vías de acceso al pasado como “violencia contable” (117). A partir de esta fase destructiva en la rememoración, el relato se constituye por la ambigüedad que borra las distancias entre pasado y presente<sup>213</sup>. De esta forma se revela la índole destructiva del pasado que sobrepasa el “ingrúvido, abortivo presente” (95) a la vez que transforma el futuro en “lo que podría haber sido [si]” (97). En el núcleo mismo de los monólogos de Marré se desplaza una figura en espejo, la del niño-adulto, que puede ser leída a partir de su evolución en la novela como el síntoma de la desintegración de los valores de la historia y el *statu quo* (la conveniencia) en una primera etapa -la del proceso de no iniciación del héroe; como el intento por la recuperación de la figura de la madre sustituida por el reflejo de Marré y el coche negro que arriba a la casa (la reciprocidad)- lo que sería la fase de iniciación propiamente dicha en la que se produce el cruce del umbral; por último, el deber ser del niño que se conecta con la etapa final del héroe -la del fracaso- pero que también puede leerse en términos de éxito pues en la relación triangular que se establece en el niño-adulto/Marré/Sebastián, el primero redime el edipo frustrado por Sebastián-al imponerle la clausura y separación de la madre- ya que lo mata.

La conexión está dada por el deseo que constantemente, como señala David Herzberger (1976), se transforma en presente por la elaboración del relato a la manera

<sup>212</sup> “Supongo que vengo por todo eso, en busca de una certeza y una repetición...” (303). Esa recreación no obstante exige la ruptura del *statu quo*. “[Y] es que [el alma] está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y sólo exige que le expliques ahora por qué es eso así” (115).

<sup>213</sup> Al respecto señala David HERZBERGER que “For Benet’s characters time is a fusion of present and past in which the latter is predominant. The present constantly becomes the past, while the future does not exist” (1976:52)

confesional. Si ese relato debe ser útil al presente lo es en el sentido de intentar recuperar un secreto pautado por la legalidad de Numa. En este sentido, el personaje del niño-adulto es central en la constitución del monólogo de Marré pues actúa como la corporalidad negada en el relato del héroe, convirtiéndose en la pasión en acto que Marré reclama a nivel retórico-discursivo.

Al mismo tiempo hay que destacar que esta situación no es descripta como sempiterna sino que ha habido un tiempo anterior a este momento de estupor y abandono, tiempo representado como una edad dorada. Sintomáticamente, esta edad es relacionada con la infancia y la adolescencia; en este tiempo perdido había una serie de valores (la libertad, la república, la riqueza cultural e intelectual) cuya pérdida implica dolor y por lo tanto se evita recordar. Vemos pues el carácter metafórico del texto ya que, además de mostrar el estado de ruina en el que se encuentra el país, mediante la plasmación de la complejidad del funcionamiento de la memoria, conforma un mundo independiente del que ha sido prefigurado por el discurso oficial. En ese espacio individual de la rememoración que tiene lugar en la casa familiar, no puede entrar el opresor dominio de la figura del Padre (el dictador, según Ken Benson) sino que está conformado por el ensueño de la edad perdida (la edad dorada) que psicoanalíticamente se corresponde con la fase preverbal asociada a la Madre. Es en este contexto en el que ha de entenderse la figura del niño-adulto sobre la que volveremos en el apartado 2.2.2.2.

- ¿Y su madre?

- Calla, calla.

Los ojos del niño, aumentados por los cristales de las gafas, no parpadearon. No eran expresivos y, encerrados tras el cristal y deformados por el aumento, parecían encarnar esa melancolía de la pecera donde no se añora la libertad y abundancia de otras aguas, donde el pez no se lamenta de la pérdida de una condición porque no ha alcanzado el nivel de la añoranza y el ansia de libertad y que, por consiguiente, sólo sabe mirar con esa muda, profunda e impenetrable seriedad en el fondo de la cual un brillo apasionado, pugnando por atravesar mil tardes de abandono, se traduce en la superficie en una expresión de asombro (Benet, 1967 29).

Este corto diálogo es el inicio de la conversación (o también monólogos en dos sentidos, pues no hay interacción entre ambos hablantes) entre Marré y el doctor Sebastián. El título de la novela alude indirectamente a la memoria pero el proceso se bifurca en dos

movimientos cooperativos: por un lado, nos encontramos con la memoria simbólica; por otro, con la memoria semiótica. Marré vuelve para recuperar la memoria de los sentimientos y la pasión que ha sentido en el espacio de experiencia de la prehistoria. En el pasaje citado, la protagonista pregunta por la desaparecida madre del niño y la demanda de silencio del doctor Sebastián sirve para acentuar la situación de abandono, de espera pero también de esperanza, pues ese vacío es el que motiva las reacciones del prisionero. Por otro lado, la orden de silencio también alude al silenciamiento oficial de la España postbélica sobre cualquier tipo de reconstrucción moral de la axiología republicana. Seguidamente, el narrador describe los rasgos externos del niño centrándose en los elementos comunicativos no verbales del pequeño; lo paralingüístico se centra de esta manera en un símil respecto de las ecolalias de los niños con lo que se refuerza el carácter de la memoria semiótica. Los ojos no son expresivos, lo cual hace que sea menos nítido lo que su gesto pueda significar; no obstante el narrador afirma que se trata de una expresión de asombro.

La traducción que realiza Sebastián favorece el oxímoron [niño-adulto] pero también es indicio de la censura que ejerce sobre él como también hará sobre la misma Marré. La expresión es una lectura intelectual y simbólica del estado semiótico. Hay que destacar la antítesis entre la superficie y lo profundo. El paradigma negativo de la axiología histórica se asocia en el contexto con la ruina en esta primera variación de la trilogía. Por otro lado, tenemos que ese “brillo apasionado” se asocia al *locus amoenus* perdido y al anhelo de recuperación signado por la equivalencia [Madre/Marré<sup>214</sup>]. En esa antinomia se juega quizás el sentido de toda la novela pues en la relación de espejo se declinan las temporalidades. El niño-adulto es encerrado en un cuarto, localizado en el eje de la verticalidad; desde ese espacio puede, no obstante, entrar en el mundo de las ensoñaciones. “El cuarto redondo y abovedado se encuentra aislado en la altura. Guarda el pasado y domina el espacio” (Bachelard, 2005:55). La clave poética permite analizar ese espacio

---

<sup>214</sup> Según el diccionario de la RAE, marrar es un verbo que significa en sus dos acepciones: 1. intr. errar. 2. intr. Desviarse de lo recto.

como el florecimiento de la intimidad.

La demanda del niño-adulto es de índole semiótica. No olvidemos que la intimidad es un modo privilegiado de constitución y ejercicio de la subjetividad en la modernidad. Ligada con la valoración burguesa de la autonomía personal, pasa a realizarse desde fines del siglo XVIII en la esfera de lo afectivo, especialmente vinculada con el hogar y la familia (García Morente, 2007). Ese “retorno” es también una resistencia al orden social. El personaje del niño-adulto se constituye como sujeto en tanto se distancia de las regulaciones sociales de Numa. Esta metafísica existencial de la soledad frente a la ausencia de respuesta a la demanda del deseo, hace de la intimidad la única fuerza auténticamente capaz de dar lugar a la constitución de un sujeto. Paradójicamente, la locura que vulnera el orden y da a la trama el aspecto poético concluyente y dialéctico- recordemos que Marré muere a manos de Numa- es la fuerza del tabú junto con el sexo y lo perverso. Ese niño-adulto quiebra la ley, al igual que Marré, y es el signo de la recuperación de la memoria perdida -o al menos el de su búsqueda- a partir del retorno de las imágenes de la intimidad, dadas por la figura retórica de la infancia y el *locus amoenus* de la prehistoria. Como señala Gastón Bachelard (2004), la infancia se revela como las imágenes que un niño ha podido crear y que en esa duración -la del ensueño- se tornan permanentes aunque son también “[...] imágenes de la soledad” (152). El triple lazo: imaginación, memoria y poesía es solidario del deseo de recuperación del pasado porque tanto los símbolos Madre como Marré están operando semánticamente sobre el nodo 1 a partir del reemplazo. No obstante, en ambos se concentra el grafo del deseo. El niño-adulto posee una necesidad que se concentra en la figura espejada de la madre desaparecida. Marré viene a devolver el significante cuyo significado ha devenido metáfora. En ese circuito es donde el fracaso del Edipo tiene lugar porque hay intervención del lenguaje simbólico -la traducción del doctor- que desmantela la memoria semiótica y el arsenal no verbal con el personaje del niño-adulto que reclama la presencia de Marré. Como personaje informulado (Lacan, 1970), el niño-adulto no accede a la función simbólica justamente porque la relación con su padre es inexistente y la de su madre se ha visto frustrada.

Esa madre, reemplazada por Marré, traerá también otro problema porque jamás podría reestablecer la función simbólica. Es un personaje que tampoco podrá acceder a la

memoria simbólica porque ella misma es transgresión. Tampoco podrá cumplir con la demanda de deseo del niño-adulto porque es también negación de la maternidad. Ambos personajes representan lo plenamente semiótico y los aspectos líricos de la heroicidad. Como deseo nacido de una prohibición, el acceso a la memoria semiótica se constituye por la privación del nombre propio; el niño es el paradigma de la prohibición de la misma forma que a Marré se le anula toda posible genealogía que en el texto se asume como una serie de sustituciones por desdoblamientos (Muerte, Sebastián, el niño-adulto). No obstante, la serie fracasa porque la relación intersubjetiva con los sustitutos se torna fatídica.

En la disputa entre el ámbito simbólico (la traducción que ejerce Sebastián y su fracaso como referente paterno) y el ámbito semiótico (la experiencia emocional del niño y el fracaso del edipo constituido por Marré), el narrador traza una poética. La zona fronteriza entre ambos modos de percepción está continuamente matizada por expresiones dubitativas que dejan un efecto de incertidumbre.

No se había movido, sentado en la silla con los brazos encima de la mesa y la cabeza sobre ellos mirando fijamente al intruso, tratando tal vez de retroceder a una de aquellas tardes sombrías de la guerra en las que, con ayuda del lenguaje de los signos, era dado esperar y era posible dormir y despertar a sabiendas de que un día terminaría la lucha y volvería su madre. O, tal vez no, porque la misma tarde que se despidió su madre una parte cruel de su memoria le había inducido a perder toda esperanza de volverla a ver (aquella parte que deseaba seguir jugando a las bolas, sin duda) y a hacerse fuerte [...] (Benet, 1967: 29-30).

El narrador vuelve a direccionar el sentido de la trama, cuyo centro es el de la simultaneidad propiamente dicha o pura. En el cosmos de la postguerra española lo percible es la ruina y lo que se construye en el espacio de la historia es la simbolización impuesta por Numa (la legitimidad de la ruina). Los puntos de fuga basados en la *poiesis* del relato demarcan el eje ideológico de la narración. En la realidad de la fábula textual, nuestra heroína viajera implicará una pérdida para el niño. Como sustituta no puede hacer valer su función quizás porque como su nombre lo indica, Marré habita el pasado. Con ello, el pequeño se queda encerrado en la casa del doctor, signo del orden simbólico en el texto, y esta ausencia o deseo incumplido será la que acabe en su locura hacia el final de la

novela, como veremos en 2.2.2.

Para entender el complejo desenlace del relato, hay que tener en cuenta las conciencias rememorativas del niño y Marré ante todo, porque en la ruptura edípica se localiza el centro de la memoria semiótica de la prehistoria. Lo semiótico queda asociado así a la etapa en la cual el niño-adulto, sintiéndose aún fundido con la madre, percibe el mundo a través de la corporalidad y lo no verbal. Esa etapa, que con el reconocimiento de la función paterna arribaría a lo simbólico, queda anulada. Es lo semiótico que, actuando como fuerza generadora de un discurso alusivo a todo lo que Numa prohíbe, lo constituye como sujeto. En ese otro orden del lenguaje, el discurso semiótico designará lo inconsciente, lo impulsivo, lo reprimido, lo transversal y también lo atemporal, porque no habiendo en el inconsciente punto de referencia alguno, queda excluido el tiempo cronológico. Marré no permanece ajena a este modelo pues su sexualidad es el elemento instintivo y plenamente semiótico que la constituye como sujeto. En el siguiente apartado veremos cómo el final de la guerra implica para el niño la pérdida definitiva de la madre y cómo a partir de esa focalización individual se construye una universalización que llega a toda la comarca. El final, además, estará marcado por la fatalidad a la que hacíamos referencia y por la última etapa del héroe que se discutirá en los términos de éxito/fracaso.

### **2.1.2.3. LA SEXUALIDAD ENTRE LO ALTO Y LO BAJO: EL CRIMEN O EL FRACASO DEL HÉROE**

Después del regreso físico a Región, y de una primera trama descriptiva en el capítulo I, ésta se desplaza una configuración más bien dramática que se completa en el capítulo IV, en el que se da desenlace a la novela. Se minimiza así toda acción exterior. La acentuación dramática se corresponde con la internalización de la búsqueda cuyas bases hemos analizado a partir del examen del pasado a través de los monólogos. Alfred Horning afirma que “recollection serves imaginative purposes and helps to establish an identity of the self as a blend of past experiences and present existence” (1983: 62). En la narrativa regionata la reflexión que conduce la búsqueda está determinada por el guardián que se presenta al principio del aprendizaje del héroe y al final, para operar el castigo. Mientras que en la primera etapa tienden a aparecer personajes coadyuvantes como Sebastián, Numa

los confronta al final de la empresa garantizando el fracaso. Incluso la influencia moral que recae sobre el doctor también refiere a la presencia omnipresente de Numa y su espacialización, Mantua.

El retorno de esta manera se hace más abstracto e intelectual en vez de concreto y verosímil. El viajero busca a partir de la memoria el pasado. Después de realizar la primera etapa -el abandono del modelo de vida anterior al viaje-, y de cruzar el umbral que separa la razón de la pasión -en este caso, la puerta de la casa clínica-, el viajero, o antihéroe, emprende la segunda etapa: la iniciación o adquisición de la experiencia. Parte del proceso, como hemos definido, se da a partir del viaje nocturno. Los personajes centrales del ciclo de Región pueden ser antihéroes- Marré, Eugenio Mazón, Carlos Bonaval, Leo Titelácer, Arturo de Brémond, entre otros- que resisten las duras pruebas de una noche percibida como significativa y, semánticamente, como quiebre en la concepción de la historia y la memoria de la prehistoria republicana. Los sucesos se recrean a través de la narración consonante donde el carácter del personaje se asimila al del narrador. En ese período breve los personajes envuelven su historia personal con aspectos de cuarenta o cincuenta años de Historia nacional o regional. Pero esa historia constituye, a su vez, el presente de los monólogos y es parte sustancial del diálogo, no por su contenido en si sino por las ramificaciones al aventurero y su coadyuvante; porque al interpolar un pasado significativo y selectivo dentro del tiempo cero del relato, se logra dilatar y dinamizar el proceso de rememoración y la confesión en términos dialógicos.

Los héroes de Región se sirven del tiempo y la memoria para explorar la prehistoria republicana y así denunciar la historia. Al cumplir las etapas ya analizadas de la búsqueda, emprenden la última fase que determina el grado de éxito o fracaso de su intento. Joseph Campbell (2001) manifiesta que, una vez terminadas las pruebas de la aventura, el héroe vuelve al mundo que abandonó trayendo el mensaje o sabiduría adquiridos durante la aventura. Es frecuente que el héroe sufra persecución o castigo por su osadía. No obstante, es claro que este personaje adquiere publicidad pues su hazaña es sin dudas moralmente buena para un colectivo que se identifica con él y a quien redime. Villegas (1973), por el contrario, modifica el esquema clásico de Campbell, aduciendo que el héroe moderno, y romántico si seguimos a Mijail Bajtin, pocas veces vuelve con un mensaje para su grupo:

“Su aventura lo beneficia exclusivamente a él; él obtiene una verdad con la que ha de vivir, para bien o para mal, pero se niega, implícita o explícitamente, a su divulgación” (Villegas, 1973: 129).

En principio, el viajero de Región no busca la redención del grupo o colectivo; básicamente porque el grupo con el que se siente identificado existe sólo por el recuerdo imaginado que lo construye. En este sentido, su función no hace sino confirmar la advertencia sobre la invencibilidad de Numa. El viaje interior de los personajes de Región implica desafiar y transgredir el orden social y, con la consecuente ruptura, hay un refuerzo de la intimidad pues los sujetos necesariamente se transforman. Como se ha explicado, el viaje nocturno facilita la autorrealización individual y es allí donde el problema del héroe aparece. Se ha podido observar, a partir de los ejemplos concretos, que el protagonista desciende simbólicamente -es decir, de manera objetual- hacia varios niveles de conciencia e incluso en el inconsciente, en busca de la recuperación de la axiología republicana. Marré es un ejemplo clave pues durante el proceso de autorrealización despierta y redime los impulsos vedados por Numa. Por ser un despertar regenerativo adquiere un enfrentamiento explícito respecto del *statu quo* que defiende Numa. El comentario del narrador, junto con la exhortación de Sebastián en invocativo, además del papel claramente subversivo del recuerdo, permite anticipar que la regeneración será castigada con la muerte. Desde una perspectiva distinta, Robert Spire califica el viaje de Marré como un acto fútil: “Mediante la narración de esta mujer-hablante, el lector implícito experimenta la imposibilidad de una catarsis de afirmación o un morir-renacer simbólico en un mundo donde lo mítico se limita a una función destructiva” (1978: 245). Los grados de éxito o fracaso, según Juan Villegas, son relativos en el universo regionato. A pesar del castigo que impone Numa, quizás lo más importante en la búsqueda sea la emergencia de la axiología de la prehistoria que, en definitiva, es la construcción de un relato contrahegemónico. Es ese relato el que prevalece pese a la muerte; por lo tanto, la memoria no es sólo el instrumento por el que estos héroes sucumben sino también la única vía posible de realización existencial. Con estas dicotomías, que el modelo de Villegas permite desmontar aunque no en su profundidad, podemos afirmar el carácter de heroína de Marré en su búsqueda, por cuanto es la emergencia del relato de la axiología republicana lo que transgrede la ley en relación con la

presencia del lunático marginal niño-adulto. Como señala Julia Lupinacci Wescott (1981) el problema de la heroicidad no se basa en relaciones interpersonales sino en la presencia de un poder extraño a los individuos.

The doctor dies at the hands of a lunatic. In Greek mythology, predetermined death could be realized through various agents, two of which were blindmen and lunatics- that is, individuals lacking full control, or their faculties. Numa and the lunatic, then, are agents of a higher power, and it is this higher power which realizes deaths in Region. (Lupinacci Wescott, 1981: 162)

Lo hemos discutido en el caso de Numa cuya impersonalidad y función metonímica respecto de la ley estatal, cumplía un rol central en la construcción de la historia; por eso, la heroicidad del viajero se observa en Marré por el carácter de la pasión y la ruptura de la función simbólica, rasgo que comparte con el personaje del niño-adulto. La ruina será el elemento que concentre el campo semántico de la historia. Este sema será asociado a la muerte no sólo mediante el énfasis en la guerra civil sino en numerosos pasajes referentes a enfermedades, además de la presencia del niño-adulto. Marré Gamallo no resuelve la paradoja de la curación en la casa clínica del doctor Sebastián donde “sólo lo incurable tiene acogida” (101). Las alusiones se extienden a la representación de la guerra. La noche “vomita” a los moros que participan en el ataque de Región y se utilizan metáforas médicas como las referidas a la lepra, cáncer y epidemias para caracterizar la contienda bélica. Por ejemplo, Región es “comida por la lepra de los disparos” (86) y el país padece una dolencia crónica en la que el pasado se asemeja a los “eructos” de un tiempo “empachoso e indigesto” (240). El mismo Numa se describe como el “prodromo” o malestar que suele preceder a una enfermedad. Así, Región se satura de lo incurable y lo enfermizo y se subraya el poder de fuerzas que controlan y subordinan las acciones del héroe. La metaforización de Región recae sobre Marré en relación con su sexualidad, único elemento que la libera antes que sujetarla. El pasado que añora es el del locativo del burdel de Muerte junto a Luis I. Timoner. El capítulo III finaliza de la siguiente manera:

Veinte o treinta años más tarde despertaron con el estruendo de las radios y el anuncio de la guerra. Cuando sumidos en aquel sueño se insinuaron los primeros síntomas de la Ruina se debió comprender que el destino y el tiempo, una vez más, se habían negado a financiar una inversión que sólo en Teruel, en el Ebro o en el Puente de Doña Cautiva podría ser amortizada (258)

Las referencias espaciales anteceden el último monólogo de Marré que estará centrado en los efectos de la guerra y en la conformación de su subjetividad femenina. Los efectos, en primer lugar, recaen sobre el proceso de la memoria. Así, la primera escena del último capítulo se abre con la siguiente reflexión de Marré sobre la temporalidad.

[...] y qué no daría ese alma por trocar la memoria- transformada en obsesión por una razón torticera- en la savia suficiente para reproducir el extempóreo brote de aquel vertiginoso presente tan intemporal, fugaz y apasionado que nunca pudo transformarse en pasado. (259)

El pasado al que permanece atada cobra el sentido de un “presente intemporal”. Dirá más adelante “[...] el presente es poca cosa: casi todo fue” (260) y desde ese lugar de memoria la heroína cumple con éxito el viaje que ha emprendido aunque termine en las manos de Numa. Su afrenta consiste en la emergencia -en clara analogía con el proceso de floración que marcará todos sus monólogos- de la subjetividad femenina. Esa rectificación apunta a los modos de educación -el colegio de las Damas Negras- y los modos de sociabilidad derivados de éste en el matrimonio. Los dos caminos son marcas de la tópica de la historia porque prohíben la pasión y anulan la memoria. En ella también se dan modulaciones contiguas del poder estatal de Numa que se rechaza: por un lado, el relato de la performatividad (Butler, 2001) regulatoria del género; por otro, la tópica coincidente con el nacionalismo católico. El primero se refiere a la función materno-filial mientras que el segundo se corresponde con el rol asexuado de la mujer.

Sabemos que Marré ha abandonado el matrimonio -segunda práctica regulatoria de género, en tanto la primera corresponde al espacio del convento- y que es incapaz de procrear. Esa incapacidad deviene en Marré una rectificación de los valores heredados que cobran toda su significación en un espacio cargado de axiología positiva: el hotel de Muerte.

No la he vuelto a ver desde que, ya casada, fui a de nuevo a su casa a devolverle el dinero que me había prestado. En realidad, ya se imagina usted para lo que era. No era yo, era mi marido quien no tenía el menor deseo de ser informado de aquel respecto. Pero en mi fuero interno ardía un deseo impaciente no de contarle la historia sino de contarla con orgullo. (265)

El matrimonio opera como otra ramificación de la tópica de la historia, donde la

performatividad alude a los roles sociales. Esos roles serán el centro de la tónica del nacionalismo católico, con el modelo del hogar en primer plano; por eso es interesante cómo se desmontan esas operaciones retóricas en el texto a partir de la presencia de una casa familiar en ruinas, abyecta y sumida en el espanto, en clara antítesis respecto del hogar productivo, unido y símbolo del progreso de la segunda fase franquista<sup>215</sup>.

El segundo elemento, consecuencia de la performatividad, se designa con la asexualidad de la mujer. En la novela puede verse en la oposición que se establece entre la esposa del doctor y Marré. Mientras la primera muere virgen, nuestra heroína rectifica los valores del nacionalismo católico mediante su proyección en sujeto sexuado. Como fracaso edípico, en Marré se da la analogía con el personaje de Ifigenia. Gamallo la sacrifica y termina negociándola con el bando republicano. Por eso, Marré recordará la ausencia de su madre, centro productor de todos los relatos de la prehistoria, y dirá de su padre: “Es posible, por eso, que cuando dice: ‘Es mi padre’ apenas lo cree ya, apenas cree en esa palabra, carente de valor que se supone que no sirve más que para la galería [...]” (269). Marré se liberará y su sexualidad será el elemento clave de la transgresión que se completará con el viaje de regreso a Región y la búsqueda de la memoria prehistórica.

Así debió ser: en mi fuero interno creo recordar el retróceso, el abandono del miedo hacia un recóndito refugio donde se ha escondido la feminidad y donde aguarda con extraña confianza ya no teñida por el fastidio, es más bien la predestinación- el momento en que se libre el combate del himeneo. (272)

No es casual que pretenda volver al hotel de Muerte para culminar el proceso de rememoración pues las zonas que refieren al progreso del héroe en el ciclo regionato se apoyan en el eje de la verticalidad: el de la memoria. También el vértice de la carretera en su plano central será el elemento a partir del cual se narrarán los horrores de la guerra directamente conectados con el espacio de lo bajo. Dirá Marré: “[...] toda al carretera estaba salpicada de restos de colchones, forros y borras mucho más resistentes y perdurables que los frágiles propietarios que se esfumaron de la faz de la tierra” (280).

---

<sup>215</sup> También contamos con ejemplos referidos al recuerdo de la posguerra en relación a la tónica del poder. Dirá Marré: “Fue en los salones de té de aquel primer año de posguerra, en compañía de aquellos engatillados y dicharacheros capitanes que habían servido con mi padre y que, entonces, se creían con derecho a tres meses de vacaciones, frivolidad y flirteo, antes de incorporarse a sus privilegiadas posiciones, cuando comprendí que ni siquiera el saber que se trataba de la voz de Juan hubiera sido capaz de alterar aquella decisión provocada por un maligno movimiento de hombros que [...] quería sellar su suerte” (279)

Donde llevan a Marré los republicanos es a El Salvador-costeando las lomas del Torce- y de ahí al hotel de Muerte. Esa zona que se abre del centro de Región está dominada por los republicanos Mazón, Asián y Julián Fernández. Desde el eje vertical norte, la poética se hace evidente. En ese lugar Marré construye el pasado; será también desde lo alto donde los republicanos vivencien la derrota, con “los prismáticos [...] donde el vencedor estrenaba e imponía su ley” (287).

No nos sorprende que luego de la mención del plano vertical del hotel de Muerte, comiencen las intervenciones del narrador en las notas al pie sobre las que volveremos en 2. Allí se traman las tropologías de la prehistoria puesto que se trata de un espacio del que la heroína se ha apropiado y a través del cual emerge una identidad que transgrede el orden de Numa. Ahí se introducen los relatos intercalados del alemán Gerd: “[...] en aquel rincón del suelo, bajo aquella manta gris, devoró el alemán mi flor”. (281) Le suceden, luego, Julián Fernández, Luis Timoner y Juan de Tomé. Pero es la historia de Gerd la que opera el enlace CJ<sup>216</sup>. De allí extrae las lecciones el narrador a partir de la analogía con un “perro famélico” (293) que busca en las profundidades de la tierra, en las orillas del río, y de la comparación a modo exegético con la figura intertextual de José. El final logra acentuar el carácter poético de lo heroico en la venganza del niño-adulto.

Quando su cabeza fue golpeada contra la pared sus lentes cayeron al suelo y de su boca salió la palabra “hijo”, como si caída y palabra fueran las dos acciones de un mecanismo. [...] Hasta que con las luces del día, entre dos ladridos de un perro solitario, el eco de un disparo lejano vino a restablecer el silencio habitual del lugar [...] (315)

Con el desenlace, la ley de Numa predomina en su función metonímica; no obstante, queda el elemento transgresor en la casa clínica. El personaje del niño- adulto, así como el de Marré, serán centrales en la construcción tropológica pues su carga poética y el edipo frustrado determinarán la memoria de la prehistoria, cuyos aspectos abordaremos en profundidad en el siguiente apartado.

## **2.2 TROPOLOGÍAS. PRÁCTICAS DE LA PREHISTORIA Y CONSTRUCCIÓN DEL *LIED* SIMBÓLICO EN LOS VÉRTICES EULERIANOS**

---

<sup>216</sup> Remitimos al lector al capítulo III en el que analizamos las construcciones ideológicas respecto de Numa y el hipotexto bíblico.

Hemos visto cómo el principio de construcción de *Volverás a Región* es el de los monólogos, “consiguiéndose un efecto de rotación, de sucesión de puntos de vista, con un algo de curiosamente musical en el pasar de un mismo tema de un instrumento (de un personaje) a otro” (Baquero Goyanes, 1989:52). Ese efecto logra una estructura musical<sup>217</sup> por eso no es casual que la trilogía se cierre con la novela *Un viaje de invierno* que devela el subtexto de la intertextualidad con la juegan estas tres obras respecto de la obra *Winterreise* de Schubert y los poemas de Müller. El núcleo hipotextual es el que se retoma en la trilogía. En ese ciclo Schubert agrupó poemas en un orden que sigue a tramas imaginarias. De alguna manera, la poética de la estampa está ya presente en el sentido del corpúsculo, cuyo desenlace se plasma en la novela de Región como un agotamiento o éxtasis climático de la serie mnémica de la rememoración; este rasgo de la estampa y el corpúsculo ha sido trabajado ya en los esbozos de teoría literaria que contienen algunos ensayos benetianos.

En ambos casos, el del hipotexto romántico de Schubert- Müller (tanto en el dispositivo musical como en el textual) y el hipertexto benetiano, se describe el sufrimiento y la muerte de individuos expulsados de la sociedad por un conflicto entre amor y orden social, entre pulsión y razón. Al igual que el ritmo oscilante de los monólogos, no se describen en la obra musical los actos mismos de la trama sino los sentimientos del protagonista al haber experimentado ciertas experiencias como el destierro, el rechazo amoroso, la soledad, la locura y la muerte. Este elemento intertextual nos acerca a la categoría propuesta por Gonzalo Sobejano (1986b) de “novela poema”. Con esta categoría, el ciclo regionato se ubica en la intersección entre el testimonio y la poética. La división se establece a partir de la modalidad imperante en los años cincuenta y sesenta que ya Benet sarcásticamente llamaba “la entrada en la taberna”, en la que se ponderaba mucho el valor testimonial de la novela, mientras en los años setenta y ochenta la modalidad encuentra sus

---

<sup>217</sup> Jesús PÉREZ MAGALLÓN, en relación con la estructura musical, señala lo siguiente: “Toda novela-cualquier novela-puede ser una sinfonía, pero *Volverás a Región* lo es. Una sinfonía en la que espacios, tiempos, personajes, símbolos, motivos o temas ocupan y juegan la misma función en el continuum lingüístico que los temas o motivos musicales en el papel pautado. La interrelación de los elementos que componen la obra le confiere una trabazón y coherencia muy especiales y, a la vez, no permite sin cierta violencia el tratamiento aislado de cada uno de sus constituyentes”. (1991: 282)

bases en la creatividad y no en la ilusión referencial.

La desgracia de esa literatura fiscal es que ni siquiera podía hablar de la tragedia en toda su extensión; estaba casi amordazada, y lo que se leía en las novelas de la acusación era un pálido remedo de lo que pasaba en el país. En cuanto a información, suministraba menos que lo que el hombre despierto podía recoger en la calle. (Rico, 1971: 19)

Mientras que lo que Sobejano clasifica de “novela testimonio” [literatura fiscal según Benet] tiende a la configuración épica de la narrativa, la “novela poema” tiende a la compenetración de sujeto y objeto que signa el género lírico (Sobejano, 1986b: 91). Por eso mismo al clasificar a nuestra heroína señalábamos los elementos líricos que constituían la trama de esta primera novela de la trilogía. No hay pues intención realista sino búsqueda de la intimidad y apertura a lo insólito. Explica Sobejano:

Reduciendo al mínimo el examen de la estructura, cabe notar que si la novela testimonio cumple la estructura genérica de la novela, o sea, un “consaber” (entre autor, actor y lector) acerca del mundo representado, la novela poema tiende a la estructura rítmica (arte combinatoria). (1986b: 93)

La estructura rítmica está inducida por la combinación de los monólogos a la manera de diálogo, quizás intransitivos, aunque algunos críticos no los tomen como tal y hablen más bien de la ausencia de diálogo, como Darío Villanueva (1973). Vale aclarar que la novela poema no establece relación metonímica con la realidad sino que la transforma o se la apropia a partir de simbologías o metáforas. Señala Juan Benet respecto de Región:

El lugar se podía haber llamado..., ¿a qué seguir? Eso es lo de menos. No se llamó nunca de ninguna manera acaso porque sólo existió un instante, sin tiempo para el bautizo. De haber prolongado su existencia se podría haber llamado Re.../ pero de alguna manera se llamará si un día llega a existir. (Benet, 1980b:7)

La indefinición de la referencia, la negación del toponímico y la parodia del primer sacramento como crítica tópica, nos ubican en el campo semántico del ciclo regionato, donde la relación que se establece con la serie política o social o, como señala Marc Angenot, en sus relaciones interdiscursivas (1998b), se dará por una crítica de las tópicos mediante la ironía y el sarcasmo y un refuerzo de la tropología. Este último elemento es el

que abarca la memoria de la prehistoria republicana a partir de la función semiótica y el que permite comprender el valor de la categoría de novela- poema. La serie combinatoria de los monólogos crea el ritmo musical de la variación de los *Lieder* y a partir del mismo las relaciones interdiscursivas<sup>218</sup>. En esa serie, es el narrador, destruyendo la lógica del *decorum*, quien organiza el sentido de manera “tematizadora” (Sobejano, 1986b:97), es decir, a partir de formas genéricas propias del ensayo. Analíticamente, el narrador de la trilogía no renuncia de este modo a la atestiguación histórica pues la manifestación o inscripción de lo histórico está en la frontera de la mimesis y la autonomía. El narrador, mediante el gesto de desgaste o agotamiento propio de la función poética, interviene activamente abandonando las descripciones locativas. En sus intervenciones en el último capítulo se perciben heterogeneidades en el uso de las notas al pie; son tres las notas que producen un efecto polifónico en el texto y expanden las conciencias rememorativas, condensándolas en la figura pivote del narrador.

La primera ocupa tres páginas (275-277) y abarca más de la mitad del espacio textual de cada una de ellas. La intervención se produce a los efectos de relatar N, es decir, la genealogía acallada del personaje de Luis Timoner en primer plano y del bando republicano en un segundo plano. El narrador localiza su relato luego de una pregunta del doctor a Marré a propósito de la axiología republicana en las que aparecen los principios de fidelidad y compasión que Sebastián rechaza. El narrador en ese punto aparece, nota al pie mediante, para desplazar el foco hacia la infancia del niño que, con la guerra civil hacia 1938, no posee nombre propio [el narrador lo llama “el hijo de María”] y la estampa o instante que se elige narrar es el momento de la separación de su madre; lo clave aquí es que la descripción de Luis parece estancarse a nivel psicológico en el lugar del niño.

[...] el hijo de María vio por primera y última vez la cara de su madre: nada más que dos ojos desmesurados, verdosos y alucinantes, alojados en ese montón de podredumbre de que extraían su alimento. Luego tres pasos, tres patadas furiosas y un grito de estupor serán suficientes para lanzarle a esa carrera desenfrenada [...] y olvidar la faz de su madre [...] convertida por la enfermedad de una sangrienta calavera salpicada de mordeduras negruzcas, dos bolas luminosas encima de un

---

<sup>218</sup> Según Marc ANGENOT (1998d) al hablar de la novela como el espacio privilegiado para la “circulación interdiscursiva” (81), ésta favorece la interdiscursividad, es decir, la interacción de las axiomáticas de discursos contiguos en los que se plasma una hegemonía con sus tópicos y gnoseología. (74)

boquete que despedía un intenso tufo de mucosidades. (277)

El ejemplo ilustra el conflicto entre el *locus amoenus* de la prehistoria y el *locus horribilis* depositado en la figura de la madre en la historia. Ese instante no puede mencionarse más que con metáforas, pues el lugar de la madre ya no existe más que como recuerdo. La segunda nota al pie es la incrustación de una cita de William Faulkner, traducida del inglés (290), referida a los ladridos de los perros que presagian el accionar futuro de Numa y la muerte de Marré. El campo interdiscursivo que traza, juega en el aspecto de la memoria semiótica no lineal pues funcionan como presagios analógicos donde la imagen del perro vagabundo y solitario es central. Esta referencia, que en realidad no explicita la fuente exacta, establece el campo semántico del enigma o la “zona de sombras” simbólica de Mantua sobre Región<sup>219</sup>. Más adelante encontramos, en este mismo sentido, una tercera nota al pie; en este caso, la cita corresponde a Nietzsche y más cerca del final de la novela, y de su agotamiento, opera como crítica a la metonimia estatal. La equivalencia en *Así habló Zaratustra* entre perro-Estado lleva a la fase conclusiva de la heroína, muerta a manos de Numa- Estado.

La ausencia de una estructura rígida, con las intercalaciones genéricas propias del ensayo en las notas al pie, remite a la conformación de los *Lieder* y la forma musical que adquiere el ritmo en la trilogía a partir del contrapunto. La frontera mimesis/ autonomía permite la tensión entre las funciones semiótica y simbólica de la memoria.

Esta última es donde se deposita la axiología positiva de la rememoración. Las funciones tropológicas de la memoria están marcadas por las figuras del sueño, la infancia, el recuerdo de la madre y el hogar. El orden de lo simbólico funciona a partir del linaje que depende tanto de la transmisión del nombre del padre, la conexión filial, como de la prohibición del incesto. Se basa en un sistema de comunicación verbal, fundamentalmente lógico y positivo, que sigue un orden temporal cronológico, objetivado en pasado, presente y futuro. Constituye un esquema patriarcal [al que Jacques Derrida (2008) llama “logocentrismo”] que en el ciclo regionato es destruido por el régimen matriarcal, luego reprimido por los efectos de la historia. Lo semiótico, por su parte, conduce a la etapa de

---

<sup>219</sup> Randolph POPE (1984) analiza la función intertextual a partir de la influencia de Henri BERGSON para quien la percepción no es nunca pura y la realidad es la experiencia discontinua y heterogénea.

energía erótica propia de la infancia y ligada por ello a lo instintivo, en la cual el niño vive la ilusión de estar fundido con el cuerpo de la madre, es decir, sin reconocer la otredad. El caso del niño-adulto muestra un aprendizaje de tipo paralingüístico, donde la constitución de esta “carencia” es fundante de todos los trayectos del héroe. Lo semiótico queda asociado así al universo de la *poiesis*; por eso el niño se comunica por sus ritmos y movimientos. Aunque prevalezca la historia con su función simbólica, lo semiótico permanecerá subyacente, actuando como fuerza deconstructiva que designa lo impulsivo, lo reprimido, lo transversal y lo atemporal. En este último punto es donde se hace evidente la axiología a partir del contrapunto en esta composición novelística, dada por el recurso del monólogo interior en el que fluye lo reprimido. Los vértices serán, por eso, los puntos de contacto de la tensión; a partir de ellos veremos la emergencia de la memoria y la necesidad del mitema del regreso. La carretera, como índice de la guerra en su relación contigua con el franquismo o la sierra y la llanura, así como los ríos. Son lugares de memoria que recuperan el conflicto de manera transversal al camino que transita el héroe. La modalidad que adquieren influye constitutivamente en el carácter heroico. Una de las formas en que se manifiesta la tensión entre las funciones semiótica (la prehistoria) y simbólica (la historia) es a partir de la dicotomía entre arcadia y ciencia, que ya veíamos en los *Collages*.

### 2.2.1. METAFORIZACIÓN DE LA PRAXIS: ARCADIA Y DISENSO

En el ensayo *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976d), Benet establece una analogía al equiparar al lingüista con el geólogo: “La lingüística será como la geomorfología... El lingüista como el geólogo... de la sintaxis a la lingüística, de la litología a la tectónica” (67-68). Un registro similar al del geólogo cumple el narrador, quien ordena las piezas y sus efectos “erosivos” en *Volverás a Región*. Las intervenciones, quizás en un sentido similar a las referencias al río en los primeros y últimos párrafos del *Jarama*, permiten ver que las descripciones de Región como “lugar de memoria” constituyen un material escenográfico; la puesta en escena de la memoria de la prehistoria se da a partir del uso de convenciones genéricas que sirven a la creación de un *locus amoenus* perdido pero recreado por la función imaginaria de la memoria semiótica. Una de las características más significativas que exhibe este paisaje ficticio es la constante resonancia de convenciones

pastoriles. Conjuntamente con la descripción técnica y simbólica del momento presente de la historia, aparecen las connotaciones del paisaje ideal pastoril que incitaban a los pastores a la contemplación de la naturaleza: “[...] una larga, lenta y primitiva melodía que parecía conjurar el susurro del viento, el murmullo de los árboles” (27). También aparecen en el panorama de Región los pastores del género aunque componiendo una genealogía perdida. Al hablar del antagonismo contra la ciencia, Benet define la dinámica del ideal que pretende formular como una literatura que hace “[...] uso de las mismas reglas que utiliza la ciencia pero cargadas... de una polaridad distinta, al igual que el cambio de signo en la carga del electrón convierte a la materia en antimateria” (Benet, 1976e: 50). El recuerdo, de esta manera, se transforma en parodia pues el narrador se encarga de señalar la oposición mediante lo abyecto del presente. Si los pastores vivían el *locus amoenus* en relación inextricable con una resolución positiva<sup>220</sup>, los antepasados de Región han experimentado el exterminio, el exilio o la desaparición.

En este paisaje abandonado que es Región, los héroes parecen no tener fe en el futuro; si la tienen, como el niño-adulto que enfrenta la espera, enloquecen por la pulsión desesperada. Se trata de figuras torturadas que tienen “un sentido de anticipación funeral del porvenir; pues ¿qué otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte cabe en esta tierra?” (Benet, 1967: 53). También, mediante comparaciones bíblicas, se explica que se encuentran “en el centro de un rebaño maloliente y polvoriento” (51). Región es, en el presente experimentado por sus héroes, la antítesis del paisaje ideal de la prehistoria con sus aguas estáticas, estériles y sin vida. “Una llanura sin encanto, una meseta pobre y seca... charcas de agua milenaria rodeadas de juncos y piornales” (15) y “un bosque de helechos gigantes y bromelias de color de sangre” (20). Los procesos naturales del florecimiento están manchados con el sacrificio que también condensa ideológicamente los significados de la historia. La oposición que se expresa entre el campo simbólico y el semiótico, de alguna manera, deposita la axiología positiva en el segundo. Así, arcadía y disenso o transgresión son parte de un *continuum* ideológico. Aquel recuerdo de la pujante Región del siglo XIX se reprime y sólo puede mostrarse a través del disenso determinado por la

---

<sup>220</sup> Pensemos en los héroes de GARCILASO cuyas penas se resolvían invocando a los dioses o accediendo a una transformación interior capaz de superar la muerte o el desengaño.

pulsión y transgresión. El último capítulo se cierra con una escena de este conflicto donde el recurso tropológico de la metáfora conmueve a la acción.

Durante el resto de la noche en la casa cerrada y solitaria, así vencida por la ruina, sonaron los pasos apresurados, los gritos de dolor, los cristales rotos, los muebles que chocaban contra las paredes; los muros y hierros batidos, un sollozo sostenido que al límite de las lágrimas se resolvía en el choque de un cuerpo contra las puertas cerradas. (315)

Es en esa escena, a partir del espejo roto<sup>221</sup> entre Marré/ el niño, el niño/ Sebastián y Marré/ Sebastián<sup>222</sup>, que la resolución es trágica aunque hay una esperanza depositada en el personaje del niño como nuevo héroe dispuesto a vengar la muerte de su madre “en segundo grado”. Como personaje escindido, el niño-adulto se niega a acceder al mundo simbólico a la vez que permanece en la etapa de la primera infancia como una “zona de sombras” que debe ser desmontada. Accedemos a su carácter por la fragmentariedad que el narrador plasma de sus recuerdos, que difieren asimismo de la construcción que realiza de él el doctor. El narrador se concentra en los fragmentos semióticos del niño, no traduce simbólicamente sino que relata los rastros de memoria perceptual: el hogar, la vieja Adela cocinando y cosiendo, la mesa de cocina, el gusto del arroz, el juego con la bola y el auto negro en que se fue su madre. Allí parece terminar el contenido de la memoria de la prehistoria del niño, coincidente con el final de la guerra como el punto en que se condensa la derrota extendida y la hegemonía franquista, lo que iterativamente funcionará como centro de la simultaneidad temporal de la rememoración. El placer es el vehículo que lo mueve a la acción; el impulso es metáfora, está en lugar del claustro y en esa frontera permanece. Señala Jean Francois Lyotard (1994)

Lo esencial del deseo estriba en esta estructura que combina la presencia y la ausencia. La combinación no es accidental: existe el deseo en la medida que lo presente está ausente a sí mismo, o lo ausente presente. De hecho el deseo está provocado,

---

<sup>221</sup> Jacques LACAN (1966) se refiere al estadio del espejo como aquella etapa en la cual el niño se encuentra por vez primera capacitado para percibirse, o más exactamente, percibir su *imago* corporal completa. En esta fase se desarrollaría el yo como instancia psíquica. El personaje del niño a partir de la metáfora del espejo roto, no logra constituirse en un yo, ni siquiera posee un nombre propio y sólo logra ser por el recuerdo y espera de su madre.

<sup>222</sup> La primera relación que se quiebra es la de madre/ hijo; la segunda, la de hijo/ padre y la tercera la del maestro/ doctor con su paciente. El motivo de la traición que comete Sebastián será recurrente para comprender el fracaso del héroe en los términos de una resolución positiva esperada de la misión a cumplir.

establecido por la ausencia de la presencia, o a la inversa; algo que está ahí no está y quiere estar, quiere coincidir consigo mismo, realizarse, y el deseo no es más que esta fuerza que mantiene juntas, sin confundirlas, la presencia y la ausencia. (97)

El niño se transforma también en el paradigma de la memoria en Región. En esa dialéctica ausencia/presencia que opera la figura de la memoria, el dispositivo ficcional imaginario del lugar de la madre activa la necesidad de actualización de la memoria del deseo. Como señala Gonzalo Sobejano (1975: 578) respecto de *Volverás a Región* y *Una meditación*, la compleja sintaxis de la novela responde al deseo de sincronizar lo diacrónico y dar simultaneidad a lo sucesivo. Por eso, la ruptura cronológica supone también la insuficiencia de la representación realista. Al igual que el personaje del niño de “Una tumba” en su relación incestuosa con la tía, este niño transgrede los límites y el relato no concluye, permanece en el agotamiento climático estableciendo una simultaneidad en oxímoron respecto del disparo de Numa. Así, estas dos escenas establecen también una dialéctica entre espacio externo e interno y entre quien busca normalizar y quien transgrede. El pasaje suele interpretarse como pesimista en cuanto que los personajes que quiebran el orden, representados por el niño y la heroína Marré, no parecen concluir exitosamente las misiones que se han propuesto. Marré muere con el tiro de Numa que restablece el silencio forzado [en muchas interpretaciones, dado por la dictadura] y el niño, aún habiendo matado al padre simbólico, permanece encerrado en la casa.

El hecho de que el último pasaje de la novela esté enfocado a través del niño que cae por las escaleras y trata de salir del encierro, así como por el sonido exterior del disparo de Numa que el niño percibe, parece indicar que el orden establecido triunfa por el silencio impuesto del guarda o anhelado del doctor. La lucha por la recuperación de la arcadia es indisociable del disenso porque, basada en el deseo, se contrapone a la ley simbólica y estatal de Mantua. Pero también es el deseo bivalente pues *eros* conceptualmente está ligado a la vida y a la muerte así como a lo masculino/femenino. (Lyotard, 1994: 100). No obstante, que esos dos momentos [el del disparo normalizador de Numa y la desesperación del niño-adulto] estén yuxtapuestos en el relato, crea un efecto de simultaneidad y un sentido de lo colectivo. Y es esta memoria colectiva la que no pueden dominar las fuerzas del poder determinadas por el orden de Mantua; la ambigüedad, en este caso, es también

esa “zona de sombras” que rompe el monólogo cultural por la diseminación de personajes portadores de recuerdo. La tensión entre la historia y la prehistoria, entre las funciones semiótica y simbólica, es la que conforma la fuerza metafórica del texto. A continuación veremos cómo opera esta “zona de sombras” en los usos del tiempo en la dialéctica recuerdo/olvido y memoria singular/colectiva.

### **2.2.1.1. LO SINGULAR Y LO COLECTIVO DEL RECUERDO**

Articulada a través de los monólogos, la memoria deviene una fuente de información caótica, selectiva, falaz e intelectualizada. Con ella se recupera la fatídica conciencia del pasado, marcada por la guerra civil, que lleva a los rememorantes, en un intento de búsqueda de respuestas a las eternas preguntas que se formulan sobre sus seres, al ostracismo y a la afirmación de que el trágico destino encarnado no puede ser alterado. Es el carácter psíquico que no respeta cronologías ni causalidades pero que, sin embargo, actúa como auténtica explicación, más allá de la lógica racionalista causa-efecto. La memoria busca la esencia desvelada en las anécdotas y, sobre todo, a través de las sensaciones y de las más libres asociaciones mentales. La conciencia racional queda, de esta manera, anulada por la tensión entre la función simbólica y la semiótica que refleja, a su vez, la importancia de volver colectiva la memoria de la prehistoria. En los lazos intersubjetivos lo individual tiende a mezclarse con lo colectivo; muestra de esto resulta la función de un narrador que las congrega. A su vez, el componente creativo de la memoria será esencial. Como señala Randolph Pope

Nuestro examen de sus vínculos con Faulkner y Bergson ha mostrado que, de hecho, en la obra de Benet, el argumento narrativo no se encuentra en la anécdota, sino en otro nivel, donde los protagonistas se llaman percepción, tiempo, duración y, sobre todo, una memoria activa, imaginativa, engañosa y liberadora. (1984: 119)

Esa memoria constituye el instrumento clave para desmontar la tópica mítica que construye la memoria histórica del nacionalismo católico. La temporalidad estructural y la ideológica están indisolublemente relacionadas a través de un discurso fragmentado con analepsis, prolepsis, demoras y digresiones, entre otros. Así pues la novela se compone de tres tipos de tiempo: el diegético, el aludido en la ficción y el ideológico que, dadas sus

particularidades estructurales e ideológicas, tendrán importancia en la disposición formal de la obra y en el contenido de las rememoraciones de los protagonistas. El tiempo diegético ocurre en una sola noche, durante unas pocas horas; los protagonistas hacen un repaso de sus vidas y de los hechos más destacados de la Historia reciente de Región. El tiempo aludido en la ficción se extiende desde el último cuarto del XIX hasta la década de los años sesenta del siglo XX, con la presencia clave de la Guerra Civil como ruptura. Existen alusiones más puntuales a un pasado remoto (la Invasión árabe, la Reconquista, la Ilustración, las desamortizaciones del XIX) que contribuyen a explicar el clima de ruina inmemorial. Con todo, a pesar de lo amplio que es este periodo, la narración incide en una serie de momentos clave sobre los que pivota la acción: 1925, año de la huida de María con el jugador, clave para Gamallo, el doctor Sebastián y, en segunda instancia, para los amantes Marré Gamallo y Luis I. Timoner; 1938 -comienzos de 1939-, el amor entre Marré y Luis; 1936-1939, Guerra Civil; y finalmente, la década de los 60, culminación del destino, dentro del presente diegético, de los dos protagonistas. Es clave la disposición pues los recuerdos individuales comienzan a coincidir en el quiebre ideológico de la guerra que desbarata toda posible cronología.

Con la temporalidad ideológica estamos ante la hegemonía de Región como condensado, es decir, la antinomia prehistoria/historia, esta última ocupando el presente de la diégesis y comprendida como *locus horribilis*, tiempo de la destrucción, de la fatalidad, con unos nuevos parámetros muy diferentes a los del tiempo cronológico. La red de tiempos es una fuerza impersonal que arrastra a los personajes lo que, sin lugar a dudas, forma parte de la deuda bergsoniana pues lo que se comprende en la línea de la continuidad es la *durée* y no la cronología. La memoria como duración tiene su eje en una nueva perspectiva de la intimidad en la que el tiempo tiende a la espacialización. El proceso, no obstante, está demarcado ideológicamente por un pasado que quiebra el *locus amoenus* en que es percibida Región en la prehistoria y la desplaza hacia un *locus horribilis* sobre el que se fundamenta la historia. Explica Jorge Machín-Lucas (2009: 181) que “prima el peso pesimista de ese pasado, tanto del que fue como del que no fue. [...] El mítico tiempo bloqueado es la fuerza motriz de la memoria. No se pretende recuperar prístino, sino forjar un catártico estado de conciencia”. Esta idea del estado de conciencia nos obliga a

comprender el espacio de Región de manera ideológica cuyo centro productor de sentido es la crítica de la tópica del nacionalismo católico, que en la memoria colectiva de la comarca se refleja en la presencia de la Guerra civil. No obstante, a pesar de lo que pudiera parecer por sus implicaciones en el devenir de la trama argumental y de las reflexiones, no es el tema principal sino que actúa en tres efectos secundarios: como apoyatura histórica a un discurso narrativo ficticio, como medio que sostiene el contenido ideológico de la novela y como catalizadora de una ley, la de Numa, y de unas vidas, las de los regionatos, abocadas a la ruina que se explica por medio del mito que opera como castigo a la transgresión. Sus circunstancias en Región las mueven el inconsciente jugador que se lleva a María Timoner y el sediento deseo de venganza de Gamallo. Así también se dan tres puntos de vista sobre la Guerra Civil: el del narrador en 3era persona, el del doctor y el de Marré Gamallo, unificados por su falta de *decorum* pero separados por sus respectivos enfoques.

El primero es más objetivo y preciso, de matiz intelectual y analítico respecto de los combates, y buen conocedor de estrategia militar. En él se observa el trasfondo intertextual de la enciclopedia militar que aborda en profundidad. Las descripciones del conflicto se oponen a la temporalidad aletargada del paisaje y a los monólogos del doctor y de Marré. Este narrador intenta poner orden por el elemento histórico-historiográfico, aunque hacia el clímax del desenlace termina justamente involucrándose entre el coro regionato a partir del cual se postula el cruce entre lo individual y lo colectivo del recuerdo. Alberto Oliart explica esta variedad de enfoques.

La guerra está contada desde tres puntos de vista, que se entrecruzan y se significan mutuamente, con los demás planos o hilos de la novela. Uno es el de la narración objetiva de los hechos y campañas militares, en forma narrativa e impersonal; otra, los juicios de valor sobre la guerra, que normalmente corresponden al Doctor, y un tercer plano, narrativo también, pero desde su experiencia personal, de la hija del general Gamallo. (1969: 227-228)

Marré, finalmente, no es ni objetiva ni histórica así como tampoco se muestra interesada en extraer principios universales o abstractos. Frente a la historia, ella es la memoria. Sin embargo, su conciencia rememorativa se une a la del narrador ampliando el foco pretendidamente objetivo con el de la memoria del cuerpo. El doctor, por su parte, es más filosófico y especulativo, menos analítico y poco apegado a la veracidad histórica de los

hechos. Vive influido por la rueda de su padre así como por las escenas de infancia. Se trata de ver en este personaje la incomodidad de la memoria. Sebastián evade el problema aunque incita a Marré a la transgresión, a la vez la inculpa. Inserta la guerra en el contexto general del pasado regionato y la relaciona con los temas recurrentes de la ruina, de los que Marré, Muerte y él mismo son sus partícipes inmediatos.

### 2.3. CORPORALIDADES Y MEMORIAS: MARRÉ, MUERTE Y SEBASTIÁN

Los personajes del doctor Daniel Sebastián y Marré Gamallo son los participantes de un diálogo en el que pesa más el contenido de sus pensamientos y de sus recuerdos que su desarrollo como paradigmas humanos. Llegan a ser en la historia emblemas de la ruina de Región; el primero, aunque no se exilia, vive su presente aislado de la sociedad regionata; la segunda, quien enfrenta el regreso, busca actualizar un pasado en que la felicidad y la libertad están asociadas directamente a la sexualidad. Ambos, no obstante, comparten con el personaje de Muerte las formas de transgresión a través de formas no verbales. Sebastián, al apoyarse en su fe en la rueda, mantiene oculto el fantasma de la rebelión; Marré, al revivir apoyándose en el doctor las vivencias de la guerra, también infringe la ley de Numa al intentar conectar el pasado con el limbo del presente. Atrapados por la fatalidad, de alguna manera se niegan a convertirse en símbolos de la ruina. Sebastián intenta persuadir a Marré de no transgredir cuando el umbral del interior de la casa clínica ya ha sido sobrepasado. Culpa y transgresión son en este personaje las caras de una misma moneda.

Son seres casi fantasmales, desdibujados, difuminados, sin apenas autonomía sobre sus destinos ni sobre sus pensamientos ya que, en última instancia, son proyecciones de un narrador de manifestar ideología a través de sus voces narrativas, algo que logrará a la perfección en la segunda novela de la trilogía. Deshumanizados por la falta de *decorum*, propia del *Grand Style*, son ecos de una axiología que se enfrenta a la tensión entre razón y pasión. Esta última es la que reviste a los personajes de una voluntad de ser entidades autónomas; aunque no lo logren al final, es en la transgresión y en esa voluntad en las que el foco recae. Ambas se sostienen en el uso de la corporalidad que cierra la novela. No es casual que los únicos personajes que están fuera de este contexto se correspondan con el

limbo mientras que en el interior de la casa se juega la oposición; aunque son estos mismos personajes quienes, a veces, alientan el recuerdo y la fuerza de la pasión como es el caso de la barquera, los amantes de Marré, la mujer del doctor o Luis Timoner. Aunque la que más influencia tiene sobre ellos en el aspecto erótico es el personaje de Muerte. En el burdel que regentea, el regionato espera hallar una redención pero no a la falta sino a la ausencia de deseo. Ese espacio constituye un hito en la educación sentimental de los amantes. Al igual que la sierra, como ocurrirá con el personaje de Enrique Ruán, el burdel permite el reencuentro con la propia subjetividad. No es casual que el recuerdo que posee Marré de su experiencia allí no sea traumático pues en ese espacio se trama la libertad, con el alienante sexo, las sábanas revueltas y la sonrisa benevolente y cómplice de Muerte. Es ese personaje quien le anuncia la huida del amante que se relaciona con el fin de la Guerra civil y el inicio del “proceso de paz”. No es gracias al azar que estos elementos están ligados ni que sea Muerte la portavoz abyecta por su condición genérica y su rol sustitutivo de madre.

Un mediodía, al fin, entró Muerte en la habitación, con un cigarrillo de tabaco negro en una boquilla higiénica, cubierta con una bata negra estampada de grandes flores multicolores y una sonrisa benevolente que dejaba al descubierto un diente de oro. Me ofreció un cigarrillo, extrayendo del escote un paquete arrugado y medio vacío; tenía un pecho pálido, surcado de venas azules, y enorme, tan grande como para alimentar niños raquíuticos. (170)

La caracterización de Muerte pone en escena el campo semántico de lo materno; sólo que, acorde con el contexto, se trata de un pecho pálido, casi yermo como la misma Marré. El fin de la guerra obliga a Muerte a vender el burdel que se transformará en fonda y a Marré a huir para luego volver a Región. Como personaje femenino es, además, quien instruye en la sexualidad a la heroína a partir de un espacio clandestino y saturado de experiencia corporal. Justamente en el derrotero de madres sustitutas la transformación es evidente; si Adela Rumbal ejemplificaba el modelo ideológico por excelencia de carácter verbal, Muerte es la degradación y el ejemplo de lenguaje alternativo. Otro es el caso del niño adulto, que si bien algunos críticos como Jorge Machín- Lucas (2009) lo ubican por fuera de la escena de diálogo, para nosotros es componente esencial de la tríada sino quizás el personaje clave de la novela. Incomunicados afectivamente desde la infancia y de alguna

manera determinados por el limbo, buscan recuperar su identidad. No tienen diálogos sino en términos de monólogos. Esta deshumanización de los personajes los convierte en voces de conciencia y memoria colectivas, articuladas por un narrador y fundiéndose con un paisaje paradójicamente humanizado. Sus vidas están determinadas por la antinomia dialéctica que redundante en el choque entre lo individual y lo social, entre el binomio que conforman los códigos morales de la familia y de la sociedad<sup>223</sup>. Dirá Marré Gamallo:

Lo que no comprendo es cómo hasta ahora no ha sido capaz de redactar un código que esté de acuerdo con sus deseos, que se preocupe de defender su naturaleza más íntima. En contraste, no conoce la fatiga para redactar las leyes de protección a su más encarnizado enemigo, la familia, la sociedad. Y sin duda porque los códigos son redactados por la razón, un aparato al que apenas le interesa lo que el hombre es y desea. (266)

Ese código reaparecerá en *Una meditación* como una *carta puebla* oculta. Los mismos resortes de la pasión son el eje del reclamo y la transgresión. Los vínculos represivos que se generan tras la Guerra civil fortalecen las relaciones del poder y el panoptismo de Numa. El resultado de este conflicto no puede ser más desalentador: por una parte, el frustrante matrimonio de Sebastián con una mujer que, a los 20 años de matrimonio, sublima sus nulas relaciones sexuales en la pureza mística, parodia de la fe católica, y por otra, el deseo sexual de Marré, al abandonarse a la pasión instintiva, tratando de encontrarle una explicación racional a su desenfreno. No obstante, sus destinos están asentados en Región y aquéllos que incluso transgredieron, al marcharse sólo encontrarán la muerte al volver como será el caso de Marré.

Las voces de estos dos protagonistas homodiegéticos que utilizan una perspectiva de focalización interna variable, se apoyan en la corporalidad para el diálogo que no se da de manera verbal sino a partir de gestos, condicionados además por el tercer personaje en cuestión del niño-adulto. Por eso no creemos que en esta novela no haya diálogo; los personajes que intervienen en la interioridad, ese espacio de la casa-clínica, intentan comunicarse por las experiencias del deseo. El cuerpo opera la necesidad de interlocución: en el doctor es la rueda quien influye en dejar penetrar a Marré, es decir, la experiencia

---

<sup>223</sup> Para conocer todavía más acerca de las claves de enclaustramiento de los personajes, nos remitimos al artículo de John MARGENOT (1989) en el cual analiza esta situación en los casos de Daniel Sebastián y Marré Gamallo.

sensorial del pasado de la infancia, ajena a la razón; en Marré es el deseo de traspasar el umbral y la conexión, también ajena a la razón, del doctor con el republicano Timoner que ayudarán a traer el pasado al presente. Ambos personajes, en última instancia, están conectados por el tercer elemento: el niño adulto, quien también se comunica y obliga a la transgresión de Marré, por un lado y a la suya propia, al asesinar a Sebastián. Razón/ pasión son elementos constitutivos de la antinomia dialéctica prehistoria/historia<sup>224</sup>.

### 2.3.1. LOS DIALECTOS DEL OLVIDO: SILENCIO Y MEMORIA COLECTIVA

Susan Sontag (1966) se refiere a una “estética del silencio” [aesthetics of silence] al hablar de la función del arte en el quiebre de la modernidad. Explica Sontag: “Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue” (11). El silencio se vuelve significativo pues es también una antítesis respecto del monólogo de Marré. Sebastián, a diferencia de la heroína, no desarrolla una subjetividad más que en su silencio. No habla de si mismo sino a través de símbolos. La simbología que le ha sido impuesta se observa a partir de los hiatos en sus monólogos. De alguna manera su discurso se dirige siempre a Numa en una paradoja íntima pues su reflejo parece a la vez darle entidad. La “rueda” utilizada como oráculo impuso el silencio sobre el concepto de temporalidad que se percibe como “la dimensión en la que la persona humana sólo puede ser desgraciada” (257). El miedo al progreso recae sobre la figura de Marré como ente colectivo. Es ella quien trae el pasado que quiebra el orden y es el silencio un modo de restitución de la legalidad simbólica de Numa.

El silencio equivale también a su solipsismo y es una forma de construirse como un símil del guardián quien “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

---

<sup>224</sup> Alberto OLIART se refiere a la dicotomía benetiana destacando el conflicto razón-pasión: “A partir de la oposición instinto-razón dos posturas son posibles. La de que la razón es la esencia de lo humano y que el instinto inestable debe ser dominado al servicio de la sociedad y de la civilización incompatibles con él. O la de que es el instinto la esencia del hombre y que se debe construir un tipo de sociedad en la que el ‘principio de realidad’ y la ‘razón productiva’, no estén en contra de la naturaleza del hombre. En otras palabras, no hay que racionalizar los instintos, sino erotizar la razón. [...] Juan Benet coincide con Marcuse, como hemos visto, en afirmar la primacía esencial de la pasión-instinto sobre la razón; pero su conclusión, patente en toda la novela, se acerca a la de Freud. El individuo llamado normal, lo es porque vive su dosis de infelicidad diaria, porque la oposición instinto-razón no tiene solución posible.” (1969:232)

sublimaron todos los deseos” (221). Sebastián está obligado a callar a la vez que debe persuadir a Marré. Por eso disuade antes de iniciar un diálogo. Al presentarse Marré, le responderá: “Oh, no hablemos de eso” (113); “No le diré cómo fueron mis años de estudiante” (130); “[...] el sustantivo se me escapa” (182), entre otros ejemplos así como también desplazará los relatos de Marré atrayendo su atención a objetos del presente. Mediante un uso de la memoria lenta y silenciosa- memoria creadora en términos bergsonianos-, el presente condensa las temporalidades y se espacializa. El pasado reciente modifica su estructura pues se acopla al presente de la historia y desde ese lugar se activa.

El texto muestra una clara oposición entre un olvido forzoso, impuesto por las condiciones sociopolíticas de la comarca en la absoluta ruina tras la guerra y la larga postguerra, y los monólogos que se caracterizan por continuas y repetidas reflexiones sobre la memoria. El olvido tiene su lógica textual en el trauma de la guerra y el Franquismo como cultura hegemónica. Pero es también una reacción ante la mitología que constituye la hegemonía. El texto se convierte así en una transgresión frente a la orden de borrado del pasado y la resignación. En nuestro caso la forma discursiva del silencio se corresponde con el castigo autoimpuesto de Sebastián. El personaje guía/carcelero del doctor estará caracterizado por el índice del silencio. Como señala George Steiner:

Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio. (2003: 67-68)

Que Sebastián no busque la profundidad del recuerdo no significa que no aparezca de manera fragmentada una crítica de la mitología del nacionalismo católico. El ejemplo lo hemos visto en el relato de su esposa en quien recaía la pulsión sexual reprimida del matrimonio. Pero, a diferencia de Marré, la objetividad con que el doctor parece narrar los hechos del pasado reciente no deja lugar a una crítica explícita. Sus parlamentos están racionalizados y sus reflexiones anulan el componente emotivo que poseen los de Marré. El medio en que Sebastián busca silenciar los efectos de la guerra es a partir de la función simbólica. No sólo exige el silencio sino que lo transforma. En el episodio fundante de la ruina, que se da con la traición de Gamallo y que Marré transforma en metáfora del

abandono, el personaje-guía paradójico del doctor transforma el aspecto tropológico en pura farsa, devolviéndolo al lugar común y restituyendo sobre él el silencio. Así, el episodio del jugador se presenta dos veces en el monólogo. El primer relato parece corresponder a la esfera tropológica del universo de la prehistoria:

Quando se levanta el telón para dar comienzo al segundo acto (o tercero, cuarto... ¿qué más da?) advierte al instante que el escenario ha cambiado: la escena presenta con un decorado convencional, un paraje semejante al anterior pero el estado del tiempo es mucho menos apacible que en los días venturosos de la mina y la casa de juego. [...] Uno de los espectadores, en particular, no es capaz de reprimir su temblor; es un militar que ha perdido su guerrera. (223-225)

La mención a Gamallo marca la operatoria del juego. No sólo es quien traiciona sino quien pierde a su amante en el juego de naipes. Esa lógica es transformada por el doctor más adelante.

Una escena de Sainete se convierte a veces en el final de una época y unos aficionados inexpertos tienen que representar a veces el mismo papel de Catón; el telón de una anacrónica comedieta de costumbres se levanta para dar lugar a un escenario en ruina y en el intermedio, mientras los comparsas se cambian los disfraces y los actores fuman en los pasillos, estalla la guerra civil. Los que hemos llegado tarde a la representación, apenas nos hemos hecho cargo de la clase de comedia que nos ha tocado representar. (244-245)

El lugar común que lleva implícita la parodia, refleja la perspectiva de Sebastián que hace de la operación tropológica una deformación tópica. Esa retórica de la ambigüedad es un registro que ya Robert Spires (1984) calificó de “poética de los espacios abiertos” [poetics of open spaces] y que implica una unidad entre el yo y el pasado en la narración de memoria, que confronta la clausura del mito. Así, lo externo se transforma en interno y la fragmentariedad a la que esta novela está sometida no es casual pues se trata de un modo de significación<sup>225</sup>. Sebastián reformula el evento externo (la guerra) quitándole el efecto de memoria impreso por Marré y el niño en su función semiótica, y lo devuelve a la memoria simbólica, restrictiva que no busca reestablecer la memoria del conflicto sino desplazarla

---

<sup>225</sup> Como señala María Elena BRAVO (1986): “Juan Benet, cronista del mundo de Región es el artífice de una anticrónica cuyo objetivo no es archivar los hechos para su rememoración, sino investigar, por un lado, la naturaleza del conocimiento que podemos tener de esos hechos y por otro la naturaleza del lenguaje”. (177) Dos modos articulan el condensado Región a nivel narrativo: el cognitivo y el lingüístico.

hacia un sentido tragicómico. Como forma de silenciar el relato, el doctor ha detenido la semántica temporal. Sólo vive el presente estático impuesto por el orden de Numa en el que Marré no deja ser un anclaje del pasado a quien este personaje intenta disuadir. Marré representa las voces de la memoria colectiva; en este sentido busca quebrar el solipsismo del doctor.

La sexualidad es en la epistemología que construye, una forma de enfrentar el tabú más que una búsqueda generadora de vida; es una forma de discurso transgresor antes que una convención. Frente a la memoria colectiva se encuentra también la libertad de la memoria íntima que el doctor no logra tener. Iury Lotman, al referirse al concepto de “dialectos de la memoria” (1996:157), habla de la ausencia de unicidad en la memoria de una cultura, con lo que se refiere a los procesos parciales que corresponden a la organización interna de las colectividades. La cultura como construcción tiende a la conservación, preservación y creación de textos. Asimismo, la creación de textos está relacionada con el arte, no sólo en su sentido pancrónico sino también en el sentido de oposición y resistencia al paso del tiempo. Los relatos que conforman los puntos de vista son justamente dialectos que no dejan de pertenecer a una voz mayor, la del narrador. Por eso, aunque una lectura permite que el silencio final se pueda entender como un triunfo del poder simbólico de la autoridad fascista, la organización que le imprime el narrador hacia el final, con la simultaneidad de planos a partir de la dialéctica interior/exterior, nos permite concluir que el orden ha sido minado a lo largo del texto. La búsqueda de los personajes del niño y Marré a través de la memoria semiótica, llega a su clímax con la condensación final a partir de la estampa (esa imagen del niño chocando contra las puertas). La técnica narrativa ha servido no sólo para delinear el *Grand style* en oposición a la escuela realista sino también para profundizar en las fuerzas psíquicas de la frustración colectiva.

El silencio que impone Numa dialoga (en el sentido en que puede comprenderse el diálogo entre Marré y Sebastián) con la desesperación del niño-adulto. Pasión/ley, transgresión/orden, pulsión/represión son sólo algunas oposiciones que demarcan el horizonte de sentido de la primera novela de la trilogía. Todas parecen resolverse en la antinomia prehistoria/historia que es, en definitiva, la lucha entre el olvido y la memoria. La inscripción de lo histórico, en el sentido de asumir la “ilusión referencial” y estática del

mito franquista (Herzberger, 1991: 36), no se cumple en esta novela. La dinámica del recuerdo, los dialectos de la memoria consonante cuyo narrador determina el *logos* rememorante por excelencia y los aspectos líricos de la memoria semiótica, hacen que este texto, en tanto novela de la memoria, desmonte la mitología predominante. Así, la prehistoria republicana no es procesada como “caída” ni la historia como “progreso o salvación” del Régimen. Más bien se da la operación de retorsión donde el sentido oficial del mito es refutado e incluso reformulado. No es casual que, frente a este mito, la estampa final del texto establezca la equivalencia de “caída” junto a la de “hijo”. La predominancia de la función materna, que sigue la línea de la función semiótica, indica que el niño ya no se somete a la espera ni al claustro, lo que implica no comprenderse como “hijo” de un padre simbólico. De esta manera mata al “padre”, asocia la caída a la historia y a la legalidad de Numa y da muerte al doctor quien lo ha designado como “hijo”. Las sustituciones son rechazadas por el niño y es quizás en su figura, y en esa estampa final, donde reside la fuerza revolucionaria y el dispositivo moral que se encuentra en la revalorización del mundo interior. Por eso se comprende la concepción de una memoria heterogénea y una carga tropológica en tanto procesos basados en la metáfora (específicamente en la epífora<sup>226</sup>) que otorga la pluralidad semántica al condensado Región.

#### **2.4. SEMIÓTICA DEL DESEO: NOEMÁTICA PREVERBAL EN EL CASO DEL NIÑO ADULTO**

En este apartado vamos a tratar de ilustrar los elementos de la poética desarrollada hasta ahora en unos pasajes concretos de esta primera novela. Nos vamos a centrar en aquellos que ilustren el funcionamiento de la memoria preverbal semiótica, según se plasma en la descripción del comportamiento del niño-adulto. Este personaje, sintomáticamente, carece de nombre. Este es un rasgo que lo deja en el anonimato pero que también lo sitúa dentro del entorno semiótico, donde la palabra como registro denominativo no tiene lugar. La llegada de otro personaje innostrado (el “intruso”) es observada fijamente por el niño. Nuevamente, tenemos los ojos como medio de conocimiento del mundo por parte del personaje. La simultaneidad en que se fundan los espacios mitológicos

---

<sup>226</sup> Gonzalo SOBEJANO (1986a: 261) se ocupa de analizar el estilo metafórico de Benet del que señala sus uncciones intensificativas en oposición a la diáfora, dada por yuxtaposición. Si bien ambas están presentes en la obra benetiana, la primera se acerca a la función sintética que le propicia el oxímoron.

de la historia (Mantua) y la prehistoria (el hogar) también opera al interior de esta última. El niño permanece en el claustro de la planta superior mientras que el doctor y Marré están en la planta baja; por eso hablar de claustro para referirnos al espacio de Región nos parece poco clarificador de un diseño espacial complejo. En cuanto al contenido de la historia que representa el niño, nos encontramos con el motivo de la espera de la madre. Por un lado, este personaje asocia el fin de la guerra (que percibe a partir de elementos del universo semiótico, como el coche negro) con la vuelta de la madre; por otro lado, permanece escindido, al igual que Marré, entre un universo simbólico que le es impuesto y otro semiótico que le es inherente a su naturaleza.

[...] apenas aparece [...] el final de la guerra, la mañana de sol con todas las ventanas abiertas por primera vez en más de dos años, y los gritos de la gente, apiñada en la plaza agitando banderas y pañuelos. Sólo fue una mañana y la memoria se negó a aceptarla, tal vez porque no venía avalada con los pasos de su madre. (23-24)

El acontecimiento que se describe se corresponde con el fin de la guerra. Se trata de una estampa que opera en simultaneidad retrospectiva como elemento iterativo. La iteración demuestra una importancia a nivel ontológico en el personaje del niño pues constituye su identidad. La antítesis básica de este momento está dada por la oposición entre la historia (las ventanas abiertas, el objeto discursivo “plaza pública”, la agitación de banderas y pañuelos) que semeja la victoria del nacionalismo católico y la hegemonía franquista; y lo que el narrador asocia a “la memoria”, dada por la experiencia individual y la asociación de la victoria a la pérdida de la madre. Como puede observarse, se trata de una experiencia que el niño deduce por signos no verbales, más bien por los usos de los sentidos como la vista y el oído. La memoria semiótica del hogar se relaciona con la percepción sensorial y el lugar paradigmático de esa memoria es, sin duda, la cocina.

Sólo la cocina, al fondo del corredor, estaba iluminada y –del otro lado de la puerta, con la nariz pegada al cristal- el niño la observaba boquiabierto, con la expresión supina e indiferente de aquellos ojos agrandados por los lentes. Entonces volvieron a sonar –por primera vez en varios años- las horas en el reloj del vestíbulo; era un sonido macabro, [...] sólo en aquel momento comprendió que la guerra había terminado. (168)

Es a través del comportamiento de Adela en ese espacio del hogar anhelado que se describe la reacción del niño y el aspecto cognitivo del proceso histórico. Como espacio cargado de luz, el umbral que separa la puerta de cristal de la madre sustituta, le permite al niño comprender la ruptura definitiva de la prehistoria. Es un momento preciso y traumático para la definición identitaria del personaje. La doble mediación sobre sus ojos (el cristal de sus lentes y el de la puerta) construye sobre su imagen un resguardo, una intimidad que no puede ser penetrada. La reactivación del tiempo cronológico que quiebra el limbo de la guerra, no obstante inaugura otra temporalidad, una *dureé* subjetiva en la que el niño se instala en la espera y el recuerdo de la prehistoria. El largo proceso de la espera nostálgica de lo perdido nos ofrece un conflicto básico entre realidad social (el triunfo nacionalista) y un sentimiento de pérdida interior e individual que evita ser silenciado por el orden imperante. La “zona de sombras” donde la percepción semiótica y la simbólica se funden, muestra que de alguna manera el narrador depositará la carga axiológica positiva en la función semiótica de la memoria de la prehistoria. No es casual que la escena de la cocina, como vimos en varios cuentos del ciclo, sea el centro productor de sentido de la memoria acallada. Señala Michel de Certeau (2006)

Las prácticas culinarias se sitúan en el nivel más elemental de la vida cotidiana, en el nivel más necesario y más menospreciado. [...] En cada caso, *hacer-la-comida* es el sostén de una práctica elemental, humilde, obstinada, repetida en el tiempo y en el espacio, arraigada en el tejido de las relaciones con los otros y consigo misma, marcada por la “novela familiar [...]” (159)

El nivel más elemental es correlativo de la memoria semiótica; el niño perfecciona su función cognitiva a partir de aprehender los elementos externos desde la conciencia misma. Así, el proceso de conciencia (la noesis) queda asociado al noema (su resultante) (Ferrater Mora, 1969: 291). Los procesos de conciencia del niño son de por sí inmanentes y constituyen su esencia. La experiencia del mundo exterior simbólico sólo puede ser sometida a la subjetividad del personaje por intuición.

[...] tenía la cara bañada en lágrimas, la boca abierta y el labio inferior, mojado por ellas, temblaba convulsivamente; un halo sombrío y morado parecía nacer de sus lentes para envolver su cara con un desordenado reverbero. Inmóvil, tras tres o cuatro vacilaciones, pareció crecer en lugar de incorporarse, como si hinchado repentinamente de un gas se hubiera liberado de sus

amarras para ocupar toda la altura del rincón. El doctor dejó el vaso en el suelo.

- Espera, espera – le dijo.

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

- No, no era ella. Espera. Te digo que no era ella. Créeme. ¿Cómo crees que te iba...? ... hijo... (314)

En este pasaje queda claro cómo el conflicto entre las palabras del doctor, por un lado y la irrupción del interior de los sentimientos del niño, por otro, definen a este personaje, quien persiste hasta el final. Pero aquí el orden simbólico de la noesis es desmontado por la fuerza interior del mundo semiótico (la frustración del niño). Este pasaje muestra la perspectiva del niño y la del padre; no obstante, permanece una lógica de amo-esclavo por retorsión. Es el niño quien ahora somete al padre. La importancia de la experiencia interior y semiótica del niño-adulto para comprender la carga metafórica del texto, es crucial así como el personaje de Marré, quien nos da de alguna manera la voz del mundo semiótico que suplanta la falta de la voz de la madre en el texto. Dirá Marré que es “[...] una madre acosada por las penas y los remordimientos, trata de poner remedio a las pérdidas irreparables.” (121) Marré no pretende volver al lugar de la madre más que como transgresión o recuperación de lo perdido. El orden semiótico, representado por la madre-Marré acabará por superar la autoridad del disparo lejano y del silencio impuesto por Numa. La tensión final se apoya en la memoria colectiva pues rompe el monologuismo de Numa y su ley y deja al niño en la “zona de sombras” luchando por su libertad y la de su madre.

It is [...] the ultimate inability of any person to break the fatal deadlock between prohibition and transgression, either by breaking with society in favour of the self, or by accepting society and forgetting about the self, that seems to be one of the primary sources of the theme of Ruin which underlines so much of Benet's work. (Summerhill, 1984: 55)

La tensión entre la transgresión y la prohibición es lo que nos deja la última estampa de la novela. No creemos que se trate de una lucha entre el individuo y lo social sino entre una memoria que desea asumirse como colectiva para derribar los mecanismos de la ley de

Numa. Como final abierto, la estampa del niño enloquecido deja en suspenso la proyección a futuro; lo que implica que el texto no se cierra en el pasado ni en la desesperanza absoluta. Al igual que Marré, no se resigna a que su retorno sea motivo de exilio; el regreso debe ser válido no sólo para el “self” sino también para la comarca y, en especial, para la generación a la que pertenece el niño-adulto. Quizás el título cobre, en este sentido, su mayor significado. *Volverás a Región* es también un imperativo categórico que va *contra natura* y se enfrenta a la ley de Numa. El deber de memoria implica un deber moral, por eso el regreso es también ese mencionado *regressus ad uterum* del que nos habla el narrador. Con ese deber se enfatiza el lazo familiar y el valor de la madre en la construcción del condensado Región. Hay en el niño una intencionalidad que emana del conocimiento preverbal, su intuición que lo obliga a actuar, y esas acciones que toma a su cargo están cargadas de axiología. Su hacer implica justicia y desmitificación. El deseo es el motor de la memoria semiótica, por eso no hay orden y el comportamiento del niño incluso parece ir contra el lenguaje. De alguna manera, el personaje es un personaje palimpsesto, en él se debe desmontar la memoria simbólica y reconocer, como en una “pizarra mágica”<sup>227</sup>, las huellas de la memoria semiótica. La simultaneidad del diseño espacial euleriano se comprende en este sentido. Las yuxtaposiciones se enmarcan en el sentido de la metamemoria, mediante la cual el narrador se hace presente reflexionando sobre los procesos de la rememoración. Por eso, todo intento de explicación es imposible tanto para el narrador como para los personajes, quienes realizan una presentación “de la fatalidad” o retorsión del mito (Carenas y Ferrando, 1971: 182). El sentido recae en la memoria semiótica y no en el lenguaje verbal. Esa memoria, asimismo, no es homogénea ni está sujeta a procesos estáticos sino dinámicos. De este problema nos ocuparemos a continuación.

## **2.5. LOS PALIMPSESTOS Y LA METAMEMORIA: LA FLOR ROJA**

La motivación de los recuerdos tiene, en esta primera novela, especial conexión con el espacio. Un motivo recurrente es el de la flor roja. Se trata de un tipo de flores

---

<sup>227</sup> Formamos la analogía a partir del estudio de Sigmund FREUD (1994) para quien el doble requisito de la memoria se basa en el olvido y el recuerdo. El artefacto muestra, sin embargo, que las huellas primigenias o del origen siempre permanecen en la nueva escritura.

recurrentes, las bromelias rojas, mencionadas en juego intertextual con *Os Sertões*, que aparecen sospechosamente en *Volverás a Región*, donde cobran una dimensión misteriosa y fatalista que las ajusta al tono simbólico y autorreferencial de la obra. Así pues, se da el giro lingüístico de lo argumental a lo fantástico. También se pueden apreciar influjos en determinados rasgos argumentales -la minuciosidad en el análisis de las incursiones bélicas, la explicación de que sus orígenes están asentados en el fracaso del desordenado sistema republicano, la torturada mentalidad de un líder traumatizado (Gamallo) por los estigmas de su pasado y por sus frustraciones amorosas- como catalizadores del desastre de la zona, la idiosincrasia del espacio y de la historia-, que parecen estar motivados a partir de una dimensión mucho más simbólica y anfibológica en esta novela, pues no se quedan en simples apuntes botánicos, producto de unas condiciones ambientales, sino que participan en la creación de esa “zona de sombras”; son a la vez la causa y el efecto de supersticiones populares en las que se les vincula a la idea de la muerte, de las maldiciones y de los malos augurios. Las bromelias rojas están ligadas a la historia trágica del Torce y a sus repercusiones en la comarca. Ellas encierran todo un pensamiento oscurantista popular ligado a la percepción semiótica

Pero si el año es seco hacia el día de San Bruno empieza a caer la temperatura por debajo de cero; no hay otro termómetro que el espesor de la capa de hielo, la profundidad de la helada en la tierra, en las raíces y en la roca, la fuerza expansiva del agua intersticial que al congelarse fragmenta y revienta los lisos de cuarcita; todo el páramo se convierte en una inmensa nevera, los cadáveres de los perros que mueren en diciembre no se descomponen hasta el mes de mayo, cuando la primera floración viene a coincidir con un hedor tan extenso e insoportable que, sin duda, ha inducido a la imaginación popular a relacionar el color de la bromelia y la amapola con la sangre y las vísceras de los difuntos invernales. (196)

La explicación del origen tiende a antropomorfizar a los muertos como el pasado que se actualiza en el presente de la historia. Es también la contracara del bosque de Mantua, pues las bromelias tienden a crecer desordenadamente mientras el bosque guarda su lugar central y sagrado: “It represents the center, the axis, or the navel of the world. Every effort to define space is an attempt to create order out of disorder: it shares some of the significance of the primordial act of creation”. (Tuan, 1974: 146). Como elemento de la ironía trágica, la

bromelia conlleva el aspecto de la libertad y es un elemento de la parodia mítica: tiene forma de cáliz y se cree que contiene la sangre de los caídos en los combates del Torce; río que, al igual que en *El Jarama*, se construye como lugar de la memoria del pasado reciente y actúa anticipando la desgracia.

El paisano la maldice, no la coge jamás, no la extirpa ni se atreve a llevar el ganado allá donde ella brota. El día que distraído la pisa, da un salto atrás, cae de hinojos y se persigna tantas veces cuantas flores hallan a su vista... Porque nace siempre donde descansa un resto humano, un hueso o un escapulario que está pidiendo venganza, recuerdo y redención al mundo de los vivos.  
(190)

Lo mismo sucede con la luz roja que motiva al viajero que intenta penetrar Mantua. Se trata de un sonido inexplicable y una picadura dolorosa que manan de una fuente desconocida (215-216). El dolor que atraviesa la búsqueda futura está relacionado con actos ritual de la impureza; no constituyen símbolos pues poseen un impacto material, activo y fantástico que no resuelve el lenguaje sino el cuerpo (Kristeva, 1988: 99). Por eso mismo, Marré convierte en acto destructivo y presente la retórica del pasado con la esperanza puesta en el encuentro sexual con Luis, al igual que el niño-adulto abyecto incluye a Sebastián en el ritual que busca volver cuerpo el recuerdo del pasado: el primero, en el retorno a la madre; el segundo, en la experiencia de la rueda desplazada a la predicción de la llegada de Marré. No es casual que este tipo de flor sea parte de la vegetación abundante que crece en las montañas y se opone al desierto de la llanura; al igual que la luz que proviene del puerto de Retuerta, donde encontraremos el burdel de Muerte en *Una meditación*. Desde el eje de la verticalidad, se suma al diseño espacial concentrado en lo alto como espacio de lo creativo. Desde allí, la memoria leída en palimpsesto juega un rol esencial. La floración de las bromelias recupera el sema prehistórico de la reproducción de la madre, yerma en la historia, como vía posible de acceso o floración de los recuerdos. Esa búsqueda también se deriva de elementos fantásticos y eróticos, comprendidos en términos de estampas o fuegos fatuos que transgreden la historia.

### 2.5.1. LA HISTORIA Y LAS TRAMAS: LOS FUEGOS FATUOS

*Volverás a Región* concentra su trama en el límite de lo fantástico. Lo irracional se

concreta en la perspectiva de un narrador que no busca explicar ni analizar lo narrado, así como sus digresiones de carácter universal rompen el *decorum* y se perciben a través de sus personajes. Estos tienen la característica principal de acceder al universo semiótico desde la predominancia de lo erótico. Así, ciertos elementos, personajes y espacios rituales actúan como fuegos fatuos, como nexos con lo inconsciente o irracional del universo semiótico, indefinibles y casi incorpóreos. Como variante del burdel de Muerte, otro espacio será correlativo tanto de éste como de la casa familiar: la mina. Según se recuerda en la memoria de la prehistoria, la actividad minera llevaría a Región al progreso y traería el ferrocarril. Con el advenimiento de la historia, el ordinario se estancó en Macerta a la vez que se impuso en la comarca una economía de subsistencia. La mina, al igual que la casa, tiene una estructura endogámica y su función es mostrar las consecuencias de la ruina. Es interesante este espacio también porque desmonta un aparato estatal: la escuela. La mina pretende ser una institución donde son educados los niños de clases privilegiadas, produciendo una transformación perversa del individuo. En este sentido, muestra el proceso degenerativo de los procesos de enseñanza. Es el único medio a través del cual parece concebirse el progreso en la historia. La mina es el recurso irónico a partir del cual se cultiva el espíritu pasional y el instinto. Se opone a los colegios prestigiosos y pretende ser una educación de la ruina de la posguerra. Para llegar a la mina se deben pasar una serie de pruebas<sup>228</sup>; la más importante es el encuentro con la barquera que se presenta desde lo abyecto: una anciana de aspecto lúgubre, encorvada, descalza y vestida de negro. Es una construcción de carácter popular que también tiene su raíz en los cuentos infantiles; ligada al mundo de los infiernos, cuece gusanos y raíces en aceites terribles. Es también, al igual que veremos con el del Indio, un personaje procaz cuya transgresión reside en el instinto sexual: “[...] se revolcaba en la hierba y- entre risas, hipidos y blasfemias-se rasgaba las sayas, se despojaba de sus lanas para aparentar los actos más obscenos, los más sucios regocijos y los más crueles orgasmos” (199). A esta construcción se le suma la imagen de Caronte. La barquera transporta al viajero al otro lado del río Torce al mundo de

---

<sup>228</sup> En este punto tendremos una microhistoria cuyo héroe es el jugador, destructor antes que redentor, pues a él es a quien se inculpa la ruina; la barquera será su ayudante al darle el objeto mágico- la moneda de oro- pero también la guardiana de la mina al celar la frontera del río, igual que el penitente. En *Una meditación* las concomitancias de la mina serán más relevantes en la crítica tópica y el penitente será el redentor.

la mina, centro de transgresión, aunque el mitema del regreso al origen se invierte pues el viajero es beneficiado por la figura de la barquera en vez de entregarle un objeto a cambio. La tónica mítica también se invierte a nivel ideológico pues el acto ritual está desarrollado a través de la parodia bíblica. La barquera, como San Juan, baña al jugador y de alguna manera lo bautiza al revés, es decir, no lo incluye en las reglas sociales impuestas sino que lo orienta a la destrucción del orden. Jesús Pérez Magallón (1991) cree que tanto Numa como otros símbolos en *Volverás a Región* representan una temporalidad que se opone al tiempo objetivamente cronológico (el descriptivo de las acciones y de los escenarios).

[...] un tiempo de índole mítica, es decir, un tiempo en que no cuadran los parámetros aplicables a la vida y a los seres humanos. Un tiempo de cualidad diferente, incapaz de ser sometido a la férula de la medición o a algún criterio que no sea el de sus propias leyes, el de su lógica interna. En ese tiempo hay que situar las alusiones a mitos -obvia y previsiblemente degradados- como Penélope o Ifigenia, a la barquera (un Caronte también degradado), la presencia de la muerte o al mismo Numa, por no citar al carácter de ciertos símbolos recurrentes (las bromelias rojas, el ruido del motor de explosión, la moneda de oro o la sortija). (Pérez Magallón, 1991: 288).

Ahora bien, la función ideológica y no de autonomización de la obra es lo que revela su importancia. El personaje de la barquera desaconseja la prudencia y pudor cristianos y adentra al viajero en un mundo grotesco y obscuro. Esa transición fantástica está basada en la retorsión de la tónica mítica. La base irracional es de carácter plenamente erótico. El final de Marré de hecho está conectado con este elemento. Tres experiencias son las que van a determinar el promiscuo comportamiento sexual de la heroína y su escepticismo ante el amor: un joven soldado alemán llamado Gerd, con el que se inicia amatoria y sexualmente, y quien se acaba suicidando; un tal Julián Fernández, republicano eliminado por sus compañeros en una guerra intestina, por disensiones tácticas, y el más añorado, su auténtico amor Luis I. Timoner, el hijo de María y del jugador, conductor de la camioneta de la menguada fuerza republicana que huirá a los terrenos prohibidos de Región al final de la guerra. El prematuro binomio amor-sexo, siempre dissociado emocionalmente cuando se trata de ella, acaba siendo traumático. No obstante, ese trauma no lleva a un estancamiento de la búsqueda sino, por el contrario, a una profundización del deseo, a una liberación que

busca la transgresión de ese código último llamado Numa<sup>229</sup>.

He llegado a pensar que mis primeros amores no tuvieron otro efecto que lanzarme fuera de mi edad a una suerte de anacrónica y lasciva ingravidez, de senilidad prematura -si la senilidad es eso, hastío, desesperanza, falta de curiosidad- que sólo conoció su propio horror cuando se vio acompañada de las arrugas. (272)

La catarsis llega al final, después del haz de rememoraciones, cuando significativamente empieza a tutear al doctor. Su viaje final demuestra que su pesimismo y capacidad de acción, aunque estériles, proceden de un pensamiento mucho más positivo que el del doctor y casi dionisiaco, para buscar su destino con el desaparecido Luis I. Timoner. Ese viaje acabará en las sangrientas manos de Numa. El final está cargado, al igual que los fuegos fatuos, de elementos fantásticos que connotan la irracionalidad. Como señala Jorge Machín-Lucas (2009)

Esto nos lleva al hecho de que Región es, por encima de todo, un estado físico y moral que se elabora cuidadosamente mediante la imbricación entre una descripción objetiva y otra subjetiva. La aridez de la objetividad científica es sublimada por la lírica y desgarrada personificación de la naturaleza, sin explicación lógica o psicológica por parte del narrador. Se busca con este método la captación del misterio que palpita en las cosas mediante la intrusión de lo fantástico y de lo simbólico. (166)

Hay muchos elementos que refuerzan este carácter extraordinario: Numa y su poder son restauradores del orden sepulcral y silencioso regionato mediante la metonímica aparición de sus disparos, los ladridos de los perros, la siniestra barquera - trasunto del Caronte del Hades clásico-, la moneda de oro que ella le da al jugador -como las que se ponían en las bocas de los muertos para pagar sus servicios-, la vaticinadora rueda telegráfica del padre del doctor, las bromelias rojas, el animismo infundido a los elementos físicos, climatológicos y meteorológicos de la descripción regionata, la demonología y la teratología, las extrañas razas animales que pueblan la zona, el ahuesamiento de los personajes, los sonidos y dolorosos pinchazos de orígenes inexplicables, las explosiones de un coche de combustión, los ladridos de los perros y los disparos en las montañas. A

---

<sup>229</sup> José Luis ARANGUREN (1976a) explica que pese a la rigurosa descripción geográfica e incluso cartográfica, es en el acceso a Numa donde encontramos la última y definitiva prohibición de la clausura general de la comarca.

continuación, abordaremos la segunda variación sobre la ruina en la que se fortalece el peso del narrador a la vez que se asienta el viraje a la metatextualidad y al borramiento de la trama descriptiva.

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

Esos impulsos oníricos nos trabajan, tanto para el bien como para el mal; simpatizamos oscuramente con el drama de la pureza y la impureza del agua. ¿Quién no experimenta, por ejemplo, una especial repugnancia, irracional, inconsciente, directa, por la orilla sucia?, ¿por el río ensuciado por la basura y las fábricas? Esta gran belleza natural opacada por los hombres despierta rencor.

Gastón Bachelard, *El agua y los sueños.*  
*Ensayo sobre la imaginación de la materia.*

### 3. UNA MEDITACIÓN, SEGUNDA VARIACIÓN DE LA TRILOGÍA REGIONATA

La segunda novela que compone la trilogía es *Una meditación* (1970) y cumple el proceso que señalábamos respecto de la condensación que sufre la construcción del diseño espacial. En principio, se trata de una novela que ha sido escrita en un rollo continuo a partir de un artilugio anexado a una máquina de escribir Halda (de ahí que se hable de su época Halda, segunda en el proyecto narrativo) con el que se trataba más bien de inaugurar un principio sistemático con el que se representase un flujo narrativo sin cesuras, sin el trazado argumental propio de la “onda”, sin concordancias de lugar ni progreso dramático de los personajes; y sin el *decorum*. Esa forma permitía mantener algunos elementos estilísticos de su primera novela respecto de la configuración de los procesos de rememoración; pero esta segunda variación, si bien vuelve sobre el tema de la ruina, apuesta a una diferencia clave: la narración en primera persona quien “evokes a succession of fragmented memories which frequently remain vague and incomplete” (Herzberger, 1976: 71). La novela consiste en un largo párrafo y de la misma manera fue presentado al jurado del premio Biblioteca Breve (ver nota al pie 22, correspondiente a la Parte I de esta tesis). Esa disposición formal responde también a nuestra hipótesis. Puesto que el diseño espacial ya había sido presentado al detalle en *Volverás a Región*, la segunda variación no debía respetar el parámetro descriptivo inicial. Así se continuó con la abstracción esbozada en la última estampa a partir de la simultaneidad de las imágenes de Mantua y el hogar. Como se trata de una continuación, el efecto retrospectivo volverá sobre los personajes ya presentados morfológicamente en la primera novela. Ese efecto en esta segunda será de índole aspectual: Sebastián aparecerá como el doctor de Mary mientras que Numa, Gamallo y Muerte serán referencias a la historia. El foco narrativo se concentrará en la figura del narrador quien antes organizaba las estampas narrativas de *Volverás a Región*. De hecho, el tiempo cero del relato parece estancado en el recuerdo del “retorno”. Los hechos que ocurren después del conflicto bélico ocupan la mayor parte del monólogo del narrador lo que supone también un efecto de continuidad respecto de la primera novela que mantenía como centro la guerra. En *Una meditación* el relato responde a una crítica ideológica construida sobre la base de la retorsión, argumento que aparecía también de manera irónica en “Baalbec, una mancha”. Ese efecto está dado en la fuerza de la caracterización de

Región que es descrita en términos de un “cuerpo enfermo”; esa metáfora ontológica pretende refutar el ideologema de la retórica del nacionalismo católico sustentado por las metáforas de la enfermedad causada por la república (lo que en el mito nacionalista funciona, además, como “la caída”). En este texto la retorsión está en la base del desarrollo narrativo-argumentativo: la enfermedad está constituida por la guerra y su “espíritu de posguerra”.

Si el espíritu de posguerra fue o quiso ser una convalecencia pronto se había de convertir en un nuevo mal que... se hizo endémico como vino a demostrar- sólo para aquel que viviera allende de las fronteras pues no había en España una persona tan ajena a su influencia como para establecer el diagnóstico en oposición a su propio pronóstico- el resultado que obró sobre aquel cuerpo enfermo y mutilado por la guerra el conjunto de numerosas y horribles y paralizantes medicinas que le fueron suministradas en la paz que siguió. (75)

La idea del “paralytic estate” (Orringer, 1984) se proyecta sobre lo ideológico. Así, el espíritu de posguerra es una máxima ideológica tópica que se concentra en la función intertextual. El sentido de ruina es su vehículo pero el narrador lo transforma a partir de la retorsión que lleva a la ironía (“la paz que siguió”) y de esa forma articula contenidos de la conciencia social. En este caso la trama se constituye por el proceso argumentativo y narrativo, dejando a un lado el descriptivo y así se presenta a la comarca como condensado ideológico antes que como espacio geográfico<sup>230</sup>. Este espíritu refleja también una crítica que puede resumirse en dos conceptos: restricción y racionamiento (Martín Gaité, 1987:5) que fueron sufriendo desplazamientos semánticos hacia las relaciones sociales, de género, políticas y económicas.

Por eso, el término posguerra es discutible e, incluso en las novelas del ciclo regionato que se localizan en el *hic et nunc* de la segunda etapa franquista, la serie social no

---

<sup>230</sup> Al respecto sostiene David HERZBERGER (1976) “Thus from a social perspective, which most critics incorrectly find completely absent from Benet’s novels, Franco’s government has magnified certain economic and social problems, but more importantly, has infused Spanish society with a paralytic state of mind in which the inability to think or to act has resulted in the continual deterioration of the nation’s spiritual and physical condition” (74)

advierde en la literatura un quiebre sino más bien una continuidad<sup>231</sup>. Pero esa continuidad de tópicos míticas que se critican en todo el ciclo de Región debería poder comprenderse mejor incluso a partir de la presencia del narrador en primera persona. No obstante, el recurso retórico será problemático pues concentra una heterogeneidad en vez de conformarse como bloque homogéneo. Es un narrador que, a diferencia de la tercera persona, nos permite entrar en el interior (Baquero Goyanes, 1989: 126) pero no se trata de un punto de vista fijo e impermeable sino, al igual que sucedía con los monólogos de Marré y el doctor, quien reúne bajo su voz los dialectos de memoria es el narrador en primera persona, una variación explícita que lo compromete con lo que expresa. Como el mismo Benet expresa a propósito: “[...] Este señor se equivoca, confunde y, sobre todo, como todo narrador de muchas cosas, no dice la verdad y produce en su propio discurso sus insidias y, por lo tanto, se contradice.” (Núñez, 1986: 22) La primera persona está implícita en el extenso monólogo pero, ante todo, resulta clave en la construcción narrativa del mitema del regreso, bajo el que están determinados los héroes de Región, entre ellos el mismo narrador. El héroe que vuelve esta vez, ya no es el personaje de Marré sino el propio narrador quien regresa a Región en 1939.

(estaban abiertas todas las heridas de la guerra, un buen número de casas- las que seguían de pie- vacías, abandonadas u ocupadas por gente desconocida, las familias divididas y dispersas, muchos de los nombres de mi primera juventud pronunciados con encono, otros eran poco menos que inencontrables si se quería dormir en paz, un ánimo inquieto, vengativo y malévolamente prevalecía en todos los triunfadores que todos los días, a todas las horas y en todas las esquinas alardeaban de su victoria para lo que no era suficiente glorificar su gesta sino que necesitaban cubrir de insultos a su adversario como si recelosos e inseguros de su triunfo [...] necesitaran todavía mantener la contienda con la palabra, ese recurso final cuando la acción es impotente [...])  
(53)

El relato aparece enmarcado, interrumpiendo o más bien enfatizando, el motivo del retorno. La función paratáctica será central en la construcción del *ethos* crítico del narrador quien, a partir de la síntesis en el “yo” de la primera persona, pone en relación todo el arsenal

---

<sup>231</sup> Dirá MARTÍN GAITE “El término *posguerra española* es muy discutible. Para los que no consideren cerrada esa etapa- y están en su perfecto derecho de hacerlo- hasta la muerte del general Franco, mi trabajo no constituirá más que el fragmento inicial de una crónica mucho más amplia”. (1987: 5)

retórico de una memoria colectiva. Así vuelve a aparecer en escena la antinomia dialéctica en el condensado Región a partir del *locus amoenus* de la infancia en la prehistoria republicana, con la función semiótica de la memoria y el *locus horribililis* de la historia presente y su función simbólica. La diferencia, en este caso, la encontraremos en la función del narrador y el punto de vista que construye en el relato de la ruina de la comarca. Por eso, el texto apunta a un monolingüismo que, en realidad, anula la idea de una autoridad sobre la propia voz narrativa.

En el intento por recuperar la memoria retórico-discursiva de la prehistoria republicana, el narrador se enfrenta a la hegemonía discursiva impuesta por la memoria del nacionalismo católico. En este sentido, lo que se llega a narrar es más bien la huella de una huella, un “vacío” que es constitutivo y correlativo del espacio regionato. Entonces, el lenguaje de la ruina se dispara en una hipermnésia (deseo de recordar exacerbado) e intenta reconstruir lo perdido; en ese intento de recordar es que se establece la equivalencia respecto del imaginar. El ciclo parece apuntar a lo que Jacques Derrida (1997) mencionara partiendo de la operación retórica paradójica con los axiomas: “No tengo más que una lengua, no es la mía”. La lengua aparece como un sistema cultural pretendidamente uniforme que no obstante tiende a quebrarse. Como elemento necesario para establecer la hegemonía, la memoria retórico-discursiva del nacionalismo católico utiliza ciertos ideogramas y fraseología que uniforman la visión imperialista del régimen. No obstante, hay una contracultura que de alguna manera reformula esa memoria a partir de la retorsión, la ironía y la paradoja. Quien la refleja es el narrador que se impone como personaje pero también como héroe. Con él vemos a los demás personajes y experimentamos los hechos relatados.

Es una voz que pretende organizar explícitamente la trama a diferencia de lo que ocurre con los personajes de Marré y el doctor a quienes el narrador cede la palabra pero a quienes, de manera implícita, controla. En el caso de *Una meditación*, el narrador tiende a la diversificación pues puede tomar el lugar del testigo y, a la vez, el del narrador omnisciente en primera persona.

En relación especular puede también otorgarse una conciencia de sí a través de otros personajes. Esa flexibilidad que caracteriza la voz del narrador nos lleva a reflexionar que

esta novela no se trata, en realidad, de un texto autobiográfico con una presencia constante del yo narrativo sino de un despliegue argumentativo que busca analizar individuo y entorno (la autorreflexión y lo social) de manera fantasmática (un yo que ficcionaliza los recuerdos de la infancia y un entorno que necesita de la caracterización indirecta). No hay cambio de perspectiva narrativa sino variación pronominal del foco de interés. La operatoria de despliegue va de lo definido a lo indefinido, de lo explícito a lo implícito y de la prehistoria a la historia; este ejercicio dialéctico se conjuga bajo la mirada de la primera persona en relación con el entorno de Región, lo que nos da un narrador de perspectiva múltiple cuyo ejercicio de identificación responde a una intencionalidad ideológica: la recuperación de la axiología republicana y la desmitificación de la historia presente. Sobre su figura y sus relaciones con los personajes del ciclo trataremos en el próximo apartado.

### **3.1. HÉROES DEL FRACASO Y ESTRATIFICACIÓN. PERSPECTIVAS PARAMITOLÓGICAS DEL NARRADOR**

Según señala Gonzalo Sobejano (1975), el narrador no se presenta con entidad suficiente. Se trata más bien de comprenderlo a partir de su discurrir antes que por su biografía o carácter bien delineado. Es un narrador que evita hablar de sí mismo y que se refugia o se asimila al pasado. Más bien se busca o construye a partir de los otros personajes en un intento por no racionalizar su figura sino mantenerse bajo el velo de lo irracional. La función semiótica de la memoria se corresponde con una suerte de momento iniciático u origen de la rememoración: el retorno. El mitema del regreso sirve a los efectos de poner en funcionamiento la memoria de la prehistoria. Es en este momento decisivo que el narrador se proyecta en primera persona. El retorno aparece matizado por dos elementos clave: el motivo poético, por un lado y el genealógico, por otro. Ambos se conectan con la búsqueda de identidad y con la búsqueda estética. De alguna manera, el narrador regresa por una deuda no sólo respecto de la rememoración sino también de la conmemoración. El retorno está signado por la veta creativa<sup>232</sup>, lo que implica que al buscar el pasado se

---

<sup>232</sup> Según Marysé BERTRAND DE MUÑOZ (1980) el retorno creativo permite activar la rememoración a partir del arte. Analiza en este sentido una novela titulada *El retorno* de Pablo de la Fuente donde se unen nostalgia y vida artística.

encuentra un momento de participación dramática que coincide con el homenaje al “gran poeta puro” de la comarca.

El homenaje al fallecido poeta, sin embargo, presentará una dualidad que determinará la caracterización diseminada de la voz narrativa. Al gran poeta se le debe la expresión estética pero es a su hermano, Enrique Ruán, a quien el narrador está haciendo el verdadero homenaje. Los hermanos representan la dualidad del arte o contemplación frente a la acción o praxis del hombre activo. Y el narrador no deja de construirse a partir de ambos modelos. Por un lado, de manera oblicua rinde homenaje al poeta a partir de la creación de su propia obra.

En este sentido, *Una meditación* podría ser entendida como la deuda implícita en la biografía del narrador-personaje; por otro, y dado el carácter de una obra “[...] titulada como si fuera un estudio filosófico en vez de una obra de ficción” (Rivkin Goldin, 1986: 109), es también el reducto de una práctica. Hay un hacer en el discurso que recupera la ruptura genealógica (N)<sup>233</sup> en el recuerdo de Enrique Ruán pues la huella de su voz no literaria es, de alguna forma, lo que mantiene el desplazamiento entre ensayo y novela. La necesidad de reposición del elemento N motiva el desarrollo de la trama. Es en la dualidad de los Ruán donde el narrador deposita la axiología positiva del recuerdo de la prehistoria. De niño el narrador recuerda que Ruán “nos resolvía todos los enigmas de las costumbres, los nombres y los porqué” así como defendía “nuestra ignorante e impropia conducta ante el alto tribunal de nuestros padres y mayores” (32).

La memoria se transforma, de esta manera, en un proceso simultáneo, hecho que se refleja en un texto que carece de párrafos, apenas tiene diálogos y su título se enfrenta incluso al género novela. Como antinovela, *Una meditación* busca llevar al extremo lo que Benet postuló en sus ensayos de crítica y teoría literaria (1970a, 1976e) respecto de la “zona de sombras”. El sello de esta suerte de metanovela<sup>234</sup> es la incertidumbre y es, a

---

<sup>233</sup> Remitimos al lector al capítulo III de esta tesis en el que se explica el sentido de N en tanto substrato genealógico.

<sup>234</sup> Entendemos el concepto de metanovela en la primera fase de este texto (la del narrador pleno en primera persona) más bien como “self-conscious novel” (ALTER, 1975), es decir, una novela que ostenta su propia condición de artificio y muestra con eso la problemática relación entre verosimilitud y realidad. La segunda, y siguiendo los lineamientos de Robert SPIRES (1984), se correspondería con una “self-referential novel” (novela autorreferencial), por cuanto dirige su atención no al mundo representado de manera exclusiva sino su

partir de esa ambigüedad, que el narrador en este caso aparece explícitamente a cargo de un proceso de rememoración. Pero como se trata de la inevitable relación entre individuo y entorno, la memoria individual que se pretende al principio de la novela (y que, como veremos, se corresponde con la primera fase del héroe) deviene memoria colectiva. En relación especular, el individuo que narra establece asimismo una relación simbiótica respecto de Región, pues su búsqueda está orientada por un retorno nostálgico a una etapa anterior a la guerra civil, la del *locus amoenus* que venimos analizando en la memoria retórico-discursiva de la prehistoria republicana<sup>235</sup>.

El narrador en esta antinomia dialéctica que intenta mostrar, debe estratificarse. Es pues la intercalación entre una primera persona que rememora la infancia republicana y otra que ejerce la onminiscencia, a partir de las cuales entenderemos el proceso que cumple el héroe en las tres etapas de no iniciación, iniciación y fracaso, culminando con la expiación de uno de los personajes rendido ante la amenaza del fin. La estructura que sostiene esta búsqueda o viaje al pasado y a la interioridad, es la dialéctica historia/ prehistoria que vuelve a asumir en esta novela las funciones semiótica y simbólica que muchos críticos, como Ken Benson (1989), redujeron al conflicto razón/pasión, olvidando el marco determinante de la experiencia recreada de la guerra civil. En este caso, el narrador mismo cumple la función del héroe pero al hacerlo trastoca el principio mitológico de la historia pues no recae en él en sentido absoluto la estructura C-N-J<sup>236</sup>, por el efecto mismo de la estratificación que su voz sufre. Su función transgrede los límites de la mitología, hecho que el personaje de Marré no había logrado, ya que su función como heroína se dilataba bajo la ley de Numa. Por eso nos permitimos calificar el héroe que representa el narrador como paramitológico. Su perspectiva de la memoria de la historia tiende a amplificarse en múltiples personajes que también pueden ser entendidos como héroes. La multiplicidad,

---

proceso constructivo, mediante el acto de escribir que SPIRES ubica en la categoría 1. No obstante, el interés en la obra benetiana se centra más en lo que Gonzalo SOBEJANO (1989) califica de neonovela en una obra como *Saúl ante Samuel* pero que desplaza a toda la obra. En nuestro caso preferimos analizar el cruce entre el concepto de novela autoconsciente y autorreferencial pues el de "neonovela" (que pugna por añadir algo nuevo al género) nos parece general y abarcativo para una obra que busca romper las categorías.

<sup>235</sup> Laura RIVKIN GOLDIN (1986) ha hablado, incluso, de esta novela como de una "parábola del idealismo republicano" (110) donde se busca la recuperación de la memoria particular pero también colectiva de la comarca.

<sup>236</sup> Remitimos al lector al capítulo III.

que analizaremos en el próximo apartado, lleva a pensar este narrador como un sujeto preocupado por el recuerdo creativo que transgrede el mito de la ley de Numa. La transgresión toma cuerpo como preocupación estética, desborda el dispositivo descriptivo y asume con la primera persona el presupuesto ideológico del condensado desde el trabajo tropológico. Las múltiples historias que componen el coro regionato se sostienen por la práctica reflexiva del narrador preocupado por el proceso del relato. María Elena Bravo define esta operación como una tendencia metafictiva de la obra benetiana en la que el personaje-novelistas “busca y logra dar cuerpo a una obra artística cuyo objetivo es la investigación de la potencia creadora del discurso; la novela pasa así a ser un medio de investigación de su propia esencia” (1986:177)

La memoria sufre por lo tanto, en tanto *durée* o tiempo vivido (Bergson, 1968) que se opone a un tiempo cronológico, una espacialización que encuentra en Región su condensación ideológica. La temporalidad en que se presenta este narrador paramitológico es bisémica; se compone tanto de la experiencia como de la objetivación de la cronología. El primero se corresponde con la figura del narrador, quien explícitamente organiza la trama, pero el segundo cobra entidad sólo a partir de un objeto: el reloj de Cayetano Corral. Paradójicamente, y dado que es la ambigüedad el recurso que rige la narrativa benetiana, el reloj no funciona; no obstante, Cayetano no se esfuerza por su reparación sino por su perfeccionamiento: “[...] durante años se dedicó a renovar y perfeccionar hasta el punto que del ejemplar original sólo habían quedar los elementos estáticos” (63). El intento de comprensión de la duración matemática o cronológica fracasa porque el sentido del tiempo es subjetivo y hasta intimista; el silencio del reloj representa no sólo “[...] the total absence of meaning in the people’s lives” (Herzberger, 1976: 84) sino una estructura narrativa basada en la tensión entre dos temporalidades que se funden: la del pasado reciente y la del presente. Así, el futuro se comprende sólo en términos de potencialidad, como analizamos ya en el ejemplo del niño-adulto. El tiempo objetivo demarca la diferencia entre vida y existencia: “[...] marca con su silencio el compás de espera entre vida y existencia” (74) No es casual que cuando Leo y Bonaval huyen al monte, el personaje de Cayetano se obsesione con la perfección del reloj como si su funcionamiento pleno, de alguna manera, obedeciera el ritmo de la legalidad de Mantua y el tiempo psicológico fomentara, por el

contrario, el desorden y la transgresión. La tensión vuelve a poner en escena la antinomia dialéctica prehistoria/historia y es el narrador en primera persona quien hace de este problema un elemento constitutivo de su caracterización.

¿Qué puedo encontrar que me sirva de clave para encontrar la razón- ya no la justificación- ni de ser lo que fui ni lo que esperé, ni de poder esperar ya otra cosa que no ser nada ni al menos poderme anticipar al no ser nada para ser algo dejando de ser nada? De la misma forma que cuando insistía con mis furtivas miradas al reloj, sus manecillas parecían detenerse como si jugaran conmigo a un cruel escondite y trataran- con esa muda e impenetrable malignidad de los mecanismos- de persuadirme de la inmovilidad en que estaba radicado pese a mis esfuerzos por avanza en la dirección cronológica del tiempo. (65-66)

La temporalidad es medida por los mecanismos de la memoria. Así, “[...] solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo” (203). El quiebre lo vemos en la presencia de la ruptura que significa la Guerra civil. Como temporalidad interna y absolutamente construida sobre la subjetividad, la guerra divide dos modalidades de concepción de la memoria: la semiótica y la simbólica. Estos procesos están asociados a la infancia, por un lado, y al mundo adulto, por otro. El quiebre es narrado por una primera persona que participa del relato, y del recuerdo colectivo de la familia, a partir de una celebración ritual como un cumpleaños/ bautizo según los vaivenes de la rememoración.

El estallido de la guerra civil nos sorprendió celebrando un cumpleaños bajo la glicina. Digo mal, un bautizo. [...] y aquel sábado trágico pese a las alarmantes noticias que los vecinos que escuchaban la radio nos fueron transmitiendo a lo largo de la mañana y la sobremesa, se celebró uan fiesta infantil, con dulces, sorteos, concursos y globos, la última que-yo recuerde- se dio en aquella casa a la gloria de los niños. (33)

El título de esta segunda novela no puede ser más clarificador en cuanto a la actitud del narrador ya que es la representación del desplazamiento de un yo narrativo a un colectivo rememorante, en el intento por aprehender un pasado irónicamente racional. El dispositivo irónico del elemento topológico se logra desde la concepción de una memoria estructurada por dicho desplazamiento a partir de la asociación libre de ideas, no exenta de trabajo estético, la falta de *decorum* en los personajes y la metaficción dada por el desdoblamiento que hace el autor en el narrador y las reflexiones de la novela que la meditación o rememoración discute. En este sentido, se trata de una novela de memoria, cuyo héroe es el

narrador desdoblado en sus personajes. Ese coro regionato reestablece una constitución que en *Volverás a Región* era destruida: la relación entre el héroe y la genealogía. A continuación, veremos cómo operan las tres fases constitutivas del viaje del héroe en relación a los dispositivos C-N-J de la determinación de la topología histórica.

### 3.1.1. LOS ESPEJOS REPARADOS. PODER Y TOPOLOGÍA

El comienzo de la novela está marcado por la presencia de un yo narrador que rememora su infancia en Región. El rasgo más importante de esta primera modalidad narrativa que el texto presenta es su tono elegíaco<sup>237</sup>, elemento no menor en la configuración de la genealogía a partir del pasado reciente. El dispositivo N es consecutivo en este caso de CJ y no sólo un elemento anecdótico. El narrador debe reponer la genealogía de origen, que encuentra en el “tío Ricardo” su vertiente estética. Los recuerdos empiezan en la quinta de la vega del río Torce, situada al norte de Región, coordenada que refiere a los procesos creativos de la memoria semiótica y donde Región es presentada como un *locus amoenus* que luego devendrá *locus horribilis*. Allí se concentran los primeros recuerdos de sus vivencias de la infancia y de la adolescencia, donde se origina una serie de experiencias en forma argumentativa antes que homogéneamente narrativa: el recuerdo de las familias Abrantes, Mazón, Llanes, Gros (sagas recurrentes en este ciclo) y, sobre todo, de la familia Ruán y su residencia en la finca de Escaen. Que los recuerdos sean originados a la orilla de un río concentra la topología de la función semiótica. Señala Gastón Bachelard que el sujeto “reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, *un tipo de intimidad*, intimidad muy diferente de las sugeridas por las “profundidades” del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación” (2003: 14). Como elemento transitorio, el agua permite la *poiesis*. No es casual que las coordenadas de profundidad y verticalidad hagan posible las modulaciones de un narrador quien a la vez que recuerda, está creando. Por eso, la memoria se asocia a la perspectiva estética: el recuerdo es estampa y, como tal, funciona sobre lo ideológico. La crítica que articula se realiza sobre el problema del poder y la mitología tópica del

---

<sup>237</sup> Gonzalo SOBEJANO fue uno de los primeros críticos en apreciar este tono en la novela: “Infunde unidad de tono a *Una meditación* su temple elegíaco. La última palabra que se lee es: “desesperanza” (1975: 574-575)

nacionalismo católico. Un recurso ya conocido es el de la retorsión para desmontar el mito de la caída y el progreso.

Para muchos la época que se abrió con el final de la guerra civil estuvo dominada por las contradicciones y traumas que provoca la fe en el progreso del país; ciertamente el individuo que cree en ese ineluctable progreso- a corto o largo plazo- se halla con su credulidad protegido contra los acontecimientos adversos a sus creencias [...] que sólo en la materialización contingente de tal progreso puede renovar su confianza en él, porque ha aprendido a recelar del futuro y sólo sabe mirar con desdén toda cosa que se reputa inevitable. (78)

La crítica al mito del progreso también se apoya en la concepción de la guerra y la posguerra como enfermedad en oposición a la construcción de la república como el mal que la memoria retórico- discursiva del nacionalismo católico había propuesto.

[...] Las personas liberales que habían de quedar en Región al término de la guerra se contaban con los dedos de la mano- y ya no servían ni para mantener una conversación que o terminaba en lágrimas o terminaba con una botella de castillaza- y los que se creían más abiertos eran incapaces de sustraerse a ciertos resabios y prejuicios impuestos por el espíritu de la posguerra [...]

Se pensaba todo el tiempo en la terrible enfermedad que había asolado al país y los más lúcidos y sinceros se aprestaron a soportar la larga convalecencia en un régimen de forzoso silencio y confinamiento, de severas dietas y dramáticas renunciaciones [...] pero se olvida con frecuencia [...] que para la buena clínica política, medicina y salud son casi la misma cosa. (74)

La crítica retoma las metáforas de la enfermedad, y a través de la ironía el discurso narrativo se corre al argumentativo por medio de la retorsión. La creación de la memoria, siempre fragmentaria y fundada en digresiones, implica la recuperación especular de la genealogía a partir del tono elegíaco de la primera persona, que luego se desplazará a una omnisciencia: “No es necesario que sea el arroyo de uno, el agua de uno. El agua anónima sabe todos mis secretos. El mismo recuerdo surge de todas las fuentes” (Bachelard, 2003: 19). El agua, en su paradójica profundidad/verticalidad, coloca al Torce como lugar de memoria a la vez que permite la intimidad desdoblada del narrador. Como transfiguración o interrelación de la memoria individual y la colectiva, el desplazamiento permite conectar la prehistoria y la historia a través del elemento, hasta ahora ausente, de la genealogía. Es aquí

donde el personaje del tío Ricardo se conecta con el padre y la madre, aunque es interesante que el vínculo se corresponda con el nivel estético/ideológico antes que consanguíneo. No obstante, la modalidad elegíaca de este poliédrico narrador en primera persona, homodiegético y de perspectiva fundamentalmente no focalizada, cambia a un estilo más directo, menos intimista y más irónico cuando se produce el regreso a Región con motivo de un homenaje al poeta fallecido Jorge Ruán. La técnica del pluriperspectivismo o expansión de perspectivas caracteriza al narrador de carácter multiforme, entre la omnisciencia de un adulto y la subjetiva primera persona de un niño<sup>238</sup>. El recorrido, analítico antes que descriptivo, que realiza el narrador se corresponde asimismo con una hermenéutica receptiva, pues si bien el comienzo de la novela pareciera ajustarse a los cánones del realismo social, es a partir del regreso como motivo fundamental que se construye un nuevo pacto de lectura, basado en la ambigüedad o “zona de sombras”. No sólo nos encontramos con una suerte de Edipo reconstruido sino con la relación especular autor/narrador y un ejercicio metafictional que usa la ironía en la crítica tópica.

[...] no era el viejo sentencioso -tan generalizado en el país por el teatro de ideas y la novela de costumbres- ni presumía, como tantos otros, de contar “con los conocimientos, los más útiles, que da la vida”; apenas leía otra cosa que la prensa diaria y esos almanaques, impresos, folletos de propaganda y resúmenes de actividades y ejercicios que seguían llegando a la casa, aún después de su retiro, con la perseverancia que sólo la propia inutilidad logra inocular a ciertos envíos. (6)

Sobre la tía Isabel y su amor por un poeta llamado Heredia:

[...] la tía Isabel -la que según todos tenía una sensibilidad y un talle más finos, la más joven y delicada, vestida siempre a la inglesa, que recogía ramilletes de flores campesinas y de la que se decía que por las noches (y a solas) se dormía leyendo a media voz a Heredia (cuando al parecer lo que leía era *El conde de Montecristo*)<sup>239</sup>. (7)

---

<sup>238</sup> Ken BENSON opina muy acertadamente acerca de este aspecto que “las profundas meditaciones literarias, teológicas, científicas, históricas y filosóficas de sus libros ensayísticos se inmiscuyen, asimismo, en sus narraciones transformadas en poética autorial, cuando no se entremezclan como dos discursos paralelos” (1993:12)

<sup>239</sup> Obsérvese la doble moral, que analizamos en el caso de la esposa del doctor Sebastián, en el desvelamiento de la sexualidad reprimida a través de la escena de lectura. Volveremos sobre la temática de la educación en el siguiente apartado.

Así pues, nos encontramos ante una narración transformada en poética autorial cuyo desdoblamiento se corresponde con la bivalencia de la función de la memoria semiótica y simbólica. Por esta razón, si bien la novela no tiene una estructura exógena puede reconstruirse una estructura endógena en relación con el viaje interior del narrador/ autor en tanto héroe, entre la prehistoria/ historia. Esa antinomia dialéctica puede verse a partir del siguiente cuadro.

<p><b>FASE DE NO INICIACIÓN</b></p>	<p>Prehistoria ---- función semiótica de la memoria (metáfora de la terraza) ---- yo narrativo que privilegia el foco individual del pasado reciente (República y Guerra civil) a partir de la tropología. Está presente una recuperación de la genealogía---- Prevalece el “mundo narrado” y el <i>eros</i>.</p>
<p><b>INICIACIÓN</b></p>	<p>Desplazamiento provocado en la diégesis por el mitema del regreso a Región. El yo narrador comprende el final de la guerra como la ruptura del <i>locus amoenus</i> de la prehistoria republicana y su axiología. Escena de escritura---- metatextualidad.</p>
<p><b>FRACASO O ÉXITO DEL HÉROE</b></p>	<p>Historia----función simbólica de la memoria (metáfora del sótano) ---- yo narrativo desdoblado para permitir la emergencia del coro regionato y la polifonía---- privilegia la crítica al nacionalismo católico (marcado por el fin de la Guerra civil y el Régimen franquista) a partir de la tópica mítica---- Prevalece el “mundo comentado” y la razón/<i>thánatos</i> ligada a la prohibición y castigo del <i>eros</i>.</p>

La primera fase, como hemos visto en el análisis de *Volverás a Región*, se corresponde con la primera etapa de no iniciación. El yo dramático y en actitud de búsqueda de su pasado, a través de los laberínticos afluentes de la memoria, se refugia en el recuerdo de la infancia (por eso se trata de un yo niño) a partir de la *poiesis* y la metáfora ontológica y orientacional de lo alto; le sigue, con su llegada a Región, el momento de iniciación y el cruce del umbral que se da con el tono elegíaco y que acaba derivando hacia el final en un narrador omnisciente, que busca nuevos desarrollos humanos y narrativos que sobrepasen

la limitada pero subjetiva y personal perspectiva de la experiencia personal de la primera persona. Su visión es más firme y emocional cuando aborda sus recuerdos de infancia y más insegura cuando trata de adentrarse, lleno de incertidumbre, en la experiencia de los adultos (como puede ser el caso del triángulo amoroso formado por Leo Titelácer, Carlos Bonaval y Cayetano Corral).

El privilegio de la experiencia del “yo”, inventora e interpretativa de los recuerdos, se vuelve impersonal para tratar de racionalizar las claves de la experiencia hacia el amor de Leo y Carlos. De alguna manera, podría interpretarse el desplazamiento del yo al nosotros de la comarca como la relación entre memoria personal y memoria colectiva. Esta última, vale aclarar, incorpora en su desarrollo la tópica mítica que es ironizada y desmontada por el narrador en el juego de las tramas narrativa y argumentativa.

Quizás el rasgo más evidente y de variación respecto de la primera novela del ciclo, sea el lazo de recuperación edípica que se observa en el recuerdo como resultado o temática a la vez que como proceso, pues el narrador/autor de *Una meditación* se configura al regreso como la síntesis de los Ruán y el espejo del tío Ricardo. A continuación, analizaremos el desplazamiento en la voz del narrador a partir de las tres fases enunciadas.

### 3.1.2. UMBRALES, IDILIO, CAMINOS- VÉRTICE

El desplazamiento que opera la antinomia dialéctica está marcado por el argumento de la discontinuidad. Así, la memoria no se corresponde con la ficción del fluir continuo del recuerdo en la cronología sino que está sustentada por la lógica de la estampa y la ambigüedad.

Para la memoria no hay continuidad en ningún momento: una banda de tiempo oculto es devorada por el cuerpo y convertida en una serie de fragmentos dispersos, por obra del espíritu; para ella sólo el cuerpo es inmortal- evanescente pero inmortal- por lo mismo que es el espíritu lo que muere. (26)

Lo que se privilegia en la concepción de la memoria, expuesta de manera transversal en el ciclo regionato, es su función semiótica. Es el cuerpo el depósito de la *poiesis* de la rememoración. No es casual que el narrador se presente, en lo que podríamos llamar la introducción o fase de no iniciación, con escenas de la infancia. El resumen del pasado

reciente, coincidiendo con Laura Rivkin Goldin (1986), hace posible el efecto de repetición y variación; es en este segundo movimiento en el que se produce el elemento poético íntimamente ligado a la voluntad (25) donde la actividad de recordar y el recuerdo mismo se confunden (24) en equivalencia con el trabajo del arqueólogo o el geólogo (23). La discontinuidad de la memoria funciona en la prehistoria bajo el elemento del agua que, como vimos en la propuesta de Gastón Bachelard (2003), pertenece al campo materno<sup>240</sup>. Dos elementos lo conforman: por un lado, el deseo; por otro, las leyendas que componen la prehistoria, entre ellas la de los Santos Bobbio y la del Indio. La primera, que encontramos mencionada en el monólogo del tío Ricardo, refiere a una raza de hombres alimentados de zanahorias salvajes que colgaban de sus cintos, y vestidos de lanas y pieles de cordero. Esa raza está presente en la memoria de quien, al igual que Tiresias, evoca el pasado a la vez que advierte sobre el futuro. El narrador lo toma como su maestro pues el tío Ricardo, como los niños, está en el “limbo”, esa zona dominada “por un código carente de principios, en el que aloja a esos mentores que no quiere ver sometidos a tan cruel y espartana legislación” (32)<sup>241</sup>. El personaje del tío es, en este sentido, el del guía: lo vemos enfrentado al personaje de don Severo, a quien se compara con el personaje histórico de Goebbels (30) y distanciándose del concepto de linaje propio de la memoria fundacional de la historia.

Me refiero, claro está, a una clase de hombres casi inexistente, que más que en los vientres de las madres han sido engendrados en las cabezas de los pensadores y que, cuando han tomado cuerpo real, han venido a morir en el exilio; no le llamemos por ahora nobleza a secas (para distinguirla de la de sangre, tan conocida) porque tal vez se trataba- una vez más- de materia de cálculo. (34)

---

<sup>240</sup> Señala Edgar A. POE “La idea de venas está expresamente enunciada y esta tierra ‘que difería esencialmente de todas las visitadas hasta ahora por hombres civilizados’ y en la que nada de lo visto era ‘familiar’, es, por el contrario, lo más familiar que hay para el hombre: un cuerpo cuya sangre, antes aun que la leche, nos nutrió una vez, el de nuestra madre, que nos albergó nueve meses. Se dirá que nuestras interpretaciones son monótonas y vuelven siempre al mismo punto. La falta no está en nosotros, sino en el inconsciente de los hombres, que busca en su prehistoria los temas eternos sobre los cuales borda mil diferentes variaciones. ¿Qué puede tener de sorprendente, entonces, que por encima de los arabescos de esas variaciones, los mismos temas reaparezcan siempre? (BACHELARD, 2003: 96-97)

<sup>241</sup> Respecto del universo de los adultos, dirá este narrador en primera persona en la fase de no iniciación, que el encuentro con un adulto capaz de dejarse arrastrar por las pasiones infantiles, le produce “[...] una clase de alegría moral- como la del revolucionario refugiado en la clandestinidad que ve pasar el féretro del tirano” (32). El matiz ideológico es claro y en este caso se da por el efecto tropológico de la comparación que articula lo narrado a lo comentado.

La axiología republicana que se intenta recuperar se sustenta en este personaje-maestro de quien el narrador es heredero de “los desaparecidos” (58). El tiempo aludido en la ficción se puede ubicar entre los momentos previos a la guerra civil desde la creación de la casa y del molino por parte del abuelo de los Ruán hasta la postguerra. Hay algunas referencias a la pretérita intrahistoria regionata (por ejemplo, la cueva de la Mansurra, decisiva al final de la obra, pues allí se dirigen los amantes Leo y Carlos, y su existencia en el siglo IX, así como un plano de unos expedicionarios belgas recibido de un moro del siglo XVIII). Las leyendas alimentan la intrahistoria regionata a la vez que profundizan la antinomia dialéctica. Por otro lado, nos encontramos con el Indio y su cabaña; hecho leyenda, el Indio es por principio emblema de la transgresión. La leyenda dice que ha matado a su padre y con ello anulado todo el arsenal simbólico, pero también que ha transgredido la ley de la *hereditas* pues sería este personaje fruto de la unión carnal de su madre con un cerdo. La *damnosa hereditas* (56) que recibe está escenificada por la parodia religiosa en que convierte su cabaña. De esta manera, la prehistoria está marcada por el signo materno y ese campo está constituido por lo que el narrador señala como “el líquido amnético”<sup>242</sup> en clara alusión al líquido amniótico. La red que entreteje la prehistoria se vincula a la infancia, de la misma forma que el umbral que el narrador debe cruzar está marcado por la transición del mundo infantil al adulto, o más bien de la memoria semiótica a la simbólica. La prehistoria se construye a partir de una función semiótica de la memoria y de un yo narrativo que privilegia el foco individual del pasado reciente (República y Guerra civil) a partir de la tropología y criticando la tópica mítica. De la misma forma, el final está marcado por la cruz de Leo y la parodia de la ceniza del cuerpo erótico (el cobertizo) que Bonaval ingiere. Asimismo, está presente una recuperación de la genealogía bivalente (*praxis* en el recuerdo de Enrique Ruán y *poiesis* en el de Jorge). Harald Weinrich (1974) distingue entre los tiempos y expresiones temporales que sirven en la construcción de lo que él llama el “mundo narrado” frente al “mundo comentado”, el primero caracterizado por el uso del condicional, pluscuamperfecto, imperfecto y pretérito perfecto simple frente al futuro, futuro perfecto y presente que marcan el último. La rememoración o viaje de la

---

<sup>242</sup> “[...] y cuanto por, por el mismo fenómeno de falsa perspectiva mnemónica, más cerca se siente que asoma a la punta de la lengua, más vertiginosa y profundamente desaparece en las aguas oscuras del líquido amnético que tantas veces envuelve a la memoria como el amniótico al feto” (28)

memoria que el narrador ejecuta utiliza las dos modulaciones temporales, en el sentido de configurar la antinomia dialéctica como la base del recuerdo. De la misma manera, el narrador que regresa a Región vuelve del (auto)exilio; es un exiliado creativo (Bertrand de Muñoz, 1980) que, de hecho, tiene como objetivo la transgresión escrituraria: transformar el proceso rememorativo en obra.

Although the presence of the narrator as a story-teller, is frequently repeated in the text, his involvement in the ceremony, however, is never emphasized. The ceremony serves the narrator as vantage point from which he can carefully observe others and triggers his decision to tell his story. (Walkowiak, 2000: 47)

A diferencia de lo que ocurre con la heroína Marré, cuya base es la oralidad, el narrador usurpa el lugar de héroe a los Ruán y como tal debe poner en práctica el ejercicio poiético, no sólo en sus procesos sino en sus resultados. De hecho, a los hermanos Ruán poco espacio textual se les dedica mientras que el narrador, en un proceso catártico antes del homenaje, emite su canto elegíaco- su *planctus*<sup>243</sup>- y ya en el lugar mismo del homenaje da comienzo a la obra *Una meditación*. En la fase de no iniciación, el foco semántico que promueve el regreso a Región es de carácter estético-ideológico. El narrador tiene como objetivo su transformación en artista; de esta forma, el “llamado a la aventura”, en términos de Villegas (1973), se establece como recuperación de la identidad y la genealogía. Lo inauténtico de la realidad presente, opuesta a la realidad pasada de la prehistoria republicana, encuentra en la figura del tío Ricardo, especie de oráculo, el personaje guía o maestro que será esencial en el cruce del umbral.

De alguna manera, el pasado se transforma en la evocación de la madre ausente, asimilada a un paisaje yermo (lo vimos con Marré) que busca ser restituido por la actualización de la memoria sensible. El disparador que genera la serie de estampas en el narrador es no casualmente una caída (a la manera de la magdalena de Proust) -la caída de un niño que se lastima en la rodilla- que “[...] omite cualquier precisión acerca de unos

---

<sup>243</sup> La forma narrativa del *planctus* latino posee una estructura característica signada por una serie de tópicos. Para Eduardo CAMACHO GUIZADO (1969: 21-24) la estructura elegíaca ideal consta de cuatro partes: 1- presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte; 2- Lamentación. Llanto. Invitación, magnificación del llanto; 3- Panegírico y 4- Consolación directa. Para María Rosa LIDA DE MALKIEL (CAMACHO, 1969: 16), en cambio, consta de tres partes. El plancto del narrador difiere de esta estructura ideal aunque conserva el sentido elegíaco. Volveremos sobre este problema en el apartado 3.3.1.1.

años que fueron decisivos” (27) a la vez, que desmonta el mito de la caída republicana. En ese proceso conmemorativo el espacio juega también un papel clave. Lo que ya en “Baalbec, una mancha” analizamos a partir del *locus amoenus* ligado a la cornucopia de una Región pujante y progresista, se reduce en *Una meditación* a la metáfora de la terraza. Así, el eje espacial de lo alto (que recuerda las terrazas de cultivo detalladas en el cuento al que nos referimos) evoca la metáfora en oposición al eje de lo profundo (que asociamos en los cuentos a la tumba); ambos demarcan la antinomia dialéctica.

Como metáfora orientacional<sup>244</sup>, la verticalidad del Torce, con la paradoja de la profundidad, hace que su condición de arista problematice el acceso al pasado pues es un oxímoron que juega en la antinomia con la propia construcción del recuerdo en tanto memoria del *locus amoenus* pero también del *locus horribilis*. Esa transición es, quizás, la que el narrador necesita contar. En ella se traduce el desplazamiento de la prehistoria a la historia, de la función semiótica a la simbólica y de la pasión a la razón. La guerra está en la frontera y es también la causa de la antítesis, pues con ella el desplazamiento al universo simbólico no está libre de contradicciones y es la pasión la que obliga a los héroes de Región a la recuperación de la prehistoria. El acceso por medio del vértice del agua nos centra también en el origen familiar de la casa, la figura de la madre y el universo semiótico de lo sensible.

Era un juego convenido, una decisión recíproca que hacía superfluo cualquier intento de persuasión: una conciencia artera les estaba ya susurrando y anticipando la jugarreta de la historia: toda la generación de mis padres se había concentrado en la terraza [...] no campeaba la historia por encima de todas las cabezas, algunos de ellos se sentían ya sus propios actores y habían acudido embargados de esa un tanto ridícula solemnidad y compostura que requiere ese último momento pacífico antes de que comiencen las patadas, las carreras y los golpes [...] (41)

---

<sup>244</sup> Las metáforas orientacionales no estructuran un concepto en términos de otro, sino que organizan un sistema global de conceptos con relación a otros. La mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico. Estas orientaciones espaciales surgen del hecho de que tenemos cuerpos de un tipo determinado y que funcionan de acuerdo con un diseño espacial. (LAKOFF Y JOHNSON, 1995)

Como podemos observar el eje de la verticalidad queda reservado para el universo de la prehistoria<sup>245</sup>, reservando el campo de la historia a la ruptura de la Guerra civil. La oposición se hará a partir del uso de dos metáforas orientacionales: la de la terraza, esbozada en la cita precedente, y la del sótano.

[...] tanto más duradero cuanto más roto se halla el compromiso biológico con la duración y cuanto más completa es la ocupación del cuerpo por esa negra criatura de los tiempos que- carente de voz, de nombre, carente incluso de yo, de sello y de rasgos- viene a restituirle al resurgente limbo del que una madre dolorosa le sacó en venganza a la pérdida de sus otros hijos, así un país puede iniciar el descenso a los sótanos de su existencia [...] arcano protopaís que (oculto tras la civilización, tras el progreso y la marcha de la historia) permanece al margen [...] (74)

Como vemos, la metáfora cumple asimismo una función de desmontaje de la tópica mítica de la historia bajo la cual se produce el aislamiento de la comarca. Luego, la metáfora servirá para la escena en que el narrador niño observa desde la escalera que baja al sótano al grupo de adultos salir del burdel de Muerte, donde era natural que “en aquella casa se hablase sobre todo de política” (77) y escucha entonar al señor Ruán unos “inolvidables” compases de “Flor de té”<sup>246</sup> (77).

Este espacio clandestino será simultáneo en otras aristas clave de acceso a la memoria de la prehistoria: las sierras que lindan con Mantua donde se encuentra la cabaña del Indio y la mina, con un penitente que representa la paradoja.

### 3.1.2.1. LA CABAÑA DEL INDIO

Situada en la sierra, la cabaña del Indio constituye un polo de atención para los regionatos. En principio, el Indio reviste, al igual que Numa, una función metonímica. Sólo son visibles las huellas de su presencia/ausencia. No obstante, no se trata de una variante de Numa sino de su antítesis. En todo caso podría hablarse de una variación respecto del burdel de Muerte pues su función es, al igual que ésta, liberadora y símbolo de la

---

<sup>245</sup> Recordemos que desde la torre de El Salvador en *Volverás a Región* los regionatos se sienten protegidos de los sacrificios de Mantua.

<sup>246</sup> La entonación de la copla marca otro de los rasgos de época. En este caso su entonación misma, como señala Carmen MARTÍN GAITE (1987) es un indicador de oposición a la política de restricción y racionamiento. Asimismo, la canción remite a la historia de amor entre un hombre y una mujer, relación que el texto refleja.

transgresión. El Indio, cuya designación nominal resulta arbitraria, es un hombre solitario que vive en tensión con las normas sociales; sobre su figura los regionatos han inventado toda clase de leyendas.

El Indio vivía solo y se sabía que jamás se dejaría ver en su casa; se decían de él cosas muy diversas; se decía que era un paisano de Ferrallán al que todo el mundo conocía pero nadie identificaba con el Indio por habérselo propuesto él así; se decía que había matado a su padre y que desde entonces purgaba su crimen con aquella penitencia que él mismo se había impuesto de no dejarse ver por ojos humanos; se decía- por el contrario- que su padre había matado a su madre por haber tenido trato carnal con un cerdo del que había nacido el Indio que no podía, por sus rasgos porcinos, negar su ascendencia y por eso, por aquella vergüenza hereditaria, se ocultaba de todas las miradas; pues también se decía que su padre, tras cometer el parricidio, horrorizado había escapado de su casa- olvidándose del niño, que fue amamantado por una cerda negra, de casta- para arrojarse al embalse de San Juan. (Benet, 1980a<sup>247</sup>: 159)<sup>248</sup>

Como vemos, estamos ante una parodia del linaje que hace de este personaje una figura fantasma que recuerda el mito del Minotauro. También asistimos a la desmaterialización de los personajes alegóricos: si Muerte tenía en *Volverás a Región* una presencia disfrazada y maquillada, el Indio carece de atributos propios y aparece en términos de metaficción. Los únicos elementos visibles son los que hacen a su configuración metonímica: la cabaña, con la puerta siempre abierta, una chimenea humeante y restos de comida. Funciona como la contracara del cobertizo de Cayetano con el que, sin embargo, llega a confundirse. Por eso, no podemos tomarlo como un paralelo de Numa (Molina Ortega, 2007) puesto que se dan en su espacio violaciones a la ley de Mantua. Cuando Carlos y Leo suben a la cabaña, con lo primero que se encuentran identificados es con la sensación de abandono, propia también de toda la influencia que ejerce Región. El clima es una preocupación constante en los personajes, quienes las semejan a los estados psicológicos y a la superstición. El frío, las lluvias, las tormentas y el viento recuperan los motivos románticos de la pasión

---

<sup>247</sup> *El aire de un crimen* supone la vuelta a la Región descrita en la primera novela de la trilogía, y con ello a la trama propiamente descriptiva de toda la geografía regionata. Al proponer un cambio de estilo más lúdico, se corresponde con la segunda etapa de producción, en la que muchos de sus rasgos los vemos con claridad en *Herrumbrosas lanzas*, obra que analizaremos en nuestro último capítulo.

<sup>248</sup> Obsérvese el juego paródico respecto del linaje que el narrador está manejando.

desenfrenada y transgresora<sup>249</sup>. En *Una meditación* el diseño espacial está acompasado al clima que es índice de los estados de los personajes. Al caer las primeras gotas en la subida a la Sierra, Leo siente que ha llegado el momento de la resolución. Así, la transgresión está ligada al espacio y al clima. La transformación está conectada al amor pasión. *Eros* es el término de la transgresión al orden a través de la función semiótica que conecta a esos personajes con el origen. El deshielo es la imagen oximorónica del proceso

Pero, al tiempo que el invierno crudo y seco iba descomponiéndose en el húmedo caos preprimaveral- entre promesas y exageraciones de toda índole- transformador de la helada tirante y crujiente en las calzadas cebadas de barro, y de altas, quietas y ofuscadas estrellas que más allá del frío tiritan y callan al torbellino de ventisca en las primeras noches lechosas de marzo, y de la quieta y aterida transustanciación del cristal en vaho en su mugiente temblor con los ventones mañaneros , así- y sin necesidad de que mediara el reconocimiento que debía inducir en ella un cambio del mismo signo-, las manchas, los charcos, las lágrimas iban minando aquella voluntad de independencia y se sentía más sujeto a aquel cuerpo (210).

Carlos es quien primero siente en la cabaña la anulación de la razón por la pasión. Esa transgresión, localizada en la frontera entre la desesperanza del invierno y la ilusión de la primavera, se traduce en la paradoja de unos personajes atrapados entre los universos simbólico y semiótico, puesta su voluntad en la recuperación sensible de la prehistoria. Recordemos también que el Indio reviste carácter de víctima y chivo expiatorio pues a él se intenta inculpar de los crímenes de Numa y del “orden histórico” (210)<sup>250</sup>. El mensaje que recibe Jorge Ruán en la cabaña será decisivo en su desarrollo. Allí, a través de una voz inmaterial, Jorge descubre las limitaciones de la vida y la imposibilidad del accionar del hombre. No se trata de un personaje-oráculo como el tío Ricardo, más bien de quien se percibe culpable de la ruina y vuelve del viaje que ha emprendido transformado en “Muerte e investido de su poder, con su aliento fétido y una nueva y macabra y pavorosa afabilidad

<sup>249</sup> De hecho, la noche que Marré pasa con el doctor es tormentosa, el viento corroe la casa y el agua intenta penetrarla. Veremos también que las columnas republicanas a Macerta estarán siempre acompañadas por la lluvia.

<sup>250</sup> [...] La esperanza de que el indio llegara al fin a comportarse como una persona lúcida para intentar la subida a Mantua para lo que, tanto el pueblo de Región como el juez de Macerta, le consideraban predestinado. Aquel país sólo había conocido los crímenes gratuitos (quiero olvidarme voluntariamente de todas las muertes atribuidas al Numa [...] (210). El elemento de poder dado por el control estatal de Numa y la figura del juez de Macerta- pues Región no posee más juez civil que el que controla Macerta- se identifica con el olvido autoimpuesto del narrador.

que brotó, floración a destiempo condenada a extinguirse en su propia insipiente, en un semblante deteriorado que con ella tal vez pretendía disimular su voluntaria reparación para sumirse en el largo invierno bajo tierra” (274). Será también por su ineficacia oracular, que Jorge no se convierta en un poeta respetado por el narrador quien lo descalifica y degrada su herencia poética. El carácter huidizo del Indio, no obstante, también se encuentra en tensión respecto de la ley de Numa. Los días de grandes riadas baja desde las faldas del Malterra hasta la presa de la Electra de San Juan para dialogar con su padre a quien le rinde cuentas. La Electra de San Juan favorece la relación especular padre-hijo y en esa relación tiene un rol principal el agua como conductor de la memoria creativa.

Los mensajes de la autoridad paterna siempre tienden al orden establecido por la ley de Mantua. El agua es la imagen de la memoria, del fluir que controla el Indio como su garante. De hecho, de la boca de su padre “salían burbujas que sólo al romperse en la superficie de las aguas daban al sonido las palabras que llevaban dentro” (131). Su desarrollo está conectado con el personaje de Muerte. Ambos son especulaciones, parecen regirse por la ley pero la desestabilizan, no por sus acciones directas sino por lo indirecto de su influencia en los otros personajes: Marré, Leo, Carlos, Arturo, Demetria, entre otros. Pero el Indio es a la vez parodia del aspecto religioso de la mitología de la historia. La iconografía que caracteriza a la cabaña está plagada de elementos rituales: hay un cepillo donde la gente deposita dinero por el alquiler de las mulas que está “clavado en una cruz y protegido por un tejeroz formado por dos tablas, como el de esas imágenes y capillas siempre ornamentadas con flores en las encrucijadas de los Alpes” (130). No es casual que la cabaña del Indio sirva de *consolatio* a los regionatos desde que terminó la guerra civil (131), tampoco que se condense en él la transgresión al orden de Numa, especialmente a partir del tabú del incesto. El objeto que conserva el Indio, un medallón ovalado con la fotografía de su madre<sup>251</sup> al que se agregó un mechón de pelo cubriendo la cabellera de la fotografía, es una actualización de la infancia que este personaje colgó en la chimenea de la

---

<sup>251</sup> El narrador se permite asimismo referirse a otro derrotero del medallón; dicha hipótesis señala que el objeto perteneciente al Indio fue hurtado por una cofradía de Macerta que pretendía colgarla del pecho de María en la procesión anual y guardarla en el tesoro de su iglesia colegiata. En esa colección se encontraban además “una piel de caimán y una artística reproducción a mano del último parte de guerra [...]” (132). Nótese el efecto ideológico de la contraposición entre Región y Macerta a partir de la crítica al nacionalismo católico.

cocina. Lo interesante es que sexualmente el Indio recupera el lazo con la madre por la relación especular de la cópula.

Así que no puedo precisar desde qué fecha se tenía por cierto que el medallón estaba colgado en la campana de la famosa cocina, frente al cual, en las noches de invierno, aquel salvaje se masturbaba hasta tres y cuatro veces seguidas, dando horribles y sobrehumanos gritos de placer que se oían por toda la ribera y encolerizaban a las bestias y el ganado recluido en los apriscos.  
(133)

La parodia que demarca la presencia del Indio ejerce sobre los regionatos una fuerte tendencia a la pasión pero también a la muerte; así las dos caras transgresión/castigo vuelven a ponerse en escena. Otra figura de la transgresión es la del penitente y el espacio de la mina, correlativos del viaje que el narrador emprende en la búsqueda de la memoria. En el siguiente apartado analizaremos sus funciones y el carácter que infunde a la comarca.

### 3.1.2.2. EL PENITENTE Y EL VIAJE

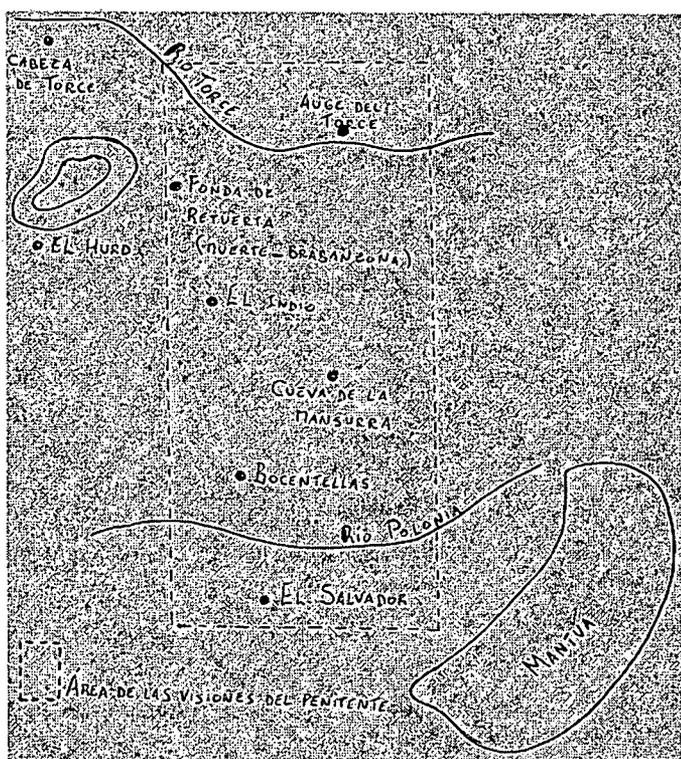
El carácter del penitente es, en esencia, transgresor y su función es el cuidado de la mina, lugar de la memoria semiótica. Es el personaje visionario que, junto a la barquera de *Volverás a Región*, rompen el orden impuesto por Numa. A diferencia de aquélla, el penitente emprende su lucha en el centro del poder real -contra los personajes del jefe, Emilio Ruiz, y el capataz, Rufino- y no ya solamente simbólico. Su afrenta no va contra el mismo Numa o Mantua<sup>252</sup> pero sí contra los garantes de su orden. Está personificado metonímicamente también con el lugar en que se desarrolla su carácter. Así, con la demonología que determina la mina, la ironía trágica desencadena en un personaje que, en última instancia, representa la justicia poética. La función profética del penitente se basa tanto en las imágenes de la explosión del grisú como en el conocimiento del carácter regionato y la fe en la decadencia de la comarca. Es un visionario revestido de los elementos del infierno (es pelirrojo y aparece envuelto en llamas) y posee un matiz ctónico<sup>253</sup> pues mora en el subsuelo aunque en ese espacio se da también la ambigüedad de

---

<sup>252</sup> Mariano LÓPEZ ha asociado el personaje al espacio que ocupa en relación a la fusión del contenido en el continente Numa y Mantua, ya que la primera está incluida en la segunda: "El Numa da cuerpo lingüístico a la tautología del lenguaje o de la ficción" (1992: 218).

<sup>253</sup> Con este término designamos a lo que está en el inframundo y que BENET asocia a los restos o residuos de la Guerra civil.

la verticalidad y la profundidad. El penitente cumple una condena social, la mina supuestamente ha de formarlo y educarlo, alejarlo del vino y asentarlos (110). No obstante, “[...] eso era a costa de alucinaciones y visiones escatológicas, que luego andaban de boca en boca en todo Región” (110). Esas visiones del penitente generalmente tienen lugar en el área que ocupa El auge y Bocentellas, entre Retuerta y El Salvador, hasta culminar hacia lo alto hasta el río Polonia, límite de la comarca. El Polonia arrastra sus aguas hasta la Electra de San Juan -que el abuelo del narrador supo construir- y sirve de muro de contención a falta de embalse -aunque a veces se le de ese nombre- que jamás llegó a realizarse. Representa como tal el fluir de la memoria y separa la zona central de Región de las periféricas. El área de visiones del penitente se aleja de la influencia de Mantua, cuya



presencia es decisiva en *Volverás a Región*. Resultan así claves los espacios contiguos de la cueva de la Mansurra (o Mansura según el ambiguo *Mapa* de Región), la cabaña del Indio, la fonda del Hurd o de Retuerta, Bocentellas y El Salvador, demarcados también por los ríos Polonia y Torce. La casa familiar se ubica en la ribera y no es casual que se adhiera al fluir del río incorporándose a la memoria colectiva pues “[...] era la única de la ribera que carecía de nombre

propio” (142). Si bien el narrador, al regresar a Región, se asienta en el espacio de un homenaje, el mitema del regreso, ahora bifurcado del narrador a toda la comarca regionata, volverá sobre Numa como condicionante social. El grafo euleriano encuentra en la arista de la carretera nuevamente el descenso al Centro de Región<sup>254</sup>. Y es por la carretera de

<sup>254</sup> La comarca de Región es frecuentemente mencionada en el curso de la narración como un punto de llegada o partida. Nunca la acción de los personajes parece situarse explícitamente allí; por eso mismo constituye un

Bocentellas que el penitente transita donde accede a la visión clave que devendrá en el incendio del cobertizo de Cayetano. Allí también se produce su encuentro con Jorge Ruán quien lo ve descender:

Vio venir por la carretera de Bocentellas al penitente de la mina que, como era habitual, a esa hora debía estar dando fuego a los gases acumulados en la noche anterior; el cual le dijo que la mañana antes, con el relámpago de la explosión, había visto dibujarse en los hastiales de la galería la figura del Numa, desnudo de cintura para arriba, acariciado por una gruesa mujer que no era de estas tierras pero que- a él le constaba- había habitado en ocasiones en la misma fonda. (127-128)

Las visiones del penitente se oponen a lo decretado por Numa y su accionar, de hecho, es impugnado tanto por el capataz como por Emilio Ruiz con quienes mantenía “unas complicadas relaciones” (257) y en quienes parece apoyarse la ley de Numa y el incendio del cobertizo. Ese encuentro se corresponde también con la tensión que el intruso o extranjero ocasiona en Región, a la vez que advierte de los dominios de Mantua. La figura femenina (“gruesa mujer”) no es otra que la brabantona<sup>255</sup>; este personaje de proporciones enormes, producto de la memoria de la prehistoria, es de alguna manera la figura paralela de Muerte, que en la primera novela de la trilogía resulta clave. En *Una meditación* su origen se remonta y conecta a la cueva de la Mansurra que databa de la época musulmana y había cobijado a anarquistas en 1938, según el personaje portador del saber legendario, el profesor Ruán, padre de Enrique y Jorge. La brabantona llega a la cueva con un grupo belga, guiado por un judío askenazí que huía del nazismo y un portugués que había heredado de un moro en el siglo XVIII, “más interesado en los avances de la ciencia que en la recuperación de la fortuna de sus antepasados” (138)<sup>256</sup>. La brabantona será la primera en bajar a la cueva de la Mansurra. Ese viaje de descenso en lo alto -al igual que el río Torce o la mina- recupera la tradición quijotesca de la cueva de Montesinos (2da parte:

---

espacio ideológico antes que geográfico. El sentido de periferia es al que se ajusta la temporalidad de la historia mientras que el de ciudad -con su campo semántico liberal y progresista- se deja a la prehistoria. También el sentido de la comarca refiere a las casas de veraneo que evitan el ritmo acelerado de la ciudad, aunque esta última se deja a las anteriores generaciones a través de quienes se la conoce como tal. “There are no descriptions of Región as a city. However, Región the city is frequently mentioned because it dictates the norms of behaviour that deeply affect the province’s inhabitants” (WALKOWIAK, 2000: 154)

<sup>255</sup> Su denominación refiere a una acción, “la manera de Brabante” que acertó a imponer en un solo verano una forma de realizar la cópula que consistía en alargar y retrasar el orgasmo.

<sup>256</sup> Obsérvese que la prehistoria apunta a la memoria retórico-discursiva de la axiología republicana-antifascista, liberal e ilustrada.

capítulos XXII-XXIV). El descenso en el eje de la verticalidad supone la profundización de la búsqueda de la percepción semiótica. La brabanzona es la primera en bajar por la torca. Las imágenes de la cueva operan nuevamente como crítica a la tópica mítica de la memoria del nacionalismo católico.

Y no bien- se dice- aquellos pies enormes tocaron el suelo del tercer salón y la lámpara iluminó el techo tobáceo ornamentado con los más procaces y sacrílegos dibujos (todo un desconocido álbum de signos religiosos y sexuales, esquemas y siluetas iluminados por primera vez por su vestal más concupiscente) por la torca comenzaron a subir tan inhumanos ruidos de asombro y placer que los tres acompañantes atentos a su descenso se encabritaron de tal modo que pronto se vieron enzarzados, tras afirmar bien el clavo que había de sostener la sogá, en una feroz pelea por definir quién había de ser el primero en bajar tras ella. (138-139)

Las imágenes proyectan el desvelamiento de una realidad oculta, también cifrada en otro código distinto del simbólico-lingüístico. El lenguaje corporal define la búsqueda de la prehistoria. Comparte el penitente con este personaje el carácter abyecto: duerme entre orines secos en un catre sucio y hundido (256). Como personaje marginal y portador de la axiología positiva, se enfrenta al poder real representado en su jefe, Emilio Ruiz, y el capataz, Rufino. Comparte con Cayetano sus visiones y ambos confluyen en la búsqueda que emprende el narrador. Como espacios y personajes de la prehistoria, tanto la cueva con la brabanzona, el Indio en su cabaña y el penitente en la mina, refuerzan las conexiones con un espacio ausente en la narración: la casa. Su sentido, no obstante, se desplaza así como el héroe representado por el narrador también se configura colectivamente en Cayetano y su viaje interior, el cabo de la guardia civil, Jorge y Camila y Leo/Laura y Carlos. El coro regionato adquiere en esta segunda variación sobre la ruina el sentido pleno de la memoria colectiva así como el espacio de Región demuestra la hermenéutica de su condensación ideológica.

### **3.2. LEGIBILIDAD DE LA ESTRATIFICACIÓN. SEXO Y TROPOLOGÍA**

Según hemos visto, la primera etapa del viaje del héroe se centra en el retorno físico a Región. En *Volverás a Región* la heroína está representada por el personaje de Marré; en *Una meditación*, por el efecto del coro regionato, nos encontramos, en principio, con un

narrador personaje que regresa a Región para homenajear al poeta puro Jorge Ruán. En esta primera fase, el foco de atención es autobiográfico pero en la fase de iniciación, cuando el umbral de la muerte ha sido traspasado, el narrador tiende a desdoblarse y se estratifica en una serie de personajes que también regresan. El denominador común es la conexión familiar, el lazo prehistórico: Carlos vuelve para dirigir el negocio familiar, Leo para refundar la casa familiar; Mary, enferma de los nervios, busca la paz de la comarca. Algo similar ocurre con el narrador, quien se incluye en la búsqueda que comparte con los demás personajes. Al igual que ellos, se percibe como un ser incompleto y es la búsqueda lo que predetermina la iniciación. En el momento del homenaje comienza la etapa de escritura que da inicio a otro viaje de regreso, el viaje interior que el narrador realiza. Es aquí que, para lograr la narración de sí mismo, se debe recurrir a la narración de los otros. David Herzberger (1986: 37) lo califica como una omnisciencia en primera persona al ensanchar la visión y no respetar las reglas del *decorum*. Si bien es acotada la categoría, de todas formas el narrador cambia el foco, se contradice y parece no saberlo todo<sup>257</sup>. Los ejemplos de Rufino y Emilio Ruiz, el viaje a la sierra de Leo y Carlos Bonaval, así como las experiencias sexuales de varios personajes regionatos son una clara muestra del cambio de focalización narrativa. Luego de la revelación que impulsa al narrador a la escritura, se atraviesa el umbral del autoreconocimiento y el desplazamiento a la otredad marcada por la subjetividad del narrador devenido autor.

The decision to search for his past and begin writing is taken after he, as a mature person, has participated in the commemorative ceremony. The account given is fragmentary, subject to what the narrator sees and pays attention to, or simply wants to tell. (Walkowiak, 2000: 50-51)

La rememoración constituye, metatextualmente, el proceso de la obra misma que se realiza de manera colectiva, como señala Laura Rivkin Goldin (1986:108) y, como analizamos en *Volverás a Región*, la axiología positiva recae en los aspectos semióticos de la memoria conectados a la tropología. La iniciación entonces está pautada por la escena de la escritura y el desplazamiento del héroe-narrador. Ese campo recupera desde el origen materno tres

---

<sup>257</sup> “ Y por si fuera poco tenía un nombre que yo no he conocido otro más solemne, aunque lo he olvidado” (21) o “¿Cómo voy a saber de qué manera se inició aquella conversación? (199)

elementos: lo erótico ligado a la muerte, lo abyecto y lo íntimo. El caso de Leo<sup>258</sup> y Carlos, cuando emprenden su viaje al Hurd pasando por la cabaña del Indio, aparece condicionado por una escena íntima proyectada en una carta que Cayetano Corral le escribe en tanto guardián<sup>259</sup>; se trata de una larga carta motivada por la amistad pero también por los celos, previniéndole acerca de los peligros que tendrá tal viaje. La escena de intimidad que refleja ese diálogo mediatizado es el centro productor de sentido de la carta y el que refiere a la imposible frontera entre los actos físicos y psíquicos para alcanzar las leyes que rigen el espíritu (133) y la concepción del tiempo como duración (134). Esa carta actúa como reflejo directo del narrador. Por su intermedio opera ideológicamente la postura de quien oficia de autor y a la manera de *collage* construye su obra literaria con el paratexto ajeno de Cayetano. Ese recurso ficcional acentúa la relación especular entre el personaje clave de la novela y el narrador. El episodio de la carta se ubica textualmente antes de la excursión a la zona del Hurd y después de una mención de índole estética: una representación teatral.

Una noche, a título de colofón, que volvían de una representación nocturna de uno de esos dramas históricos y altisonantes que unos cómicos de la legua- la mayor parte de ellos eran enanos o tartamudos- habían montado bajo una lona en el campo de la feria, junto al Torce, añadió que “más irritante aún es que el envejecimiento- el dominio de lo inmutable- no sólo se tolera sino que se aplaude”<sup>260</sup>. (173-174)

La crítica se articula a través de la cuestión genérica que, además, interpola lo tragicómico y lo abyecto en los personajes enanos y tartamudos. Dirá antes Cayetano que “lo verdaderamente irritante de los tiempos de paz es la continua y cíclica repetición de unos tópicos invariables” (173). El espíritu de la posguerra se traduce así también en un narrador

---

<sup>258</sup> Resulta interesante observar que cuando el narrador nos introduce a Leo en el funeral, lo hace en realidad no con el objeto de caracterizarla sino de desviar la atención sobre Emilio Ruiz, quien “padecía una enfermedad incurable, contraída en la guerra, a consecuencia de las muchas voces que debió dar como falangista de segunda hora” (83), de quien se distingue por la elección del bando.

<sup>259</sup> Recordemos que los guardianes cumplirán, a diferencia de lo que postula VILLEGAS (1973), una función ambigua. Serán protectores a la vez que propiciarán el orden y respeto a la ley de Numa. Lo vimos en el caso del doctor Sebastián y ahora con Cayetano que, motivado por los celos, pone en funcionamiento el reloj que desencadenará la tragedia.

<sup>260</sup> También en la voz de Cayetano puede percibirse el matiz ideológico del narrador: “Reparad- les dijo al salir- que en estos tiempos de paz decrece el contenido histórico y se incrementa el sociológico. La guerra resuelve el pasado y la paz el futuro, sólo a medias, porque solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo” (174) La temporalidad psicológica es la que marca la continuidad subjetiva, dejando al margen la cuestión del realismo sociológico que se critica.

que no respeta el *decorum* y desmonta la memoria retórico-discursiva impuesta con la paz del Régimen. En ese espacio textual se encuentra un recorte de la carta que Cayetano escribe a Carlos y que éste se niega a leer completa; “la carta había quedado suelta a los pies de la cama, la recogió y la guardó en un rincón de la maleta” (179). La parte a que tenemos acceso como lectores (176-179) se concentra más que en un consejo o advertencia, en el despliegue de toda una teoría que cumple en anular, además, el *decorum* y someter incluso esa forma de heterogeneidad mostrada en la voz del narrador/autor. La carta tiene tres ejes específicos; en principio, la *captatio benevolentiae* se propone sobre la base de la tensión entre los fenómenos físicos y los psicológicos. El argumento que postula el personaje de Cayetano es de la unidad ontológica entre la ficción y la realidad (176), entre la vida y las representaciones. Así, la hipótesis que postula es la de la continuidad entre el hombre y la naturaleza -“transeúnte” la llama- y entre el hombre y el hombre- en este caso, la denomina “ineúnte”-.

El segundo eje que está en el desarrollo de esta primera parte (la carta posee un total de 20 páginas escritas a ambas caras) se centra en la función degenerativa del juicio como posible resolución a la tensión; a lo que propone -y encontramos aquí el contenido programático de la carta- la equivalencia entre el juicio y la representación. Por último, el eje deconstructivo que apunta a desmontar la tópica mítica y conmueve a la transgresión de Carlos: “[...] cómo la costumbre fija y encubre el pensar, cómo el amor altera el conocimiento, cómo el sentimiento modifica la representación tanto como la voluntad desmiente la percepción, o la crea.” (179)

Como vemos, en tanto guía o maestro posee la ambigüedad del personaje de Sebastián; es a la vez quien pretende proteger al héroe pero quien, a su vez, terminará provocando el enlace con la historia y la cronología al darle cuerda al reloj y así quebrar el tiempo subjetivo de la pasión. Otros personajes son reflejo de la influencia erótica de la suspensión del tiempo subjetivo. La relación entre Carlos y Leo/Laura (pues su nombre queda en lo ambiguo, incluso el género) se funda no sólo en la transgresión advertida, aunque motivada por Cayetano en el nivel sexual, sino porque Leo, en tanto regresa a Región, lleva el signo de la axiología prehistórica que pretende recuperar. A partir de la reconstrucción de la casa de su padre: “(los últimos torreones que quedaban en pie de aquel

castillo del liberalismo, arrasado, desmontado piedra a piedra durante guerra y postguerra)” (161), vemos que el regreso conlleva un peligro al orden impuesto por Numa. Cuando Carlos y Leo entran en la cueva de la Mansura el narrador relaciona el amor con los infiernos. El descenso o caída, si bien está ligado con el tema del vientre de la ballena expuesto por Joseph Campbell y discutido por Villegas, también se explica en términos de una liberación y de una introspección que ahonda en el inconsciente, como señala John Margenot.

En Benet el acto de volver mediante la rememoración se presenta como anhelado proceso de regeneración en el cual los personajes procuran recobrar activamente una parte latente, significativa y olvidada de sí mismos. Sin embargo, la regeneración conlleva unas consecuencias irónicas, porque el recuerdo da rienda suelta a la pasión, la cual apresura una muerte cierta a manos del arcano guardia del bosque prohibido. (1991: 97)

El regreso se afirma como *regressus ad uterum*. El narrador, en esta segunda fase de iniciación, abandonará la primera persona (con ella se traduce el universo de la infancia quebrado por la guerra civil que rompe el proceso de aprendizaje y provoca la desaparición de su madre y sus mentores: Enrique Ruán y el tío Ricardo, así como su padre. Pero también perderá a su prima Mary, quien de alguna manera recupera la relación de madre. Con esa pérdida, sumada a la de Jorge (de hecho la entierran con sus poemas póstumos), hará que el narrador pierda la perspectiva privilegiada y se estratifique, pues su relación con los personajes que gobiernan la última fase (Leo, Carlos y Cayetano) es menos cercana.

Una vez que el héroe ha experimentado la llamada y abandonado su lugar de origen o la forma de vida que ha llevado hasta entonces, se encuentra con todo un camino- exterior o interior- por recorrer, en el cual se ha de encontrar con obstáculos, dificultades, situaciones favorables que le irán descubriendo progresivamente un nuevo sentido para su existencia o un sistema de valores diferente en el cual sustentar sus convicciones [...] En la actualización “profana”, que es la de la novela moderna, no descubrimos un sistema prefijado. Lo importante es la demostración de la existencia de los mitemas. (Villegas, 1973: 105-106)

Agotadas las instancias de la primera persona, se ensanchan los focos de la narración. Este proceso quebrado queda verificado en un narrador estratificado cuya entidad puede reconocerse no obstante las variaciones de enfoque. El proceso de iniciación aparece de

esta forma truncado<sup>261</sup>, pues se da por la vía de la escritura antes que por una acción concreta contra el orden de Numa. La llamada que propicia la vuelta está ligada a la nostalgia de la infancia, al regreso al origen del *locus amoenus* o la arcadia. Esa llamada no se comprende por fuera de lo erótico.

[...] en cuanto remiten esos breves y ansiados dolores con que se anuncia el comienzo de la penetración, en cuanto se extinguen los brillos meteóricos provocados en el nervio óptico por las punzadas en la vulva, desciende al reino de las sombras para dejar en suspenso un alma que ha entrevisto el *ego in Arcadia* que por primera vez hubo de vislumbrar una mañana soleada y convaleciente de su niñez [...] (250)

La vía de salvación o redención del héroe se conecta con la obtención del recuerdo. En Marré se hace cuerpo mientras que en el narrador se vuelve obra. Sin embargo, ambos pierden la condición individual para funcionar como colectivos de memoria. En su intento de reconstruir el pasado, según afirma Antonia Molina Ortega (2007), este narrador fracasa en su búsqueda. Por el contrario, creemos que este narrador rememora creativamente y se funde en un colectivo; su memoria personal se incluye en un cuadro social: el de su generación. Así Carlos, Leo/Laura, Cayetano, Jorge, Enrique, Camila, Ándorax/Ándarax, el personaje del cabo innominado y su prima Mary demuestran dialectalmente la memoria espacializada. Carlos -vuelto un Tántalo (140)- y Leo, en el trayecto que tiene lugar en el área de las visiones del penitente, se ven sumergidos en una experiencia que los modifica no sólo a ellos como sujetos sino como parte de un colectivo en el que el narrador se incluye (205). Por otro lado, Enrique penetra la sierra con la fuerza de Constantino, abrazando la causa republicana para perderse allí; su transgresión, más directamente ligada a la axiología, sea quizás el motivo por el cual puede comprenderse a este personaje como el verdadero héroe pues es el recuerdo de su pasión y compromiso lo que el narrador rescata.

El personaje de la brabanzona al que hemos aludido, también se corresponde con el carácter pasional de los regionatos así como los personajes especulares de Muerte, pues son sus hermanas las que compran el burdel y se vuelven su reflejo<sup>262</sup>. La regente de la fonda está

---

<sup>261</sup> Lo mismo sucedía con el niño del cuento "Una tumba" cuyos parientes mueren en la guerra y queda destinado a permanecer en una casa-tumba.

<sup>262</sup> Retomaremos el espacio de la fonda en el apartado 3.4.1.

conectada con la herencia de la brabanzona, pues ansía su regreso a Región y con ello la sexualidad perdida tras la guerra. Una clave de lectura ligada al campo materno aparece luego del quiebre de la guerra civil. *Una meditación* viene a concentrar el relato en la posguerra y, como correlato de la primera variación, la regente de la fonda será un personaje yermo que provocará en sus amantes (Emilio Ruiz, el penitente y Jorge) la impotencia por su rechazo a lo masculino. Está conectada con la tradición erótica de la brabanzona quien, al llegar a Región enseña a sus hermanas (designadas como Provocación, Persecución y Perturbación) prácticas lésbicas rituales. La regente de la fonda espera la llegada de su maestra para terminar con el sacrificio de las cópulas insatisfactorias. (115). Por otro lado, nos encontramos con el episodio de la historia pasional de Jorge y Camila, que también muestra la transgresión al orden. En principio, Camila era “una criatura inquietante y poco dócil, que aprendió muy tarde a hablar y no obedecía a las normas de urbanidad” (229), que habitaba “en el piso más alto de la casa de Región” (224) y a quien nadie jamás había visto fuera de su habitación. El eje vertical hace del carácter de Camila el elemento inspirador de la poesía de Jorge, quien es caracterizado como un premuerto o muerto, convertido en “la viciosa porcelana que al ser animada por el poder transitivo de la destrucción había adquirido la suprema fijeza inexhaustible para acentuar la condición transeúnte de todos los presentes” (237). El romance pasional aparece, no obstante, cargado de abyección y alegoría, hecho que observamos en la obtención del “galardón”<sup>263</sup> que entrega Jorge a Camila y en el corte de tela, como elementos eróticos que parodian la ley de los ritos amorosos. El primero se refiere al intercambio que se produce entre Jorge y Camila como antesala de la relación sexual. El narrador nos cuenta que Jorge siempre que poseía a una mujer, la mordía en el cuello o en el lóbulo de la oreja, acordándose de un episodio en el que el capataz mordió a una rata para matarla por haberlo atacado (227). La lucha de poder en la que se enmarca el desplazamiento capataz/rata y hombre/mujer es central, pues la rata al igual que Camila en tanto símbolo, “se demostraba inasequible y sorda a la voluntad, definiendo con una zona de sombra (no por más tangible y cercana menos oscura) los límites de un mundo

---

<sup>263</sup> Recuérdense las palabras de Melibea en el acto IV de *La Celestina*, en el que “galardón” equivale a trofeo de caza.

impenetrable a la razón [...]” (227), del orden de las entrañas, dirá más adelante. La semiosis se encadena, entonces, con la transgresión y la irracionalidad pero también con el sentido de protección ligado al campo materno.

Lo había anticipado desde el día que supo que Jorge le había regalado una rata enjaulada. El menos avisado había de suponer que era un tipo de presente pensado en su vagina y dedicado a ella por un sentimiento de protección que, en un principio, solamente acertaba a ver entre las rejas de una jaula de canarios el poder oculto y concentrado tras el hocico tembloroso y zumbón del color de la lana cruda e identificado con el cuerpo de color de madera de olivo que, bajo los cien pliegues de la falda, escondían la boca que debía y podía devorarlo. (226)

Jorge es el culto trágico del verbo y con el galardón muestra la transacción del amor corporal de carácter abyecto. Le sigue a la relación sexual la crítica tópica; luego de la transgresión aparece otro elemento que imita y degrada lo sagrado. Se trata de un corte de tela que oficia de sudario (254), y que Cayetano había adquirido en Mansilla para regalarle a Jorge, quien pretendía hacerle un almohadón a Camila pero que “por un tortuoso e irreconstruible camino” había ido a parar a la fonda-burdel de Muerte. No es casual que el corte se resignifique en términos colectivos, pues la fonda los termina reuniendo como el foco pasional así como la cabaña del Indio o la cueva. Jorge es entonces el paradigma del artista decadente. Laura Rivkin Goldin lo llamará “Ruán de porcelana” (1986: 116) en clave grotesca y paródica, y a su crítico “Ándarax de perla”. Ese personaje es la contracara del poeta; también llamado Ándorax, aparece cuando el narrador decide relatar el incesto de los Abrantes y los Ruán. Se trata de un personaje grotesco que hace las veces de crítico literario, intentando descifrar las elegías del poeta puro. Como contracara del poeta, en él se da la metáfora del orinal. Para llegar a ser un poeta, se rumorea que ha tragado una perla preciosa de su amante, Rosa de Llanes, y su castigo es estar pegado a un orinal hasta soltar la joya mientras lee, llorando, a Leopardi. Ruán observa en ésto una relación especular de dependencia por la cual reemplaza la relación con su madre, que se transforma en un hermetismo indescifrable, al igual que la relación padre-hijo. Como metáfora de la parálisis, Ándorax también está reflejando su salvación por medio de la vía erótica. Es Rosa de Llanes quien lo lleva a su casa, lo alimenta y espera de él el galardón que consiste en las

perlas –que, por un raro efecto, Ándorax multiplicaba en su aparato digestivo- depositadas todos los meses sobre el orinal.

Sobre todo dejó de ser un hombre agresivo e impulsivo, sentado casi siempre en una silla de anea a la que se había acondicionado y encajado un orinal, con un aro de gutapercha para evitar la formación de un callo, cubiertas las piernas con una manta escocesa, los ojos llorosos y emocionados que no podían dejar pasar un rato sin volver la mirada hacia la silueta del Monje, y un dedo índice entre las páginas de un grueso volumen de Leopardi, elegantemente caído en su regazo. (217)

El narrador dirá también que “en un rincón de cada habitación hay, apenas disimulado, un orinal” (217). La relación recupera lo que Jacques Lacan ejemplificaba con el caso de Roberto<sup>264</sup>. La intimidad a la que se refiere el narrador vuelve a la dialéctica de lo interno/externo. El orinal significa el regreso al origen en dos sentidos: es, por un lado, el lazo pasional y social que genera el intercambio amoroso entre Ándorax (“hombre ostra”) y Rosa, pero es también una forma de realización personal y de actualización del cronotopo idílico. Como señala Jacques Lacan para el caso mencionado, el orinal es un símbolo de conexión social, algo que a los regionatos no se les permite pues la ley de Numa obliga al aislamiento. En su carácter ritual, la acción de la defecación obliga a la relación social pues dos necesidades se establecen por el eje de lo abyecto y la transgresión: la de Rosa y la de la regresión al estadio de la infancia de Ándorax. Esa relación no sigue la ley de Numa porque, en principio, está determinada por el carácter pasional y corporal. La destrucción bajo la cual se experimenta la ruina de la comarca, se evidencia en la relación de los regionatos con su propia corporalidad. Ándorax es su contenido y, por su intermedio, logra ser y relacionarse por otro código distinto del impuesto por Numa. Como señala Julia Kristeva:

[...] se podría sugerir que los ritos en torno de la impureza, en particular en torno de las variantes excremental y menstrual, transponen el *borde* (en el sentido psicoanalítico del *borderline*) que separa el territorio del cuerpo de la cadena signifiante: ilustran la frontera entre la autoridad semiótica y la ley simbólica. (1988:98)

---

<sup>264</sup> Puede verse en el Seminario I. Los escritos teóricos de FREUD. Clase del 10 de marzo de 1954, “El caso de Roberto. Teoría del súper yo. La médula de la palabra”. (FREUD, 1994)

La autoridad semiótica se refiere al campo materno, sobre el que los personajes inician el verdadero regreso. La impureza atenta contra la ley de Numa porque se trama fuera de su espacio y quiebra la relación metonímica de unidad con la autoridad. Algo similar sucede con el personaje del cabo, quien también se ubica en la coordenada pasional. Este personaje comete la falta del suicidio. No espera el castigo de Numa por su transgresión sino que, luego de la afrenta, decide ahorcarse en el centro del poder militar de Región, la casa-cuartel. No es casual, de hecho, que la afrenta tenga lugar en un espacio que funciona como articulación del poder de Mantua. La visión del cabo muestra la disconformidad respecto de la ley y la pérdida de ideales.

[...] ascendido entonces a cabo, había de poner fin a su vida ahorcándose en la casa-cuartel con una correa colgada de la cisterna del retrete en cuyas paredes dejó escritas, con un lápiz de labios, las razones que le empujaron a escoger tal fin, subrayando con una caligrafía enérgica pero impecable “la inútil personificación del brazo de la justicia en un país donde sus fines se logran tanto por la lenta destrucción de los ideales de la civilización como por el orden cívico alcanzado, gracias a una ley que aspira a la nada, por una comunidad formada por individuos que no tienen reparos en atentar contra sí mismos al modelo humano impuesto por la sociedad moderna” (223)

Como podemos observar, la transgresión está conectada con la presencia femenina, que se realiza metonímicamente a partir del lápiz de labios, con la carga erótica que representa. La crítica tópica se realiza por la retorsión, como es habitual en un narrador que destruye la lógica del *decorum*; así, conceptos como el de civilización y la ironía puesta en la construcción nominal “el orden cívico”, hacen del cabo un personaje que por transgredir sabe que debe morir. Pero, a diferencia de los otros personajes, el del cabo resulta clave pues se enfrenta a la ley por el acto de escritura que contamina un espacio de poder. Es decir, a la manera de un palimpsesto intentará fijar la ley de la transgresión por sobre la ley del orden de Mantua. Sin embargo, se define su muerte como imperativo categórico: si bien es un acto de la voluntad, sólo en parte podría ser definido así porque la ley de Numa determina la decisión.

Aparece en dos ocasiones más la referencia al cabo (232 y 238), operando la lección moral del narrador y una última, quizás relacionada con el personaje de Cayetano Corral, o más específicamente, con su reloj. Nos cuenta el narrador que el cabo está decepcionado por dos

hechos: el primero es por su actividad buscando e inculcando al Indio, en su rol de chivo expiatorio, en los crímenes de Región; el segundo cuenta que, al entrar en el cobertizo de Cayetano, “[...] se quedó absorto y petrificado, observando aquella esfera que bajo su aspecto apacible e inofensivo escondía el poderoso latido que estaba minando todo el suelo patrio” (247). Ese quiebre se traduce en la función ambigua del cobertizo como templo de fe pero también como antro de perdición. El narrador es quien garantiza la continuidad de lo narrado por la ausencia del *decorum*. Por eso advertimos su presencia en la escritura del cabo y su predilección por este personaje contradictorio. Esto es lo que logra el proceso del coro regionato que, aunque no logre una exhibición polifónica de voces, éstas no obstante permiten delinear un progreso en el que un narrador en primera persona evoca un pasado nostálgico a través de la compulsión estética a la obra literaria (en efecto, *Una meditación*) que culmina en una postura omnisciente que difumina la perspectiva individual del pasado en otros personajes ya adultos y de su misma franja generacional. Por eso, a pesar de poseer el control del relato, el narrador tiende a desaparecer hacia la fase final, cuando se cuenta lo más sustancial del viaje de Carlos y Leo, centro problemático de la ruina de la comarca, en el que la figura del reloj tendrá un rol clave en la destrucción del cobertizo y el espacio regionato. De ahí que la forma narrativa que adopta la voz sea la de un “monolingüismo del otro” pues “pasa de la narración del Yo en actitud de búsqueda a la narración del Otro” (Rivkin Goldin, 1986: 119). El camino del *eros* es central en esta búsqueda y desplazamiento que analizamos, pero entre ellos el que cobra más importancia es el personaje de Cayetano Corral como el guía paradójico asimilable al doctor Sebastián.

### 3.2.1. LEY Y COBERTIZO: CAYETANO CORRAL

Tras haber realizado estudios sobre ciencia especulativa y haber recorrido España, Cayetano<sup>265</sup> se instala en Región hacia 1940 en el almacén de su familia. El cobertizo o chamizo en el que se instala, reviste un carácter sagrado y el personaje de Cayetano funciona como maestro de la comarca aunque su rol es ambiguo, pues si bien aconseja y previene a los regionatos a la vez que transgrede por la vía pasional el límite impuesto por

---

<sup>265</sup> El personaje de Cayetano parece inspirarse en Antonio FLORES DE LEMUS, personaje exótico que conoce Benet en su juventud y que aparece en el relato “Barojiana” (BENET, 1987). Al igual que Cayetano, es un matemático incomprendido y genial, fóbico de las nubes y a quien le gustaban las mujeres grandes y fuertes.

la razón y el imperativo categórico, también impone, como correlato de Numa, el castigo. Su función, en el limbo regionato, es marcar “el compás de espera entre la vida y la existencia” (74). Se define así la frontera entre la pasión y la conciencia de sí; en definitiva, entre la irracionalidad propia de lo intemporal y la conciencia del tiempo. En el cobertizo Cayetano se dedica a la reparación de un reloj cuya función es fundamental, pues es un elemento indicial de la temporalidad. Como tal, y comprendido en las dos primeras etapas del héroe como un personaje independiente de su amo<sup>266</sup>, tiene la obligación de acompasar el ritmo de la trama. En este sentido, el latido que personifica al elemento central de esta novela cumple también un rol metatextual.

Y ahora que en más de una medida él (el reloj) se encontraba en la misma situación, incapaz de medir el tiempo por su cómputo sino por la otra espera del momento en que él le repusiera la atención con un tardío reconocimiento de la fidelidad que había sabido y querido mantener, era también el más apto para comprender el género de ficción en el que habían tratado ambos de buscar refugio antes de la llegada de la extranjera. (69)

La llegada de Leo ocasiona un quiebre en la temporalidad de los regionatos pues implica la vuelta del pasado junto con la llegada del narrador. Pero es la transgresión pasional de Carlos y Leo lo que produce que el reloj emprenda su marcha cronológica.

[...] abandonó el chamizo y se sentó en un banco de piedra bajo el alpendre para jugar con un perro muy pequeño y trazar esquemas de funcionamiento lógico en la arena, con una vara, en la misma actitud abstraída que al viejo Arquímedes le costara la vida. [...] se encerró en el chamizo para no salir de él hasta haber recompuesto el reloj que quedó finalizado, con escasa diferencia de horas, la misma mañana que Leo y Bonaval abandonaron la fonda entre el Hurd y Retuerta donde se habían alojado la noche antes de salir a visitar la casa del Indio. Antes de eso y antes también de que se interrogara con rigor sobre el destino que le esperaba al reloj - paradigma y espejo de su propio mecánico- se había convertido en un estímulo, lo bastante abrumador como para abortar el esfuerzo nacido un día para desarrollarse en otro. De una pieza anticuada pero entera se había transformado en un trasto inútil, sin manecillas, con el cristal roto y la maquinaria agarrotada; en la esfera comenzaron a surgir ciertas manchas amarillas y azulencas que poco a poco fueron dibujando el rictus de la contenida pero inmitigada pena con que aquella cara contemplaba la ausente espalda del que sentado sobre el banco,

---

<sup>266</sup> El abordaje del reloj como personaje ha sido desarrollado por José ORTEGA en su artículo “Estudios sobre la obra de Juan Benet” (1986:61-92). En ese estudio, el reloj simboliza para el autor la idea central de la ruina o el espacio detenido, el limbo.

por una razón ignorada, no sólo había olvidado el mimo con que antes lo celara sino que ni siquiera lo había traspasado a la persona rival que hubiera venido a sustituir al reloj; [...] aquel talante enajenado que con demasiada frecuencia tan ausente parecía del reloj, de sus estudios y de su tiempo. Y eso era en definitiva lo más desconcertante, lo que quizá mantenía en el inconcluso y silenciado reloj un imperceptible germen de animación que se alimentaba de una sorpresa que no había sido explicada para conservarse en una esperanza que no había sido desmentida. (67-68)

Finalmente, el reloj se acciona espontáneamente y pone en marcha la linealidad temporal en detrimento de la temporalidad psíquica interior que se consolida a partir de dos elementos: *eros* y *thánatos*, como modalidades represoras de la cronología pues son dos formas de destemporalización. Los personajes de la comarca tomarán como única salida la vía pasional<sup>267</sup>. Cayetano mismo encuentra en la brabanzona la salida a la pasión pese al *eros* frustrado que se establece respecto de Leo, quien huye con Carlos Bonaval. No obstante, las experiencias amorosas rigen la búsqueda pues se basan en las leyes invariables al tiempo y al espacio, cuya influencia en estos personajes resulta decisiva. Por eso, el único medio para la búsqueda es la llamada de la pasión, aunque inevitablemente se enfrenta a la razón de las leyes de la historia custodiadas por Numa. El personaje regionato estará marcado por esa antinomia y es el narrador quien lo diferencia a partir de las categorías del *ego* (cartesiano) y el yo. El primero es el que parodia Cayetano, la parte racional que pretende hacer del dominio de la ciencia el dominio de la pasión; el segundo responde a la parte pasional. La experiencia es, entonces, una búsqueda o vuelta de la identidad del uno en tanto parte de la comarca, anulada por la ley de la historia y la universalización de Numa. Es, asimismo, un agente liberador de las normas sociales impuestas. El deseo y el reconocimiento de la llamada sólo se consiguen mediante la cópula, la reproducción y el reflejo especular del otro en tanto uno mismo. Pero como es un momento breve, éste al

---

<sup>267</sup> No es casual que el único personaje declaradamente falangista, Emilio Ruiz, sea el único incapaz de superar las frustraciones y deseos sexuales: Leo lo desprecia, al igual que la brabanzona y la dueña de la fonda. La axiología negativa que recae en este personaje se observa en su incapacidad para salir de la soledad. “[...] y cuando una noche [...] tras varias horas de anhelante insomnio, se levantó de la cama y abandonó su habitación con el propósito de introducirse en su lecho sin otros preámbulos, las fuerzas le fallaron con la mano en el picaporte, las piernas temblorosas y la respiración jadeante, hasta que arrodillado primero y luego postrado con la frente apoyada en el suelo del pasillo sucumbió al orgasmo [...] El hecho se repitió, con pocas variantes, en sucesivas ocasiones [...] (115)

culminar la “zona de sombras”, vuelve a presentarse. Así, Cayetano, Leo, Jorge, Camila, Carlos y Mary viven la pasión como una búsqueda trágica; así también lo hace el narrador quien, a partir de un juego metatextual, desarrolla su búsqueda a partir del goce estético<sup>268</sup>. La llamada, entonces, procede del deseo insatisfecho (Molina Ortega, 2007) pero también del rechazo de las normas sociales. Es por eso que el chamizo es un punto de fuga en el diseño espacial de Región. Allí acuden todos los personajes que transitan o viven en Región pero más que para entablar un diálogo con este personaje-oráculo, lo hacen mayormente para ser escuchados. Esta lógica monológica repite la fórmula de *Volverás a Región* a la vez que se concentra en el aislamiento de la comarca. Como “templo de la Palidez” (69) es un espacio que parodia lo sagrado y el reloj es su símbolo de la transgresión.

La trama se va articulando a la manera de una melodía en la que el latido del reloj marca los distintos compases narrativos. Como señala George Steiner “Los significados del significado de la música trascienden. Ha sido desde hace mucho, continúa siendo, la teología no escrita de aquellos que no creen o rechazan todo credo formal” (2002: 264-265). La forma del “vibrato”<sup>269</sup> expresa la irradiación del enlace trágico a toda la comarca. Los latidos del reloj van demarcando el efecto acompasado y aletargado del clímax final, previo a la destrucción del cobertizo que irradiará por el mismo efecto sus consecuencias a toda Región. Los cambios en su latido serán fundamentales para crear el sentido de desenlace trágico de manera lenta y en correspondencia con los personajes, en especial el de Leo.

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 a fábrica, provocando la caída y rotura de muchos platos y ollas apiladas que, sin el menor aviso, se vinieron abajo pulverizadas antes de tocar el suelo; luego se extendió a los alrededores, a toda Región y su sierra, y toda su comarca sacudida por aquel lejano y acompasado golpe que no cesaba ni de día ni de noche [...] (246-247)

---

<sup>268</sup> El concepto de goce estético lo tomamos de Roland BARTHES (1998) en tanto que es “[...] el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (25)

<sup>269</sup> El vibrato (vibración) es una variación periódica de la frecuencia o amplitud de un sonido. Como trasfondo está emergiendo el interdiscurso de SCHUBERT (*Die Winterreise*) que se verá en su totalidad en *Un viaje de invierno*, última novela de la trilogía. El ritmo, en este sentido, es lo que también le otorga una unidad a la trilogía.

El latido irá variando a medida que el clímax trágico se acerque y, con ello, el castigo a la transgresión, no sólo del narrador por su búsqueda y goce estético, sino también de los demás personajes, en especial Leo y Carlos, que emprenden la aventura amorosa que de alguna manera condensa a todas las demás<sup>270</sup>, pues cierra el ciclo de la historia.

A la mañana siguiente el latido cambió de tono y a aquellas profundas y sordas emboladas sucedió un jadeo más estertóreo, como si el mecanismo agotado por el esfuerzo anterior recogiera de todos los engranajes sus últimas energías para llegar al momento postrero con un porte digno y calmo, y un paso majestuoso. Pero era, en esencia, el mismo latido que reproducido bajo el pálido pecho de Leo en la tercera o cuarta noche del viaje, en la gran cama metálica de la fonda, le despertó cerca de la madrugada para insuflarle la postrer revelación. (247)

Como vemos, la última fase del héroe luego de la revelación se corresponde con el castigo o la persecución a su osadía. El efecto del vibrato se da de manera colectiva y es allí donde vemos difuminado el sentido de héroe que se corresponde con una perspectiva ampliada del narrador que de la primera persona se diversifica a una voz omnisciente.

### 3.3. PERSPECTIVAS AMPLIADAS DEL RECUERDO

La experiencia pasional se enfrenta, como hemos señalado, a la razón que pretende la ley de Numa. Con ese traspaso del umbral, de carácter desconocido e incluso fantástico, el héroe regionato accede a un conocimiento de sí que se basa en el componente irracional. Como señala David Herzberger (1976), una de las constantes que refleja la antinomia dialéctica es la tensión entre el instinto y la razón. Benet, siguiendo los lineamientos freudianos y aun lacanianos, encuentra en el instinto el elemento dominante de la búsqueda del pasado reciente, en su función semiótica. El crítico observa que en esta segunda novela de la trilogía se acentúa el proceso que en la primera quedaba quizás condensado en el personaje del niño-adulto. Considera, asimismo, que los personajes siguen instintos animales en sus ciclos pasionales, lo que supone una vuelta al estadio no simbólico y paraverbal. Cuando Carlos y Leo llegan a la cabaña del Indio, de la misma forma que esa experiencia se conecta con la de Jorge, la conexión entre *eros* y *thánatos* es evidente y el

---

<sup>270</sup> Pues con ella se relacionan la genealogía (la primera generación), el exilio que conecta a Leo con el narrador y la vía pasional que establece Carlos con los demás personajes.

héroe queda sumergido en la paradoja romántica. El narrador se dispone en esa secuencia, simultáneamente, a distinguir entre sexo y *eros*. El primero lleva a la cancelación del deseo, pues en ese breve momento el héroe no posee conciencia de su destino trágico ni de la temporalidad que lo determina. El amor, en cambio, es en el sentido erótico el elemento que transgrede la ley, el encuentro con el “ego in Arcadia” que se opone a la razón impuesta por Numa. De la misma manera, el narrador encuentra en el goce estético de la obra literaria el cruce del umbral y el reconocimiento de su identidad. Este proceso determina la variación en la voz narrativa y el desarrollo de la trama en dos discursos paralelos. Por un lado, el narrativo u “onda”, por otro, el argumentativo. El primero consiste en el foco especial que oficia de condensación de toda la comarca, y que se observa en la historia de amor entre Carlos y Leo<sup>271</sup>; el segundo se produce en paralelo al primero y es el narrador quien observa el carácter trascendental del *eros* en el espacio íntimo que construye la pasión como búsqueda de la protomemoria. La experiencia también lleva a un conocimiento de la temporalidad pues la historia dispone el castigo a la transgresión de la búsqueda. Así, *eros* es derrotado por la cronología aunque el triunfo de los héroes o del héroe narrador amplificado se cumple en la concreción de la obra literaria, que en la paradoja transgresión/prohibición (Summerhill, 1984), se cobra la primera persona a la vez que produce la variación de la voz o “vibrato”. *Eros* y *logos* (en sus tramas narrativa y argumentativa) están, entonces, ligados y no pueden desarrollarse el uno sin el otro. El éxito reside, quizás, en la existencia de la búsqueda que muestra el complejo entramado temporal de la historia. La aventura amorosa es a los héroes amplificados del narrador lo que la obra literaria, en su goce estético, es al narrador estratificado. Esto hace que la noción de polifonía sea comprendida como una cuestión de registro, de variación o vibrato en la que los personajes sumidos en el “coro” están oprimidos por la voz del narrador. No obstante, es esa variación la que permite delinear un progreso de la materia dramática pese a las digresiones en el orden cronológico, la densidad y la yuxtaposición de temporalidades. Los polos del *continuum* están delimitados por una primera persona que aparece en la situación inicial del texto mediante la evocación nostálgica del *locus amoenus* de la prehistoria y un yo-otros

---

<sup>271</sup> Eduardo CHAMORRO considera que el amor no significa un triunfo del héroe puesto que “tiene por heraldo la inquietud y por epílogo la nostalgia, cuando no la pesadumbre y el reconcomio, actúa más como desencadenante que como láudano y despertando apetitos que jamás hallarán cabal satisfacción” (1976:114)

(nosotros) que articula las generaciones quebradas por la guerra civil. Este polo se caracteriza por la primacía del goce estético y la pasión como compulsión, como vimos en el apartado precedente. En el desarrollo o en la intersección de los polos, se produce la negociación entre la instancia individual y la social mediante la equivalencia de los discursos del *eros* y el *logos*, dada por la explicación del amor fálico y cefálico. Las conclusiones que llevarán a la última fase de desaparición del yo están marcadas por la realización categórica del sujeto en el *eros*, la transgresión de la ley de la razón mediante la pasión y el desenlace en *thánatos*, que se produce por la equivalencia o desplazamiento del narrador en el personaje de Cayetano<sup>272</sup>, para luego desaparecer de la trama. Esa estratificación del narrador, que determina asimismo su muerte, genera otras estrategias de expansión narrativa de las que se sirve. Una de ellas se encuentra en la restitución del monólogo del tío Ricardo, voz de la conciencia universal y regionata, acerca de su pasado y de la guerra civil, o en la alusión a una carta de Cayetano Corral a Carlos Bonaval, como ya hemos analizado. Pero también en el relato intercalado de Leo y Carlos, fundamental para el desenlace, aparece el borramiento del narrador y la expansión de la perspectiva. Sobre esta expansión de perspectivas, Laura Rivkin Goldin puntualiza:

Antes de delegar autoridad narrativa en el personaje que nos conduce al final de *Una meditación*, Benet ensancha los horizontes de búsqueda en la novela. Agotado ahora el potencial dramático del Yo, Benet adopta la perspectiva de una tercera persona omnisciente, a fin de conseguir niveles de desarrollo, humano y narrativo, que sobrepasen su experiencia personal. No obstante, del mismo modo que el auge de la autoridad del Yo en el texto iba acompañado de timidez, la desaparición de esta voz despierta inseguridad sobre el punto de vista. (1986: 19).

Mary Vásquez, por otro lado, señala que “That same narrator’s posture of abstraction from the happenings to which he alludes and his chameleonlike nature as he moves from buried narrator to sententious diagnostician to omniscient “I” and back again all would seem to point away from a role of protagonist, of ‘first actor’ in this novelistic world.” (1984:65). Esa “camaleónica” variación de registro consigue delegar pensamientos de orden universal o metaliterarios ya que el narrador está más metido en su propia búsqueda subjetiva. Son, en suma, otros portavoces de la ideología del autor con su típica falta de *decorum*. El

---

<sup>272</sup> Volveremos sobre esta cuestión en el apartado 3.4.2.

*planctus* del tío Ricardo, oyendo las noticias de la guerra a través de la radio con los auriculares puestos, hace un repaso a las virtudes y defectos del pasado regionato elevado a dimensiones universales, llegándolo a comparar con el mito bíblico de Abraham e Isaac, y reflexiona sobre las paradojas de la guerra y de los vencedores. El *planctus* quizás sea el desplazamiento más interesante de la visión del narrador puesta en otro personaje. Pues no se trata aquí de glorificar épicamente un pasado glorioso sino, por el contrario, de que a partir del tópico del *ubi sunt?* en clave paródica, se establezca una crítica a la tópica. En esta *mise en abîme* narrativa en forma de discurso estoico, este oracular personaje acepta y se resigna ante lo que nunca hubiese querido haber visto: la escasa capacidad de acción del individuo para participar del futuro. El ser humano, a su entender, sólo puede convertirse en un mero eslabón continuador de la moral general impuesta por la razón. Es aquí donde aparece la idea del sacrificio como conciliación entre la suficiencia individual y el propósito común de la sociedad bajo la ley de la historia. En el siguiente apartado analizaremos el *planctus* como forma desplazada del monólogo interior del narrador a partir de dos elementos: la elipsis, que se produce mediante ciertos usos de la tropología, y los dialectos de memoria, que se observan en la voz oracular del personaje del tío Ricardo en tanto representante de la generación anterior a la guerra.

### 3.3.1. SILENCIO Y MEMORIA FRAGMENTADA EN EL MONÓLOGO INTERIOR

El *planctus* del tío Ricardo (34-39) es clave por cuanto funciona como la ampliación más importante en clave ideológica del *ethos* del narrador. Este intradiscurso se inserta en forma de cita y permite recuperar la voz oracular de este personaje *in praesentia*, a partir del uso del discurso directo. El *planctus* no respeta las normas clásicas de ese género de discurso aunque prevalece en su desarrollo una figura clave, la del *memento mori*. En este caso no se trata del homenaje al muerto sino a un estado social pasado y en clara oposición respecto de uno presente y totalitario. El *ubi sunt?* es otro tópico del que se valdrá el narrador en la voz de este personaje para anteponer ambos períodos. No obstante, el desarrollo del *planctus* tiene como objetivo principal articular la crítica tópica. En el comienzo vemos cómo a través de una ironía se critica al nacionalismo católico a partir de una figura simbólica del linaje y del *statu quo* político (el marqués) y otra del catolicismo

(el cura) que permite seguir el hilo de la argumentación puesto en el presente, a partir del concepto de “tradición inventada”<sup>273</sup> en el que se enfrenta la cultura al “libre juego de las pasiones”.

Ay qué preguntas hacéis. Os diré que en cierto modo esa insuficiencia de carácter y de medios es la que permite crear una cierta cultura a partir de la cual se pueden inventar tantas cosas que ayuden a la convivencia; pero sin haber alcanzado ese grado qué poco lugar queda para el libre juego de las pasiones. (34)

El primer término demarca el espacio simbólico de la racionalidad (que también presenta sus contradicciones y ambigüedades si tenemos en cuenta el análisis de Numa), mientras que el segundo se concentra en el de la pulsión e irracionalidad. Estas dos modalidades que la voz oracular del personaje caracteriza en la tensión estado-individuo, se proyectan también sobre el problema de la memoria cuyo carácter irracional -o semiótico- en los personajes benetianos (incluido el narrador) ha sido estudiado por Estrella Cibreiro.

En *Una meditación* el desafío a la racionalidad se refleja principalmente en el tratamiento de los personajes. Éstos aparecen definidos fundamentalmente por sus manifestaciones obsesivas, patológicas e irracionales: Cayetano Corral vive sumido en la investigación del tiempo; el viejo Ruán dedicado al anacrónico estudio de los muros; el Indio atrapado por el fantasma de su padre; Jorge Ruán inmovilizado por el odio hacia su padre y atrofiado por sus grotescas manifestaciones sexuales. Estos comportamientos obsesivos resultan particularmente significativos si se tiene en cuenta que la obra entera no es más que el producto de la obsesión del narrador mismo, que vuelve una y otra vez a indagar en el pasado para encontrar la elusiva clave de su existencia. (1993: 33).

El coro regionato termina cuestionando el mismo estatuto de autor que, convertido ahora en obra, hace imposible una lectura en términos realistas. Este uso final de la tercera persona ante hechos de los que no ha sido testigo en su infancia, con un punto de vista casi nulamente emocional y mucho más maduro que el anterior, analiza severos temas como la fusión entre el “amor fálico” (el de la carne) y el “amor cefálico” (el de la pasión) entre los que se debaten dialécticamente los anhelos y las necesidades instintivas de los personajes adultos. Pero este plano vuelve a ser ideológico y no meramente universal (Benson, 1989).

---

<sup>273</sup> El concepto de “tradición inventada” lo tomamos de Eric HOBBSAWM y Terence RANGER (1983), para quienes tiene un sentido de prácticas, normalmente gobernadas por unas reglas abiertas o tácitamente aceptadas, y de una naturaleza ritual o simbólica. Su objetivo es el de inculcar valores y normas, generalmente basadas en la repetición, lo que automáticamente implica continuidad con el pasado.

Como crítica a la tónica mítica y ritual, la voz incrustada del tío Ricardo despliega el conflicto del poder en sentido foucaultiano<sup>274</sup> y opera como un reflejo de autor de la misma forma que lo hará Cayetano: el primero, en un nivel retórico, contemplativo y parasintáctico y el otro, en uno activo y programático.

El excursus pretende recuperar la axiología republicana (34) y propone un “no- poder omnipotente” (36) en oposición a un poder presente que se concibe a partir de la metáfora del pastor y cuyo sentido escéptico, y a la vez nostálgico, del pasado le permite establecer una línea respecto de la herencia de los Santos Bobbio, los Murano y los Valdeodio, quienes portarían la huella axiológica de la historia que recaerá en el presente en los Mazón, los Ruán, los Corral y Benzal (37). Cuando el narrador cede su voz y se impone a si mismo silencio, es para poner en escena el coro regionato cuyo funcionamiento puede ser leído en dos estrategias que definirán la dialéctica del antihéroe: la fase contemplativa y la activa. La primera intenta recuperar la fe mediante el encuentro con la propia identidad: “la fábula del yo” (37) frente a los “principios de la Moral” (37). La segunda es aquella en la que reposa la metáfora del pastor y del rebaño, el estado y el individuo que el personaje oracular explica mediante la analogía de Isaac y Abraham, con la que sostiene la crítica tónica a partir de la interdiscursividad bíblica y la ley del padre, que no es privativa de la fe sino de la alianza que deviene ley (38). El final del excursus demuestra la tensión entre el escepticismo y la esperanza del profeta, término que la postura descentrada del narrador parece querer quebrar en esa ambigüedad propia de los antihéroes de Región frente a la axiología impuesta por el poder concéntrico del nacionalismo católico.

En última instancia la diferencia entre el profeta y el escéptico no reside en lo que cada uno cree sino en el hecho de que uno confía en que su verdad se abrirá paso y el otro no; lo que conduce a uno al descaro y al otro al disimulo para en último término alcanzar resultados semejantes porque la sociedad ni es tan entusiasta como estima el primero ni tan roma como cree el segundo sino, por su complexión media estadística, un todo amorfo en la que caben las voces individuales para que el individuo no lo pueda romper con su voz. Triunfarán o no triunfarán, os digo que para muchas cosas es lo de menos; cambiarán o no cambiarán el paso de la historia pero no

---

<sup>274</sup> Según Michel FOUCAULT (1991) el Estado es una construcción ideológica que justifica una organización política; sin embargo, es posible criticarla atendiendo a sus raíces de constitución. La “razón de Estado”, si bien surgió en oposición al pastorado que FOUCAULT entiende como una forma de relación de los gobernantes y los gobernados, también puede ser una continuidad de la forma que se explica por la racionalidad.

detendrán una marcha que al no conducir a ningún fin trascendente no justifica ninguno de los sacrificios ni permite reconocer como necesarios todos los sufrimientos que esos generales levantiscos nos van a imponer con su inmoderado deseo de salvar a la Patria. (39)

Su intención es la de otorgar significados abiertos a todas las experiencias que vio u oyó. Trata de recordarlo, interpretarlo, definirlo todo con el pretexto del funeral al que asiste a su vuelta a Región, aunque al final le resulte imposible atar todos los cabos sueltos. Al igual que la memoria, la experiencia es inabarcable así como también lo es la intención de narrar los recuerdos y percepciones. A pesar del intento cognitivo a través de la indomable memoria, lo único cierto a lo que va a llegar es a la confirmación de que son el enigma, la ambigüedad y la incertidumbre las únicas verdades apodícticas, en términos aristotélicos, en las que se puede apoyar en su búsqueda de la memoria y el tiempo. Además del tío Ricardo, la estratificación del narrador amplía el sentido de la conciencia rememorativa, como veremos a continuación.

### **3.3.1.1. LAS CONCIENCIAS REMEMORATIVAS**

Hemos visto cómo la ambigüedad es central en la narrativa regionata y el eje que construye la antinomia dialéctica historia/ prehistoria. Asimismo, la consecuencia de este proceso narrativo en la trilogía lleva a comprender la función semiótica como un predominio efectivo de la tropología -especialmente la metáfora- por sobre la función simbólica de la razón, basada en la tópica que el narrador critica no sólo mediante la primera persona sino particularmente mediante la heterogeneidad del coro regionato. Este enfrentamiento queda demostrado hacia el final cuando el narrador desaparece y anula de esta manera el *logos* frente al *eros*, de forma tal que la modalidad estética o el dominio de la tropología en el discurso narrativo, se antepone como única vía posible de lenguaje de la memoria. Como señala Ken Benson (1989), “la interpretación del texto ha de basarse en los signos que aludan a la percepción espiritual” (32). Ahí el carácter de la pasión resulta clave para comprender el diseño de un espacio que va abstrayéndose y que, en tanto condensado ideológico, determina subjetividades. Por eso, y siguiendo el planteo de Benson, la

memoria no puede dissociarse del contenido ideológico<sup>275</sup>; es el estadio articulador de la antinomia pues, a partir de su búsqueda, se enfrentan dos funciones y dos representaciones de mundo a nivel retórico. En esta segunda novela queda, además, reflejado el proceso a través de un narrador que se estratifica. En términos de Ricardo Gullón

[...] el Yo hablante de la narración se diversifica en un curioso ejercicio de desdoblamiento: un yo-personaje, un yo-testigo (falible, limitado), un yo-función (omnisciente) y un yo-creador (del discurso, del texto y de la novela). Diferencia en el rol, coincidencia en la sustancia. (1981:20)

Como vemos, la noción de variación o registro propuesta demuestra la progresión delineada por las funciones o *ethos* del narrador. La función determinante del texto la constituye la del yo-creador, por lo que podemos afirmar que la búsqueda de la memoria es también una búsqueda estética. El paralelo con el *alter ego* del narrador/ autor hacia el final de la novela muestra los dilemas de la construcción de la memoria colectiva y el fin de la *durée* de la rememoración. Cayetano, al reestablecer el funcionamiento del reloj, activa también la trama histórico-cronológica que anula el proceso de rememoración de la prehistoria, a la vez que hace imposible su actualización presente -muestra de esto resultan las experiencias amorosas que terminan en fracaso-; esa activación induce al personaje de Cayetano a dar fin a la trama, ocupando el lugar de autor. Al igual que Sebastián en *Volverás a Región*<sup>276</sup>, el guía no favorece a los héroes sino que, en muchas ocasiones, exige la condena o castigo por la transgresión. El personaje termina reemplazando la acción del narrador a la vez que se configura como una función de autor que actúa de espaldas a sus personajes, no les habla y parece condicionar sus acciones (como vimos con la carta a Carlos) a la vez que los castiga si transgreden o rompen el orden social. Este personaje dictamina el final de la progresión dramática a partir de la paradoja memoria/ reloj que refleja el tiempo de la *durée* -o tiempo de la rememoración- frente a un tiempo lineal cronológico. El primero se caracteriza por el eje pasional de la función semiótica. Stephen Summerhill es uno de los

---

<sup>275</sup> Julia LUPINACCI WESCOTT (1984) distingue el concepto de razón, ligado a la conciencia, del de la memoria, ligado al inconsciente mientras que Vicente CABRERA (1983) distingue entre una razón lógica y una memoria emocional. En nuestro análisis, como elementos de la antinomia mayor historia/prehistoria, ambos establecen una relación dialéctica.

<sup>276</sup> En *Una meditación* el personaje de Sebastián reaparecerá como un garante del orden social, función con la que culmina la primera novela de la trilogía. Como médico de la familia del narrador, vigilará el tratamiento impuesto por su esposo a la prima Mary. (91)

críticos que explica mejor las claves de esta búsqueda de la consumación pasional en *Una meditación*.

[...] el narrador presenta a un grupo de adultos que dan a la pasión prioridad absoluta en sus vidas, pero que realizan grandes esfuerzos para ocultar ese hecho a la mirada del público. Esto hace que pierdan todo contacto los unos con los otros y da lugar a una vida de soledad y de aislamiento, que ofrece un marcado contraste con la vida espontánea y comunal de los niños. Sin embargo, como se regaña constantemente a los niños y éstos tienden a imitar a sus mayores, poco a poco y de una manera casi inevitable van tendiendo a reprimir su espontaneidad y a vivir en el mundo dual del adulto: a vivir tras la fachada de la “sociedad decente” y a buscar el placer en sus pasiones secretas. Sólo cuando llegan a convertirse en unos hipócritas como sus padres, cuando han hecho suyo este irresoluble conflicto entre prohibición y transgresión, sólo entonces se puede decir que se han convertido en adultos. En la novela, esto coincide con el estallido de la Guerra Civil. (1986:102)

La clave pasional no es un elemento adyacente de la narrativa del ciclo; constituye el principio constructivo de la búsqueda de la memoria de la prehistoria a partir de la función semiótica. El grupo de adultos conforma, a su vez, una generación que ha experimentado los efectos de la Guerra civil como un quiebre en el seno de la familia y, en especial, en la pérdida de la madre con el campo semántico que lo determina. Ya de adultos, el proceso de rememoración está demarcado por esa instancia en que la niñez se terminó abruptamente por la guerra. Como señala Summerhill, la mirada social es parte de la regulación del orden de Numa. No obstante, la pasión que motiva la transgresión o la “traición” a la historia es producto de una pulsión o compulsión a la identidad y al pasado. Lo que resuelve la paradoja en el nivel narrativo es un acto de sacrificio. En *Volverás a Región* se logra por la simultaneidad de los actos reivindicativo y prohibitivo; el primero lo ejerce el niño-adulto sobre Sebastián, mientras que el segundo lo realiza Numa sobre la figura encarnada de la madre. En esta segunda novela, el sacrificio<sup>277</sup> se produce como un efecto sobre todos los personajes<sup>278</sup> pero, en especial, sobre el narrador. El primer nivel (el del yo-creador que

---

<sup>277</sup> El *leit motiv* del sacrificio se expresa en el *planctus* del tío Ricardo en el que se vale del emblema Isaac-Abraham y repone, asimismo, las claves del relato mítico C-J-N. Como señala Stephen SUMMERHILL “[...] la razón está en desacuerdo con el cuerpo. Está subordinada al miedo, y su función es mitigar el dolor de la pasión erigiendo normas sociales contra él” (1986:103)

<sup>278</sup> Se pueden citar ejemplos como el del personaje de Ruán, el de la prima Mary y Carlos, quienes escapan por un arranque pasional durante los primeros días de la guerra; Carlos lo vuelve a intentar con Leo en la

bien podría reestablecer el estatuto de autor) se encarga del sentido literal y la organización narrativa, aunque su constitución tampoco es estable pues hacia el desenlace intercambia papeles con el personaje de Cayetano y desaparece de la escena narrativa. El segundo nivel, el del yo-personaje, permite adentrarnos en los efectos de la rememoración y las tramas de la memoria, específicamente en la primera parte. El yo-testigo se corresponde con lo limitado del punto de vista, es quien presenta las situaciones y personajes de los cuales puede dar fe. Por último, el yo-función es la voz que aglutina a las demás, permite la emergencia del coro regionato a la vez que manipula la materia informe y las variaciones narrativas. Efectivamente, el narrador posee todas estas funciones, lo que hace que su carácter sea indeterminado, oscilando entre la individualidad de su punto de vista y su peculiar omnisciencia. Este narrador poseerá, asimismo, un carácter digresivo y conjetural, propio de un narrador extradiegético. Se distingue, no obstante, por participar de los hechos narrados como personaje y por narrar en primera persona; mientras que los narradores intradieгéticos se convierten en *alter ego* del narrador extradiegético y paradigma especular del propio autor.

Se trata, en todo caso, de gradualidades. El narrador es consciente de su acto narrativo, protagonista principal de la novela que está sometida a su visión; el intradieгético, con o sin conciencia narrativa, es también un personaje de la novela pero su visión la afecta parcialmente. Es por eso que no podemos distinguir claramente las identidades narrativas de los personajes. El discurso del tío Ricardo sobre la decadencia de la aristocracia y la inevitable omnipresencia de un poder concéntrico, se introduce en el discurso del narrador y opera como un componente intradiscursivo de su posición ideológica. De la misma forma, cuando el narrador habla de la desesperanza de los liberales que permanecieron en Región en la postguerra, se introduce un fragmento de discurso del personaje oracular sobre la concepción de la historia como algo inmóvil que ejemplifica claramente la situación de la España autárquica del primer franquismo (76-78). De esta manera, sus discursos se tornan intercambiables pues la existencia de esa única voz que dirige el coro se explica mediante el título de la novela. Se trata de una meditación del

---

posguerra y es allí donde se desencadena el castigo urdido por Numa a través de Cayetano; el cobertizo se incendia y éste desaparece.

narrador/autor, cuyo estatuto si bien diseminado permanece como un sustrato ideológico en las variaciones desplazadas a todo el coro regionato. Su voz es única pero también participa de la colectividad, al igual que su memoria individual se inserta en una colectiva. Es en esta obra donde mayor alcance cobra la relación entre narrador y memoria pues el proceso de la rememoración es una búsqueda; el antihéroe paradigmático se redefine constantemente en la materia narrada. La omnipresencia de la memoria, en tanto tema y proceso narrativo<sup>279</sup>, hace que todo el discurso que la sustenta responda a una conciencia rememorativa estratificada, identificada con la presencia o incluso ausencia del narrador que adquiere la forma del viajero, quien se impone como misión la recuperación interpretativa del pasado desde un presente en ruinas. En este caso la búsqueda es también estética, la de la *poiesis* que a su vez se conjuga con la misión de los demás personajes del coro en la vía del placer. Goce y placer son los dos elementos que lo caracterizan, incluido el narrador estratificado para quien la infancia se transmuta en obra literaria. La omnipresencia de la memoria del pasado regresa transformada en el presente: los personajes adquieren una forma fantasmal o incluso metaliteraria, que refleja el conflicto entre la cronología y ese tiempo detenido del placer que no obstante se vuelve, al igual que el pasado reciente anterior a la guerra, parte de un *tempus irreparabile fugit*. La narración rememorante no es el original acto recordativo sino que lo representa, mostrando su peculiar condición rememorativa por medio de varios indicios gramaticales, semánticos y estructurales entre los que destaca la estratificación del narrador y el uso de la temporalidad. En el siguiente punto abordaremos las consideraciones acerca de la temporalidad y su relevancia en la antinomia dialéctica.

### 3.3.2. LA TENSION ENTRE *DUREÉ* Y CRONOLOGÍA

En esta novela puede verse mejor ejemplificado el conflicto entre la linealidad temporal y la *dureé* subjetiva. El sentido de la memoria como duración es el medio a partir del cual se desarrolla la intimidad y se plasma en una espacialización del tiempo. El lugar

---

<sup>279</sup> Estos procesos se corresponden con la forma discursiva “monólogo de memoria” propuesta por Dorrit COHN (1978) en la que no se sigue la linealidad de la crónica sino que su objetivo está puesto en dejar la huella de una memoria y una subjetividad. En tanto proceso, el carácter de “uninterrupted rolling” es clave para comprender las variaciones y la ruptura de la homogeneidad del sujeto rememorante así como el desplazamiento de su punto de vista, manteniendo, no obstante, el núcleo ideológico.

privilegiado para la ruptura de la linealidad es el de la *poiesis*, instancia por excelencia de la *dureé* y, según Bergson, de lo vivido. La duración no se presenta de manera cuantificable como en la ciencia (historia), con su ropaje simbólico y lineal, homogéneo y uniforme; la *dureé* se presenta como una fluidez originaria que en nuestro caso acompaña o es contigua de la obra literaria y del goce estético. Para la esfera de lo vivido no existen estados de conciencia uniformes que funcionen de manera correlativa como el tiempo espacializado de la ciencia; se trata más bien de una suerte de aleph -comprimido, intenso, pulsional<sup>280</sup>- donde la memoria realiza su trabajo de inserción.

De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos de nuestros sentidos, se le suman detalles de la experiencia pasada (Bergson, 1968 y 1995). La idea de imagen es aquí central pues se conecta con la posibilidad de la *poiesis*, que Bergson llama “ilusiones”, y deja abierto el problema de la dialéctica olvido/ recuerdo en el marco del engaño/ verosimilitud o pretensión de verdad. El juego así planteado entre lo que se olvida o recuerda, entre la linealidad imposible de la cronología frente a la amalgama de la creación, cuya fuente es sin duda la memoria pura o involuntaria de la que hablara Bergson. Así, *Una meditación* se construye sobre la base de la antinomia dialéctica otorgando especial atención a los momentos climáticos de la *dureé*, pues en ellos los antihéroes de Región encuentran la vía de acceso al *locus amoenus* de la prehistoria republicana. Ese sesgo ideológico es lo que se deja de lado en muchos trabajos críticos. La irracionalidad de esa *dureé* consiste en revelar la problemática naturaleza del conocimiento y del lenguaje<sup>281</sup> a partir del enfrentamiento con el hábito y con la mimesis costumbrista que ya hemos analizado en su sintagma “la salida de la taberna”. Las reflexiones acerca de la temporalidad terminan siendo, en realidad, reflexiones acerca de la producción novelesca. Por eso, el monólogo de memoria, a diferencia de lo que sucede en *Volverás a*

---

<sup>280</sup> El concepto freudiano de pulsión nos sirve para ejemplificar la fuerza interna de los antihéroes ligada a la transgresión que posee una fuente, un empuje, un objeto y un fin. El caso paradigmático del narrador- el antihéroe por excelencia- se corresponde con el sacrificio de su borramiento en pos del colectivo en el que queda inserto. Su obra es el fin o, como diría FREUD, el “retorno” planteado por el goce estético.

<sup>281</sup> Como señala Juana Emilia MOLINA (1999) la rememoración en la obra regionata es entendida como un proceso signado por la dialéctica recuerdo/ olvido sobre la que se indaga. “Benet no deja suspendida la pregunta por el conocimiento desplazada al significado mismo del pensar, sino que indaga y explora todos los modos posibles de ese conocimiento, aunque sea bajo la forma de por qué se recuerda lo que se recuerda” (92)

*Región* con la novela de memoria, sirve a los efectos de la metaficción<sup>282</sup>. Forma y contenido se conjugan de forma tal que intervienen en la trama narrativa y se vuelven funcionales y no sólo temáticas. De esa manera, el pasado es más la puesta en ficción del recuerdo que la mimesis de lo objetivable. Por eso es en el pasado, a diferencia de lo que propone David Herzberger (1976)<sup>283</sup>, que encontramos el incentivo creativo pues la prehistoria republicana se concibe como un proceso coartado pero no destructivo. Al contrario, la presencia del *eros* en relación con el incesto o el regreso a la madre dan cuenta de su actualización transgresora en el presente de la historia. Los conceptos de *eros*, amor y sexo están imbricados en la búsqueda del antihéroe<sup>284</sup>. El viaje que inicia tanto el narrador como otros personajes que toman el lugar del antihéroe, es impulsado contra el orden social pues en la búsqueda de la prehistoria republicana está el sentido de felicidad que no se posee en la historia. Como forma de destemporalizar la temporalidad, los antihéroes regionatos encuentran en la *dureé* pulsional una forma de condenar el orden imperante y ejercer la libertad. El llamado principio de placer deviene principio de realidad, donde la idea de “goce” se traslada a la de “fatiga” y el juego estético-literario se convierte en trabajo (Marcuse, 1983: 28). Así también se condensa en la obra una idea de autor y de estilo que recupera el principio de placer derrumbando, al igual que en su desplazamiento a los demás personajes antihéroes, la noción de “realismo”. En este sentido, el narrador será el paradigma del antihéroe pues en él concurren dos instancias: la de la pulsión de vida que deviene obra y que se conecta con la función semiótica de la memoria no lineal y correlativa de la búsqueda de placer; y la de la muerte que hace de su borramiento el sacrificio esencial para la continuidad de la obra. En el siguiente apartado analizaremos su constitución y las características de la última fase del antihéroe/narrador/autor.

---

<sup>282</sup> “Since the novel consists on the recollection and subsequent expression of past events, any kind of temporal speculation must necessarily reflect on the construction of the work” (HERZBERGER, 1976: 80-81)

<sup>283</sup> Para el crítico, el pasado aparece en términos de destrucción, de lo que no ha ocurrido y que como tal anula el futuro y la labor del héroe termina siendo fútil. Para nosotros, el pasado asoma como potenciación del futuro y obliga a los antihéroes de *Región* a romper el orden de la cronología. En ese gesto transgresor aparece la crítica tópica que se apoya en la búsqueda de la identidad mediante la recuperación de la *dureé* de carácter pulsional. Aunque el orden prevalezca en tanto gesto hegemónico, también lo hará la pasión como subversión pues ambos términos son solidarios.

<sup>284</sup> Volveremos sobre esta cuestión en el apartado 3.4.2.

### 3.4. LA BÚSQUEDA LITERARIA: EN CLAVE DE SI MENOR DE LA SEGUNDA VARIACIÓN

Señala Juan Villegas (1973) que una vez que el héroe ha recorrido las pruebas y se ha enfrentado al umbral, llega al momento del regreso. Uno de los aciertos que posee el modelo de Villegas es el de relacionar el mitema propio de cada novela con una visión de mundo dominante, con lo cual incluye su uso en un sistema ideológico que forma parte de una cultura específica.

[...] cada mitema o actualización de la estructura se condiciona por la visión del mundo o el sistema de valores dominante. Uno de los rasgos reiterados en la vida moderna, tal como aparece en la literatura, es precisamente la insatisfacción con el estado del mundo. La novela moderna es predominantemente crítica, con lo cual se confirma la hipótesis de Jean- Paul Sartre acerca de la esencia de la literatura. (1978:128)

La axiología es, en este sentido, un eje clave para la comprensión del espacio regionato en términos de condensado ideológico, constituido por la antinomia dialéctica historia/prehistoria. En nuestro caso, el umbral experimentado por el primer acto funerario (el homenaje a Ruán) provoca el desplazamiento hacia el propio borramiento que sería el castigo por la transgresión estética que se observa claramente en el incendio del cobertizo, segundo acto funerario en el que se produce el borramiento en segundo grado del reflejo especular del narrador/autor. El mitema del regreso apunta a una crítica entonces no sólo del *statu quo* del orden social (reflejado en el coro regionato) sino también en un orden metaficcional respecto del estatuto de lo literario. El antihéroe narrador busca con el regreso actualizar la prehistoria y su axiología, que se concibe como positiva a partir del eje pulsional *eros/logos*, desde sus tramas argumentativa y narrativa en oposición a la racionalidad -paradójica no obstante- del orden de Numa. Su función en este caso, de alguna manera, retoma los postulados de Campbell pues en esta segunda variación la ruina debe ser exorcizada y su mensaje se hace público a través de la obra. El quiebre se verifica en dos elementos: por un lado, el abandono de la vida o estado anterior del antihéroe narrador tiene consecuencias que se ven reflejadas en la huella que es la obra literaria o el tercer acto funerario de esta novela pues, y he aquí el segundo elemento, el autor/narrador se ha inmolado o desplazado en pos del colectivo del coro regionato. Es una búsqueda que no resulta un fracaso pues aspira a la inmortalidad a la vez que se refleja en una estructura

que recupera intradiscursivamente el ritmo del conjunto de *Lieder*, *Die Winterreise*, en especial el que se corresponde con el titulado “*Einsamkeit*” (Soledad) y que se caracteriza por ser un *Lied* en ritmo de caminante que expresa soledad. Esa trama se expresa con su máxima fuerza hacia el final de la novela, donde podemos ver que lo central de *Una meditación* es la construcción del *ethos* del yo creador/narrador/autor en relación con su obra antes que con su identidad homogénea y fija. Esa dinámica lleva a que, por ejemplo, tanto Gonzalo Sobejano (1975:564) como Mary Vásquez (1984)<sup>285</sup>, hablen de Región como el verdadero protagonista en esta novela. No obstante, las variaciones o estratificaciones que lo conforman tienden a construir una posición narrativa heterogénea que hacen que el antihéroe y verdadero protagonista de este texto sea lo que entendemos como un “*ethos* de creador”<sup>286</sup>. Dominique Maingueneau (2002) comprende el *ethos* discursivo como parte de la construcción de la identidad. Lo define como una corporalidad: una instancia enunciativa caracterizada por tener un “cuerpo” y un “carácter” específicos. No es casual que ya para Aristóteles la fuerza del *ethos* como *carácter moral* sea el soporte discursivo<sup>287</sup>. Ese enunciador cumple el papel de *garante*, fuente legitimadora que certifica lo que es dicho. Cuerpo y carácter del *garante* son tributarios de las representaciones colectivas. De todas formas, no se limita a un cuerpo y un carácter sino que implica también el reconocimiento de un *mundo ético* adyacente al *garante* y que involucra cierto número de situaciones estereotípicas que se corresponden con esos comportamientos. Por eso, pese a que sea un *garante* ambiguo, son las representaciones del colectivo Región las que nos interesan, pues están articuladas por el “*ethos* del creador” que construye una caracterización del coro regionato en tanto condensado ideológico. Este *ethos*, como bien señala Mary Vásquez

---

<sup>285</sup> “[...] *Una meditación* has no protagonist character, that the protagonist is, rather, Región- the sum, and more, of the fragments of interrelated lives the narrator attempts to reconstruct.” (VÁSQUEZ, 1984: 65) aunque luego, en este mismo artículo, la crítica cambia de perspectiva y enfoque a partir de la reconstrucción del narrador a quien llamará “first actor”.

<sup>286</sup> Construimos este concepto partiendo de la noción de *ethos* propuesta por Dominique MAINGUENEAU (2002) para quien puede ser considerado en sus dimensiones abstracta, axiológica, compartida y emergente. En este caso, se trata de un *ethos* que no intenta mostrarse sino a través del coro a partir del carácter axiológico republicano, cuya memoria es compartida y verificada en el sentido de condensado de Región, y emergente pues no se trata de un *ethos* fijo y convencional sino de una narrativa de ruptura sólo aprehensible al interior o en los términos del ciclo regionato.

<sup>287</sup> “Pues no ocurre como dicen algunos preceptores de elocuencia, los cuales en el arte de la Retórica presentan la probidad del orador como que de nada sirve en orden a la persuasión, sino que el carácter moral, por así decirlo, posee casi la mayor fuerza probatoria”. (ARISTÓTELES, 1990: L1, 1356 a)

(1984), tiene el objetivo de volverse sentencioso (“sententious diagnostician”: 65) en una operación que va de la primera persona, en su carácter de protagonista y testigo, a la primera omnisciente, donde se despliega el coro regionato y el sentido moral para luego volver a la primera protagonista, en la que la recuperación del pasado es el motor principal. Como tal, el eje articulador de este “*ethos* de creador” es la ficción. La reconstrucción de los hechos del pasado está unida a la creación. En nuestro caso, el narrador debe volverse abstracto para poner en funcionamiento la maquinaria de la ficción y mostrar la operatoria constructiva de la “meditación” en términos de crítica tópica. Así, la parte constitutiva del ritmo caminante de la búsqueda se corresponde en CJ con el ejemplo y el dispositivo axiológico mientras que el elemento N permanece en los intervalos de las variaciones para criticar la genealogía ambigua y contradictoria del narrador. El elemento ejemplificador descansa sobre la historia de Leo-Carlos y Cayetano. No es casual que así sea pues en ella también destaca el elemento creativo a partir del cual emerge el *ethos* del narrador/creador.

In *Una meditación* the juxtapositions of truth/ falseness, knowledge/ ignorance, reality/ fantasy, and abstraction/ subjectivity are important elements of narrative structure. Of these, it is the counterpointing and union of abstraction/ subjectivity that is most central to both theme and novelistic process. (Vásquez, 1984: 70-71)

La relación que establece la crítica entre abstracción y subjetividad es lo que se remarca en la posición dialéctica prehistoria/ historia a través de articulaciones binarias. En ellas, es el *ethos* de creador, abstracto pero presente a través del coro, quien da la pauta de la aprehensión subjetiva y del centro íntimo de la trama en oposición al realista. La primera es la que opone una dinámica de la razón, propia de la historia, a la *dureé*, lo irracional y pulsional, como hemos visto en las microhistorias y en el hecho de la consumación de los personajes del coro con la excepción del único falangista, cuyo otro especular era en *Volverás a Región* el personaje de Gamallo. Por otro lado, nos encontramos con la oposición entre la cronología -con su metonimia mayor proyectada en el reloj de Cayetano- y la relación *logos/eros*<sup>288</sup>, en las tramas argumentativa y narrativa de la novela o “meditación” que opone el tiempo real al tiempo narrativo, la vigilia al sueño y la historia a

---

<sup>288</sup> Vale aclarar que el sentido de *logos* no es una facultad racional sino más bien la subjetividad del saber en tanto *logos* es, en primer lugar, definido como lenguaje. (GADAMER, 2006:405)

la prehistoria. Por eso, la muerte del narrador se convierte en *ethos* de creador y se estratifica desplazándose al entorno de la ficción. No obstante, ese *ethos* también tiene sus *alter ego* en el tío Ricardo y en Cayetano a partir de los cuales se refuerza aún más el sentido de ficción, abstracción y el carácter subjetivo y no pretendidamente realista de la obra. La ficción despliega la estructura crítica del mito bíblico. A continuación analizaremos la perspectiva CJ-N-CJ desde dos personajes clave: el tío Ricardo y la prima Mary.

### 3.4.1. ESCRITURA Y MUERTE: MARY Y EL TÍO RICARDO O EL EDIPO TRIUNFANTE

...a tardiness in nature  
which often leaves the history unspoken.  
King Lear, I, I. (Cfr. Benet, 1970b:115)

El hotel de Muerte, al que concurren Marré y su amante en *Volverás a Región*, reaparece en esta segunda novela como fonda del Hurd o fonda de Retuerta. Si bien los nombres del lugar tienden a variar o reformularse, la propiedad permanece invariable. El hotel, como hemos ya explicado, deviene en esta novela fonda y con el cambio de dueña se desplazan asimismo las connotaciones eróticas; aunque a diferencia de Muerte, la regente de la fonda es un personaje que se funda de manera intertextual a partir del relato de la llegada de la brabanzona. El relato de su llegada coincide de manera yuxtapuesta con el de la regente y sus hermanas Persecución, Perturbación y Provocación. En su carácter ambiguo también representa la destrucción pues la fonda excede el límite de las convenciones sociales impuestas. En el relato de las experiencias lésbicas que desarrollan, también se deposita la crítica tópica del nacionalismo católico.

No existe- habló ella con los ojos cerrados dirigidos al techo, al tiempo que Persecución se reclinaba sobre su abdomen para aplicar el pincel a su sexo- representación más cabal y abierta del coito que la introducción del dedo en el anillo que precisamente es ofrecido por el sacerdote para poner de manifiesto que sólo él tiene poder para otorgar la licencia. (116)

El relato critica uno de los sacramentos sagrados del catolicismo pero se concentra en la simbología del poder que ejerce ese estrato social. Como símbolo del poder fálico masculino, racional y verbal, también aparece otro elemento clave: la fotografía del padre de las hermanas que Provocación muestra a Perturbación en el momento en que “embellece

su sexo afeitado” (115) y ésta “sólo volvió hacia él esa mirada forzada y limitada por su postura” (116). La escena, no obstante, se cierra con la imagen yuxtapuesta de un objeto-símbolo contrario al poder hegemónico del Estado<sup>289</sup> (el padre) y la religión (el sacerdote). La analogía que se construye logra plasmar en el nivel retórico la oposición entre lo público/ privado, lo hegemónico y el contrato social y el pasado/ presente. Ese elemento es la “Carta Puebla”<sup>290</sup> y con él se desarrolla un aspecto axiológico del republicanismo.

La Carta Puebla estaba depositada en un arca de roble guardada en la iglesia parroquial del lugar, alojada en un nicho del brazo norte del crucero, a una altura fuera del alcance de la mano del hombre y protegida por una reja de hierro forjado y tracería románica [...] (116)

Ese contrato que permanece oculto a la comarca está ligado a las condiciones ideológicas en que se encuentra. El monólogo en clave de *planctus* del tío Ricardo vuelve sobre el oscilograma C-CJ-N-CJ que queda plasmado en el ejemplo de Abraham e Isaac y cuyo análisis hicimos en el capítulo III. La primera voz en quien delega su rol el narrador es la de este personaje oracular con quien se anuncia la muerte próxima del narrador/autor en su estratificación. Frente a la ausencia de la Carta Puebla, este personaje postula el poder del mandato social. En el momento del cronotopo del umbral, incluso generacional, del quiebre producido por el levantamiento de Julio, el tío Ricardo expresa que los actos *contra natura* que narran los libros sagrados son una correlación literaria del “*principium individuationis* de todo mandato social” (185). Así, el orden existente en la historia encuentra sus bases en la memoria del nacionalismo católico; en especial en la estructura en que se compagina la crítica a su tópica. La relación que se reestablece entre narrador/mentor devuelve a N el carácter de genealogía, aunque rechaza el de linaje, mientras que el edipo también se reconstruye a partir de la relación especular entre el narrador y la prima Mary. Cuando el narrador retorna a Región para el funeral de Jorge, algunos personajes son apenas

---

<sup>289</sup> Vemos cómo la cuestión del campo materno remite a una configuración social primigenia, anterior a la historia, que ve en los valores perdidos un *locus amoenus* recuperable a partir de los procesos rememorativos, mientras que la historia responde al orden del padre y con ello a la regulación de lo semiótico a través de lo simbólico.

<sup>290</sup> Una *Carta puebla* constituye un documento de aplicación jurídico en que se contenía el repartimiento de tierras y derechos que se concedían a los nuevos pobladores del sitio o lugar en que se fundaba pueblo. Como tal se opone a la carta magna del estado y refleja la imposibilidad de ponerla en práctica en el presente.

nombrados<sup>291</sup>; entre ellos se encuentra la prima Mary que será el personaje fetiche del narrador/autor. Es quien más se quiebra en el exilio y regresa con una necrosis en el sistema nervioso (84). No es casual que la memoria de este personaje sea retenida por el narrador, tampoco que esté asociada incluso con la figura de Cordelia<sup>292</sup>. En la novela, Mary lleva el apellido Goneril al igual que la finca y expresa también de manera intertextual el conflicto del deber ser que queda tramado en la crítica al elemento genealógico (N) en el cotexto de las fundamentaciones del yo-personaje, el yo-testigo y el yo-función. El plano entonces de CJ atañe sin lugar a dudas al espacio de ficción y a la influencia del mitema del regreso en la trama de *eros/logos*<sup>293</sup>. Nuevamente, el castigo que responde a la transgresión vuelve sobre el problema de la ley que no sólo concierne a Mary sino también, y en especial, al narrador/autor que desaparece de la escena narrativa. La falta moral de Mary/Cordelia es el casamiento con Julián y la partida al exilio.

[...] -la Cordelia de antes de la guerra, que apenas comía, abría la boca ni pronunciaba palabra y que por deferencia a toda la familia se quitaba las gafas oscuras para sentarse a la mesa (y mostrar aquella faz insípida, un poco bobalicona y sonriente-ya no tenía intensidad su mirada ni vivacidad ningún gesto suyo-) y sólo sabía enfrentarse con cualesquiera situaciones con una expresión de dulzura y benevolencia que quedó suspendida y cortada [...] - tras el agitado frú-frú de la cimera el abuelo preguntó de improviso por qué se había ido de España al final de la guerra. (88)

---

<sup>291</sup> Como, por ejemplo, Cayetano, Leo y Carlos. Junto con el narrador y la ya citada Mary, estos personajes, que permanecen aislados entre sí, comparten el mitema del regreso. Todos regresan a Región en la inmediata postguerra y Carlos, al igual que Cayetano, es incapaz de hacer funcionar su reloj.

<sup>292</sup> Recordemos el argumento del Rey Lear de SHAKESPEARE. Lear, rey de Bretaña, viejo autoritario y mal aconsejado, tiene tres hijas: Goneril, mujer del duque de Albania; Regan, mujer del duque de Cornuailles, y Cordelia, a cuya mano aspiran el rey de Francia y el duque de Borgoña. Con la intención de dividir su reino entre las tres hijas según el afecto que ellas sientan por él, Lear pregunta a cada una cuánto lo quieren. Goneril y Regan hacen protestas de sincero afecto y cada una recibe un tercio del reino; Cordelia, modesta y digna, dice que le ama como manda el deber. Airado por dicha respuesta, el rey divide su parte del reino entre las otras hermanas, con la condición de que él, con cien caballeros, sea mantenido por una de ellas turnándose.

<sup>293</sup> El narrador habla, de hecho, de la relación entre amor fálico y cefálico (168) que aparece de manera contundente en el uso final de la tercera persona ante hechos de los que no ha sido testigo en su infancia, con un punto de vista casi nulamente emocional y mucho más maduro que el anterior. El "amor fálico" (el de la carne) y el "amor cefálico" (el de la pasión) están en la frontera de los anhelos y las necesidades instintivas de los personajes ya adultos. Así, las experiencias tratan de ser definidas a partir del pretexto del funeral al que asiste a su vuelta a Región, aunque al final ese *ethos* de narrador/autor estratificado lo pone delante de la imposibilidad de recordar, aunque también frente a la confirmación de que todo proceso de rememoración, al igual que la ficción misma y la obra literaria, encuentran su explicación irracional en el enigma, la ambigüedad y la incertidumbre.

El enigma que entraña la prima Mary es asociado por Benet al culto "khan"<sup>294</sup> y sirve como elemento motivador de la memoria hacia el futuro pero en tanto ambigüedad, pues es por un lado la perspectiva que alumbra la posibilidad a la vez que se sabe, por otro, que esa posibilidad será truncada. Mary es el objeto de culto por aquello que no puede cumplir el narrador pero que, de alguna manera, reanuda el ciclo edípico. Esa persistencia en lo que Mary no es, será el factor que le permita al narrador comenzar su culto y la "meditación". No es casual que este personaje femenino no sea enterrado sino embalsamado (96). Su culto está asociado a la memoria prehistórica que el narrador guarda de la finca de los Goneril y las imágenes de la infancia. También motiva este culto la ambigüedad que se establece respecto del personaje de Leo-Laura. En un ensayo titulado "Cordelia Kahn" Benet explica lo siguiente.

Pero es el caso que determinadas criaturas particularmente amables, como Cordelia u Ofelia, que por muchas razones no logran cumplir, ni de lejos, el destino amoroso al que parecían tan propincuas gracias a una naturaleza pródiga, se han visto ante la historia ampliamente rehabilitadas y recompensadas por el culto que han llegado a merecer. Un culto extraño que las adora por lo que no han hecho, el amor; en cierto modo es un "khan", esa clase de culto hacia la criatura enigmática, de forma atrayente y desconocida sustancia, que mantiene vivas las esperanzas que despierta por lo mismo que no las realiza nunca. (Benet, 1970b: 130)

Si bien el narrador/ autor se estratifica y, de alguna manera, se torna invisible y decreta su muerte, sólo se somete a ese proceso para que el coro cobre identidad como memoria colectiva. El culto a la prima Mary es una revalorización del ciclo edípico en cuanto sostiene la pasión como eje semiótico de la transgresión a la ley. No es casual que el instinto pulsional de Mary emerja en los momentos de intimidad.

Dos o tres días de intimidad bastaban para reducirla a sus constantes básicas; una mezcla de coraje y falta de bravura, un mal disimulado por la curiosidad, horror a la soledad pero sobre todo la cruda necesidad primigenia de una pasión concluyente cuyo recio aroma guardaba su cuerpo y su piel despedía con el primer contacto carnal [...] (272)

---

<sup>294</sup> Gengis Khan estaba convencido de que en los cultos a los antepasados podría encontrar el secreto de la inmortalidad.

En este sentido, la intimidad no se presenta como un modelo de resistencia de lo privado sino como exigencia de lo público en los lazos de sociabilidad. Lo íntimo, siguiendo la propuesta de José Luis Pardo (1996), es una manera alternativa e inalienable de sociabilidad; quizás la única posible además, en el ciclo regionato. A diferencia de la resistencia a lo público en defensa del claustro y el encierro, hay en estos personajes una necesidad de exteriorizar lo íntimo. La pulsión, el sexo, el recuerdo de la infancia ligado a la madre e incluso la abyección, confluyen en una alternativa al orden de la historia, donde el recuerdo es la base de la búsqueda. Por eso necesita de la tropología que construye la obra en tanto goce (*eros*) y reflexión/meditación (*logos*). Todo el proceso de rememoración se remite a las figuras femeninas y éstas, no obstante, son sólo una y así las recuerda el narrador/autor pero también su *alter ego*, Cayetano. A continuación veremos el funcionamiento de este eje pasional en el personaje de Leo-Laura; en especial a partir de la aventura que emprende junto a Carlos Bonaival y que cierra la novela.

#### **3.4.2. LEO-LAURA-BONAIVAL: LA MUERTE DEL NARRADOR, LA SOLEDAD**

Como señala José Ortega, “el amor constituye, en la mayoría de los personajes de *Una meditación*, la única posibilidad de lograr la liberación de miedos y terrores que le impidieron realizarse totalmente como seres humanos, y la idea de la muerte impregna la vida y acciones de los personajes, de un sentido fatalista del tiempo. (1986: 80) Así como Jorge hace de la vagina de Camila un culto asociado a la rata y a la jaula, el narrador hace de Mary, Carlos y Leo un culto al amor que se presenta como eterna búsqueda compensatoria, efímera y que obliga a la incompletitud. La evolución a la que, aparentemente, se dirige el narrador con la amplificación de su registro queda detenida en el relato intercalado de la historia amorosa de Leo/Laura y Carlos, y quizás sea ésta la decisiva pues refleja la suma de todas las experiencias de la novela. No es casual que esa relación amorosa esté narrada en clave dramática<sup>295</sup>. La metáfora teatral es utilizada para

---

<sup>295</sup> Cfr. nota al pie 259 de esta tesis. Allí se cita el momento de la representación de un “drama histórico” en clave paródica que constituye el momento en que Carlos y Leo comienzan su aventura amorosa. No es casual que sea un elemento correlativo de la crítica tópica, pues la transgresión es un medio que está unificando tanto la metaficcionalidad representada (como crítica a la visión historiográfica imperante del nacionalismo católico) como la transgresión pulsional contraria a la ley de Numa; es el exceso o, en términos de MARTÍN GAITE (1987: 5), la lógica de restricción y racionamiento a la que nos hemos referido en el capítulo I. “Todos

marcar los cortes generacionales, cuestión que se ejemplificaba con los monólogos de *Volverás a Región*. En el caso de Carlos y Leo/Laura, la aventura amorosa comienza en forma paralela a la representación en clave paródica del drama histórico. Ese momento permite comprender que la transgresión de ambos personajes tendrá una importancia decisiva para el desenlace de la “meditación”. Cuando Leo y Carlos transgreden, buscan una solución al enigma del orden y del poder. No es casual que el primer acercamiento se base en una mutua desconfianza pues el sentido de comunidad y lazo social ha sido quebrado por el orden y el imperio de la mismidad. El espejo quebrado en relación con el otro es motivo, no obstante, del miedo a la misma regulación. Como señala José Ortega (1986) “[...] ninguno quiere sacrificar su mismidad, aunque en ambos exista una tenue esperanza de montar sobre su propia ruina una especie de compenetración, situación ambivalente de quien desea descubrir su yo en el otro, temiendo a la vez que el despertar de ese yo fuerce a la explicación de las razones por las que se mantuvo el yo encerrado durante tantos años” (81). Carlos intentará no explicar el pasado sino romper con el lazo del orden presente. Por la vía pasional en que se relaciona con Leo, éste conduce al personaje femenino a la toma de conciencia acerca de que el orden es la nada (275) pues siempre prevalecerá el “mandato” por sobre la libertad. Carlos abandona la casa, dejando a Leo en la incertidumbre, sobre la cama (símbolo de la transgresión) y en posición de la cruz de San Andrés<sup>296</sup>. No es casual que, mediante este uso tópico, se critique la mitología católica. De hecho, el martirio de San Andrés simboliza en el personaje femenino las dos partes del alma: razón y pasión que entrelazan asimismo *eros* y *logos*, elementos necesarios para la creación de la obra. No obstante, el dilema no se resuelve y es la tensión lo que, de alguna manera, renueva la intencionalidad estética. Al salir de la casa, Carlos tropieza con el

---

los comentarios a la política, a las enfermedades venéreas, a las ejecuciones capitales, a los negocios sucios o a la miseria del país eran velados y clandestinos, y a lo sumo afloraban de repente en algún chiste de humor negro inventado por sabe Dios qué oscuro oficinista”. (MARTÍN GAITE, 1987: 8)

<sup>296</sup> La cruz de San Andrés entra en España con la Casa de Austria, los Habsburgo. También se la llama Cruz de Borgoña o Aspa de Borgoña en la que se pretende que en los troncos que forman la cruz queden reflejados los nudos en los lugares donde se cortaron las ramas. Sobre la Cruz del Mártir del Calvario está definido el Misterio del Cristo con una sola palabra que consta de cuatro letras: INRI. Ignis Natura Renovatur Integram. - El Fuego Renueva Incesantemente la Naturaleza-. El elemento ignico no es casual si se piensa en el final de la novela y en el sentido de creación ofrecido por una cruz, cuyo sentido se transgrede por la intervención metafórica del cuerpo transexuado de Leo/Laura. Puede verse la obra pictórica *Martirio de San Andrés* de Murillo (1682, Museo del Prado).

hombre de amarillo (que bien podría ser el penitente pero también otros personajes asociados al color como el capataz, el patrón, el Indio o el difunto Jorge) que anticipa la tragedia final que caracteriza a los personajes trabajados. Podríamos concluir con la hipótesis acerca de la tensión en los opuestos del orden y el instinto pulsional, o entre la prehistoria (ese pretérito, que en boca del narrador en primera persona y luego en su desplazamiento en especial en el de Carlos, se evoca y se pretende actualizar) y la historia, entendida como ese conjunto de tópicos propias del *statu quo* del orden panóptico de Numa; aunque este último, al igual que el espacio regulador de Mantua, aparece de manera intangible mostrando que el poder es, antes que un locativo o un ejercicio individual, una red omnipresente.

El acto de expiación de Carlos, lavándose la cara con las cenizas del incendiado cobertizo, se comprende como un “consuelo en la desesperanza”, un “trance del amor con el de la muerte” y quizás lo más importante, como “una fuerza metonímica” (282). El dilema del poder no puede resolverse; no obstante, la búsqueda es lo que importa. No es casual que hacia el final de la novela el narrador hable explícitamente tomando el lugar de Carlos (274-276) y es allí donde explica que el mandato no prescribe “y ése es el que nos hace desdichados precisamente por no dejarnos ser desdichados” (275). La muerte del narrador y su consiguiente estratificación cobran sentido en la aventura de Carlos/Leo, a la vez que anticipa la puesta argumentativa y dramática a través del personaje de Carlos, y que se resuelve en el descenso a los infiernos o en un “viaje de invierno” (280).

### **3.4.3. LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA: NOVELA AUTÓGENA Y SUPERVIVENCIA DE REGIÓN EN LA VARIACIÓN TERCERA**

El supuesto fracaso del héroe conlleva el social y provoca que su misión sea interpretada como fútil. No obstante, el recorrido metaforizado en el viaje estético que emprende el personaje del narrador/autor y en la obra como producto final, hace que el sacrificio individual sea válido como medio para reestablecer la memoria colectiva de la comarca. Para esa recuperación utiliza el criterio generacional. Lo vimos en *Volverás a Región* de manera tripartita y lo vemos en esta segunda novela a partir de la dualidad entre la generación de los padres y la de los “niños de la guerra”, en la que se incluye el narrador

y sus estratificaciones en el coro. Ese proceso de capas es equivalente al ciclo universal campbelliano, a partir del cual el mundo va muriendo y regenerándose en una serie de etapas.

El principio básico de toda mitología es éste del principio en el fin. Los mitos de la creación están saturados de un sentido del destino que continuamente llama a todas las formas creadas al impercedero del cual emergieron por primera vez. Las formas avanzan poderosamente, pero inevitablemente alcanzan su apogeo, se derrumban y retornan. La mitología, en este sentido, tiene una actitud trágica. Pero en el sentido de que coloca nuestro verdadero ser no en las formas que ceden, sino en el impercedero del cual inmediatamente surgen de nuevo, es eminentemente no trágica. (Campbell, 2001: 152)

La ejemplificación puede observarse cuando Carlos se restriega las cenizas del castigo que el reloj impone como mecanismo reanimador de la parálisis o *dureé* del ciclo pasional, representado como un “viaje de invierno” (280), que al finalizar reanuda el orden cronológico y lineal de la historia<sup>297</sup>. La cruz que forma Leo al final se puede entender como símbolo del martirologio, de la inmoción en el altar social de aquél o aquélla que han pretendido desafiar el orden impuesto. Mientras tanto, Bonaval se lava la cara con las cenizas del cobertizo que albergó el amor de la pareja y que se entiende como el último acto funerario ante el consumado tiempo de la destrucción. El reloj no se quema al final de la novela: volverá a funcionar en *Un viaje de invierno*, última novela de la trilogía. No sólo se advierte en este hecho la interconexión de esta obra con las precedentes, en las últimas páginas de *Una meditación* ya se hacen unos velados avisos del título y del argumento de esta obra: “En verdad casi toda historia de amor es *un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno*<sup>298</sup>, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación.” (274) “... a lo largo de todo el invierno que terminaba en aquellas horas -de vuelta ya *del viaje a los infiernos-*...” (276). Esto nos indica que estas obras forman parte de un complejo narrativo pero, ante todo, ideológico que no se puede entender de manera individual sino en su globalidad. No es casual que Gonzalo Sobejano resuma así el contenido de la obra:

---

<sup>297</sup> Dirá el personaje de Carlos: “La vida humana es demasiado larga en la cuenta de los días, pero muy breve en la de los momentos. Sin ese juego- y sin esa ilusión de poder convertir el tiempo en momento- ¿qué queda?” (275) La tensión entre esas dos formas de concebir la temporalidad refleja también el problema de la razón/pasión en un orden adverso- “la ley del ciclo” (274) como el impuesto sobre Región.

<sup>298</sup> El uso de las cursivas es nuestro.

Como experimento técnico, *Una meditación* es un alarde de complejidad, pero más interna que externa. La conciencia rememoradora pone el seno nutricio de todos los argumentos. El sujeto no se presenta con entidad suficiente: estamos más dentro de su discurrir que de su biografía o carácter. Poco habla de sí mismo, como si no se conociese lo bastante, o como si deseara mantenerse tras las cortinas de su recordar. Pero se busca a través de los otros, y no quiere racionalizar, sino manifestarse bajo el dictamen del Irracional. Su conciencia enmarca la trama abundante, fragmentaria, deshilachada, poniendo a las evocaciones glosas teóricas, largos escolios reflexivos acerca de muy diversos temas: la novedad y el deseo, la memoria y el olvido, niños y adultos, el yo, el tiempo, la servidumbre al cuerpo, voluntad y eros, el miedo, amor fálico y cefálico, el sacrificio, la amistad, individuo y sociedad, Eros y Psique, amor y muerte. Tendencia ésta, a la generalización discursiva y sentenciosa, que estaba en *Volverás a Región*, pero que aquí toma proporciones más dilatadas. (...) La discontinuidad evocativa, como expresión de la búsqueda, pérdida y nueva búsqueda de la identidad propia y de las identidades ajenas, es seguramente el recurso técnico más característico de la novela, y el hecho de que esté escrita sin un solo punto y aparte (en el rollo de papel continuo que el autor adaptó a su máquina de escribir) no es signo de continuidad espacial, cronológica ni temática, sino del continuo psíquico, eso sí, que en rigor encierra un hormiguero de avances, retrocesos y desviaciones. (1975: 576-577)

No hay nada incluso que quiebre el fluir de la meditación a la manera del monólogo de memoria excepto el uso exacerbado del paréntesis y una sola nota a pie de página, que ya habíamos advertido en *Volverás a Región* atribuida a Rilke (238), relativa nuevamente a unos perros y con ello al sentido de orfandad y miedo del coro y del narrador emplazado en él. Tras el prólogo retrospectivo en la primera persona pura del narrador/ autor intentando regresar a ese *locus amoenus* de la infancia en Región anterior al inicio de la Guerra Civil, la obra va transcurriendo en un “continuum” discursivo, que luego del funeral bipartito de Jorge y la prima Mary -sobre quien descansa la memoria de la prehistoria- la narración dispersa en unos cuantos eventos rememorables y las reflexiones del narrador sobre ellos en boca de otros personajes del coro (tío Ricardo, Carlos y Cayetano son algunos ejemplos). Si *Volverás a Región* era ante todo la novela de la guerra -cuyos monólogos dialogados daban la impresión más cercana a la crónica<sup>299</sup>- *Una meditación* es principalmente la novela de la

---

<sup>299</sup> Steven KELLMAN (1980) habla de la “self-begetting novel”, un tipo de novela metafictiva en la que se muestra el proceso en el que el escritor se va haciendo a sí mismo. En ella se produce una doble vía creativa:

posguerra, en una Región que se nos describe como embalsamada y momificada, que ha dejado de ser un espacio sometido a la descripción topográfica para comenzar su evolución en tanto condensado ideológico. En ese camino podríamos considerar esta segunda novela en los términos de una “novela autógena”<sup>300</sup> (Kellman, 1980) en la que el protagonista, entendido en nuestro caso como un héroe, se define en el proceso ficcional. Benet nos da un mundo no autobiográfico sino intencionadamente ficticio a partir del cual se continúa, no obstante, la crítica a la tónica mítica del nacionalismo católico, en el que el Franquismo es su principal catalizador, y esta novela resulta ser una gran metáfora sobre la historia. En su planteamiento expresa la naturaleza cambiante de los recuerdos alterados por efectos del tiempo y del poder. *Una meditación* avanza en el planteo de la ruina por una vía que se tornará en la última novela del ciclo mucho más abstracta en su representación del mundo roído por la guerra civil, a través del “ego meditador” que repasa los hechos de su niñez hasta el presente siempre contradictorio. Explica David Herzberger (1993)

Mientras los historiadores del estado caracterizan la historia como un movimiento del caos a la forma y perciben el presente como un tiempo de prosperidad, Benet subraya el movimiento persistente del caos a la forma y luego de nuevo al caos. Este proceso tiene un significado conflictivo en el esquema de Benet que compagina perfectamente con su visión trágica. Primero, se afirma la faceta dinámica y enigmática del entendimiento histórico que da vida al pasado, al mismo tiempo se revela cómo el deseo humano de comprender este pasado y se convierte en una búsqueda sin fin. La vuelta al caos dentro de la historia hace imposible el sentido de triunfo sobre el tiempo. Y sólo la tragedia (como ha sugerido Nietzsche) obliga a la alteración entre la conciencia del caos y la voluntad humana a formar para sostener la vida. (25)

La semántica de la razón o de la historia colapsa en varias direcciones “críticas” que toma la ficción: la cronología dinámica de la razón vence a la *dureé* irracional; no obstante, su

---

la del escritor que toma conciencia de su rol y la de la novela. Hacia el final de la obra, como sucede en *Una meditación* el lector da cuenta de la transformación del personaje en escritor y de la obra en constructo ficticio, a través de la estratificación y otros recursos ya analizados. En este sentido, se dan dos coordenadas interpretativas: la modernista que hace hincapié en el problema de la conciencia (preocupación modernista, según Patricia WAUGH, 1984) que el narrador/autor baraja en las digresiones y en el quiebre del *decorum*; y la posmoderna, preocupada por los procesos ficcionales y lúdicos de la escritura. Michael BOYD (1983) define este tipo de novela como reflexiva pues apunta a quebrar los límites del sentido y la razón.

<sup>300</sup> Como señala María Elena BRAVO (1986), Región se presenta como una anti-crónica “cuyo objetivo no es archivar los hechos para su rememoración o, más exactamente, los hechos de sus personajes ficticios para su existencia literaria, sino investigar, por un lado, la naturaleza del conocimiento y por otro, la naturaleza del lenguaje con el que los examinamos.” (177)

persistencia motiva la continuidad de la obra como crítica a la tónica de la historia. Así lo demuestra la supervivencia de su máximo símbolo, el reloj, y la necesidad de una tercera variación que recupere el momento o *dureé* en la metáfora del invierno y el viaje como búsqueda. La vigilia vence al mundo del sueño y con ella la naturaleza se hace enemiga de los personajes, pues los obliga a estar atentos a los cambios imprevisibles, como la tormenta, que se apegan a la ley del ciclo de la historia mítica que anula la creación y obliga a la estructura arquetípica<sup>301</sup>. No es casual que los procesos naturales se asocien a la temporalidad caótica pues la naturaleza es el elemento conector con aquel tiempo anterior a la cronologización, cuya representación más exacta es la del idilio republicano concentrado en la infancia como un *locus amoenus*<sup>302</sup>. Así, el ordenamiento de esa temporalidad caótica o *dureé*, critica duramente a los centros de poder tópicos de la tendencia ideológica del nacionalismo católico: la religión por un lado, como ordenación de las creencias, y la sociedad y el estado, como ordenación de las conductas; aunque ambas se presentan como indisociables.

Quien media en la interpelación de ese orden es la memoria/ficción. Por eso, lo central en esta segunda variación sobre la ruina del ciclo regionato es el motivo y retórica de la *poiesis*.<sup>303</sup> Como reflexión o tratado sobre su propia textualidad, las condiciones en que se ubica el narrador/autor y las formas de enmascaramiento de su *ethos* crítico llevan a la posibilidad de aquello que ya Mary Vásquez (1984) caracteriza como un “meaning-giver” es decir, un proveedor de sentidos. Ese es, en definitiva, el rol de este narrador presente como un yo, estratificado e incluso borrado. El sacrificio de ese héroe, cuya búsqueda no es en modo alguno fútil, cierra aunque no clausura el debate por la memoria. En términos de sujeto, obra e ideología es en la tercera variación donde veremos con claridad sus proyecciones.

---

<sup>301</sup> Esa fuerza de la memoria simbólica de la historia promueve contra la memoria semiótica de la prehistoria una estructura que el narrador intenta quebrar como parte de su misión y que se traduce en el *status quo*, el conjunto de imágenes o formas que estructura el inconsciente colectivo y lo somete a la fijación de formas estereotipadas (VILLEGAS, 1973)

<sup>302</sup> Veremos en el siguiente capítulo cómo la naturaleza (y el concepto de *sprezzatura*) se asocian más al sentido de comunidad (prehistoria) que al de sociedad (historia) a partir de la propuesta de Ferdinand TÖNNIES (1947).

<sup>303</sup> Vale aclarar que las lecturas centradas en esta novela han visto en ella un sentido político y una invención existencial. A éstas cabe sumar el sentido tropológico de la *poiesis* que completaría la tríada hermenéutica.

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

Drüben hinterm Dorfe  
Steht ein Leiermann  
Und mit starren Fingern  
Dreht er was er kann.  
Barfuß auf dem Eise  
Wankt er hin und her  
Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.  
Keiner mag ihn hören,  
Keiner sieht ihn an,  
Und die Hunde knurren  
Um den alten Mann.  
Und er läßt es gehen,  
Alles wie es will,  
Dreht, und seine Leier  
Steht ihm nimmer still.  
Wunderlicher Alter!  
Soll ich mit dir geh'n?  
Willst zu meinen Liedern  
Deine Leier dreh'n?

Willhem Müller y Franz Schubert, *Der Leiermann*.

*Die Winterreise*. D. 911<sup>304</sup>

---

<sup>304</sup> Según el catálogo elaborado por Otto Erich DEUTSCH (1978).

#### 4. UN VIAJE DE INVIERNO, LAS ESCENAS INTERCALADAS DE LA TERCERA VARIACIÓN

Confeccionada en el mismo rollo de papel continuo que *Una meditación*<sup>305</sup> y publicada por vez primera en 1972<sup>306</sup>, *Un viaje de invierno*<sup>307</sup> supone un nuevo paso adelante en el arte novelístico y en la configuración del espacio regionato, tanto en los planos estructurales, estilísticos y temáticos, así como en la consolidación y la madurez de una teoría literaria que lleva al extremo en esta última obra de la trilogía.

El hermético estilo laberíntico, aunque mucho más transformado, intelectualizado e intensificado por la presencia o diálogo de dos discursos, se hace presente nuevamente, con el uso característico de oraciones subordinadas y de abruptos paréntesis o guiones de una extensión de varias líneas, imágenes recurrentes que salpican la estructura novelística y que le amplían los significados, una estructuración temporal fragmentada y la aparición de series de acontecimientos que en algunos casos son anticipados de manera sucinta y que al progresar la obra van adquiriendo un relieve significativo para la comprensión. Así volvemos a la cuestión de la “zona de sombras” en el tratamiento de temas como el tiempo, la memoria, la conciencia nostálgica, la realidad, la sexualidad, los conflictos esenciales de la naturaleza humana y la creación. Estos temas están nuevamente articulados por la antinomia dialéctica prehistoria/historia y en esta última novela se acentúan, además, a partir de una estructura musical que su título evidencia al parafrasear la obra de *Lieder* alemanes de Franz Schubert. De hecho, el mismo Benet la entiende como “un ensayo de literatura en microscopio”<sup>308</sup>, “Sin acontecimientos, sin sucesos. Mi intención era haber empujado la gramática hasta los últimos extremos, pero no llegué hasta esa meta”. En la misma entrevista declara que esa vez no seguirá a Proust (esencialmente en el núcleo de la

---

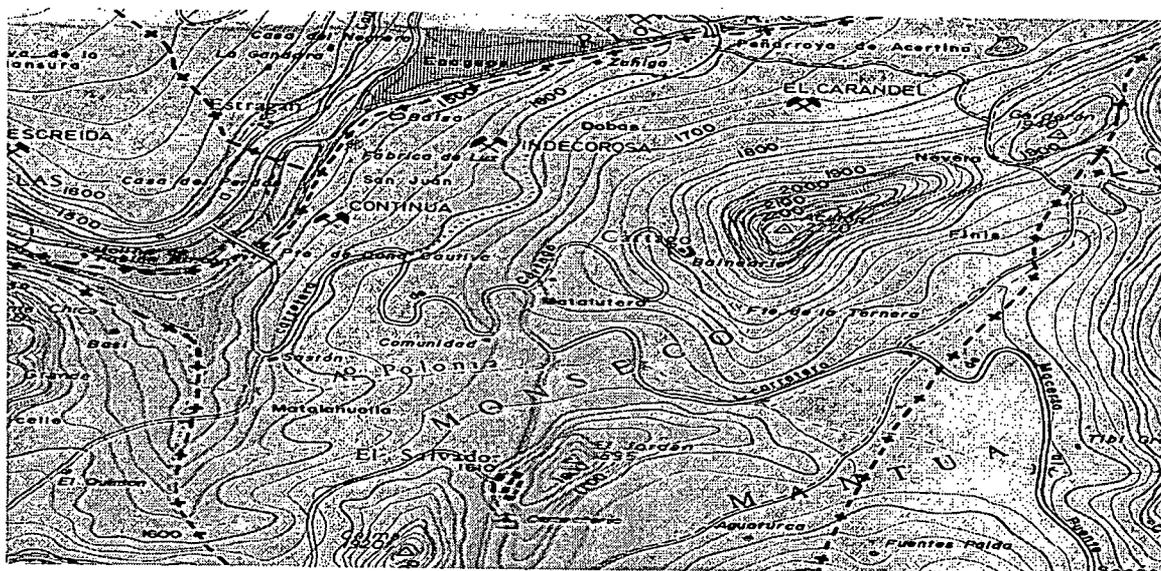
<sup>305</sup> Así lo reconoce BENET en una entrevista concedida a Víctor MÁRQUEZ REVIRIEGO, “La memoria creadora”, cfr. JALÓN, Mauricio (1997:176).

<sup>306</sup> Diego MARTÍNEZ TORRÓN (1980) ve en este tríptico narrativo un itinerario benetiano por los tres géneros que predominan dentro de la literatura: la épica, la lírica y la narrativa. Podría sostenerse que por el contenido de la referencia implicada, la épica se correspondería a la predominancia del tema de la Guerra civil en *Volverás a Región*, la lírica, al periodo de postguerra que *Una meditación* trabaja a partir del sentido de *poiesis* y la narrativa, en el doble texto que configura *Un viaje de invierno*. No obstante, coincidimos con Jorge MACHÍN-LUCAS (2009) en que esta categorización es reduccionista pues la trilogía pone en juego la imposibilidad de ser definida genéricamente.

<sup>307</sup> Con esta novela obtuvo el premio de la Nueva Crítica en competencia con la célebre *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo TORRENTE BALLESTER (dos obras, por cierto, de carácter experimental e independiente).

<sup>308</sup> Ésta fue una de las pocas entrevistas que concedió acerca de este libro, a José HERNÁNDEZ en marzo de 1977. Cfr. JALÓN, Mauricio (1997:102)

trilogía con *Una meditación*) sino a Frazer, aunque la novela sigue, en realidad, el diseño musical de la forma de sonata y de plus sonata en las formas a b b a a b b d c c d a. En esta novela veremos un borramiento de la trama descriptiva de Región y es en ella donde se dará mayor importancia a la forma o estilo, a los temas y a las especulaciones filosóficas que han ido asomando en las otras dos novelas sustentándolas en el mito clásico de Deméter y Coré para criticar la tónica de la memoria del nacionalismo católico. De todos modos, a pesar de lo desdibujados que están sus límites espaciales y cronológicos, la acción se sitúa en la comarca en un tiempo indeterminado pero posterior a la guerra civil y enmarcado en la postguerra. De hecho, la escasa precisión en la presentación de las coordenadas temporales en esta obra, es una prueba de que Benet concibió estas novelas como un *continuum* cuyo nexo articulador es ideológico; un complejo novelístico en forma de trilogía en el que sus novelas se van constituyendo intertextualmente. El tema de mayor envergadura es el de la ruina, tal como hemos visto en las anteriores dos novelas. Nos encontramos en una Región yerma, símbolo de sus habitantes y en especial de sus héroes. Ahora el escenario de la acción será La Gándara, un pequeño lugar, situado al norte, en la carretera que corre paralela al río Torce, a medio camino entre Bocentellas (población que aparece recurrentemente en las novelas y en cuyo alfoz o término municipal se encuentra Escaen de *Una Meditación*) y el Auge, ambas al norte y noroeste de Mantua, respectivamente.



Es un erial como su nombre indica (tierra baja, inculta y llena de maleza por definición), paradigma del espacio regionato que será asimilado a la función materna<sup>309</sup>. Nos recuerda en esto a la casa del doctor Sebastián y a la del clan de los Abrantes, incluso al cobertizo de Cayetano Corral. Su argumento es, como siempre, mínimo y su importancia está en función de su apoyo a los demás elementos de la novela, cifrados en clave enigmática. La heroína cierra el potencial de la primera novela y se emparenta con Marré. En este caso, no será “la que ha errado” sino Demetria (también la “oscura” y “Nemesia” -que, por cierto, era la diosa de la justicia entendida como venganza en la mitología grecolatina, con el nombre de Némesis); quien, dada la premeditada incertidumbre que preside la trama de la obra, parece ser que se casó con un hombre llamado Amat y con el cual tuvo una hija, llamada Coré. Ambos, Amat y Demetria, abandonaron la comarca pero el mitema del regreso se actualiza en el personaje femenino que es quien carga la fuerza de la pasión pues regresa cada seis meses a finales de marzo con el nacimiento de la primavera, después de irse con un hombre, “remoto defensor del vínculo que un día tan sólo y expresamente para eso acudiera a Región vestido de negro, provisto de una cartera de hule negro”<sup>310</sup> (130).

En esa época se celebra rutinariamente una siniestra fiesta en honor a la hija regresada de un misterioso e infame lugar (pudiera ser un equivalente del Tártaro). La cíclica y solitaria espera de Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a las mismas etéreas personas a la fiesta, la aparición y desaparición de Arturo, su sirviente, que tratará de remontar las aguas del río Torce en busca de su destino, y la historia de un músico que vuelve a Región después de fracasar en Austria (la caída de sus papeles musicales después de una ráfaga de viento se encarga de cerrar la obra en una clara alusión metanovelística) centralizan el argumento. Todo esto nos remite al tema de la ruina y la desesperanza que se cierra con la muerte en sus viajes hacia la fiesta ritual. El tema del mito que abordaremos en el siguiente apartado no confluye en esta obra sino de manera reformulada. Otra mención aparte merece el título, si bien no menos importante: *Un viaje de invierno* y su procedencia

---

<sup>309</sup> Esta coordenada de análisis será clave para el caso de *Herrumbrosas lanzas* que veremos en el capítulo V.

<sup>310</sup> Este personaje permite plantear una relación intertextual respecto del personaje de Hades con cuya designación se podría bien designar a toda la comarca pues Hades es también la morada de los muertos.

schubertiana –mediando el poemario de Müller- de la obra *Die Winterreise*<sup>311</sup>. Estos versos escritos “para ser leídos en invierno”<sup>312</sup>, trabajan sobre la idea del antihéroe que, al igual que las antiheroínas de Región como Demetria, no aceptan la soledad, el silencio y la nostalgia del pasado en el espacio yermo, ante la pérdida de un ser querido. Aparece citado también en la obra el *Vals K* con una reproducción del facsímil de sus notas musicales y como motivo recurrente o coda en el texto. Atribuido a Schubert en su pentagrama se lee: “Vals por Franz Schubert, compuesto en ocasión del matrimonio de su amigo Leopold Kupelwieser con Johanna von Lutz, el 17 de septiembre de 1826; conservado en la familia Kupelwieser por tradición. Transcrito por Richard Strauss.” Lo de *Vals K* viene del pintor Kupelwieser, en cuya boda Schubert improvisó un vals que transmitió generacionalmente la esposa hasta que fue transcrito a pentagrama, en clave diferente, por Strauss. En esta novela aparece un músico, un pianista llamado Arturo que ha de tocar el *Vals K* y mediante el cual se establece el juego de equivalencias respecto de Schubert. No es casual que el vals aparezca al final, marcando el ritmo trágico monocorde del aparente fracaso de la búsqueda de la antiheroína. Por lo tanto, debemos prestar atención al diseño espacial que se propone en esta última novela y que establece, sin duda, ciertas concomitancias estructurales respecto de la obra de Schubert/ Müller. Vicente Cabrera comenta al respecto

The points common both to Schubert's songs and the novel are (1) The tone and the mood of solitude and despair. But in the former the solitude felt by the lover results from the absence of the beloved while in the latter it is felt by the mother because of her daughter's absence. (2) The ominous crow hovering in the songs as a symbol of death also persistently hovers in the novel. (3) The futility of the journey in the tone is the structural core in the other. What matters here is not what they have in common, but the way Benet creates literature, conceiving and elaborating art with art, literature with music. So, more than a tribute to Schubert, *A Winter Journey* is a tribute to art per se. (Cabrera, 1983: 105-106)

---

<sup>311</sup> Ésta es un ciclo de canciones de Franz SCHUBERT compuestas al final de su vida sobre 24 poemas de Wilhelm MÜLLER (1794-1827).

<sup>312</sup> Juan BENET sintió una especial predilección por este compositor alemán, y muestras de ello dio en su segundo libro ensayístico, *Puerta de tierra*, al dedicarle un capítulo a su obra y personalidad titulado “Op. posth.” (Benet, 1970b). En ese ensayo se plantea la problemática disyuntiva entre el arte como devoción o como profesión, partiendo de la figura de SCHUBERT. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

En principio, la obra está constituida por un doble texto: texto de caja sangrado por ladillos, o lo que es lo mismo, el texto principal y las anotaciones marginales, que en forma de notas rompen la linealidad de la narración, y juegan al contrapunto. Esa forma se alimenta de la puesta intertextual del mito de Deméter y Coré y establece lo que hemos denominado como las “escenas intercaladas” pues en ellas se da la disputa entre la función semiótica de la memoria y la simbólica, que nuevamente desestructuran la voz del narrador y hacen del mitema del regreso el elemento estructurante de toda la novela así como de la totalidad del ciclo regionato.

A continuación, comenzaremos el análisis partiendo de la antiheroína y la reformulación mítica que se realiza en torno de lo pagano en la intrahistoria regionata, prestando especial atención a la relación especular madre/hija para explicar las fases que cumple en el proceso de búsqueda.

#### 4.1. DEMETRIA Y CORÉ

Si nos situamos momentáneamente en el plano argumental, y aunque sin duda repercute también en lo estructural e ideológico, hay que dejar bien claro que en él se aprecia la confluencia de dos mitos: por un lado el mito clásico y por otro, el pagano regionato. El mito clásico, del que se desprenden tanto la creación del argumento como la de los personajes, es el siguiente: Deméter, la Ceres latina, diosa protectora de la agricultura, hija de Cronos y Rea, tuvo con Zeus una hija, Coré o Perséfone (según las culturas griega o romana, respectivamente). Esta joven fue raptada por Hades y convertida en reina de los infiernos, lo que hizo a su madre enloquecer de tristeza y provocar, como venganza, la destrucción de las cosechas y una hambruna sin parangón para la humanidad. Ante tal catástrofe Zeus obligó a Hades a permitir el regreso de Coré durante algunos meses al año, en consonancia con los ciclos de la naturaleza. Este mito de la tradición grecorromana se va a inscribir dentro del ya conocido espacio mítico regionato, aunque mucho menos desarrollado en esta novela ya que sus bases geográficas y simbólicas ya habían sido establecidas fundamentalmente en *Volverás a Región*. El uso del mito tiene en la construcción de la trilogía un efecto de sentencia. En *Volverás a Región* los estudios antropológicos de Frazer supusieron una gran cantidad de material que cristaliza en la

figura de Numa y en la creación del bosque de Mantua. En *Una meditación*, aunque más diluidos, siguen apareciendo estos elementos pero también le sirve de inspiración, por ejemplo, un extracto bíblico, el del mito de Abraham e Isaac en las peroratas del tío Ricardo sobre la Guerra Civil; pero nunca como meras paráfrasis sino como analogías que sirven para el sustento ideológico. Estas influencias se irán aglutinando a medida que el espacio descripto decrece en influencia. *Un viaje de invierno* comparte con las anteriores dos novelas motivos recurrentes como el del espacio regionato en términos de grafo euleriano, el mitema conflictivo del regreso, las secuelas de la guerra, la fractura de las conciencias de los personajes así como el sentido ambiguo del viaje del antihéroe en busca del destino y de la libertad personal, en un vano intento de recuperación y actualización del pasado republicano. El sentido del mito (el de Demetria y Coré), como es de esperar, aparece reformulado no sólo a nivel temático sino también en la organización de la materia. Según Ricardo Gullón, se pueden apreciar en esta novela cuatro niveles de lectura:

Que el texto sugiere una lectura en diversos niveles (literal, simbólico, metafísico, histórico) es cosa fácil de probar: la narración es, en su literalidad, crónica de una soledad rememorante, de una invención en que puede hallar consuelo cierta mujer desamparada; admite en otro plano una lectura referida al mito: la soledad de la mujer se debe a que su hija fue llevada lejos, en el "carro mortuorio", dejándola en una desolación de que acaso la consuela la posibilidad del retorno en marzo, cada año, de la muchacha perdida. En este nivel, el viaje simboliza un cambio, una vuelta a la fertilidad y la esperanza, y la hija es símbolo de la primavera misma. Los nombres de los personajes imponen esta lectura mítico-simbólica. No parece aventurado pensar que en el plano filosófico se expone aquí la pugna, explícitamente mencionada, entre razón e imaginación, y hasta es posible leer, en el último nivel de significación, un conflicto histórico-político, viendo a la protagonista como símbolo de España. (1986:128)

El mitema del regreso está asociado a la maternidad que recupera, tal como vimos en las anteriores novelas, el campo semántico de lo irracional. Asimismo, insiste en la exploración de las vivencias íntimas y más inefables tanto como en el papel de la memoria y la conciencia rememorativa en el que se proyecta la pulsión de la memoria prehistórica. Esa zona, no obstante, es un espacio de penumbra que, al igual que en la novela precedente, vuelve a concentrarse en el proceso de rememoración antes que en lo objetivo del recuerdo.

En este sentido, el nivel lírico<sup>313</sup> que caracteriza a la antiheroína quizás encuentra su clave en la primera página de la novela. En las hojas de guarda o ladillos se juntan tres citas que marcan dos claves de lectura. Por un lado, la inevitable relación interdiscursiva respecto de *Winterreise*; por otro, la clave enigmática *diá róon* que opera como exergo. No es casual que ambas señalen la importancia de la espacialidad en el texto en concordancia con una temporalidad que se percibe como un limbo o estancamiento. En la introducción se menciona que la novela es “misteriosa y fúnebre cuya acción transcurre en un mundo particular donde personajes, montes, recuerdos y premoniciones viven absortos por pasiones contenidas y determinados por acontecimientos que sólo existieron en la conciencia nostálgica” (Benet, 1972: 9). Esa equivalencia del recuerdo con la ficción hace que el proceso de búsqueda esté signado por el instinto pulsional que transgrede el orden de las pasiones contenidas”. Todo héroe, como hemos analizado, recibe una llamada para realizar la misión y el destino es quien se encarga de que se realice. En el ciclo, estos antihéroes no encuentran en el maestro o guía (portavoz del destino) un ayudante en la búsqueda sino una ambivalencia, lo que provoca que su misión no pueda ser exitosa aunque no por eso fútil. En esta última novela de la trilogía, el rol de maestro y el del antihéroe sufren una relación dialéctica. Por un lado, la clara antiheroína de la trama es Demetria, aunque también nos encontramos con el personaje de Arturo Bremont que cumple en algunas ocasiones el rol de antihéroe.

Un fatalista impulso conduce a Arturo a casa de Demetria con la conciencia de la irreversibilidad de su decisión, de la imposibilidad de volver a un mundo ordenado, y este retorno a casa de la señora, al límite de la razón, le lleva igualmente a descubrir que tanto conocimiento como voluntad desembocan en la nada. (Ortega, 1974: 176)

---

<sup>313</sup> Para Gonzalo SOBEJANO esta última es la menos narrativa de sus novelas: “Consiste en la espera solitaria de una mujer, Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a una fiesta en honor de su hija regresada, y en la aparición y final desaparición de un misterioso criado, Arturo. Tensiones de espera, insinuada atracción erótica, postración de la casa, omnipresente vacío: tales son algunos de los motivos de este poema” (1975: 580). Para José DOMINGO es el intento máximo de eliminar la trama: “*Un viaje de invierno* debe destacarse como el máximo logro en su objetivo de conseguir la abolición de todo lo que no sea el propio fluir de su prosa. Lo más que se consigue averiguar después de su lectura es la presencia de dos personajes: la vieja señora (Demetria) que prepara una fiesta con la que celebrar el previsto regreso de su hija Coré, y el hombre (Arturo) que está a su servicio y cuya marcha se espera una vez que la reunión haya sido celebrada.” (DOMINGO, 1972:6) Como todo efecto de retardamiento en la trama, la fiesta será un ritual sin temporalidad cronológica.

Tanto Demetria como Arturo siguen el instinto que les hace remontar el Torce, contrario a la ley de Mantua. La primera en atravesar ese límite es la antiheroína, luego será Arturo. Hay una oposición básica que se da a nivel espacial entre Mantua, como el paradigma del orden, y La Gándara en tanto hogar, como paradigma del caos. En esa tensión se muestra, en realidad, una dialéctica de base entre el sentido de comunidad y el de sociedad. Por un lado, la primera está asociada al *locus amoenus* de la prehistoria y a la arcadia perdida; por otro, la sociedad, en tanto basa su existencia en el código normativo y mecánico, se corresponde con la historia que el ciclo de Región fuertemente critica. Así, siguiendo la propuesta de Ferdinand Tönnies<sup>314</sup> (1947), la memoria estaría motivada por un deseo o una “necesidad de comunidad” (Fistetti, 2004: 137) que conforma asimismo las teorías de la “voluntad esencial” y la “voluntad de arbitrio” (Tönnies, 1947: 24). En principio, la comunidad a diferencia de la sociedad, refiere al sentido de vida en común natural. Según Tönnies, la “vida comunitaria” coincide con “la naturaleza de las cosas”: “Comunidad en general la hay entre todos los seres orgánicos; comunidad racional humana, entre los hombres. [...] se olvida que el permanecer juntos está en la naturaleza de la cosa; a la separación le corresponde, por decirlo así, la carga de la prueba” (Tönnies, 1947: 45). El sentido de comunidad significa entonces ser conforme a la naturaleza. En el ciclo, ese sentido está claramente corrupto por la legalidad impuesta del orden de Mantua. Así, la naturaleza contradice y se enfrenta a la comunidad de la memoria de la prehistoria. El sentido de sociedad determina entonces lo que John Margenot (1991) sostiene acerca de los espacios entendidos como claustros en el ciclo; ahora bien, ese diagrama espacial concentrado en el grafo euleriano mantiene la dialéctica como punto de enlace. Con esto nos referimos a que si bien la casa familiar de alguna manera está separada del resto de los lugares, en especial de Mantua y Macerta, mantiene la posibilidad de ampliar el diseño a partir del efecto de memoria de los personajes que la habitan. Por eso, el rol de los guías es siempre ambiguo pues prevalece en ese “lugar de memoria” la condición de comunidad que enlaza con el pasado reciente y que por ser el nodo principal hace que en ella converjan los elementos diseminados de la axiología republicana (discursos, personajes, microfísicas-

---

<sup>314</sup> Ferdinand TÖNNIES (1855-1936) fue el primero en abordar la cuestión desde una perspectiva con pretensiones científicas, utilizando directamente los conceptos de “comunidad” (*Gemeinschaft*) y “sociedad” (*Gesellschaft*).

rincones, ventanas, cajones -objetos simbólicos como cartas y fotografías) y que sea en ella en quien se materializa el mitema del regreso. Por eso, si la historia instala un sentido de sociedad que habría venido a colmar el vacío dejado por la comunidad, la resistencia misma de ese vacío hace que el deseo de su actualización no sea reemplazado. La comunidad es por naturaleza insustituible. La llamada en Arturo se materializa en un vals, el *Vals K* que escuchara en la infancia, que constituye una revelación similar a la de Jorge en la cueva del Indio de *Una meditación*. Las notas hacen que vislumbre su destino de libertad y transgresión que terminará con el castigo<sup>315</sup>. Entre los presentes se pacta la alianza que establece el viaje anual “en busca de la purificación o la comprobación de cierta vigencia” (43), relacionada con el quiebre del orden y la entrada en el espacio prohibido de Mantua. El momento clave del vals (cuya partitura se ubica en la última página del texto) indica que la transgresión a la prohibición es también la confirmación del poder omnipresente de Numa. Por eso, en ese pacto<sup>316</sup> se hace valer la otra legalidad, la del “eterno retorno”<sup>317</sup>. Demetria, a quien abandonan el día de su boda<sup>318</sup> al igual que Marré decide remontar el Torce hasta Mantua. En el transcurso del trayecto, como Marré en la casa de Sebastián, se instala en La Gándara. Son dos personajes que han desafiado las reglas sociales. Esa transgresión es doble: por un lado, por su carácter genérico. Son mujeres los personajes que desafían el orden impuesto. Por otro, porque son las heroínas de una minoría arruinada, al igual que los anteriores personajes de la trilogía. El narrador da cuenta de este personaje prohibido llamándola Nemesia o “la oscura” (67) como Heráclito, con lo que refuerza el enigma en torno de su figura. El narrador evita así nombrarla y hace de ella un enigma que posee también, al igual que Sebastián y Cayetano<sup>319</sup>, un elemento simbólico que la caracteriza. En este caso se trata de un baúsán, una especie de ídolo que encarna la

---

<sup>315</sup> José ORTEGA explica que el momento del *Vals K* posee un carácter revelador que, no obstante, se interrumpe antes de su ejecución. Así el ideal de la utopía queda materializado y no hay explicación racional posible. (1974:122)

<sup>316</sup> En el texto se habla de pacto, convenio y trato. Todos toman el sentido último de alianza comunitaria basada en el mitema del regreso.

<sup>317</sup> Mircea ELIADE (2001) tomó este concepto en el sentido de una capacidad de regreso a una edad de oro o arcadia. En nuestro caso, ese pasaje de vuelta está dado por el ritual de la fiesta en honor de Coré.

<sup>318</sup> Como hemos analizado ya, la ruptura de una norma como el sacramento matrimonial es otro punto de crítica a la mitología católica; tomemos el caso de Marré que experimenta el adulterio, la prima Mary, cuyo matrimonio es un fracaso, o la esposa de Sebastián, quien peca con el pensamiento.

<sup>319</sup> Recordemos que Sebastián poseía la rueda como elemento memorial que determinó su presente y Cayetano, el reloj que causará la desgracia en la comarca.

transgresión religiosa. Se trata de un ídolo que tiene la función de preservar la memoria familiar y, al igual que el sentido de la propia Demetria, se asocia a la tierra y la fertilidad<sup>320</sup>. También está ligado a la elección de vida de la protagonista basada en la renuncia y en el campo semántico de la espera y la búsqueda. Su vida está determinada por el control del azar y la garantía del caso que es la base firme para enfrentarse al orden férreo de Numa. Como señala Diego Martínez Torrón, el bausán es símbolo de “la clandestinidad invernal, la hija perdida y la ida al mundo de los infiernos” (1987:432). El bausán tiene también un sentido sexual. Vemos que Demetria suele situarlo entre sus piernas y que el objeto tiene a su vez un carácter fálico asociado a la desaparición de su marido Amat, a quien se representa como un muerto. Es también un consolador que provoca la fecundidad por medio de la menstruación de la protagonista y actualiza constantemente el sentido de generación futura. Se lo asociará asimismo a las hojas secas del roble en clara analogía con la menstruación. Pero el bausán es ante todo un elemento ordenador de la intimidad y de las pautas en que se construye la relación entre Arturo y Demetria.

Lo mismo ocurrió con el papel transparente que al poco tiempo encontró en el suelo, en el umbral de la puerta; habiéndolo tomado, sin pararse a reflexionar, por una contestación a una de sus misivas se introdujo en la alcoba sin ser llamado para sorprenderla con el bausán encajado entre sus piernas recogidas, apoyadas sobre el travesaño de su asiento. (71)

El papel vegetal transparente que encontramos siempre en el umbral de la habitación de Demetria, está asociado a la irrupción de la historia en el espacio de intimidad. Es por eso que quien lo encuentra es Arturo mientras que Demetria lo niega y le prohíbe la entrada al espacio constitutivo de su identidad. Incluso, la forma en que debe ser leído es justamente al revés (71). Veremos luego que se nos explica que en él está escrita una sola palabra. Ambos objetos (el del bausán y el papel transparente) están en oposición. El primero remite a la condición de la fiesta en tanto ritual de la que es el elemento paradigmático y mediante el cual se potencia el eje semiótico; el segundo, en cambio, refiere a la presencia de la ley simbólica y en especial a la determinación de la figura paterna (a la que Demetria se

---

<sup>320</sup> De hecho está manufacturado con paja, resultado del proceso de cosecha en el que se la separa del trigo.

enfrenta). Esa sola palabra es “AMAT”, nombre del esposo desaparecido de la protagonista, que leída al revés significa “TAMA”, término referido al culto de los muertos que ofrece una clara alusión al desenlace de la novela. En la novela hay una tensión que refleja lo que Mircea Eliade explica acerca del término y su bivalencia.

[...] A. Slawik incluye los ceremoniales de las sociedades secretas en lo que él llama el complejo del *tama*. Este *tama* es una “substancia espiritual” que se halla en el hombre, en las almas de los muertos y en los “hombres sagrados”, y que, en el momento del paso del invierno a la primavera, se agita e intenta abandonar el cuerpo, mientras que empuja a los muertos hacia las moradas de los vivos (complejo del culto del “visitante”). Según la interpretación de Slawik, las fiestas que se celebran tienen por fin fijar el *tama*, impedir que esa substancia espiritual abandone el cuerpo. Es probable que uno de los fines de los ceremoniales del término y del principio del año sea igualmente la “fijación” del *tama*. (2001: 47)

Esa bivalencia es la que refiere a los procesos de negación de Demetria pero también a los de fijación de los rituales de la memoria. La experiencia del caos reflejada en la fiesta supone un regreso a lo primitivo y comunitario, el *regressus ad uterum* que en palabras de Mircea Eliade “ha de poner fin a cierta época histórica, para permitir su renovación y la regeneración, es decir, para volver a tomar la historia en su comienzo.” (2001:47). El regreso que implica la prehistoria se concentra sobre el nodo 1, la casa-templo situada en La Gándara que se percibe como un orden no cronológico y transgresor. El orden es el de la fiesta o el de no-orden que, en palabras del narrador, requiere de una voluntad mayor pues su fuerza emana del mismo Torce<sup>321</sup>. La casa-templo será, al igual que Demetria, un ir contra la corriente en su transgresión del orden. Otro aspecto de carácter metanarrativo ligado al río es la inscripción en griego con que se abre la obra, *dia róon*, que significa justamente ir a través de la corriente o el fluir<sup>322</sup>. Ocupa la primera página y no tiene ladillo o explicación alguna por parte del narrador. Como señala Jorge Machín-Lucas (2009) “Posiblemente, se trate de nuevo de un criptograma abierto a todo tipo de interpretaciones. Pero dado el desarrollo de la novela, y en general de las obras de Benet, pueda aludir al

<sup>321</sup> El río Torce es un elemento textual que estructura, como hemos visto, una verticalidad en el diseño espacial de Región. Esto permite la emergencia del eje creativo que, como veremos, tiene la fiesta por el regreso de Coré a La Gándara.

<sup>322</sup> Diego MARTÍNEZ TORRÓN (1987) observa que el fluir narrativo es más que una técnica pues tiene la función de indicar que todos los elementos de la novela, desde los personajes hasta las intervenciones del ladillo, son intercambiables, en tanto piezas de una representación que el texto en su totalidad propone.

flujo constante del discurso narrativo ya que, como ya sabemos, la metanarrativa fue uno de sus constantes temas novelísticos.” (243). No sólo está ligado a una función metaficcional sino y ante todo a un planteo ideológico. El exergo tiene que ver con la espacialización de la temporalidad nostálgica y reducida a la espera. No obstante, las descripciones referidas tanto a la casa como al espacio que la circunda se tornan difusas. Ricardo Gullón (1986) observa también que el exergo debe ser leído en términos genéricos, es decir, en femenino /roá/ y no /róon/, equivalente a granada (130) puesto que la muchacha Coré, al igual que Perséfone en los himnos homéricos, prueba la fruta y por eso mismo debe permanecer parte del año en el mundo de los muertos a donde fuera llevada por Amat. Los grajos, tema también recurrente, son parte de la simbología de la tierra yerma cuya descripción aparece difuminada o más bien, según Gullón, se presenta como “espacio mental” (131). La fuerza del Torce, por su ubicación en el mapa y su función semántica, en tanto arista o trayecto refiere a la fuerza del viaje que está de manera imperativa caracterizando a Demetria en relación con la recuperación de la prehistoria. Pero también lo mismo sucede con Arturo quien cumple las funciones del sirviente y a cuya figura parece dedicarse por completo el capítulo II.

En principio sólo había acudido en busca de trabajo, impulsado por la secreta obediencia a la ley que le dictara remontar el curso del río, pocos días o meses después de que el paso de la propietaria de la casa, en su último viaje de vuelta, pusiera punto final a todas las vacilaciones que había albergado al respecto.  
(43)

El ladillo dirá sobre el margen derecho: “Una ley tan gratuita como otra pero que otorga un sentido.” (43) Esa diferencia será central para lograr el eje ideológico que cierre la trilogía condensando aún más el espacio regionato a través del mitema del regreso. Por eso la fiesta es un ritual de invierno asociado al viaje/retorno de Coré aunque éste no es más que un refuerzo del sentido de la espera pues nunca tiene lugar. Como elemento dialéctico de la identidad de Demetria, Coré resucita la conciencia nostálgica. Dirá en otro ladillo: “A la conciencia nostálgica sólo es permitida la evocativa. La razón acapara toda acción para sí.” (27). La evocación de Coré así como la de Amat, pero no su memoria (27) será el signo mediante el cual se identifiquen la espera y la búsqueda justamente porque se perciben

como amenaza o no-memoria. Ambos ejes reiterativos tienen lugar en la casa templo, con su propia legalidad.

#### 4.2. LEY Y CASA TEMPLO

*Un viaje de invierno* parece concentrarse en un solo espacio de importancia que a la vez ejemplifica la menor que se le da en la trama a los aspectos descriptivos del paisaje y la cartografía. Como venimos sosteniendo, el espacio se torna más abstracto y opera como una síntesis o *imago mundi* de Región. “La Gándara” será el espacio macro en el que se suceden las imágenes del regreso. La designación locativa de “Gándara” con el especificador que le otorga su carácter único, según ya analizamos, remiten sin lugar a dudas a un escenario primigenio y prehistórico. De igual manera que La Gándara refleja el medio ambiente, también está asociando los caracteres propios de la casa familiar a los personajes que la habitan. Al igual que el cobertizo y la casa del doctor Sebastián, La Gándara refleja las condiciones en que habitan los personajes regionatos, motivo crucial a la hora de comprender la antinomia dialéctica historia/ prehistoria. El hogar de Demetria, preparado sobre el campo semántico de la espera que el mitema del regreso le impone, es un espacio indicial. La fiesta que se ofrece a Coré anualmente estructura la novela y hace que el hogar sea un elemento correlativo y contiguo de la caracterización de los personajes. En este sentido, ese espacio circunscripto a la idea de templo con su fiesta ritual, constituye una forma de *regressus ad uterum*, de unidad madre/hija que concentra en el momento presente de la fiesta, la *dureé* cuyo fin es la recuperación semiótica del pasado. Como consecuencia, el tiempo se percibe como un presente acrónico siempre en proceso de espacializarse. Varios pasajes expresan la inercia de La Gándara y la naturaleza que la circunda<sup>323</sup>. La casa de Demetria, al igual que el núcleo duro de la infancia y la memoria bajo la República, se nos presenta como una fortaleza que lidia con el medio ambiente.

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, no sólo de aquellas tierras

---

<sup>323</sup> John MARGENOT (1991: 142) establece una equivalencia entre la relación Demetria/La Gándara y Numa/Mantua pues estos personajes cobran carácter sólo en relación con el ambiente. Aunque en el caso de Demetria se asocian estas imágenes del hogar al limbo.

de labor que regadas antes por un caz del Torce habían perdido su color de madera de nogal para, por la desidia, encanecer con la invasión de las tobas, y las altas y plateadas dehesas ennegrecidas, sino también aquellos jardines, parterres y arriates cimarrones que aprovechando el sueño de la casa durante un temporal entre noviembre y marzo, se habían echado al monte. (39)

Como hemos referido en la introducción a la trilogía en el presente capítulo, el campo semántico de la guerra que se utiliza en la descripción, tiene el fin de crear el enclaustramiento que linda con un exterior siempre percibido como amenaza. Este narrador nos sitúa en la trama a partir del relato acerca de la preparación de las invitaciones y el porqué de que Demetria lo haga cada año en la misma época durante los diez primeros días de marzo, con las mismas fórmula y rúbrica, utilizando un papel gris y aludiendo a los mismos invitados (casi siempre Coré, alguien que deja una bufanda de lana cruda y el Tama de Amat), desde una severa disciplina que en principio no le permite hacer cambios: “De suerte que se cuidaba de tal manera que fueran o parecieran iguales que -sin esmerarse mucho en ello, a tal grado de perfección y soltura había llegado en esa costumbre- que todas ellas semejaran la reproducción de un único facsímil [...]” (15) Pero el siguiente párrafo contradictoriamente nos dice que busca introducir pequeñas variaciones de última hora para que la rutina no devenga en ritual, sino que se convierta en una expresión de su voluntad:

En efecto, no eran muchas, no más de una veintena y aunque a la postre siempre eran dirigidas a las mismas personas, las pequeñas variaciones en número de un año respecto a otro no estaban motivadas por los presuntos fallecimientos de algunos recipendarios [...], sino por los sutiles, un poco caprichosos, cambios que se permitía introducir en las vísperas para que un acontecimiento que nunca debería cristalizar en un rito, se desarrollase a su entera satisfacción. (16)

La fiesta anual sólo adquiere sentido desde la irracionalidad del ritual que rige el mitema del regreso, en tanto la fiesta por la llegada de Coré que celebra Demetria no aparece en el calendario, es un rito fuera del tiempo pero espacializado en La Gándara. Por eso, si bien la casa familiar en su propia constitución que es la espera de la fiesta, va contra la cronología de la historia no atenta contra lo que, incluso voluntariamente, pretende una ambigua protagonista. Se instala el ritual de regreso a lo primigenio y comunitario en una casa que

es “espacio de la conciencia nostálgica” (Gullón, 1986; Molina Ortega, 2007) y en la que la legalidad de la prehistoria presupone que la antiheroína cumpla las tres fases, guiada por la misión de ser garante de la fiesta. Ahora bien, ¿cuál es el sentido que se da a la fiesta/regreso en esta última novela de la trilogía? En principio, Coré al igual que Perséfone, se sostiene por la reformulación del mito griego, aunque en el caso de la novela, sus implicancias están en función, no de un destino fatalista<sup>324</sup> (a partir del cual no habría justificación o actividad argumentativa por parte del narrador al intentar explicar la desgracia de la comarca), sino articulado como crítica a la mitología del Estado. David Herzberger señala al respecto:

The fatalistic concept of destiny which is portrayed in each of Benet's first three novels reaches its fullest and most critical development in *Un viaje*. As he does in his other novels, Benet eliminates the dimension of free choice for his characters by infusing them with a fatidical acceptance of their destiny. Benet portrays the future of the characters in two complementary ways: 1) by the use of symbols and leitmotifs associated with the use of magical realism; 2) by portraying the conflict between a free, active *voluntad* versus a predetermined destiny. (1976: 122)

El desarrollo *in crescendo* es evidente en cuanto a la condensación ideológica, que se verifica de manera completa en esta última novela. No obstante, la noción de destino no se reduce a un gesto metaficcional. El libre albedrío queda determinado por una legalidad que se impone y a la que intenta transgredir. Por eso, la simbología fantástica está conectada con la crítica al Estado que es el dispositivo que encarna la legalidad de la historia. En este sentido, el personaje de Coré no está en los infiernos sino que es el Estado quien interviene en su desaparición

Pero no se decía, primer indicio del mucho esmero que le sería menester desarrollar en su trato con ella si se debía atener al respetuoso distanciamiento que le guardaban todas las personas apenas unidas por el vínculo de vecindad, sin permitirse una mayor soltura para con quien una vez al año cambiaban un saludo, ni cómo se llamaba, ni si era casada, separada o viuda, ni si tenía una hija ni si todos los años convocaba a sus amistades a una fiesta en su casa para celebrar su vuelta tras la ausencia semestral, estipulada por un apoderado del Estado. (68)

---

<sup>324</sup> La noción de destino trágico no adquiere la misma significación que en la mitología griega. La ley puesta en juego en el espacio regionato está en oposición con la legalidad interna del nodo 1 que constantemente la subvierte, pues se niega a aceptar la ley estatal de Numa pese a su clara determinancia.

El ladillo asimismo acotará “La brutalidad del orden” en el margen izquierdo. El sentido es claro si nos atenemos al orden impuesto por la legalidad estatal que Numa representa y que la casa, bajo la dirección de Demetria, intenta desmontar puesto que es ante todo el templo de la *durée*. En ella prevalece la suspensión de toda la mitología de la historia. Por eso el espacio constitutivo de la intimidad sólo puede ser analizado en los términos de la fiesta/viaje y con ello, en los campos de la espera por un lado y la búsqueda, por otro. La fiesta ritual es, en este sentido, una suspensión de la temporalidad interna. José Ortega explica que “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 existencia.” (1986: 83) Veremos no obstante, que la futilidad aludida está basada en la búsqueda que mueve el regreso al pasado. El caso de Demetria es el más extremo. Completamente aislada emocional y físicamente del mundo exterior (sólo sale de vez en cuando a ver al impresor de las invitaciones para realizar algún pequeño cambio), en su carácter ambiguo y pese a la conciencia de la ley de Numa, intenta desafiar sus circunstancias dejando el espacio de la fiesta al libre albedrío de los invitados. También es quien se va a encargar de representar el estudio sobre la memoria -aquí denominada “conciencia nostálgica”. Esa memoria vuelve sobre el eje ideológico en torno de la Guerra civil y la postguerra aunque ya de manera perimetral. Es un símbolo de la ruina pasada que se proyecta sobre el presente en los personajes y en un paisaje que se vuelve contra ellos. En este sentido, el presente opera como un limbo en el que el viaje es un intento de anulación de la cronología que sujeta a los personajes en tanto prolongación de un pasado no evolutivo ni superado, lleno de frustraciones y en el que pesan más los hechos no acaecidos, sin potencialidad hacia ningún tipo de futuro. El pasado permea el presente de los personajes y lo tratan de asimilar en esta experiencia del trayecto. En ello se observa el concepto bergsoniano de la *durée*, la vida como continuación de un pasado en un creciente y expansivo presente

Y era también en cierto modo la negación de cuanto había acontecido en un entretanto que la memoria (no el olvido) trataría de disipar retrayéndose a una edad sin fechas, la iluminada jornada de un ayer envuelto en ámbar temporal sin movimientos ni enigmas, sin evolución ni crecimiento ni

estaciones ni sonidos, en el epiceno limbo del ser-fue, situado más allá de la anespacial fisura señalada en el curso de la existencia por el divorcio entre voluntad de vivir y continuidad. (107)

El tiempo pierde su valor independiente y su consistencia; es ante todo una temporalidad basada en la memoria semiótica y en el eje pasional. Los tiempos se funden y se dispersan y la permanencia será el “espíritu de la porcelana”, otro de los símbolos de la duración, de lo perenne e inalterable, que Demetria rechaza en este reino abstracto, de la inestabilidad y de la muerte, lleno de recuerdos ficticios y de presencias fantasmagóricas. Es una paradoja que se dé un objeto de este tipo, enfrentado a la bufanda, en un mundo que se ha caracterizado por ser fluctuante. Este último justamente es metonimia del afuera pues corresponde al “intruso” que ha venido a la fiesta y al que se asocia a Hades o mejor dicho al “apoderado del Estado”. Su importancia se nos anticipa en un ladillo (36) para que, más adelante, Demetria le diga a Arturo: “No, no quiero en mi casa porcelanas ni objetos de metal, nada que dure. Observa aquí cómo todo es inestable y putrescible, es como debe ser.” (95)

La fiesta es el elemento central<sup>325</sup>, el dramático acontecimiento en forma de rito de carácter enigmático y misterioso alrededor del cual giran todos los elementos que constituyen el gran mosaico argumental, estructural e ideológico de la obra. Sus orígenes se ubican en la fiesta de ciertas actividades agrícolas como la del grano y la paja y el ritual del sexo y de la fecundación. Pese a no tener un argumento convencional y mantener una estructura bisémica (la del ladillo a los márgenes y la del texto-caja), la trama gira en torno de la fiesta ritual cuyo epicentro es el mitema del regreso. De hecho, la novela se abre con la escritura y envío de las invitaciones y se cierra con la representación de la fiesta. Demetria no sabe cuántas invitaciones debe hacer así como tampoco se hace presente en la fiesta ni asistimos al regreso explícito y visible de Coré. Quizás porque el sentido de la fiesta está ligado al campo ideológico. En ella se condensan los sentidos de ruptura y voluntad. Por eso el tema de la determinación fatalista del destino permite asimismo un

---

<sup>325</sup> Volveremos sobre esta cuestión de la fiesta ritual en el aparato 4.5.2 del presente capítulo.

ejercicio de hegemonía alternativa<sup>326</sup> en la que la casa es esencial para comprender el poder de Demetria. Su soberanía rige la memoria semiótica de la búsqueda.

#### 4.3. SIGNIFICACIONES DE LA TUMBA

La casa de Demetria es, al igual que vimos en el relato “Una tumba”, un centro semántico que conjuga el sentido erótico, por un lado y el sentido de muerte o *thánatos*, por otro. De nuevo se puede evidenciar una distribución en espacios concéntricos en *Un viaje de invierno*. Ahora éstos son tres: el mítico regionato, La Gándara y, por último, las solitarias y frustradas conciencias de Demetria y de Arturo. La casa templo induce el imperio mítico en que se ha perdido Coré, el que llamamos infierno o invierno (de la ausencia), abierto no obstante, por medio de la ficción al eterno retorno de lo esperable y siempre inesperado. En ese espacio mítico que está ligado al Estado que la retiene, sitúa Demetria a su hija; por eso el mitema del regreso resulta de central importancia y no se produce en el *continuum* cronológico sino en la *durée*, que es el tiempo de la conciencia nostálgica. Para nuestra antiheroína vivir equivale a estar presa de un presente. Inmóvil en los estados mentales proyecta la indiferencia sobre la vida exterior pues es el ritual de la fiesta su única seña de identidad. “Entre personaje, casa y campo las correspondencias reafirman la valoración del espacio novelesco como reflejo de una conciencia perdida en la nostalgia” (Gullón, 1986: 133) El sentido de estos círculos concéntricos [Espacio mítico de Coré- La Gándara- Conciencia nostálgica] no implica la limitación de los espacios mentales de los protagonistas. El movimiento tiende a amplificarse en la imaginación porque la memoria puesta en juego, tanto en Demetria como en Arturo, se concentra en dos o tres imágenes recurrentes que se oponen al exterior que rodea La Gándara. Si la estancia se comprende como clausura, la imaginación provee una contracultura que se niega a lo exterior como *locus horribilis*.

El encierro e intimidad en que la protagonista se recrea a sí misma lleva a la indiferencia por el afuera y al desdén expreso de la propiedad privada y del *statu quo*:

---

<sup>326</sup> Utilizamos el término hegemonía alternativa según Raymond WILLIAMS (1977) a partir de su lectura gramsciana, quien la define como el conjunto de formas que no resultan fácilmente reconocibles ya que no son fundamentalmente “políticas” y “económicas” sino culturales y que al igual que la contrahegemonía, tienen la función de desmontar la función hegemónica. Demetria elige un contracódigo, el del silencio y la imaginación traducidos en la fiesta como paradigma contracultural de la ley de Numa.

“Incluso todos los alrededores de la casa- que en su día combinara los atributos de la hacienda con las amenidades de la quinta de recreo- habían pasado a formar, desde la marcha de su marido, una pequeña comarca yerma y desolada” (67). Se trata de una situación irreversible que refleja un estado estático de convivencia en la ley, tensionado por la dialéctica interior/exterior de la que el criado Arturo tampoco está ausente. El sentido del viaje en ambos cumple el objetivo de establecerse en la casa-templo de una manera preparatoria. En Demetria el viaje se orienta al regreso de la memoria en el presente por medio de Coré; en Arturo el viaje condensa una fase preparatoria hacia el futuro, aunque también se constela en el presente y es quien intentará poner orden al espacio de la casa y traer luz a las sombras. Pero veremos hacia el final de la novela que esos intentos resultarán inútiles pues es la protagonista femenina la única capaz de cambiar la situación. De esta forma, Arturo será el testigo del ritual necesario pero, a la vez, también un antihéroe que comienza a desconfiar del afuera. Una escena de este renacer de la conciencia nostálgica en Arturo, elemento que lo acerca a Demetria, refiere a su propio enclaustramiento. La habitación en que se refugia colabora con el ritual de la intimidad. El sirviente posee también su propio refugio que constituye asimismo un espacio de receptividad. En ese espacio se harán perceptibles los elementos de la semiosis: escuchará palabras inconfundibles: “[...] tal vez no fue una voz pero él así lo entendió, un eco de la casa vacía equívocamente disfrazado de un sonido de mueble” (90) y esa llamada es el motivo que induce la conciencia nostálgica y lo acerca a Demetria<sup>327</sup>. El problema es que el personaje de Arturo Bremond en el instante de la llamada que lo insta a permanecer en el presente de la casa-templo, deja de ser sólo espectador para convertirse en actor (84). Ambos se ven así despojados de la temporalidad cronológica y reducidos a su propia subjetividad. En esta línea, las aportaciones del personaje de Arturo a la casa ponen en juego una perspectiva dialéctica. Esta perspectiva condensa un problema acerca de la conciencia en tanto proyección de la casa y la intimidad en torno de la cual se construye.

La conciencia nostálgica está ligada al sentido de búsqueda, de regreso y de viaje. En términos metanarrativos será el oficio de Arturo el que nos dará la clave de los

---

<sup>327</sup> Veremos en el apartado 4.3.2 las relaciones semióticas en torno de la corporalidad que se establecen entre ambos personajes y que explicitan la dialéctica.

desplazamientos actanciales de los personajes al texto bivalente (el central o “texto-caja” y el ladillo o “texto aparte”). Su oficio consiste en la adivinación, hecho que lo conecta con la imaginación y el campo perceptual de la semiosis: “[...] ¿es que nunca le sería posible mediante una adivinación capaz de saltar sobre los datos inmediatos, de alcanzar las últimas intenciones de una persona que habiendo llegado al límite de lo que su razón vislumbra, se decide a deshacer el camino para regresar, sólo con el ánimo al punto de partida”. Y el ladillo dirá en el margen izquierdo: “La conciencia nostálgica” (82). Esa conciencia se construye sobre la base del recuerdo entendido como mito y ficción. Coré es el símbolo del orden estatal que es silencio (el nombre del raptor jamás puede pronunciarse) pero a su vez es el elemento que permite las imágenes obsesivas y recurrentes de Demetria: por un lado, la del ritual de la fiesta, el de la maternidad ligado al bausán, y por otro, la transgresión del orden de Numa que implica el campo de la espera como espacio de la conciencia del retorno. Estas imágenes retornan en unos espacios en degradé como lo es [La Gándara- la casa templo de Demetria y las conciencias nostálgicas de ésta y Arturo] en el que el espacio se considera como templo íntimo de la *durée* y en tanto repliegue bivalente (texto-caja y ladillo) en un nivel metaficcional así como de corporalidad. Siguiendo esta línea, en el apartado siguiente analizaremos entonces su segunda función.

#### 4.3.1. EL LADILLO Y LA VELEIDAD DEL ESPACIO REGIONATO: LA *VIRTUS DORMITIVA*

“Quia est in eo virtus dormitiva, Cujus est natura sensus assoupire”  
Molière (2003:30)

Las tensiones reflejadas en la dialéctica se desplazan, asimismo, de los personajes centrales, considerados antihéroes, al texto. El repliegue que evidenciaba Demetria envuelta en su chal es el mismo ejercicio retórico que el texto bivalente realiza. Francisco García Pérez (1998) denomina esta dicotomía como “texto bello” (el de caja) y “texto sabio” (el de los ladillos) mientras que Vicente Cabrera lo divide entre “texto emocional” y “texto intelectual”.

*A Winter Journey*, like most of Benet's other works, is built on a balance of intellectual and emotional complexity, the one formulated in the marginal annotations and the other interwoven with concepts in the main text. In the main text, concepts are uttered through the senses, especially sound, smell, sight, and touch. Three main objectives are accomplished: the proliferation

of channels of perception of reality, here, of man's hopes and futility; the uncovering of the hidden vision of reality that lies beneath a mask; and, finally, the total exposition of the enigma of existence. (Cabrera, 1983: 117)

Este novedoso texto paralelo está relacionado ideológicamente con el principal. Esto sucede en siete de los ocho capítulos que integran el libro: la única excepción es el quinto –centro de la plena subjetividad-. La articulación de un doble texto equivale a un doble lenguaje que se unifica en el contenido ideológico de la novela. El discurso de tipo simbólico y enigmático del texto principal -el de caja- es respondido por otro, el marginal o de ladillo, que, en forma de glosas, pretende ser la voz irónica de la razón. No obstante, nuestra hipótesis es que entre ambos textos se reproduce la dialéctica nostálgica que veíamos ya en Demetria y Arturo. Ambos vuelven a poner en funcionamiento la dualidad pasión/razón y el problema de la rememoración como *virtus dormitiva*. En el acto III de *El enfermo imaginario* se habla de la *virtus dormitiva*<sup>328</sup> como facultad de adormecer los sentidos y que en la novela sirve para comprender la compleja relación razón/pasión, orden/caos y realidad/ ficción. En este sentido, todos los intentos de explicación serían erróneos pues la novela misma atenta contra la razón de la historia. Por eso, su estructura reside en descartar el topos, el lugar común cristalizado y sometido al orden simbólico<sup>329</sup>, para tomar el tropo como terreno desde el cual se desarrolla un texto basado en la metáfora como *virtus dormitiva*. Fundamentar que el discurso del ladillo explica el texto de caja o viceversa, no hace sino seguir un principio disposicional que no explica el desarrollo del efecto. De ahí que los procesos de rememoración se incluyan en la ficción, el sueño y el discurso, puesto que no necesitan explicación. De la misma manera si esperábamos encontrar la clave de lectura en la llegada de Arturo, la microfísica de la casa templo terminará apropiándose. Por eso, la única explicación posible es aquella que tiende a la condensación y que se concentre en las funciones metaficcionales que el texto realiza como repliegue de sí mismo.

---

<sup>328</sup> Nos referimos a la cita en el epígrafe del apartado en boca del médico en la obra y cuya traducción es [porque hay en ello una fuerza dormitiva cuya naturaleza consiste en adormecer los sentidos]. En la obra se le pregunta porqué el opio causa sueño y la respuesta que se brinda al interlocutor no es suficiente pues explica un fenómeno mediante otro.

<sup>329</sup> Dice el narrador en un ladillo: “La insatisfacción de una realidad dada por el ‘así porque sí’ ante el abismo de la reflexión” (93). Este último espacio es el de la novela.

Tanto el discurso esbozado en los ladillos como el relato del texto caja no reflejan un carácter de los personajes sino un procedimiento retórico.

Su existencia es plenamente verbal y en ello estriba su condensación ideológica. No hay entramado de peripecias que constituyan la acción sino alusión y diálogo entendidos como monólogo del narrador en términos dialécticos antes que como acotaciones argumentales o descriptivas. Su función es organizar las figuraciones de memoria en torno de una crítica respecto del Estado autoritario y la razón simbólica que entraña. Como señala Ricardo Gullón: “La Región laberíntica de otras novelas de Benet ha quedado reducida al espacio mental, y en él acontece lo que al lector se le cuenta, entre desviaciones, reiteraciones y obsesiones de la memoria” (1986:136). Son Coré y la fiesta motivos del mitema del regreso. Como espectros, lo importante de su función es reestablecer un hilo discursivo, por eso cumplen con el ritual de la fiesta en términos ideológicos. La fiesta permite el lazo comunitario, la rememoración de la prehistoria y el regreso *ad illo tempore* que subsiste en términos de tensión respecto de la historia (“[...] el aire saturado por una canción de marcha y las nubes acompasadas al paso de los voluntarios” (183), de ruptura del “pacto” (183).

Entonces es cuando mejor se percibe que la historia no se construye a sí misma ni se encamina a una meta sino que se retuerce y rompe, descompuesta en mis fragmentos cada uno de los cuales trata de negar actualidad al otro para salir airoso de la prueba del tiempo. [...] Pero no se trata de festejar- pues no hay nada que celebrar, el poder que reside no lejos de allí no es susceptible de ser ensalzado- sino de olvidar el texto prohibido: en ese viaje anual, en la conmemoración de la vuelta de una muchacha que probablemente no vive y en la espera del castigo a un indisciplinado viajero que aún no se ha puesto en ruta ¿no existe el deseo de anular en un día todo el tiempo transcurrido en el ámbito social de las costumbres? (183-184)

El espacio del ladillo dirá luego sobre el margen izquierdo que la razón destruye la individualidad. El viaje es también un ritual presente y estático, cuyos desplazamientos comienzan en el instante mismo de arribar a la casa templo y afecta de manera individual a los dos protagonistas como agentes y espectadores de la fiesta. Por eso, la prehistoria trabaja sobre la microhistoria individual y sus antihéroes en torno de la percepción

semiótica y no simbólica. Puesto que el símbolo es producto del pacto o convenio de la ley, la fiesta en este sentido supone una suspensión de la ley “prohibida”, la de Numa y Mantua.

No había son de paz, no prevalecería nunca la causa más inocente, no cabían los pretextos: la ley que impusieron los señores de Mantua (y que los Amat debieron hacer suya) había de prevalecer contra los motivos más generosos y las causas más humanitarias. (180)

Los valores de la prehistoria enlazan con una recuperación krausista respecto de la libertad del individuo en armonía espiritual. En el seminario dictado por la Fundación Duques de Soria en 1997 y dirigido por Enrique Ureña se retoman los pilares básicos de la significación que tuvo esta perspectiva filosófica en España<sup>330</sup> en torno de tres realidades históricas: la que se concibe a partir de Julián Sanz del Río hacia 1843, el segundo momento pragmático plasmado en la Institución Libre de Enseñanza y el tercero “[...] se refiere a la voluntad de una recuperación política del krausismo y del institucionismo durante el franquismo, como añorada ideología liberal, de la mano de elementos católicos postconciliares y personas afines a la socialdemocracia”. (Bueno Sánchez, 1999: 38). Esta última recupera valores ligados a una Retórica política que se proyecta claramente en la conexión entre ladillo y texto-caja. Ambos no pueden ser comprendidos en profundidad por fuera de la dialéctica que los constituye. Es por lo tanto el espacio de la síntesis, de la condensación ideológica y de la intertextualidad respecto del ciclo regionato: Los Mazón, el río Torce, el espacio redundante que visualizamos en *Volverás a Región* pero condensado, vuelto pleno concepto y desarrollado en los términos de la experiencia comentada/narrada<sup>331</sup> que define, asimismo, la tensión entre *eros* y *logos* que también aparecía como anticipándose al final de la trilogía en *Una meditación*. Los aforismos que eleva son anotaciones especuladoras que enriquecen el texto principal y que encauzan con sus ambiguas paradojas la atención del lector. El ladillo se convierte en pregunta a respuestas y a otras preguntas, alternándose. A veces no tiene relación con el texto de caja que se encuentra a su lado, otras trata de dar una explicación cabal, o incluso gnómica, a lo

---

<sup>330</sup> Las dos hipótesis centrales que se postularon fueron: 1. El ciclo del llamado “krausismo español”, que se inicia con Julián SANZ DEL RÍO hacia 1860, se cierra en 1988. 2. el redescubrimiento internacional de KRAUSE y del krausismo se inicia en 1991, de la mano de ENRIQUE UREÑA.

<sup>331</sup> Cfr. nota al pie 47.

que se enuncia en el primero; también cumplirá con una función anticipatoria o conclusiva, a la manera del coro griego. No se interpenetran sino que se contraponen. Son tesis-antítesis más que tesis-negación o discurso-antidiscorso. De nuevo estamos ante una estrategia metanarrativa por parte de Benet: es el texto que reflexiona sobre sí mismo. La conclusión del análisis de ambas formas de texto es, una vez más, que la ciencia no aclara el mito sino que le sirve de suplemento<sup>332</sup>. No se mezclan sino que se armonizan como dos claves musicales que dan una tercera respuesta que se abre ante los convencionales horizontes de expectativas, de referencias y de vivencias del lector de manera completiva. Félix de Azúa es el que más se ha dedicado a estudiar este aspecto y quien ha sostenido la clausura de la trilogía como un refuerzo del oxímoron.

Así como el texto de caja presenta el discurso con el material lingüístico y sintáctico del mito, el ladillo utiliza la retórica de la ciencia o el saber, de tal manera que ofrece una explicación, una interpretación “positiva” del rompecabezas mítico del texto de caja. Parece como si los ladillos actuaran en forma de eco a la pregunta, al enigma del texto principal. Su apariencia tiene el tono grave, académico, la seguridad en sí mismo y la figura de “verdad” del discurso científico. [...] De tal manera que parece como si el discurso mítico despreciara al discurso científico, pero, al mismo tiempo, al enigma del uno responde la solución del otro.<sup>333</sup> (1986: 150)

Esa contradicción armónica de la antinomia dialéctica cristaliza, por un lado, la intencionalidad de la memoria prehistórica en términos de ficción y refleja la metonimia de la casa respecto de los personajes. Por otro lado, el ladillo que opera como glosa construye conclusiones que anticipan o clasuran la trama de lo narrado a la vez que genera una síntesis y trabaja el nivel del desarrollo persuasivo. El ladillo es el instrumento a través del cual se explicita la solidaridad entre ambos discursos.

Por eso insistimos en que su sentido es ideológico y la pauta se hace evidente en un uso del género que intersecta *logos* y *eros* para construir un espacio textual que no se

---

<sup>332</sup> El concepto de suplemento, en términos derrideanos (DERRIDA, 2008), permite comprender que la relación ladillo/texto-caja o razón/pasión articulan el eje macro historia/prehistoria cuyos términos no se oponen sino que constituyen una dialéctica. Así el ladillo viene a expresar la ruptura de la jerarquía en los opuestos binarios. Si la conclusión sobre esta novela fuera simplemente una oposición, como la que viera Ken BENSON (1989) entre razón/pasión, el debate acerca de la obra literaria como acto ideológico que los abarca quedaría clausurado, cuando en realidad es ese punto sintético y eficaz el que demanda la lectura de la obra benetiana; en especial, la que contempla el ciclo de Región como condensado ideológico.

<sup>333</sup> Retomaremos las hipótesis del crítico en el apartado 4.6.

diferencia, como plantea el mismo Azúa, por pretender “darle material al Estado” (151) en términos escépticos; así como tampoco el ladillo pretende mostrar otro mito sustitutivo del presentado en el texto-caja de manera “tranquilizadora” sino que justamente pretende llevar al extremo, emulando la cualidad contrapuntística del piano de *Die Winterreise*, la tónica mítica (el mito es suplemento del estado totalitario) y desmontar su funcionamiento mediante una estrategia clave como la ironía y el planteo del cuerpo en un primer plano. El campo de la corporalidad, en este sentido, vuelve a ser central.

#### **4.3.2. CLAUSURA Y DESEO: EL CUERPO Y SUS RODEOS**

La corporalidad es un rasgo que está muy marcado en este texto. Se presenta, al igual que veíamos con el niño-adulto de *Volverás a Región* y los personajes de *Una meditación*, como la fuerza pulsional de la transgresión. Enfrenta la clausura del exterior simbolizada por Numa y Mantua y a través de ella se construye una intimidad que vuelve a los lazos del hogar. Por eso, Demetria se aferra al bausán que puede ser leído como una temporalidad en suspenso al igual que el vals, los grajos, el caballo y el pañuelo. Estos elementos se funden en el cuerpo de los dos personajes, Demetria y Arturo, como símbolos de la fuerza pulsional de la prehistoria, del *eros* frente a la razón de la historia. Estos instrumentos marcarán el tiempo enfrentados a la cronología. Como emblemas, refieren al lugar del cuerpo en una suerte de relación metonímica. El bausán, ya lo mencionamos, se refiere a la antiheroína de la novela, en su deseo de volver al campo materno, recuperar a Coré (la ficción de la hija perdida) y representar la vuelta a lo primigenio. No es casual que el muñeco sea de paja pues refiere al anhelo de la llegada de la primavera. En este sentido, el bausán es símbolo de lo que no es o de lo que es el cuerpo de Demetria en su condición de madre frustrada. La novela transcurre en invierno y se inicia con el viaje de Arturo. El bausán anticipa la primavera que es el tiempo de la fiesta en el que está pautado el regreso de Coré. Estos procesos están regidos por una ley moral que se presenta como originaria de un tiempo inmemorial lo que no significa que sea el único orden que haya existido. En esa clave de lectura se produce el recuerdo, o más bien la percepción del caos anterior al orden de la cronología que hace que el clima se rebele al igual que los protagonistas. El pacto o convenio refiere entonces a otra legalidad, surgida no por las costumbres o el hábito de la

historia sino por la necesidad de quebrar el orden impuesto (Villegas, 1973:64). Ese pacto es el de la fiesta ritual y para que exista debe aparecer el personaje del intruso que viene a ejercer en la conciencia nostálgica el rol de guardián/antihéroe de Demetria y el suyo propio de intruso/antihéroe. El intruso es una variante del narrador y del viajero convencional. Arturo, el sirviente, de alguna manera siente el llamado a cumplir con su misión, que es la relación especular que establece con Demetria en los términos de una transgresión del orden impuesto por Numa. A partir de ese rito iniciático Arturo deberá traspasar el umbral de la casa para luego continuar el recorrido a Mantua e intentar derrotar la ley<sup>334</sup>. Su viaje a las fuentes del río Torce del bosque de Mantua es inevitable y está marcado por las fuerzas telúricas que encarnan el destino regionato. No se sabe mucho de su pasado: sólo que había trabajado en las granjas del valle del río. Su estancia en La Gándara es temporal y su destino definitivo se encuentra en los bosques de Mantua, posiblemente a merced del Numa. No se da ningún tipo de explicación lógica sobre su llegada. Lo único que se sabe es la llamada que recibe para adentrarse en la casa de Demetria que, aunque no sea el destino final, será el espacio que marcará su conciencia nostálgica.

En principio solamente había acudido en busca de trabajo, impulsado por la secreta obediencia a la ley que le dictara remontar el curso del río, pocos días o pocos meses después de que el paso de la propietaria de la casa, en su último viaje de vuelta, pusiera punto final a todas las vacilaciones que había albergado al respecto. (43)

A diferencia de Demetria y del mundo de fantasmas que habita su conciencia nostálgica, a Arturo lo determina exclusivamente la misteriosa realidad regionata que pronto quedará desarticulada en el interior de la casa como parte de ese borramiento del espacio físico. Su voluntad libre no es tal: hay un calendario fechado por el ciclo natural de Región. Otro párrafo nos sugiere que la “zona de sombras” narrativa es el calendario, nuevamente inútil como en las anteriores novelas y opuesto a la fuerza de la pasión, cuyo emblema en relación con el sirviente es el caballo. Inicialmente, este elemento aparece como índice de

---

<sup>334</sup> Recordemos que el intruso es en el ciclo regionato aquel personaje que acude a Mantua, tanto los extranjeros como los propios regionatos que intentan inmiscuirse en Mantua y derrotar a Numa pues “[...] contemplan el viaje como una especie de reto, de enfrentamiento con la tradición instituida y con el conocimiento de sí mismos” (MOLINA ORTEGA, 2007:118)

proximidad, alertando acerca de la presencia de Arturo cuya relación se desplaza asimismo al personaje del músico. Este animal tiene las patas delanteras trabadas y su llegada resulta insólita. En los ladillos se dirá que es el primer invitado a la fiesta en clave irónica pero las dos llegadas implican un retorno (el caballo pastaba al otro lado del río y el sirviente retornaba *ab origine*) complejo y difícil. En otro pasaje se observa que el viaje tiene el sentido de negar la repetición. El grafo euleriano que simboliza, recuerda que el trayecto sólo puede realizarse por un mismo camino una sola vez. Así el sirviente queda sujeto a la casa como etapa anterior a la llegada de Mantua que no se concretará. Como el caballo, tiene sus movimientos limitados al espacio de la casa. Se lo llamará el “nuevo Midas”, como reza el ladillo, pues todo lo que toca cobra un sentido (221). Llega a la casa con “un hatillo y una palangana como todo equipaje”<sup>335</sup> (28). Demetria lo recibe “Puede usted pasar, Arturo” (28) y le indica “con el cuerpo” el camino hacia las dependencias y “el arco donde estaban grabadas las runas” (28). Las runas, al igual que la Wanba de *Una meditación*, son un marcador de intimidad por eso se registran en el “arco de las cocinas” (46). No es casual que la novela se cierre con la entrada del caballo en la casa- templo y con el dominio de la porcelana (240). El instinto es la fuerza predominante en la vida de los regionatos pero la razón de la historia ejerce más influencia en la sociedad ya que sus poderes coercitivos son mucho más firmes. Al final, no hay posibilidad de redención para nadie de la soledad, la desesperanza y la muerte en este microcosmos de ficción y ni el caballo ni los invitados acabarán finalizando el viaje. Vemos que la ley de Numa viene a castigar el ritual de la fiesta y con ello la clausura del anhelo primaveral, pues el guardián también forma parte de este destino como marco legal de la moralidad; será nombrado subrepticamente como “guardián” o “los guardas de Mantua” lo que de nuevo pone de relieve la incertidumbre. Como ya hemos apuntado, su mención simboliza la muerte que espera a Arturo al final del viaje de invierno.

No era raro, por consiguiente, que las luces de La Gándara se encendieran, en toda su ruin magnificencia, dos días antes o dos días después de que un viajero ingenuo o un cazador desaprensivo se internara en el desierto para cruzar los límites de

---

<sup>335</sup> Retomamos el Seminario I de Jacques LACAN. *Los escritos teóricos de Freud*. Clase del 10 de marzo de 1954, mencionado en la nota al pie 260 de esta tesis. La palangana es índice del vacío que se anticipa a la casa, un elemento sustitutivo de la historia, como lo era el orinal de *Una meditación*.

Mantua, en busca de una zorra, de una gorra o de un hijo extraviado, para desafiar con sus pasos el poder y la puntería de su guardián, un hombre que dormía todo el año y solamente despertaba cuando sentía la tierra de sus señores hollada por pies extraños. (180)

También se relaciona la figura del intruso con la del profesor de música. El destino del músico sin nombre también está marcado. Está relacionado con las vidas de Demetria y Arturo, quien de joven visitó una tarde el conservatorio y oyó el *Vals K* en el piano. El emblema del vals refiere, asimismo, a la condición errante de este intruso que está en relación metonímica con la música que escucha porque parece estar donde ella está. La música impulsa a Arturo hacia la muerte en Mantua y le imprime al músico su obsesión por ser un reconocido maestro aunque fracasará. Un camarero en Austria le dijo que otro colega, años antes, había buscado un sentido y razón a su profesión. Se da cuenta de que la búsqueda es en vano y vuelve a Región donde sigue buscando los misterios de la música y de la vida oyendo su caja de música y tocando el organillo. Sus notas son la coda de la novela y del destino común.

Al cabo de unos cuantos ensayos [...] interpretó -pasando alto algunos acordes fallidos- toda la lección, cuatro variaciones sobre un tema de vals, de menos de dos minutos de dura... Cuatro varia... Cua... Y fugó; se apagó la puerta y se cerró la luz al conjuro de aquellos dedos y aquellas teclas accionadas con tal orden y tal anarquía, con tanta beatitud y tanto dolor, que sonido y movimiento, siguiendo leyes distintas, sin correspondencia ni voluntad común, coincidirían en un minuto y medio en su desordenado afán de abandonar el caos; ni aquel dedo pulsaba el re ni aquella tecla hacía brotar el sonido; ni bajaba ni ascendía, ni callaba ni volvía a sonar y durante ese minuto y medio -sin paredes ni límites, sin tiempo- brotó el vals por la misma exacta y azarosa concatenación de circunstancias con que un día brotara la chispa entre las manos del primer Prometeo que jugara con dos piedras, para (con un solo re que ni callaba ni se repetía, por la fusión del instante al espacio no irreversible) decirle: [...] que solo, con el instrumento y la partitura y posiblemente sin ellos también, sería capaz de enfrentarse no tanto con el destino como con la carencia de él; que a costa de un gran esfuerzo lograría un día dialogar con el único que podría y sabría escucharle y que una comunicación de ese orden (además de reducirle a la pobreza) le permitiría saltar por encima de la historia y de su edad [...] (149)

Demetria cree que no es más que un fracasado. Las teclas tocan antes que él las llegue a pulsar y el viento dispara las partituras en la habitación y en el jardín. La música, esencia

rítmica e ideológica de la novela al ir ligada al concepto de fatalidad o destino, se encarga de cerrar la diégesis. Así, la asociación de esta pieza musical impregna la cadencia musical de la obra con el *Vals K* de Schubert y con el título de su famoso conjunto de *Lieder Die Winterreise*. Su asociación al destino y a la muerte -como aquellos *leit motifs* de *Volverás a Región* y de *Una meditación* que sirven de oráculos: la rueda telegráfica del padre del doctor Sebastián y la radio del tío Ricardo, respectivamente- viene derivada de la obra del compositor alemán (en el *Lied*, el personaje se siente fascinado ante la muerte y derribado por la soledad). Cuando fuga el vals espontáneamente, sin nadie que pulse las teclas del piano, se le revela el destino al músico.

[...] brotó el vals [...] para [...]decirle: que aborrecería ciertas compañías porque tenía que bastarse a sí mismo, que apenas necesitaría otra cosa, que lo de menos era la ayuda que podía llegarle de fuera, que el mejor provecho de una cosa (y sobre todo del yo) se extrae cuando se necesita y que solo, con el instrumento y la partitura y posiblemente sin ellos también, sería capaz de enfrentarse no tanto con el destino como con la carencia de él [...] (150)

Su asociación a la muerte<sup>336</sup> es evidente desde el momento en que sirve como acompañamiento en las exequias del viajero en el capítulo III, melodía que se instala sobre el pentagrama de los hilos del telégrafo: “[...] acompañamiento de las exequias del viajero, el acompañamiento de la melodía valedictoria que materializada sobre el pentagrama de los hilos del telégrafo diera por concluido [...] el trato con el único agente de la inmortalidad [...] (74). En el capítulo final, cuando el piano toca un vals, vuelve a convertirse en metáfora de muerte para los espectros que habitan La Gándara, esa reducción abstracta de Región. Y todos ellos son sintetizados por Arturo, que al oírlo de pequeño, mientras su madre limpiaba un conservatorio musical, le reveló que su destino final estaba en el bosque prohibido de Mantua a manos de su guardián, Numa: “En su día tan sólo atrajo la atención

<sup>336</sup> “Perhaps an understanding of the title *Der Leiermann* would help to put this piece in its proper context. Though some have translated the German as ‘The Organ Grinder’, a better translation might be ‘The Hurdy-Gurdy Man’. The hurdy-gurdy is an European instrument that was in common use during the 12<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries A.D. It is a stringed instrument that is played by turning a crank attached to a rosined wheel. This wheel rubs the strings and produces a sound not unlike a mixture of violin and the bagpipes. Two strings are set to specific pitches before a performance and act as a drone, while the other strings are lengthened and shortened (to produce melody) by pressing the keys. This droning string sound is the characteristic color of the hurdy-gurdy” (DOUBLESTIN, 2006:1). En esta cita podemos ver que los instrumentos que se toman de manera textual e intertextual -piano y zanfona- ligados a la vocación del pianista, conectan los motivos anteriores de la trilogía respecto de la función oracular de la rueda y la radio (viento y cuerdas).

de otro niño que la oyó en el mismo momento y que, sin poder volver a recordarla, asimilándola a las espirales que trazó la bayeta de su madre al limpiar un suelo de baldosas, le enseñó en la ignorancia el único camino que había de seguir para buscar su destino en las tierras de Mantua” (238).

Los grajos en tanto emblema retoman el motivo intertextual respecto del poemaceno de Müller (15º del ciclo schubertiano de *Lieder*) que se titula “El grajo”<sup>337</sup> y trata del ave que simboliza la muerte; ave de presagios que ronda al amante, volando sobre su cabeza, haciéndole ver que lo considera su presa. Este emblema refuerza las vinculaciones existentes entre mito y novela, es decir, entre historia y prehistoria. Asimismo, es útil recordar que en *Volverás a Región* ya aparecían los pájaros como índice de los fatídicos destinos. Será entonces símbolo de muerte para los viajeros intrusos y para el caballo que se dirige a la fiesta. Son inmortales testigos del tiempo regionato, ese tiempo irreductible por la cronología. Ricardo Gullón los ve como indicios de desolación, presagios de muerte y “espectadores enigmáticos de un acontecer invisible” (Gullón, 1986:146), es decir, el destino impuesto por la ley que también se refleja en el papel vegetal transparente que traducía TAMA/AMAT. Son oráculos, portavoces infalibles e indisciplinados de un destino trágico para los viajeros regionatos.

[...] sin duda irrogaba la renuncia a la función que había ejercido hasta entonces, abandonada en el recodo del camino a una suerte que tal vez la asamblea de grajos trataría de determinar, una vez que tras su indisciplinado, disperso y anárquico vuelo volviera cada uno a ocupar su puesto, en las troneras y concavidades y grietas del cañón, señalada cada una por una lágrima negra. (75-76)

El campo semántico que se utiliza en la descripción de las aves es el bélico. La analogía que construye recupera en la tropología la crítica a la guerra y la soledad de la comarca. Otro sentido tendrá el vuelo de las palomas para los Mazón, símbolo de la heroicidad regionata que aparece elípticamente pero que tendrá un rol central en *Herrumbrosas lanzas*.

En efecto, no lo hacían en bando como las palomas de la casa de Mazón [...], sino que cada cual parecía volar por su lado, aparentando el mayor desdén hacia sus compañeros de aula; y como el escuadrón que saliera de su base en perfecto orden y

---

<sup>337</sup> “Eine Krähe war mit mir/ Aus der Stadt gezogen/ Ist bis heute für und für/ Um mein Haupt geflogen”. Trad: “Un grajo partió/ Conmigo de la ciudad/ Hasta hoy sigue y sigue/ Volando sobre mi cabeza”). La relación intertextual recupera el mitema del regreso y lo utiliza como marca anticipatorio de la muerte.

sincronización, pero que tras cumplir su misión de combate-incompleto, maltrecho y ufano- aterriza sin esperar instrucciones como y donde mejor puede sin pagar la menor atención al prurito de mantener en lo posible la formación, así se posaron sobre el convexo sembrado de centeno que el hombre y la mula y el arado unos días antes había roturado para abrir los surcos por donde pasear su indisciplinado talante; ah, se diría que habían sido convocados muy a su pesar, que nada les producía más fastidio que la casi honorífica misión consultiva de que estaban vestidos, que ningún provecho pensaban extraer de su estancia allí, que sólo les retenía un hereditario deber [...]. (82)

Siguiendo el campo metafórico bélico, lo colectivo está asociado a las palomas mientras que lo individual, a los grajos. No es casual que el primer tipo de ave se asocie a la memoria de la prehistoria y los valores republicanos y el segundo, al sentido de guerra, el totalitarismo, el “hereditario deber” que cumple el afuera respecto de la casa-templo. Por último, el emblema del pañuelo refiere a la relación metonímica respecto de Amat. Es un elemento que representa el lugar de lo intangible y lo perdido, pero también del orden y la clausura de la fiesta pues refleja la capacidad de invención aunque también su límite. Es figura de su maternidad frustrada así como de la transgresión al matrimonio. Por eso mismo la existencia de Amat metonimizada en el pañuelo cumple una función metanarrativa. El engaño sirve a los efectos de construir el personaje ficticio de Amat y, con ello, disponer de la contracara, el envés del papel, para darse una identidad. En su ausencia necesaria se transforma en el recurso que Demetria transforma para recuperar el pasado y transgredir el presente en el que su casa está ubicada por un lugar que la contiene: La Gándara.

#### 4.4. LA GÁNDARA

La Gándara es un pequeño pueblo, reducción abstracta de Región, que está ubicado 33 kilómetros al norte capitalino, en la carretera que corre paralela al río Torce, a medio camino entre Bocentellas (población que aparece recurrentemente en las novelas de Región, en cuya plaza mayor sucede la acción de *El aire de un crimen* y en cuyo alfoz o término municipal se encuentra Escaen de *Una Meditación*) y el Auge, ambas al norte y noroeste de Mantua, respectivamente. La Gándara se percibe, según John Margenot (1991), como un ejemplo claro de laberinto débil. En su zona central está ubicada la casa-templo que difumina la topología en una operación introspectiva de la que emerge la

conciencia nostálgica. En este sentido, su descripción la reduce a lo oscuro, lo oculto y lo prohibido. La habitación de Arturo también estará en penumbras y poco oreada al igual que el Conservatorio. Se trata de zonas crepusculares asociadas a la memoria y a la configuración de intimidad. El claustro, al igual que el cobertizo y la casa de Sebastián, tiene también ramificaciones. La Gándara responde a una tipología arquitectónica cuyos elementos “have been used in both sacred and secular works since early times and are expressions of inner happenings, of emotional climates, of thoughts, credos, and religious concepts, both timely and spanning centuries” (Knapp, 1986: xi). Demetria es el personaje central pues también le corresponde un espacio central localizado en La Gándara, como la casa-templo. El sentido de lo sagrado está basado en el carácter instintivo del personaje que, al igual que el espacio, se ramifica a otro personaje como Arturo. Su reclusión, tal como lo vimos en su relación con el sirviente, refiere también a una dialéctica interior/exterior. Ricardo Gullón observa al respecto:

No menos laberíntico que el de *Volverás a Región*, el espacio de *Un viaje de invierno* se ofrece como manifiestamente mental; las acciones tienen la consistencia de la evocación, ruminaciones y fantasías del personaje hacen las veces de acción. Todo sucede en un recinto de subterráneo y pozos de sombra, donde ansiedad y deseo dan nombre a los seres incorpóreos allí residentes. (Gullón, 1980: 80)

Mediante la calificación de “laberíntico”, Gullón analiza el espacio regionato como un complejo sistema que conecta mito, referente y contexto. Ese sistema se caracteriza asimismo a partir de la noción de violencia “en que el español se extravía” (78). Esa violencia, dirá más adelante, se corresponde con la idea de una “Región sin salida” (79), cuyo censor es Numa. El espacio, discursivo antes que toponímico, juega con los mecanismos de yuxtaposición entre lo literal/ figurativo, lo real/ ficción y la prehistoria/ historia que vuelve al mitema del regreso para señalar el *locus amoenus* perdido. Bettina Knapp (1986) señala que cuando “arquitectura” y “arquetipo”<sup>338</sup> se yuxtaponen producen una imagen que se sitúa en el inconsciente colectivo y que afecta no sólo la estructura dramática sino también las percepciones e ideas de los personajes. Es también un complejo

---

<sup>338</sup> La autora entiende por “arquetipo” los factores o motivos que se condensan en imágenes a partir de elementos psíquicos que pueden ser reconocidos sólo por los efectos que producen. (KNAPP, 1986: vi)

de opuestos que se tramam en un campo semántico y que permiten reconocer aspectos profundos de la memoria colectiva. Félix de Azúa (1986: 149) sugiere el carácter religioso de La Gándara, en especial por las condiciones de la casa-templo en relación con el mito de Deméter y Coré a la vez que transgrede la ley de Numa, en tanto le es contigua y subsidiaria<sup>339</sup>. Observa que el centro religioso de La Gándara es la casa concebida como un templo pero también el centro de la explicitación donde está el sentido. Esa ubicación revela la dominancia de la ley respecto de La Gándara. Por eso, la espacialización de la conciencia nostálgica es la figura del laberinto que transmite las ideas de soledad y clausura a la vez que se proyecta en un presente en tanto suspensión; en ese espacio, el pasado se prolonga interviniendo en el presente. La percepción del duelo se conecta con la rememoración que, además, se irradia a toda la comarca. Las referencias a Eleusis, a Citeris y a Ifigenia también son índices del territorio y del duelo. A continuación veremos cómo la espacialización de la conciencia nostálgica se produce en el texto a partir de tres operaciones: la memoria como proceso simultáneo, el campo de la fertilidad frustrada, la presencia de Numa y la carnavalización del sentido.

#### 4.4.1. PROCESOS SIMULTÁNEOS Y MEMORIA RITUAL

Con frecuencia se vincula la penumbra o zona crepuscular con la memoria en esta novela por lo que es evidente que el proceso de rememoración no recobra cada detalle del pasado sino que se presenta como incompleto. El narrador logra reforzar la “zona de sombras” del proceso rememorativo emparentándola con la oscuridad reflejada en el espacio de la casa-templo y con la estación invernal. No obstante, el punto de partida es siempre la memoria de la infancia

La lluvia... podría acabar con la historia, había oído decir. Por eso el anuncio de la fiesta (que no lo hizo ella, ni siquiera lo insinuó para justificar la entrega de los sobres, encastillada tras aquella actitud desdeñosa e impávida como para soportar el peso de la calumnia, acaso lo leyó en las arrugas de las sábanas y mantas o tal vez lo había de descubrir esa ávida memoria infantil no saturada por el recuerdo. (61)

---

<sup>339</sup> Recordemos que La Gándara está próxima a Mantua. Este factor, no obstante, no supone una equivalencia o simbiosis, como ha observado John MARGENOT (1994), sino una tensión que ubica la casa-templo en la frontera entre Región y Mantua y transmite el miedo de la ley a los regionatos que no se atreven a dirigirse hacia ella.

No es casual que la lluvia se conecte con *Volverás a Región y Una meditación* como el momento de la decisión y la espera de la transgresión. El carácter ritual de la fiesta se logra por la llegada del criado Arturo. En ese lazo entre amo/esclavo, la misión de Demetria consiste en ayudar a Arturo a llegar a la mayoría de edad, momento en el que quedan anuladas todas las funciones de la infancia. Pero, por el contrario, la incapacidad de la protagonista radica en que tampoco es capaz de acceder a ese mundo racional. De hecho, el camino entendido como un viaje de búsqueda de las razones que justifican la existencia del hombre, hace que estos personajes deban pasar por la servidumbre, el aprendizaje y el dolor. Demetria dice que el hombre siempre lleva un niño a la espalda que no deja de interrogarlo y conoce no la plenitud de la razón y la adultez, sino la duda y la vacilación. El supuesto camino, a partir del cual tanto Sebastián, Cayetano o Demetria deben guiar a los “intrusos”, es un camino que retrocede en realidad a la memoria de la tribu.

Así, el camino de vuelta es el único que merece la pena emprenderse porque el tránsito del viaje es necesario para revalorizar la necesidad de la memoria. Ese viaje está relacionado con lo sensible. La función semiótica de la búsqueda y del viaje no implica la noción de triunfo de la historia; se trata de un viaje de fracaso en el que la experiencia es individual aunque correlativa de la comunidad regionata. Arturo entonces trastoca su llegada con las funciones de guía de Demetria, convirtiéndose él mismo en un guía. Como nuevo Prometeo, lleva en su condición el rasgo intertextual de la lectura de Protágoras<sup>340</sup> y bajo su ropaje se ofrece una interpretación del origen de la cultura en torno de las ideas de justicia y moralidad. Quizás porque con la historia, el progreso y el orden se anulan los criterios de justicia y humanidad, valores morales que la ley de Numa ha silenciado. De esta forma, el pasado se manifiesta como deseo de infancia. Por eso su presencia es fragmentaria y se proyecta de manera yuxtapuesta mediante la ruptura de imágenes vitales del pasado y su correlato con otras muy diferentes, surgidas de la ensoñación. La

---

<sup>340</sup> PLATÓN pone en boca de PROTÁGORAS una nueva versión del mito de PROMETEO. La acción de este personaje se ve como una acción necesaria de progreso técnico y económico, pero insuficiente para salvar a la humanidad. Sirviéndose de este símbolo, el diálogo entre SÓCRATES y PROTÁGORAS servirá de pretexto a PLATÓN para plantear la necesidad de un nuevo modelo de Estado. Algo similar ocurrirá con las funciones del narrador en tanto mediador entre el texto caja y el ladillo.

rememoración, en este sentido, aniquila toda cronología a la vez que disemina sus sentidos al presentar varios pensamientos y acontecimientos simultáneos.

Dicho aniquilamiento temporal se debe al empleo polifacético de la memoria: será destructiva al igual que su ausencia pero también propiciará la espacialización del relato en la voz de Demetria cuya forma de recordar construye la simultaneidad de momentos. En la misma línea hay que recordar la función que La Gándara cumple como metáfora de la rememoración en términos de lo que Joseph Frank llamaba “la referencia reflexiva”<sup>341</sup>. De esta manera, la relación de los significados se produce en la forma espacial mediante la percepción simultánea que hace que estos significados leídos encadenadamente *in praesentia*, no logren un sentido definitivo. Leyéndolos en términos de la referencia instintiva o reflexiva, los objetos que simbolizan la construcción del sentido no se dan por la secuencia lineal y continua de los elementos individuales sino de una unidad. Esa unidad es simbólica a la vez que condensa ideológicamente la tensión entre historia y prehistoria y en la que el narrador cumple una función central para el develamiento de la trama. Es en esa unidad también donde el problema del deseo del pasado, articulado en la infancia, se cristaliza en el campo de maternidad siempre imposible, tema que abordaremos en el siguiente apartado.

#### 4.4.2. FERTILIZACIÓN ASISTIDA O LA RELIGIOSIDAD CONCÉNTRICA

El regreso supone la celebración de la maternidad pero también indica el terreno de la fecundidad frustrada. Quizás por eso sea su espacio el de la fiesta, ligada a la ensoñación y a la ficción de la máscara. Como terreno del no ser, el deseo articula lo posible aunque siempre negado por la determinancia de la historia, que opera también en el rito cíclico de la fiesta en tanto elemento central de la novela. Así, el motivo del regreso al útero es correlativo de la espera. Esa fertilización no probable, deseada pero ficcional

---

<sup>341</sup> “In other words the adoption of spatial form in Pound and Eliot resulted in the disappearance of coherent sequence after a few lines; but the novel, with its larger units of meaning, can preserve coherent sequence within the unit of meaning and break up only the time flow of the narrative [...] Both can be properly understood when their units of meaning are apprehended reflexively in an instant of time.” (1963:16). Vicente CABRERA, por otro lado, afirma: “Benet builds his text not on a logical sequence of events but on a complex juxtaposition of narrative units usually developed around a specific recurrent image or symbol.” (CABRERA, 1983: 110).

(nunca sabemos a ciencia cierta si Coré ha existido en realidad) se presenta como un elemento colectivo y comunitario del carácter regionato. A la vez hace de la espera y del mitema del regreso un elemento religioso basado en el espacio concéntrico Región-La Gándara-la casa, y dependiente del rito cíclico de la fiesta. El dramático acontecimiento en forma de rito se conecta con su registro metonímico, el bausán, que simula el Santo Grial<sup>342</sup>. Como estandarte, no está representado directamente sino de manera clandestina a la manera de un tabú para la sociedad de Numa y, a través del color y del sentido convergente, con el mito de Coré. El color está marcado por su relación con las hojas del roble y remitiendo en fin a la sangre y al Grial. Mediante su uso se produce un efecto de retorsión en la retórica que hace del elemento transgresor de la fiesta y la maternidad una religiosidad concéntrica, íntimamente ligada al espacio tripartito ya mencionado. Con esa apropiación, la fiesta se vuelve un rito religioso que posee un carácter enigmático y misterioso, alrededor del cual giran todos los elementos que constituyen el mosaico argumental, estructural e ideológico de la obra.

Sus orígenes se ubican en la historia de ciertas actividades agrícolas como la del grano y la paja (este último término alude al conjunto de hierbas y ramas, mayor que el manojo y menor que el haz). En torno de ella aparece el personaje del intruso que, si bien a primera vista puede parecer que se opone a la antiheroína, es por el contrario su ayudante. Su primera mención se realiza en el relato del banquete de bodas de Demetria con Amat; alguien se deja olvidada una bufanda de lana. Esa intromisión funciona como una marca de aviso o preanuncio de lo que vendrá: el abandono de Amat, la soledad de Demetria, la llegada de Arturo. Es un personaje que funciona por el énfasis de la metonimia: es una bufanda/pañuelo (el texto no lo aclara) y un vacío, índice del desamparo de Demetria<sup>343</sup>. Para nosotros la interpretación se ajusta a muy diferentes niveles.

Un primer nivel es el que hace de este intruso un personaje elevado por sobre los concurrentes a la fiesta, es decir un elemento testigo que remarca su importancia en la

---

<sup>342</sup> Las vinculaciones religiosas que reformulan el sentido católico del Grial no sólo aparecen en esta obra; recordemos el almohadón que en *Una meditación* oficiaba de elemento de una religiosidad erótica o los usos del orinal en *Volverás a Región*.

<sup>343</sup> Para David HERZBERGER, que el intruso abandone su bufanda significa un deseo de abandono del pasado. (Herzberger, 1976:154); para José ORTEGA, el intruso tiene la función de devolver el orden de Mantua a aquellos que se han congregado para transgredir sus normas. (ORTEGA, 1974:171).

invisibilidad, como si fuera él mismo, a la vez, alguien que debe dejar una ofrenda a la fiesta dada. En otro nivel es, asimismo, un personaje anulado por la ley de Mantua que, no obstante, decide participar de la fiesta no como garante del orden (Molina Ortega, 2007) sino como testigo de la antinomia dialéctica, propio de un personaje que está en los bordes. Por eso, este personaje se relaciona también con el viajero (no con Amat cuya esencia jamás entraría en la casa) y con el profesor de música, aunque el texto jamás lo explicita quizás porque justamente lo que vale a nivel textual es el desdoblamiento de los personajes que comparten y habitan un mismo universo ideológico. Demetria piensa en él para “educar” a su hija pero éste emprende un viaje a Centroeuropa y se detiene, en especial, en el recorrido por Austria<sup>344</sup>. Será éste quien recoja la bufanda, quien siempre tenga frío y, además, quien vuelva derrotado de su viaje pues no consigue encontrar al profesor Von Silenzi<sup>345</sup> para darle unos apuntes que lleva en el abrigo. A la vez, es quien mantiene la fe en Demetria. Con su música elevará el espíritu sólo de aquellos personajes que habiten el espacio concéntrico. Su viaje de regreso acertará, al igual que el del narrador, en la elección de un público minoritario. La clave está en la influencia (tal como veíamos en *Una meditación* también) de una figura intelectual como el profesor Von Silenzi. La creación conlleva el rasgo de intimidad, propio además de la coyuntura franquista, en el que el creador o artista, así como el intelectual, hacen del silencio y la intimidad una forma de sociabilidad. La elección que toma el músico, la del arte minoritario, está en el mismo camino. Por eso, el *Vals K* motiva la necesidad de soledad y la transgresión. Su repercusión, asimismo, se irradiará a toda la comarca en el sentido de la fiesta, cuya vinculación a las de la antigüedad va relacionada con el carácter mítico de la trama. Pero aquí la fiesta, como toda la obra, se articula entre esta adaptación al presente que encuentra en el espacio su forma de realización. El emblema es central para comprender la función de la forma espacial reflexiva.

La función del emblema es representativa y, más específicamente, simbólica. Está en la novela para aludir a otra cosa, o para sugerir su presencia. En *Un viaje de invierno* los

---

<sup>344</sup> Obsérvese la relación con la figura de SCHUBERT.

<sup>345</sup> Obsérvese también la clave paródica del nombre que indica la paradoja del músico del silencio pues lleva a una idea de intimidad que se ve reflejada en la condición autógena de la novela pero también la que hace caso omiso al uso del genitivo para remarcar el linaje.

objetos de funcionamiento emblemático son relativamente numerosos y la frecuencia de su aparición colorea el tejido narrativo, destacando en él como signos de lectura que, aun en su ambigüedad, deben ser vistos como signos de orientación. La ambigüedad es inherente al emblema en cuanto representación, y no porque en la generalidad de los casos no se advierta lo que representan, sino porque los límites y el sentido de su representación quedan un tanto indefinidos. Suponer que la ambigüedad disminuye la eficacia del emblema es olvidar que sus efectos se producen por sugestión y alusión; no directamente, sino estimulando asociaciones mentales en cuyo contexto se justifican equivalencias que fuera de él no tendrían sentido. (Gullón, 1986: 143)

Para Demetria, divinidad matrimonial en la cultura grecorromana, la fiesta de marzo es un rito laico, en forma de religiosidad profana (sobre todo, este carácter temporal del rito se puede apreciar en los capítulos I y II) con ribetes sacros en el que celebra la hipotética vuelta a casa, en los albores de la primavera, de su añorada y posiblemente inexistente hija Coré, a la vez que conmemora y conjura apáticamente el orden natural decadente regionato y su propia soledad así como su enemistad con los Amat, la familia de su marido. Es, en fin, el único ejercicio de efímera voluntad al que pueden pretender aferrarse para tratar de escapar de la soledad, de la desesperación y de la destructiva rutina de su vida y de la de los invitados. La importancia reside en la recurrencia anual del rito en La Gándara, no en su desarrollo, dentro del estancado tiempo regionato condenado a la repetición y al fatalismo. En ese espacio concéntrico, Numa ejercerá su dominio nuevamente como la legalidad imperante por sobre el espacio regionato.

#### 4.4.3. NUMA

Ya hemos analizado la figura de Numa como aquel personaje construido sobre las bases del género fantástico que encarna la legalidad determinante de la historia sobre la comarca regionata. En esta línea, *Un viaje de invierno* construye la figura de Numa en relación con la tragedia, lo fantástico y el destino. Si bien estos tópicos ya han sido trabajados en las dos novelas anteriores de la triología, es en esta última donde se produce su desarrollo de manera completa y crítica. Numa reflejará en esta última novela, antes que una representación, una influencia. En este sentido, se lo despojará de todo atributo y será señalada su influencia en la comarca a partir de la eliminación de la dimensión del libre

albedrío de los personajes y la consecuencia fatídica de Numa y Mantua, asociada a la muerte<sup>346</sup>. Para lograr el efecto trágico dado por la influencia de la ley, la novela se vale de dos operaciones complementarias dadas: a saber, a- por la tensión de mitos (generados por la legalidad de Mantua que ejercen su influencia) que reponen tanto a la necesidad de la prehistoria, lo que llamaremos “los mitos de la tribu”<sup>347</sup>, como al refuerzo del *statu quo* o “mitos del Estado”. Esos símbolos, entendidos como énfasis de la ideología católica del nacionalismo o como su crítica, no escapan a la determinancia de Numa y b- dicha tensión entre los símbolos que configuran el desenlace trágico conlleva, asimismo, la necesaria postulación de una voluntad (reflejada en Demetria, Arturo y el músico) en contra de un destino (el determinado por Numa). Lo interesante es que el texto no resuelve la tensión ni explica el sustrato fantástico. No se trata de eliminar la voluntad o la elección de los personajes, especialmente de los antihéroes<sup>348</sup>, sino de señalar su transgresión frente al límite que, aunque fracasa en términos positivos, triunfa en el gobierno de sí y en la emergencia de la intimidad como camino frente a la alienación que profesa la ley. Así, el encierro de Demetria y la fiesta son elementos antitéticos que, no obstante, obligan a la protagonista a quebrar el *statu quo*.

[...] habiendo heredado de los padres innominados la obediencia a una ley que no se preguntaba (por falta de tiempo, tal vez, por exceso de trabajo) sobre sus fundamentos, habiendo afincado en las tierras bajas del Torce, había remontado su curso para oponer su mentis a una causalidad demasiado natural, demasiado lícita y por consiguiente- para la mentalidad cismática- moralmente recusable. (39-40)

El personaje de Arturo está también sujeto a la ley. Una primera escena se remonta a su niñez en la que escucha la llamada del *Vals K* en el conservatorio de música, donde su

---

<sup>346</sup> Recordemos el rasgo interdiscursivo respecto de la obra de SCHUBERT en relación con los poemas de Wilhelm MÜLLER en el que se precisa el elemento mortuario como clave del viaje de invierno.

<sup>347</sup> Por “Mitos de la tribu” nos referimos al término propuesto por Alberto REIG TAPIA y José Luis DE LA GRANJA (1999) -aunque no lo tomamos al pie de la letra sino como instrumento teórico a reformular - para referirse a los mitos impuestos por la ideología católica nacionalista del Franquismo como estado vencedor en 1939 tanto como a aquellos mitos de la “otra tribu”, la republicana. En nuestro caso, establecemos una diferencia entre lo que llamamos mitos del Estado y mitos de la Tribu; el primero está asociado a aquellos mitos impuestos de manera institucional por un aparato de Estado y regulado asimismo por los aparatos ideológicos, mientras que el segundo se refiere a los mitos construidos desde la memoria colectiva, generalmente emergentes de la oralidad y que reclaman el regreso *ab initio* de la prehistoria republicana.

<sup>348</sup> Como han visto, en especial, David HERZBERGER (1976) y José ORTEGA (1974).

madre realiza la limpieza. Al igual que la influencia que ejerce la rueda en el personaje de Sebastián, el vals trabajará en la tensión de los mitos subyacentes de la ley de Numa: por un lado, motivará a Arturo a ir hacia Mantua y enfrentarse a su destino de muerte; por otro, le permitirá asistir a la ruptura de la temporalidad al frenar su viaje y detenerse en La Gándara, en la casa de Demetria. La tensión en la que se configuran los símbolos, remarcará entonces la dialéctica historia/prehistoria. No es casual que los grajos, símbolos por excelencia del libre albedrío, determinen su voluntad junto con el ciclo natural. El Torce será el elemento clave que, en consonancia con el paratexto epigramático en griego que da inicio a la novela, marcará el fluir de una temporalidad interna antes que cronológica. El estadio final de la muerte está demarcado por la alusión a Numa quien es mencionado en varios momentos aunque no se llega a completar una descripción como veíamos en *Volverás a Región*.

Las referencias que se utilizan marcan la relación de propiedad y el *statu quo* que el guardián de Mantua defiende: “[...] un hombre que dormía todo el año y solamente despertaba cuando sentía la tierra de sus señores hollada por pies extraños” (180). La presencia de Numa en esta última novela culmina el proceso de reificación de la muerte marcada por la legalidad omnipresente, que encuentra en el final del viaje de invierno su resolución ambigua, pues el narrador no explica el desenlace ni en el texto-caja ni en el ladillo. Así, el clima fantástico sigue funcionando en términos de lo irracional y de la conciencia nostálgica, entendida como el espacio real en el que cohabitan los personajes de la comarca. Esta conciencia nostálgica tendrá, asimismo, una influencia determinante en la estructura general de la obra.

#### **4.5. NOSTALGIA, ENSAYO, NOVELA: LA CARNAVALIZACIÓN DEL SENTIDO**

Los cinco capítulos que componen esta última novela están estructurados a través el mitema del regreso. Ya hemos mencionado que José Ortega contabiliza hasta siete viajes en esta novela, pero estos viajes de alguna manera condensan el proceso de héroes, oráculos y guías que caracterizan a los viajeros que inician una búsqueda de la identidad a partir de la memoria semiótica. Arturo es el elegido para asistir a la fiesta ofrecida en La Gándara; su viaje, si bien destinado a las tierras de Numa, se ve interrumpido por la

llegada a la casa de Demetria. No es casual que la idea de viaje se articule con la niñez, centro de la memoria semiótica pues la llamada está anticipada en el motivo del vals que escucha en el conservatorio donde su madre realiza la limpieza. No es casual tampoco que, cuando finaliza el servicio militar, se dedique a servir en las mansiones ribereñas del Torce al igual que su madre. El servicio es parte de la conciencia nostálgica, y la vida activa se reduce ahora al viaje cuyo valor es dual: por un lado, se motiva por el vals; por otro, por Demetria en el ámbito de la ciudad (cuando ésta se desplaza a llevar las invitaciones a la imprenta) y la casa misma que oficia de templo.

En ese cruce se interconectan el recuerdo presente de la madre a través de la idea de servicio, pero también la repetición que es variación de la casa familiar. El nodo 1 vuelve a ser central por el efecto de semejanza y proyección de la memoria de la infancia en Demetria. Doble reemplazo entonces: el que se da por el trabajo y la idea de sacrificio, y el que localiza la pulsión en el templo de La Gándara, lo que hace desviar a este personaje de su viaje a Mantua. En el desplazamiento que emprende Arturo se proyectan las dudas propias de la “zona de sombras” que encubre la novela. Pero esas dudas sirven para fortalecer la búsqueda del héroe así como también la que emprende la propia Demetria. La Gándara será su propio espacio de aprendizaje, la senda que lo guíe a una serie de rituales que lo inician o hacen que se reencuentre con la memoria perdida de la infancia. Quien lo guía, no casualmente, es una “muda” mujer, Demetria. Al igual que Sebastián en *Volverás a Región*, su función actancial es ambigua. Por momentos será ayudante de la ley que encarna Mantua en Numa pero también será quien colabore con un héroe, también ambiguo, Arturo. En esa dialéctica constitutiva de amo-esclavo<sup>349</sup> se juega un uso del código que no es el verbal, propio de la sociedad que representa la ley, sino el paralingüístico o semiótico. El juego de signos, dominado asimismo por la historia, produce el fracaso de la individuación de estos personajes. El gesto del bausán es

---

<sup>349</sup> Friedrich HEGEL en el capítulo IV de *La fenomenología del espíritu* (2006) habla de la relación dialéctica entre amo y esclavo. En ese escrito se observan tres elementos básicos de la autoconciencia del esclavo en el reconocimiento del amo: el trabajo, el temor y el servicio. La doble mediación del amo en la relación que establece con el esclavo se produce, en primer lugar, a partir de la relación con la vida a través del esclavo por el trabajo; y en segundo lugar, mediatiza su relación con el esclavo a través de la naturaleza por lo que el esclavo se transforma en un objeto más. En esta novela los límites están bifurcados y la relación que entablan Demetria y Arturo hace que los roles se resignifiquen según las peripecias de la trama.

sorprendido por la entrada de Arturo y este último parece no tener un “relato de vida”<sup>350</sup> sino signos, a la manera de la estampa narrativa, con los que construye las percepciones del pasado. Primero, realizará las funciones propias de un sirviente doméstico cuya misión será mantener el orden de la casa para después acceder a los misterios que guarda Demetria, su dueña. En el momento de traspaso del umbral se deconstruye la lógica del amo y el esclavo pues Arturo penetra en la intimidad de su dueña. En ese cruce se da, de alguna manera, una violación de lo privado e individual que es antecedida por una pesadilla. El temor construye en este caso no una falsa conciencia de sí sino un reconocimiento que opera en relación con otro que ya no es un dueño o amo sino un igual.

A veces de manifiesta como una pesadilla nocturna, en la que el protagonista siente terrores nunca antes experimentados. Lo característico vendría a ser que el valor de la experiencia nocturna va más allá del mismo terror nocturno. Se fija fuertemente en el personaje y, con frecuencia, lo determina en una transformación de su conducta. (Villegas, 1973: 114)

La pesadilla se produce cuando en la casa se da un cortocircuito que genera un apagón. Arturo se encuentra en medio de la oscuridad y, paradójicamente, recibe la orden de no alumbrar nada. No obstante, intenta encender un fósforo pero fracasa. Es entonces cuando Demetria le solicita que haga fuego con el método más primitivo: frotando dos palos, uno cóncavo, sobre el que se deposita la hojarasca y otro, sobre el que se ejerce con ambas manos un movimiento de rotación. El episodio tiene claramente un matiz sexual, de la misma manera que veíamos en *Una meditación*, y esta fuerza pulsional es una forma de iniciación y un camino de conocimiento, no de unión física. La revelación definitiva, sin embargo, tendrá lugar en la fiesta donde se producirá la verdadera transformación de Arturo. El mitema del viaje se observa en la experiencia de la noche que le otorga variantes en el campo metafórico de la fiesta. Nuevamente, en ese espacio reducido de la casa resuenan a la manera de un eco las repercusiones laberínticas del espacio regionato.

El baile de máscaras- antesala del laberinto- también puede ser pensado como una especie de laberinto, no sólo por sus propias

---

<sup>350</sup> La conciencia de narrar la propia historia produce un texto que es también historia, interiorizada, individual pero que conecta el contexto con el narrador. En este caso, el borramiento de la historia de vida es sintomático de las leyes impuestas por Numa. Pero esto no significa que Arturo no hable pues es, ante todo, un personaje que enuncia su identidad a partir de esquemas indiciales de percepción semiótica. No hay historia simbólica pero sí intrahistoria semiótica.

características, sino, además, porque la literatura nos ha acostumbrado a que un baile de disfraces suele ser un medio en que desaparece el personaje o bien tiene una experiencia significativa. La pérdida de la personalidad es una manera de morir, idea implícita de este mitema. (Villegas, 1973: 121)

La fiesta es un atentado contra las costumbres sociales, es decir, contra el Nomos a favor de la naturaleza. La vuelta al sentido comunitario y primitivo refleja la tensión respecto de la sociedad o Nomos, bajo la cual se encuentra el aspecto normativo. La fiesta produce el acto liberador (Ortega, 1986) en el sentido de un sueño o intervalo de la razón. Pero, al igual que *Una meditación* y *Volverás a Región*, el orden queda restablecido. No obstante, ese momento litúrgico es siempre una forma de búsqueda *ab initio*.

Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, "al comienzo". Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal "ordinaria" para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. (Eliade, 1981: 41)

La fiesta responde a la conciencia nostálgica que se cristaliza en la espera de Coré y en la recuperación de una Edad de Oro, localizable en la niñez y en el recuerdo de la República, opuesta a una edad de la razón y del orden presente en el Régimen franquista. Esta tensión permanece invariable a lo largo de toda la producción del ciclo regionato. La fiesta termina con el castigo del héroe transgresor y con el orden impuesto, lo que no evita que el momento de caos, la "zona de sombras" y tensiones, proyecten la fuerza ideológica de esta novela que ha perdido el carácter argumental y descriptivo en pos de una abstracción del diseño espacial en tanto condensado ideológico: no hay lugares concretos ni personajes caracterizados de manera detallada.

La ambigüedad destruye el orden espacio- temporal y la constitución de caracteres, sosteniendo en cambio una sola voz que se reduce a un narrador multiforme y heteróclito. La voz que coordina esta novela permite distinguir las mitologías del nacionalismo católico a partir de la representación que del Estado se realiza en el texto en tanto hegemonía de la historia, a la vez que refuerzan la recuperación de lo comunitario subyacente en el campo de la prehistoria, asociados en este capítulo a los mitos de la tribu.

#### 4.5.1. LOS MITOS DEL ESTADO

En este apartado nos proponemos indagar el sentido de la historia a partir de lo que consideramos los “mitos del Estado”. En *Un viaje de invierno* podemos rastrear ciertos símbolos que introducen los semas correspondientes a la tendencia ideológica autoritaria representada por el exterior (Mantua) en oposición al interior de la casa-templo. Ernst Cassirer (1992) ubica el mito del Estado como el instrumento que va contra el modo de conocer del hombre primitivo. Este pensamiento expresa, simbólicamente, el profundo deseo del individuo de perder su propia identidad y aspira a refundirse en la naturaleza de la que lo separó el acceso a la condición simbólica de sujeto. Cassirer ve a la historia como un proceso de progresiva individualización psicológica, moral y política del hombre; como un progresivo triunfo de la cultura sobre la naturaleza, que culmina en la ética kantiana y en el modo de conocer propio de la ciencia. Por consiguiente, para él el mito es sin duda profundamente humano pero no es válido ni aplicable a nuestro tiempo. El error de los románticos y post-románticos alemanes para el autor habría sido hacerlo revivir extemporáneamente. La aberración nazi habría surgido así de esos mitos que reforzaron el sentimiento de dependencia respecto de entidades colectivas como la raza y el Estado en un contexto social de profunda desorientación. Cassirer explica que, en situaciones desesperadas, el hombre recurre a medidas desesperadas; en este sentido, los mitos políticos contemporáneos han sido consecuencia de estas medidas. Si la razón falla, queda siempre una “última *ratio*” en el poder de lo milagroso y misterioso. El mito es una objetivación de la experiencia social del hombre, no de su experiencia individual. Es una forma de tipificación de las categorías sociales, cuyo referente máximo es el Estado. En él no encontramos contenidos individuales sino colectivos. Esta afirmación está precedida por una especulación referente a lo que significa el carácter simbólico de la expresión humana. El mito no proviene solamente de procesos intelectuales sino que surge desde una profunda base emocional. Tiene también prehistoria. Es la expresión de una emoción que ha abandonado su forma natural y primigenia y se ha convertido en imágenes, lo que implica una transformación ligada a un proceso intelectual y racionalizable. Estas denominadas emociones instintivas quedan reducidas al símbolo y al orden, pues en esta línea las emociones se refieren a clases específicas de objetos. El ser humano ha encontrado una

manera nueva de expresarse, articulada en símbolos que puede representar una ventaja adaptativa en la medida en que garantiza a supervivencia no del individuo sino del grupo social. Esta expresión tiene en los ritos un carácter cultural y social y cumple con el fin de la objetivación. El hombre primitivo puede realizar y participar de los ritos de su clan o tribu por el simple hecho de que lo reconforta, de que logra desatar todos sus instintos primarios reprimidos. En nuestro caso, ese proceso está determinado por la incidencia ideológica. La racionalización del Estado, presente metonímicamente a través de Numa, garantiza el proceso colectivo que priva las microhistorias individuales y uniformiza. Si la expresión de las emociones produce un efecto de liberación es debido a que se recupera la “anti-ley” o la legalidad prehistórica, cuya axiología volvía a la percepción semiótica, al hogar, a la infancia y a la República como un *locus amoenus*. También en el caso de la expresión simbólica se cumple con esta ley pero funciona como vacuna para reestablecer el orden (el caso de la fiesta es paradigmático) o como mera elipsis. Lo que se logra no es un efecto de exteriorización sino una condensación, pues con el arte, el lenguaje o el mito las expresiones no se convierten en actos sino en *obras* que permanecen. De ahí que “el espíritu de la porcelana” sea un elemento clave para comprender la dialéctica espacial en términos de simultaneidad espacial: Afuera/adentro, Mantua/Región, La Gándara/casa de Demetria e historia/ prehistoria. Estas imágenes, producidas por el pensamiento simbólico, no son consideradas imágenes sino realidades o representaciones estáticas y eternas. Numa se sostiene por el efecto religioso de la ley cuyo elemento constitutivo es el del tabú de la muerte. Asimismo, Cassirer termina postulando que la definición mínima de religión debe ser una que abarque la pregunta por la muerte y la manera en que se responde. Aunque el mito no pueda dar una respuesta racional frente este problema, parece ser que sí pudo establecer una serie de normas comprensibles para el hombre. Por eso enfrentarse a Mantua es transgredir, de alguna manera, el tabú de la muerte. Estas normas influyen en dos ámbitos de los personajes regionatos: el comportamental y el cognitivo. El segundo hace referencia a la forma en que se presenta de manera subjetiva el proceso de pensamiento; en el sentido de un fluir constante que traspone la voz del narrador a la de los personajes con la ya mencionada falta de *decorum*; los personajes reflejan la tensión respecto de un afuera ordenado y estático a través de una dinámica de simultaneidad temporal que vuelve a la

subjetividad, los símbolos y mitemas para reflejar la necesidad de reconstrucción de identidad personal y social.

El primero es su resultante y se refleja en la necesaria condición de transgredir la ley de Mantua, así como el espacio exterior, reflejo de la pretensión de razón. Por eso, la racionalidad de la cronología es el punto que delimita la continuidad entre las novelas de la trilogía. El calendario se convierte en el enemigo de Demetria porque marca un tiempo convencional que le es insoportable ya que ella vive enclaustrada en la casa-templo y construye otra temporalidad que es interna y plenamente subjetiva. Éste le indica obsesivamente el advenimiento de la muerte. Según Diego Martínez Torrón (1987), representa la cronología, el tiempo histórico que la fiesta, en su rutina, abolirá. Se elimina, de esta manera, toda sugestión de tiempo cronológico, quedando solamente las representaciones, objetos de la imaginaria regionata, que anulan razón y orden. Como señala David Herzberger "In Fact, Benet seems purposely to create a timeles vision of reality in which past and present are interfused to form a vague series of occurrences which defy order and reason" (1976:120). Por eso, el viaje es el elemento central del mitema del regreso. Los personajes remontan el Torce y enfrentan a Mantua en la medida en que se hace necesaria la eliminación de la temporalidad cronológica. En este sentido, la fiesta será el motivo que permita anular la historia de la ley y su temporalidad.

Junto con el rol de la cronología nos encontramos con el símbolo del papel vegetal transparente. Con su inscripción "AMAT/TAMA" a la que se alude así ya que la segunda es la lectura al trasluz del envés del papel. Según Jorge Machin- Lucas (2009), es una referencia al recuerdo o al deseo frustrado del marido desaparecido de Demetria. No obstante, para nosotros representa la imposición del orden del afuera y la historia. Es, al igual que el pañuelo/bufanda, un símbolo masculino.

Vale decir que si es obvio que lo que se lee en el haz del papel es una referencia explícita al recuerdo del desaparecido marido de Demetria, su inversión en el envés se abre a multitud de interpretaciones. Vicente Cabrera aprecia una oposición entre vida y muerte al ver en él un criptograma en el que "AMAT" (que en Latín sería la tercera persona del presente de indicativo del verbo "amare") sería el amor, la vida, mientras que "TAMA" representaría a la muerte (por su parecido con "MATA") (Cabrera, 1983:114). Para

nosotros, su sentido tiene que ver con la rememoración o llamada, en una alusión a la muerte ya que, remitiéndose a Mircea Eliade, “tama” es una palabra japonesa que indica el culto a los muertos. Pero el papel transparente es, además, el recordatorio de la bivalencia regionata orden/caos y, por ende, historia/prehistoria. Algo similar sucede con el símbolo de las palomas puesto que representan la libertad que no se posee en el exterior de la casa. Por eso, las palomas que vuelan sobre la casa materna de los Mazón adquieren otro vuelo, diferente de los grajos.

Los que aparecen en esta novela reflejan el sentido bélico de la Postguerra: “[...] el bando de grajos había de volver a su areópago en el cañón no tanto para deliberar sobre el estado de las almas que tenían encomendadas cuanto para comentar con socarronería aquellas ideas elaboradas por ellas que por no tener sentido ni fin no dejarían nunca de animarlas” (177).

Por otra parte, siguiendo el campo semántico bélico, también son testigos en asamblea, como plañideras, de la muerte de un viajero. Otro símbolo es el espíritu de la porcelana. Símbolo de la duración, de lo perenne e inalterable del *statu quo* que Demetria odia y rechaza en este reino huidizo de lo efímero, de la inestabilidad y de la muerte, lleno de recuerdos ficticios y de presencias fantasmagóricas. Es una paradoja que se de un objeto de este tipo, como la bufanda/pañuelo, en un mundo que se ha caracterizado por ser fluctuante. José Ortega señala que “la bufanda introduce la finalidad, pues alguien ha de venir a recogerla, pero es sólo el azar, manteniendo despierto al ánimo en continua espera, el que psobilita la incierta vuelta del intruso” (1986:254).

Es por esto que el mitema del regreso es el eje estructurante del ciclo de Región cuya ruina sólo es posible representar a través del universo simbólico que impone la entrada en la historia. Siguiendo esta línea de análisis, el viaje se impone como un recurso necesario a los efectos de narrar el desarrollo del héroe de la prehistoria que llega a Región e irrumpe con el “espíritu de la porcelana” contra el orden impuesto. La fiesta es correlativa del espíritu al que se enfrenta el antihéroe marcando esa tensión en el nivel deóntico entre lo permitido y lo prohibido.

El segundo término es el que involucra la fiesta, la música y la sexualidad. Una interpretación del significado de este oscuro *leit motiv* la da David Herzberger quien afirma

que “reaffirms the lack of anything permanent at La Gándara” (Herzberger, 1976:135). Pues su fragilidad induce a interpretar la necesidad de lo azaroso y pasional en oposición a lo permanente y establecido del orden. La tribu, en cambio, ofrece claves ligadas a la percepción semiótica cuyas implicancias analizaremos a continuación.

#### 4.5.2. LOS MITOS DE LA TRIBU

El principal emblema que caracteriza los mitos de la tribu está referido a la fiesta en el sentido de enmascaramiento y desdoblamiento de las identidades. La acción de los personajes que participan en ella permanece oculta y sólo los resultados, propios de la fiesta, son mencionados elípticamente. Sin embargo, se nos da un aviso de cuál es su motivación y su efecto:

Y aun cuando con toda probabilidad no moverían un dedo ni pronunciarían una palabra -si es que se dejaban ver- ni cambiarían un saludo ni escucharían la música ni probarían el licor... había de ser una velada animada, llena de ruido, de voces y de humo. E instantáneamente todo quedaría en silencio y en penumbra, luz y humo disipándose ante el mismo sople, todas las puertas abiertas y corridas las cortinas, el salón iluminado por la oceánica claridad procedente de un exterior que, tras haber presentado en el momento de la catástrofe su más tenebrosa opacidad, se abriría tras la consumación del desastre a la lívida y augusta claridad de su permanente calma. Las sillas caídas y algunos vasos por los suelos, ceniceros repletos de colillas, manchas de líquidos y desparramados frutos secos y unas cortinas abombadas por el céfiro de la mañana, delante de un ventanal que ha quedado descuidadamente abierto, he ahí todo el testimonio de una lucha con que una tribu de pensamientos tan indisciplinados como indómitos ha tratado de oponerse al avance de la cordura. Muy poco después se extinguirán todas las luces de la casa, de un solo golpe, para que durante unas pocas horas asuma la apariencia de una mansión abandonada a la que nadie - ni siquiera el Intruso con la equívoca pretensión de recoger la prenda de lana cruda que ha olvidado detrás de un sillón- podrá volver por espacio de muchos meses. (110-11)

La velada en sí es una convocatoria críptica, clandestina y en este sentido, sus asistentes deben despersonalizarse y borrar sus vinculaciones con el mundo exterior. No se dan nombres ni datos acerca de sus físicos ni de sus personalidades, educación o hábitos. Todo ello dentro de la particular temporalidad regionata. Y es que la fiesta es un resultado más de la idiosincrasia de la zona. Ésta y los invitados esperan que de sentido a sus vacías

existencias, aunque el viaje hacia ella les sumirá todavía más en la frustración y la angustia. Allí vivirán en un tiempo interior y subjetivo, no aritmético; dentro de la conciencia nostálgica y fuera de la razón o de la cronología de la historia. El contrasentido, tan propio de la estética benetiana oximorónica, es que lo que debiera ser, dado el hábitat de dichas fiestas, una alegoría de la resurrección de la vida, del surgir de la cosecha, al romper la primavera es un estremecedor canto a la decadencia, a la frustración, a la impotencia y a la voluntad de los personajes en constante tensión con el determinismo legal. Las fiestas son los agentes catalizadores de un deseo, manifestado en las invitaciones que consuetudinariamente se van enviando a unos hipotéticos invitados que serán los mismos que en años anteriores. De hecho, no se sabe la cantidad ni sus nombres.

Corría la voz de que su fiesta era la única medicina anual contra la soledad: no era así, distaba mucho de ser así, más bien era todo lo contrario, la ordalía anual de la amistad y la prueba sacramental de que en aquellas tierras sólo el aislamiento tenía sentido. No bajaba al salón y no habría respondido a las llamadas en el supuesto de que hubiera habido alguien tan insensato como para hacerlas; si es que había algún asistente. No por eso la fiesta dejaba de celebrarse. [...] No en balde se trataba de los fastos del desamparo, de la circunstancial manumisión al orden ético de la razón (o la falaz yuxtaposición del yo al epos) [...] y (no tanto la renovación como la exhumación de todo lo consumido (como si el recuerdo al igual que la sepultura guardara ante todo una imagen en nada coincidente con los restos cambiantes, día a día más reducidos, que obedientes a las terminantes reglas del ciclo de la naturaleza siguen entregando sus esquilgadas energías a ese Moloch de la historia a la cual no se sumaron con conocimiento de sus condiciones, sino por un inconsciente anhelo de juventud y riqueza)) la auspiciación de una época que si quería apearse del tiempo no sería para detenerse en la alegría sino para salir de su flujo –aprovechando una parada en Arcadia– y de toda visión pasada. (105)

Los campos metafóricos referidos a la enfermedad y al dispositivo de la cura están en la misma dirección que las estrategias de retorsión analizadas en las anteriores novelas de la trilogía. La fiesta es, en este sentido, un regreso a la Arcadia entendida no como pasado estático sino como pasado y presente conjugados. La escritura y envío de estas invitaciones abren las disquisiciones sobre el carácter de la fiesta y éstas se acaban con la descripción de la fiesta de marzo. José Ortega categoriza la fiesta en una serie de cometidos que la justifican como forma de intentar superar las constricciones del hado regionato por parte de

Demetria y de los invitados. Éstos serían los más importantes a su entender: “a/ suspensión del rigor, la rutina; b/ forma de hacer volver a su marido y combatir la soledad ocasionada con su marcha, superando igualmente la enemistad con la familia de los Amat; c/ instrumento para ejercer su voluntad.” (Ortega, 1986: 84). De estas opciones, tanto a/ como c/ dan las claves de lectura en torno del problema de la configuración de la memoria del pasado en el presente. En ningún momento, Demetria manifiesta el anhelo de hacer volver a su marido; más bien todo lo contrario. Se trata de hacer valer una voluntad cuyo matiz es transgresor. El texto así lo construye y para los regionatos sus propósitos son, en la práctica, irrealizables y desalentadores: superar la infausta rutina y el rigor de la existencia, intentar hacer volver a su hija -o, en su inexistencia, generarla desde la conciencia nostálgica de Demetria-, los cuales son las claves de una frustración. La vuelta de Coré es un vano intento de ejercer una voluntad individual, mediante una única posibilidad: el rito como única forma de sobrellevar el espíritu de la repetición que agobia a los regionatos, aunque Demetria se resiste infructuosamente a que así sea cambiando la forma de las invitaciones:

Lo cierto es que -consecuencia o no de un celo impositivo- cada invitación debía diferenciarse de las del año anterior para significar, de manera sutil pero palmaria, que no se trataba de una mera repetición del mismo acto. Eso era lo más importante, la recta e inequívoca diferenciación entre dos cosas -fiesta y rito- tan próximas que bien podían confundirse -transfiriendo una a otra sus distintos caracteres y entremezclando sus intenciones a lo largo de procesos que dan lugar a la analogía, pero no a la identidad- por aquellos que no estuvieran advertidos. (22)

En realidad, la fiesta es una abstracción que nunca se concreta definitivamente y cuya única finalidad es buscar una congregación etérea de personajes que residen en la conciencia y en la engañosa memoria de Demetria, tal vez el único personaje real, junto con el sirviente Arturo, de toda la trama. No deja de ser la repetición compulsiva de unas mismas pautas a través de la cual se permite estar en la ley, lo que supone la claudicación de toda ansia por liberarse pero también transgredirla. Por eso, hemos explicado que su función es ambigua. En esta línea de análisis, insistimos en que el claustro presupone también el regreso al origen y no es simple elemento contiguo de Mantua (como ha señalado John Margenot, 1991). El viaje, elemento que indica el mitema del regreso, una de las ideas motrices dentro de las estructuras novelísticas que aparecen en las novelas del

ciclo de Región, adquiere una importancia determinante, aún a pesar de estar aquí supeditado por esta fuerza centrípeta en forma de peregrinaje que motiva todos los movimientos, acciones y, fundamentalmente, reflexiones de la novela. Este viaje de posibles o imaginarios personajes está relacionado con la fiesta o con personajes que están vinculados a ella. Es el deseo común de comprender y alcanzar un destino personal dentro de la temporalidad paralela que existe en Región así como de anular sus frustraciones y su desesperanza.

De todas formas, el viaje no se trabaja de la manera en que se hace en *Volverás a Región* con el hipotético viajero regionato, o con el doble viaje, el de vuelta a Región con la fracturada conciencia de Marré Gamallo; o en *Una meditación*, con los amantes Leo Titelácer y Carlos Bonaval. Aquí, en *Un viaje de invierno*, su desarrollo es más estructural que argumental<sup>351</sup>, lo que supone que los viajes enmarcan los procesos de organización de la trama en la que se pueden contabilizar siete viajes estructurales en la obra, productos de la conciencia notálgica. 1.- La vuelta de la hija de Demetria, Coré, a La Gándara, que en teoría está seis meses fuera de Región, en honor de la cual se celebra la fiesta. Se espera a Coré y, en cambio, se presenta Amat, presagiado por el papel en el que están escritas las palabras “AMAT/TAMA”. 2.- El regreso de Amat, el marido de Demetria, cuya marcha también se conmemora no como lo que se espera sino como aquello que se repele. 3.- El anual viaje de los invitados hacia la fiesta. 4.- El de Arturo hacia Mantua en busca de su destino. 5.- El de la misma Demetria a la ciudad para intentar cancelar inútilmente el pedido de las invitaciones después de 12 años de inveterada costumbre. 6.- El del enigmático intruso hacia La Gándara. 7.- La ruta centroeuropea del músico en busca de Von Silenzi (símbolo de la propia subjetividad), después de fracasar profesionalmente en esa zona emblemática para la música y tan ligada a Schubert.

Otro símbolo es el del Intruso y la bufanda/pañuelo de lana. A pesar de no haberlo visto nadie su carácter de “leyenda local” hace que nadie dude de la existencia de este

---

<sup>351</sup> José ORTEGA opina esto sobre el sentido del viaje en *Un viaje de invierno*: “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 existencia.” (ORTEGA, 1986: 83).

innominado que cuando aparece siempre lo hace de manera camuflada o disfrazado. Este personaje que acude a la fiesta sin ser invitado, pasa completamente inadvertido. Sólo se sabe de su existencia gracias a la bufanda que siempre deja y cuya única posible finalidad es que sea recogida para dejar constancia de su presencia. Con este olvido es el único que consigue romper con la norma establecida por Demetria aunque al final, como todo, se convierta su acción en una nueva rutina. Sólo el azar posibilita la incierta vuelta del intruso. Es un acto de reafirmación del azar y se emmarca en la necesidad de escapar del orden que dramáticamente Demetria intenta aceptar con la ambigüedad que la caracteriza. El intruso se afirma en la coda musical de esta obra que ha sido estudiada fundamentalmente por David Herzberger quien ve en éste la intención de romper el vacío temporal regionato representado por la actitud de Demetria: "The act of abandoning the scarf suggests a kind of nostalgic desire to reclaim the past. Demetria, of course, continually resists this urge, since she aspires to situate herself within a temporal vacuum in which neither past nor future exists." (1976: 134).

Un último elemento constitutivo de los "mitos de la tribu" es el frío invernal. Esta figura, aportada por Diego Martínez Torrón (1987) y relacionada directamente con el título de la obra, alude en segunda instancia a la imagen de la muerte, producto de la transgresión que espera a los personajes. Si no, véase la correlación entre el siguiente texto de caja y sus ladillos que parece buscar premeditadamente la ambigüedad entre las figuras de Demetria y de la muerte para Arturo. Texto de caja:

Al levantar la mirada sorprendido por un repentino golpe de frío (el aliento de la primera e inminente nevada), apareció ante él, despojada de tiempo y coloreada por la nada, simple yuxtaposición de su figura al instante incoloro tan sólo representado en el miedo: insomne y sin sombras, ni siquiera había en su cara el asomo de una carne viciada por la espera, átona y casi argentífera, desprovista de toda emoción: no había llegado hasta allí, no había estado observándole mientras acuclillado hurgaba en la grama sino que empezó a formarse con la llegada del repentino frío, para condensarse en su figura negra con el movimiento de sus ojos hacia un cielo nacarado (y estriado en el horizonte) que señaló con el dedo. No estaba allí sino que él mismo la había llamado con su temor, referido a aquel tiempo por el que -justamente entonces, ni antes ni después- acababa de pasar. "Abríguese", había pensado decirle días atrás, al poco tiempo de llegar, en una de las últimas tardes del otoño, suspendida ya de un foco sin calor; y cuando en cierta ocasión estuvo a punto de acercarse a ella -en el momento de

salir a la puerta de su alcoba- para colocar sobre sus hombros el amplio y oscuro chal del que no se separó en todo el invierno (hasta la mañana que asomó a la ventana con una camisa ligera) tuvo la sensación de haber llegado tarde, tan irremediabilmente tarde como si en el origen de los tiempos ya hubiera sido tarde [...]. (96)

El ladillo reza: “El aspecto arrogante de la muerte.”. Como elemento de la historia también incide en las formaciones de la prehistoria. Uno de sus elementos, y en consonancia con este último, es el del cortocircuito. Esta figura encaja dentro de la estética e ideología benetiana como alusión a la ya referida “zonas de sombras”, donde el ser regionato encuentra las auténticas claves de su existencia a través de la memoria y de la percepción. Ya que no puede comprenderse a través de la razón, es en las zonas más profundas y oscuras del caótico inconsciente donde habitan las fuerzas pasionales y desde donde puede aspirar a llegar a este autoconocimiento. Por otra parte, este juego de claroscuros ayuda a intensificar de manera barroca la atmósfera de misterio y de incertidumbre en el desolado e invernal espacio regionato de La Gándara. David Herzberger ve en este *leit motiv* una estrategia para anunciar la llegada definitiva del invierno y para intensificar el aura de misterio (1976:132).

El último símbolo es el del caballo que significa la encarnadura de la trágica tensión que viven los regionatos, representada por el conflicto entre la razón y la pasión y, en este caso concreto, los huéspedes que se dirigen en su viaje de invierno hacia la fiesta de La Gándara. Este caballo, que se dirige instintivamente -impulsado por las fuerzas pasionales- hacia la casa, está atado por una maniota que le traba las patas -que representa a las fuerzas racionales de la historia y del presente, sometiendo a la voluntad individual-. Su movimiento es paralelo al de los huéspedes hacia la fiesta, lo que es un estéril intento de desvincularse de las ataduras de la razón y coligarse al sentido de la fiesta. Ya que es el revestimiento de un conflicto abstracto, su imagen siempre aparece envuelta de irrealidad. También es el basamento de la ironía trágica en esta novela el hecho de que sea el primero en llegar a La Gándara con las patas trabadas. Diego Martínez Torrón aporta dos posibilidades interpretativas más: símbolo de muerte, ya que con su aparición por la ventana de la casa clausura la obra y por lo tanto el fatídico viaje de invierno (1987: 81), y

palimpsestica recreación del mito clásico de Belerofonte. Se nos dan las claves de su simbología en la correspondencia del texto de caja y su ladillo. Esto es lo que ve Demetria: Texto de caja: “Desde su ventana había seguido con atención la lenta progresión de aquel caballo, apersogado con una maniota, que habiendo surgido en el encinar parecía decidido a cruzar el arroyo y trasponer la cerca de la propiedad.” (207). Ladillo: “El auriga de la razón.”. Si relacionamos ésto con el extracto de unas páginas anteriores, que se refiere al sentido del viaje de los que van hacia La Gándara, incluido el espectral caballo, su simbología cuadra. Al final, caballo y huéspedes yerran en su cometido: su doble viaje, el de autoafirmación personal y el que les dirige a la casa de Demetria, se torna inútil. El caballo sólo adentra su cabeza por la ventana una vez que ya se ha dado cuenta de la esterilidad de su intento, aunque la huella positiva de estas acciones, como venimos viendo en la trilogía, sea la de la búsqueda incansable. Si procedemos con arreglo a la lectura mítica a que invita el argumento de raíces clásicas de *Un viaje de invierno*, se podría decir que en esta zona fronteriza entre Región y el bosque de Mantua se encuentra el Hades clásico. Pero el rasgo que desemboca en el fundamento ideológico es el de la autoridad. Los funcionarios de hacienda o los inspectores de policía que van allá desaparecen sin dejar ni rastro. En términos generales, Mantua es la frontera entre la vida y la muerte para los habitantes de Región. Allí, es donde Arturo encontrará su destino último a manos de Numa.

#### 4.6. EL “EFECTO AZÚA” O CÓMO CERRAR UN CICLO ERÓTICAMENTE

Félix de Azúa (1986) es el primer crítico en observar que *Un viaje de invierno* cumple una función pedagógica y, como tal, deja cerrado el ciclo que comenzara con *Volverás a Región*. Es en esta novela, según Azúa, donde se concluye la teoría acerca de la novela y el narrar en el proyecto literario benetiano. El ciclo se cierra sobre el sentido erótico de la percepción: la memoria nostálgica cristalizada en la fiesta. La suspensión temporal que la fiesta imprime en la trama es motivo válido para funcionar como argumento contra la historia, pues la ruptura del tiempo cronológico es central para bosquejar unos personajes que carecen de carácter determinado.

Por otra parte, esta fiesta “no dura”, no tiene alargamiento en el continuo, es la negación del transcurso, un puro presente que cierra toda posibilidad de progresión y que domina toda la

novela. Se trata pues de un ámbito sagrado, un territorio no sujeto a ley física o histórica. (Azúa, 1986: 149)

El carácter sagrado de la fiesta es, por contigüidad, el espacio sagrado de La Gándara. Irreductible en su condición de memoria nostálgica, la casa permite la retorsión de lo sagrado en sentido contrario a las leyes de Numa. Lo sagrado tiene aquí los valores sémicos de hogar, interioridad y pasado reciente. Esos valores se concentran en torno de un sentido erótico a través del viaje; no sólo el referido al que los personajes emprenden sino, y ante todo, al movimiento contrastivo que el mismo texto realiza en contrapunto entre el ladillo y el texto-caja. El viaje está cargado de simbologías que remiten a lo erótico y en eso se produce el salto de lo semiótico a lo genitivo. La fiesta, en su sentido erótico, (recordemos que la anticipa el bausán, que los personajes se enmascaran, que el intruso deja un objeto como marca de la penetración) es portadora de la creación. El primer estadio es el simbólico, sobre el que actúa el texto-caja, mientras que el ladillo ofrece la contradicción; la autofagia es evidente desde el ángulo de la pseudo razón. El doble disfraz permite leer en el paralelismo la *virtus dormitiva*, mediante la cual se comprende el velo que trama esta novela. En términos copulativos, la relación del ladillo y el texto-caja producen un nuevo texto que nace a la luz de la dialéctica y es, a la vez, reflejo del núcleo íntimo y profundo: la habitación de Demetria y el bausán, que condensa a la vez que garantiza la repetición y diferencia del ritual; o la relación Demetria/Arturo. Lo mismo sucede con el ladillo y el texto-caja; ninguno parece cerrar el sentido pues se decodifican mutuamente.

Los ladillos de las páginas 205-206 vuelven sobre el problema de la sexualidad y el matrimonio. En una escena donde Demetria decide “sin recato” mostrarle el bausán que, apenas llegado a la casa, Arturo deseaba observar de cerca, el ladillo remarcará “La conducta sexual como mito del Estado” (205). Frente a la norma impuesta incluso a nivel textual, y conectada con la figura etérea y recordada del esposo Amat como parte de ese orden, el siguiente ladillo rezará “Réplica del sexo al Estado” (206); esa réplica desmonta el sentido del primer ladillo. Al refutarlo, la fiesta se ofrece como “supervivencia en forma

de festival”<sup>352</sup> (206); su mayor exponente es el maestro (Von Silenzi), “un hombre moral y socialmente pervertido” (206), dedicado a crear una nueva métrica. La lógica de la trama también se verifica en la lógica formal de la novela. Y es ahí donde aparece la pedagogía mencionada por Azúa. Mitología sexual (la aportada por el mito) y mitología científica quedan dobladas a la dialéctica y al signo de la reproducción. Ambos textos apuntan a procrear un tercer sentido, devenido no de la interrelación de ambos discursos sino de la contraposición, de la prestación y del sistema de la petición- respuesta. No obstante, queda la hegemonía de la historia y los mitos de Estado como condición *sine qua non* de la trama regionata.

Si hubiera que transcribir ese tercer texto invisible, podría tener el siguiente aspecto: la creación artística tiende a constituirse como creación pura, como cosmogonía; pero su movimiento mismo la encamina a una necesaria explicación, pues su inestabilidad no le permite permanecer en estado de enigma puro; se construye entonces un discurso paralelo conceptual, encaminado a ordenar y dar sentido al enigma; pero ese nuevo discurso no ha hecho sino sustituir los mitos originales y privados, en mitos estatales dominados, por lo que su función principal (negación del mito *aquel*) nunca es eficaz. (Azúa, 1986: 157)

De esa relación surgen los mitos del estado y los de la tribu. El primero, en su condición sustitutiva y el segundo, que es el que se recupera en la axiología republicana de la prehistoria, en su condición genitiva. Este último es el que proporciona la vía creativa por el sentido erótico de la transgresión, reflejado en el bausán. Lo tabú se expresa en ese presente, quebrado por lapsus y por la irracionalidad de la sexualidad y la fertilización asistida. La necesidad de recuperar el génesis está en el origen anterior a la historia. Sexualidad es equivalente a arte pues ambos apuntan a lo genitivo, al deseo y a la fiesta. Las sustituciones son también una forma de traducción del deseo que el Estado no logra deslindar. El narrador, en este proceso, será el encargado de marcar los quiebres y las relaciones entre el ladrillo y el texto-caja.

---

<sup>352</sup> Demetria le dirá a Arturo: “La fiesta, claro está: después de tantos años me pregunto por qué tengo que inquietarme sobre si tiene un sentido o no. Debería bastarme con celebrarla, ¿no crees?” (206) El ladrillo, asimismo, rezará: “La verdadera racionalidad”. Con lo cual se trastoca el sentido lógico de la razón impuesta por la semiótica de la percepción y la irracionalidad.

#### 4.6.1. PRESENCIA DE NARRADOR

Las notas que componen los ladillos son significativas porque resaltan un discurso alternativo que encara el narrador. Su estructura es básicamente la de la glosa; poseen un carácter breve y sentencioso que no depende del texto caja así como tampoco de una revisión por parte del narrador ni de una conclusión que se desprenda lógicamente de las mismas. El narrador está construyendo dos textos en simultáneo, copresentes en la totalidad de la novela. La función de las notas es, por esta misma razón, muy distinta y a la vez polimórfica. El narrador apunta, a través de los ladillos, las ideas fundamentales y con ello hace de la novela un entramado ideológico cuya base es el contrapunto. Algunas de las notas están unidas, incluso interligadas discursivamente, pese a constituir diferentes ladillos. Las glosas, en este sentido, van perfilando un discurso relacionado con el conocimiento, la razón y el destino. Sus funciones son múltiples: pueden servir para llamar la atención del lector (29, 58, entre otros ejemplos) o para sacar al margen alguna consideración sobre algún personaje con el objeto de resaltarlo en la trama (85). La nota puede servir indistintamente para subrayar el carácter intemporal de un personaje o para indicar su perseverancia en la misión de transgredir o iniciar el viaje. También prestan especial atención a los símbolos que resaltan: “el espíritu de la porcelana” (36), las “runas” (52). Cuestionan muchas veces la veracidad de lo que dicen o acentúan su carácter conjetural, ponen en duda un dato o indican al lector acerca de cómo se debe interpretar el texto-caja. También pueden remitir a una fuente del mito que condensa el sentido predominante de la historia, como es el caso de la inclusión en el ladillo de “Eclesiastés I” (49) que contrasta con su sentido original:

“Por el camino que vamos- le vino a decir, asomada a la ventana- todo es previsible; y si hemos de ser consecuentes amanecerá aquel día en que se hará un plan de nuestra desdicha. Te has embarcado en la aventura de tu salvación, o sea la aniquilación de tu condición, y no tanto por amplitud de un saber previsor como por la cortedad de su vida. Quien añade ciencia... ya sabes a lo que me refiero.” (49)

El Eclesiastés se pregunta cómo afrontar la vida teniendo por segura la muerte. Tiene un tono marcadamente existencial y busca el sentido ético de la justicia (Vílchez Líndez, 1994). El *carpe diem* evidenciado en la cita se corresponde con ello, pero a diferencia de

éste, en la novela no hay una salvación final puesta en Dios<sup>353</sup>. Otro dilema es que el narrador no puede equivaler a la figura del predicador en este texto pues sus bifurcaciones hacen que no sea homogéneo sino multiforme a la vez que multifuncional.

En cuanto al estilo empleado en *Un viaje de invierno*, como ya hemos visto anteriormente en su teoría crítica, se le da una importancia primordial, así como a la técnica para la creación de la obra de ficción. En esta obra se advierte una persistencia y un progresivo perfeccionamiento en sus concepciones, lenguaje y estilo. La aparición del texto de caja y del ladillo (en el sentido formal de la novela “nueva” posmoderna) y la recurrencia constante de los *leit motifs* ya explicados, son tal vez los aspectos más destacables de este nuevo avance en su estética. Estamos ante el paroxismo de una literatura intelectualizada, basada en la incertidumbre, la indeterminación y la irrealidad o “zona de sombras”.

La estampa se muestra de manera compleja y acabada. No se trata sólo de descubrir y retratar los enigmas de la realidad sino también de inventarlos de nuevo con el instrumental lingüístico y estilístico. El narrador explica poco, a diferencia de sus compañeros de postguerra que categorizan, clasifican y nombran directamente los elementos de la realidad. Mediante la construcción de la incertidumbre y gracias al oxímoron, se va suprimiendo información y convirtiendo a sus personajes y objetos en mecanismos intangibles sumidos en la trama ideológica. Se lleva al paroxismo un estilo de sintaxis complicada con construcciones en paréntesis, aunque en este caso la sintaxis es menos peripatética y más condensada. Abundan otra vez los retrasos y confusiones de personajes, de nombres (Avija o Aviza), de situaciones y metamorfosis de personajes (Demetria/Coré).

Estos meandros de la prosa son funcionales, van relacionados con la discontinuidad inherente a lo narrado por la distorsionada acción y por la vaguedad de la conciencia no arbitraria para presentar los enigmas. Finalmente, hay mucha más escasez de descripciones

---

<sup>353</sup> “1:18 Porque en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor.” Señala la figura del predicador la empatía por los desvaríos o locuras y no por la razón, a quien se la compara con la ciencia.

-con escasas referencias toponímicas- y mayor morosidad de reflexiones, con afirmaciones mucho más apotegmáticas. Se utiliza más el estilo indirecto y no hay casi diálogo. El narrador se presenta en singular en tanto unidad mayor bajo la cual se incluyen las dos formas genéricas del discurso en que se traman.

Cada narración tiene su propio narrador y estos narradores se diferencian y se parecen en la misma medida en que aquellas lo hacen; y me arriesgo a suponer que bajo las diferentes máscaras subyace un ente que aun si cambiante y multiforme mantiene una comunidad de rasgos que permiten identificarlo sin gran dificultad: la ironía en primer término; la proclividad a la digresión; el gusto por la inserción de una idea dentro de otra; las transiciones en el modo del discurso; los cambios de punto de vista; la simulada apatía hacia la curiosidad del lector. Estos rasgos y otros (no quiero insistir en la manipulación de tiempos y espacios) revelan en la afinidad un parentesco, y más: una identidad sustancial [...] un narrador cauteloso, insistente, supremamente hábil, en quien las ambigüedades y la simulada confusión son recursos para la complejidad deseada- o, más bien impuesta- para sugerir una manera de concebir la realidad. Los retrocesos, las soluciones de continuidad, las aclaraciones para disipar (si no es para potenciar) la equivocidad, las digresiones y pseudoextravíos, por acumulación, van convirtiéndose en tantos modos de realización y de involuntaria autocaracterización. (Gullón, 1981:12)

Este único narrador extradiegético se caracteriza por la reiteración de sus obsesiones: la vertiente geológica, los interdiscursos bíblicos y mitológicos, determinadas metáforas (agua/tierra, lluvia/sol, luz/sombra), la preocupación por determinados temas como la guerra, la soledad, el viaje, el abandono, la memoria, el tiempo, la historia, la acción/reflexión, el individuo/ Estado, su atracción por determinados personajes (héroes del fracaso, transgresores, rebeldes, oráculos, madre ausente, padres débiles), genéricos (como el Indio, el penitente, el profesor de música o Numa) o con nombre propio como Marré, Cayetano, Sebastián, Demetria o Arturo. También lo caracteriza su predilección por determinados lugares de memoria regionata como la cueva de la Mansurra, el Monje, el Puente de Doña Cautiva y, en este caso, La Gándara, región que se sitúa en la arista central del ciclo regionato -la carretera- cerca de la cueva representada en *Una meditación*. Este narrador, asimismo, se hace consciente de lo referido en las anteriores novelas de la trilogía; adelanta incluso títulos de futuras novelas: *Una meditación* está anunciada en *Volverás a Región* de la misma manera que en la primera se anuncia *Un viaje de invierno*.

Todo lo que hasta ahora hemos venido definiendo como Región o “espacio regionato” forma parte de una cosmovisión, de un posicionamiento ideológico basado más en el juego tropológico que en el de la descripción. Así lo entiende Alberto Oliart al referirse a la primera novela de la trilogía: “está llena de la ideología de su autor, de sus juicios de valor sobre la vida y los hombres, de su visión, en fin, del mundo. Unas veces expresados clara y minuciosamente, otras dichos oblicuamente a través de los personajes o su situación.” (1969:224). No se trata, no obstante, de un posicionamiento de autor individual sino de uno social que recupera una memoria socio-cultural y una axiología del pasado reciente. Ya no hay pluriperspectivismo de 3era. a 1era. persona. La 3era. abarca el móvil punto de vista de Demetria, de Arturo y del profesor, bajo la mirada del narrador que concentra la carga ideológica en la trama dialéctica historia/ prehistoria referenciada en el juego ladillo/ texto-caja. Por eso, estamos en condiciones de afirmar que la narrativa del ciclo de Región culmina el proceso que va de la topología a la tropología y hace del espacio regionato un condensado ideológico.

#### **4.6.2. LA RETIRADA DEL TOPOS, LA BIENVENIDA DEL TROPO**

Uno de los ensayos de Benet que integran *Puerta de tierra* (1970b) se titula “Op. posth” y allí se plantea la problemática disyuntiva entre el arte como devoción o como profesión, partiendo de la figura de su admirado Schubert (el cual formará parte de la coda musical, reconvertida en estructural, en *Un viaje de invierno*). Trata las fluctuaciones que un artista sufre a lo largo de su corta pero densa carrera, entre la búsqueda del éxito y del reconocimiento social y crítico y quien, ante los vislumbres de su muerte, realiza el abandono de esta actitud e inicia la búsqueda del éxito personal. Es el viaje interior lo que se subraya en este caso, a partir del que se sustenta la búsqueda interior de los personajes y la construcción de la subjetividad. Pero a la vez se mantiene una tensión: la “vida del aplauso” y la auténtica “vida del artista”, en cuyo arte se remite a sí mismo con una profunda incompatibilidad entre el lenguaje musical y el de las ideas o la razón (lo cual conviene recordar que es paralelo a sus concepciones sobre la literatura). Vicente Cabrera comenta al respecto:

The points common both to Schubert's songs and the novel are (1) The tone and the mood of solitude and despair. But in the former the solitude felt by the lover results from the absence of the beloved while in the latter it is felt by the mother because of her daughter's absence. (2) The ominous crow hovering in the songs as a symbol of death also persistently hovers in the novel. (3) The futility of the journey in the tone is the structural core in the other. What matters here is not what they have in common, but the way Benet creates literature, conceiving and elaborating art with art, literature with music. So, more than a tribute to Schubert, *A Winter Journey* is a tribute to art per se. (1983: 105-106)

La lógica del arte y la novela metafictional se componen a partir del borramiento de la topología y la entrada en la tropología. Ese es el camino del ciclo regionato. En *Puerta de tierra*, publicada cinco años más tarde que *La inspiración y el estilo*, vemos otro compendio de las más variadas preocupaciones de Juan Benet sobre el arte y la literatura, considerando a esta segunda como particular manifestación del anterior analizada en algunos de sus mecanismos internos (especialmente, el papel de la metáfora en la obra literaria), así como la constatación de sus atrabiliarias relaciones con la sociedad. La estructura externa de este libro, escasísimamente estudiado por la crítica pero que a nuestro parecer tiene una importancia capital en determinadas partes, se divide en seis capítulos de variada temática pero conectados internamente por la hilazón que suponen estas argumentaciones. Uno de los puntos de interés, si no el más importante en este estudio es, como ya hemos anticipado, el análisis que hace de la metáfora cuya importancia ya discutí someramente en *La inspiración y el estilo*, contextualizándola históricamente e insertándola dentro de las disquisiciones sobre el estilo y la expresión como elementos indispensables del lenguaje literario e imprescindibles para la forja de un escritor. En el primer artículo intitulado "Épica, noética, poiética" se dedica a desentrañar el origen de este *tropo* o "figura estilística" y a hacer taxonomía de su naturaleza y de sus propiedades como elemento de dicha expresión pero también se encamina a mostrarnos su visión sobre el poeta épico y sobre sus diferencias con el lírico y el pensador. En este capítulo Benet expone la teoría de que el origen de la metáfora se podría situar en los poemas épicos de la antigüedad, tiempos en los que el poeta se dedicó a narrar series de acontecimientos sobre hechos míticos o extraordinarios. Esta peculiar naturaleza del poeta épico se contrapone a la del cronista (la

misma dialéctica que opone al poeta y al historiador) en cuyos oficios los diferencian las distintas relaciones “entre el relato y lo relatado” (sinónimos de “discurso” e “historia”), opuestas por las dicotomías “exactitud cronista” (en el modo de narrar)- “corrección épica” (en el modo de escribir) y “veracidad” - “imaginación”, es decir, entre el apego de la crónica a la fidelidad histórica y a la verosimilitud narrativa, a la veracidad de los acontecimientos relatados y la natural tendencia de la épica de abrirse a los impulsos más libres de la imaginación, de lo fabuloso y de lo hiperbólico. Por eso, el espacio de La Gándara es, por excelencia, un *discordia concors* como toda antinomia. Este inusitado interés en los aspectos más formales, en la configuración de un estilo apuntalado por la noción de la metáfora más que en los exclusivamente temáticos, argumentales o incluso socioliterarios, es la esencia de la teoría y de la praxis novelística de Juan Benet. El autor evoluciona en el estilo y la expresión, no en los temas que se repiten constantemente en diferentes combinaciones y permutaciones a lo largo de la historia. La poesía épica se centró en el uso del lenguaje para expresar o incluso inventar los aparentes y enigmáticos elementos de la realidad más que en una temática desarrollada convencionalmente. Por eso, el viaje es también un fundamento del estilo, del topo al tropo, que lleva a pensar el diseño espacial de Región como condensado ideológico.

#### CONCLUSIONES PARCIALES

El propósito de este capítulo ha sido demostrar que las tres novelas que hemos sometido a estudio: *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, las tres primeras de la trilogía del denominado “ciclo de Región” de Juan Benet (luego vendrá *Herrumbrosas lanzas*) parten de un plan preconcebido por parte del autor, cuyas manifestaciones más explícitas se encuentran en dos libros de ensayo coetáneos a ellas, titulados *La inspiración y el estilo* y *Puerta de tierra*. En ellos se asentó no sólo lo que serían las líneas medulares de sus ideas estéticas y literarias sino que también anticipó el diseño de sus futuras novelas que a la larga se demostró coherente con sus premisas teóricas.

En dichas obras críticas se advierte que Benet no adopta el tono de la crítica literaria. No es en absoluto un teórico en el estricto sentido de la palabra, a pesar de su vasta

cultura y de su amplio bagaje de lecturas. Pero apunta, no obstante, una serie de ideas que no pueden dejarse de lado para entender la arquitectura novelística. En *La inspiración y el estilo* ya se advierten los soportes de una narrativa prototípicamente ideológica. Por un lado, la afirmación de que el estilo es el ingrediente fundamental de un buen escritor, mucho más importante y perenne que el argumento o el mensaje, que a lo largo del tiempo pierden vigencia, y de que la auténtica inspiración, que muchos autores y críticos utilizan sin establecer sus orígenes o características, sólo es parte de un estilo personal y trabajado. Así pues la inspiración pierde en Benet toda relación de carácter demiúrgico, desconocida e inefable para el ser humano, y toda connotación esotérica. Por otro lado, la influencia dada por la intertextualidad respecto de autores extranjeros, de los que extrae puntuales elementos que, o bien le sirven para confirmar sus teorías acerca de la inspiración y del estilo, o bien son utilizados para hacer elucubraciones sobre estética literaria en general. Desecha el ciclo de Región las fórmulas costumbristas o realista-naturalistas, y en el caso de *Puerta de tierra* lleva a cabo disertaciones muy interesantes acerca de la épica, de la lírica y de la metáfora. En este sentido, la relación intradiscursiva que se establece en el diálogo entre sus ensayos y novelas cumple nuestra hipótesis de partida: el transcurso de la narrativa del ciclo va de la topología, criticando e ironizando acerca de las tópicas míticas, para conservar de manera positiva los tropos, las figuras del discurso donde cobran especial valor los referidos a la *poiesis*, la sexualidad y el universo femenino de la maternidad perdida o añorada.

Su opera prima, *Volverás a Región*, va a pretender convertirse en una gran épica del espacio regionato; no obstante, la vuelta de tuerca obliga a trastocar lo épico por lo lírico. Por otra parte, la metáfora, uno de los instrumentos clave de su estética, es el medio necesario para ese tipo de conversiones. Distingue la metáfora en dos tipos: la “escalar” y la “modal”. La primera se encarga de comparar la realidad contingente con lo fabuloso, por lo que eleva la realidad a una escala superior; la segunda traslada y define conceptos abstractos, sentimientos, percepciones o actitudes dentro de los límites de la escala humana, les cambia el modo, como su denominación indica. Pero también esta obra es un mosaico de inquietudes de lo más variadas que se conectan con lo planteado en *Puerta de tierra* en la que se va desde artículos sobre la novela francesa, el tiempo, Franz Schubert, *El rey Lear*

a la enseñanza de la historia y digresiones varias sobre la moral, el individuo y las convenciones sociales así como otros temas que van a permear sus novelas regionatas. Por otra parte, tres autores de origen extranjero le sirvieron como los principales mentores para diseñar su mundo literario tanto en los planos argumental, estructural, ideológico y estilístico. Son palimpsestos o influencias reconocidas. Dos de ellos son escritores -William Faulkner y Euclides da Cunha- y el tercero es antropólogo -Sir James Frazer-. La fusión de la personalidad, de la amplia cultura, de las ideas estéticas, así como de los préstamos que recoge de estos hipotextos da como resultado una obra concatenada que va contra el “realismo social”, en pos de una novela experimental, intelectualizada pero con claro contenido político y moral.

William Faulkner fue el autor al que más fervientemente admiró y es su principal punto de referencia, aunque no el único, sobre la indagación de la conciencia y la memoria de seres humanos desgarrados por sus pasados o por su configuración psicológica, y el deseo de realizar una investigación literaria de carácter especulativo acerca de la temporalidad. Esto último lleva a ambos autores a la figura del filósofo Henri Bergson y a sus teorías acerca de la conciencia y de la *durée*. La estructural ruptura de la linealidad en la prosa benetiana va ligada a sus concepciones que oponen el convencional tiempo cronológico al subjetivo e interior tiempo psicológico con una sintaxis desestructurada, alambicada por el uso de numerosas subordinadas, parentéticas, guiones, proliferación de adjetivos, confusiones y olvidos deliberados, dilaciones y otras “anomalías” para la tónica oficial en las décadas de los sesenta y de gran parte de los setenta.

A debate se debe poner el hecho de que la creación del microcosmos literario y autorreferencial de Región se deba a la influencia del Yoknapatawpha County de Faulkner; el mapa de Región así lo demuestra, junto con el diseño espacial propio de una postguerra yerma y aislada. Si hay una figura decisiva en el desarrollo de este mundo, ésa es la de Euclides da Cunha quien había publicado en 1902 la obra *Os Sertões*, recuento periodístico, transformado en novela, de la rebelión de los *caboclos*, descendientes de los primitivos *bandeirantes*, paupérrimos habitantes de las zonas del estéril e inhóspito noreste brasileño, acaudillados por un líder entre lo religioso y lo militar al que daban en llamar el *Conselheiro* (“Consejero”), todos ellos sofocados hasta el genocidio por el ejército del

gobierno federal. Muchos motivos suyos sirven de ayuda a Benet, entre los que destacan el diseño topográfico del espacio regionato, la narración de la estrategia militar, ciertos recursos narrativos, como el del viajero y la creación de la figura del general Gamallo a partir del líder brasileño pero con la salvedad de que ambos, aparte de otras diferencias menores, adoptaron dos estrategias diametralmente opuestas entre sí ante lo que narraban. Sin ánimo de narrar una denuncia social expresa, el ciclo de Región intenta desmontar la tópica del discurso nacionalista (engendrado y soportado por el realismo social) a partir de una ruptura en lo estilístico y en el contenido. El pensamiento mítico de *La rama dorada* de Sir James Frazer nos permite concentrar la crítica en la abstracción del poder, Numa, el guardián del bosque de Mantua, extraído del mítico rey-sacerdote encargado de custodiar el bosque de Nemi y del segundo rey de Roma, Numa Pompilius, de *Vidas paralelas* de Plutarco; la confección de *Un viaje de invierno*, obra que funde el mito clásico con el propio benetiano es la conclusión perfecta de la trilogía. Numa aparece, en mayor o menor medida, en las tres obras que hemos analizado del “ciclo de Región” pero merece un tratamiento especial ya que es la encarnadura de toda una filosofía de la fatalidad, del estancamiento temporal y del aislamiento espacial de la zona regionata. Él es el depositario y el custodio de una serie de leyes tácitas propias de un diseño espacial que remite, casi de manera circular, al mitema del regreso; es espacio que envuelve las conciencias desarticuladas de los personajes así como es el verdugo de aquéllos que no han comprendido todavía el orden de la comarca o que se quieren rebelar contra él. La creación del autónomo y animado mundo de Región es así la combinación de un entramado de aspectos endógenos y exógenos, de entre los que sobresale Numa. Su desarrollo al detalle se da en *Volverás a Región* en términos topológicos pero su presencia se va a hacer también patente en las dos siguientes novelas regionatas en su doble condición de fatídica fuerza impersonal que actúa como juez y verdugo de la decadencia y destrucción de toda una sociedad y de unos personajes abocados al fracaso, a la frustración y a la muerte sin ninguna capacidad para modificar o corregir sus destinos; no obstante, estos personajes que enfrentan la ley de Mantua y Numa persisten en la necesidad imperiosa de realizar el viaje, convertirse en antihéroes y narrar su transgresión. Lo vemos en la persistencia del niño-adulto como el testigo del encuentro entre Marré y Sebastián; en las cartas de Cayetano y

en la obra misma del narrador de *Una meditación*, pero ante todo en el trastocamiento del lenguaje metaliterario que se observa en *Un viaje de invierno* a través del vals.

Su presencia permanece inalterable contemplando cómo se van diseminando las conciencias nostálgicas para formar parte de unos hechos (la historia: la Guerra civil, la postguerra) y unos recuerdos que intentan resguardarse (la prehistoria republicana). Si nos dirigimos hacia los resultados de esta red de textualidades, en el caso de *Volverás a Región* nos encontramos ante la creación de una épica autorreferencial, cuyo principal tema es la ruina. Tras la puntillista y a veces contradictoria descripción de la comarca de Región por un narrador en tercera persona, nos encontramos ante los vericuetos del pasado durante una noche de dos frustrados personajes con dos trayectorias diferentes, el ambiguo guía doctor Daniel Sebastián y la pasional Marré Gamallo. Ambos repasan sus vidas en el marco regionato, destrozadas por la Guerra civil española; una guerra que en el ámbito de la comarca norteña es simplemente el agente catalizador de la ideología nacionalista, dado por un trío de amantes, Gamallo, el jugador y María Timoner quienes, sin saber las consecuencias que iba a acarrear, pusieron en una mesa de juego el destino final de la zona. Asimismo, los hechos concretos de sus atormentadas vidas les llevan a hacer indagaciones sobre las esencias del tiempo, de la memoria y de la conciencia, de la dialéctica castrante entre la razón y la pasión, del sexo y de otros temas abstractos que influyeron directamente sobre sus propias conciencias, que son las únicas dimensiones que tienen estos personajes.

Lo que no saben ni el doctor ni Marré es que cuando acaben sus monólogos acabarán también sus vidas, aunque no la trama semiótica que pervive en el niño-adulto. En *Una meditación*, un narrador innominado repasa el mismo periodo de la época de España en el espacio regionato, pero en este caso en clave pseudo-elegíaca y con un doble lenguaje unificado por la corriente narrativa que suponen más de trescientas páginas de texto continuo, sin división entre capítulos ni puntos aparte. Recuerdos de la infancia se verifican en su conciencia rememorativa y los va vertiendo en estado puro desde la nostalgia y las asociaciones mentales más involuntarias. Rivalidades entre sagas familiares, personajes que lindan entre lo verosímil y lo fantástico, amantes que tratan de consumir su amor infructuosamente, rememoraciones de guerra y espectáculos al que asistió el narrador desde la inconsciencia propia de la infancia, son volcados al mismo tiempo en que se produce el

ejercicio intelectual que suponen hondas reflexiones acerca de la naturaleza del tiempo, de la misma memoria, del conflicto entre la razón y la pasión en los regionatos, de la sexualidad y de la fatalidad encarnada por la Guerra civil, entre otros. El desenlace, si bien retoma el orden de Numa, al igual que la huella testimonial del niño-adulto en *Volverás...*, deja la novela misma como resultado (fruto de esa *meditación*) cuyo narrador se asume de manera autosuficiente en el texto.

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

Algo similar sucederá con el personaje de Demetria en *Un viaje de invierno*, novela que clausura la trilogía. La casa 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, y que sostiene el quiebre de la linealidad cronotópica del campo semántico del texto así como su hermenéutica receptiva.

En *Un viaje de invierno*, Benet fusiona dos mitos: el clásico y el regionato, para hacer una indagación en la conciencia nostálgica de dos personajes, Demetria y su sirviente Arturo, quienes esperan en una fiesta ritual, con etéreos invitados, la llegada a principios de la primavera de una tal Coré, hija de la anterior y posible proyección mental de una maternidad frustrada. En esta personal reelaboración del mito de Perséfone y Hades, explicación mitológica del tránsito de los ciclos estacionarios de la naturaleza, el viaje que emprenden los entes de ficción hacia la celebración es pautado por el ritmo musical de la novela, marcado al compás del *Vals K* de Franz Schubert, músico a partir del que también se toma el título según su serie de *Lieder* tradicionales *Die Winterreise* así como es potenciado por la presencia de un doble texto, constituido por un texto principal complementado por anotaciones marginales (ladillos) y por la distribución de una serie de *leit motifs* que llevan insertos en su interior los grandes temas de la ideología literaria benetiana: a saber, de nuevo el tiempo, la memoria, la conciencia nostálgica, la sexualidad fracasada, el debate entre razón y pasión, y la fatalidad. Como colofón, este capítulo asumió la deuda contraída con lo mejor de cierta crítica, que ha servido para iluminar algunos aspectos ambiguos y otros no trabajados, como el de la trama ideológica del campo de la historia en una obra enigmática, cuyos elementos esenciales residen, como hemos remarcado, en la ambigüedad y en la incertidumbre de la “zona de sombras”, en el exigente juego intelectual que el autor establece con el lector.

El mitema del regreso es en estas obras el elemento estructurante. 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. Sobre esas intenciones hemos definido la actitud del héroe en términos de una axiología positiva.

Asimismo, se ha pretendido conciliar posturas críticas encontradas entre sí, tanto en la interpretación del sentido de las obras como en la discusión entre su referencialidad y autorreferencialidad (la última de las cuales hemos defendido) y extraer material de algunos trabajos que no tenían tanto como finalidad el estudio de Juan Benet como la ratificación, a través de su figura, de una crítica y una axiología republicana. Pero también hemos intentado llenar muchas lagunas en la interpretación de estas obras, relacionando la praxis novelística con la teoría crítica y con la asunción de los modelos literarios anteriormente mencionados, así como con el valioso añadido que supone el material que nos han aportado las entrevistas que concedió el autor y que ratifican la coherencia de las anteriores fuentes.

La deuda mayor la constituye un texto, no explorado por la crítica en profundidad, que conjuga los ensayos y el ciclo de Región. Establecemos así la clausura de esta tesis a partir de los alcances tropológicos para la creación de una “nueva novela histórica” cuyo exponente es la obra incompleta *Herrumbrosas lanzas* en la que se proyectan los postulados ensayísticos analizados, en especial en el capítulo I de esta tesis, y los postulados literarios del ciclo regionato, cuyos argumentos son el de la acentuación del proceso espacializador y el de la construcción de la ideología vistos en su narrativa breve (capítulos II y III) y en la trilogía de Región (capítulo IV).

---

**CAPÍTULO V**

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

“Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca. Si este mito es trágico, lo es porque su protagonista tiene conciencia.”

Albert Camus, *El mito de Sísifo*.

## 1. HERRUMBROSAS LANZAS: CRÓNICA DE LOS ESPACIOS ELIDIDOS

[...] Entre todos los muertos de elegía,  
sin olvidar el eco de ninguno,  
por haber resonado más en el alma mía,  
la mano de mi llanto escoge uno.  
Miguel Hernández, *Elegía Primera*.

La cita epigráfica de la *Elegía primera* resulta funcional para comprender las relaciones de intertextualidad que se establecen en torno del concepto que Jean Jacques Courtine (1981) denomina “memoria discursiva”; es decir, aquel conjunto de la tradición que la memoria socio-histórica de un periodo formula y reformula en sus enunciados. 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 como pilar la novela histórica en la literatura del postfranquismo sobre la guerra civil y la inmediata postguerra. *Herrumbrosas lanzas* es quizás el proyecto novelístico más exhaustivo y complejo de la novela histórica de los años '80. Constituye, asimismo, una obra ambiciosa que cierra el proceso iniciado en las novelas del ciclo de Región puesto que el autor se propuso como objetivo el “[...] desarrollo y cierre de algunas historias, tan sólo esbozadas en anteriores novelas” (Marías, 1998: 11) así como también la “[...] resolución de ciertos enigmas cuyo planteamiento podrá rastrear el lector curioso a lo largo de la obra benetiana” (Marías, 1998:11). Acierta Marías al hablar del gesto conclusivo de esta última serie del ciclo regionato, compuesta por tres volúmenes espaciados en el tiempo ya que en esta obra confluyen todas las historias diseminadas en los cuentos y en la trilogía en una suerte de gradación “in crescendo” de esas microhistorias. En vida del autor se publicaron los doce primeros Libros<sup>354</sup> desde 1983 hasta 1986. No obstante faltarían aún aquellos borradores sobre la derrota republicana que ya no serían publicados en vida del autor sino mucho después (en la edición de Alfaguara de 1998, con prólogo de Francisco García Pérez y Javier Marías)<sup>355</sup>. A diferencia de las anteriores novelas y del conjunto de relatos

---

<sup>354</sup> Según el diccionario de la RAE en su tercera acepción: “m. Cada una de ciertas partes principales en que suelen dividirse las obras científicas o literarias, y los códigos y leyes de gran extensión”. Con esta definición entendemos que se pretendió dotar a la obra de un carácter ejemplar o moralizante pues su sentido pedagógico lo veremos en la figura clave del narrador.

<sup>355</sup> Se trata del borrador del Libro XV y de las líneas maestras del XVI.

*Nunca llegarás a nada*, en esta serie histórica Benet se preocupa por la figura del lector, como refleja en una carta a Javier Marías el 6 de febrero de 1984. Señala Marías:

“Sabes muy bien que acerca de las *Herrumbrosas lanzas* yo sé todo lo que hay que saber”. Pero confiesa desconocer “hasta qué punto puede influir esta primera entrega en la determinación del interés, pues la primera vez que publico una novela por partes y aun cuando yo pueda tener en la cabeza una visión más o menos perfilada del conjunto no está de más que trate de saber qué reacción suscita esta primera parte en cuanto elemento introductorio y prologal. Porque podría resultar que ya está bien así”. (Marías, 1998: 13)

El proyecto inacabado de la obra histórica que pretendió se cierra de manera inconclusa, algo que no está ligado a la idea de *best seller* sino a lo que lo forjó como escritor en su primera etapa. Asimismo, Juan Benet explicaba en el ensayo *La inspiración y el estilo* (1970a)

El escritor 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 mas 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 mas menguadas y esporádicas porque aquellas aguas caudalosas que han servido para fertilizar las vegas mas fértiles, han sido ya exhaustivamente aprovechadas. (34)

El proceso que encarna la obra magna teje de forma intradiscursiva las tramas anteriores del ciclo de Región, con lo cual perfila también un tipo de lector que, al menos, deduce un pasado literario. Pero también es el trabajo con un tema que obsesiona a Benet: la Guerra civil. En esta relación, la literatura se erige como un acto de memoria histórica que representa este episodio como una herida traumática, deconstruyendo los mitos del nacionalismo católico y dando voz a los sujetos marginales del Régimen (lo hemos analizado con los personajes constituidos como “locos”, las mujeres, el extranjero/intruso, el viajero o los niños).

Por lo tanto, en esta primera parte se analizará el estilo que guía esta articulación del pasado, la representación que se construye de la nación y de la guerra en la serie narrativa *Herrumbrosas Lanzas* publicada en tres volúmenes (1983-1984-1986) y las reflexiones que

desarrolla de este episodio fundacional de la nación moderna y de la historia en relación amplificatoria respecto del ensayo *¿Qué fue la Guerra Civil?* (1976) sobre el que hemos ya escrito en el primer capítulo.

En esta primera parte comenzaremos con la hipótesis de que la ruptura estilística con la narrativa realista permite la exploración de la guerra civil y su reescritura en resistencia con el discurso histórico hegemónico del Régimen, al que también se resistía la narrativa enmarcada en el Realismo social. Pero, en este sentido, la crónica de la guerra no tendrá matices épicos sino que tomará el discurso histórico en un sentido irónico, en términos del “figural realism” de Hayden White cuya propuesta analizamos en el capítulo I de la Primera parte de esta tesis. Los espacios, como hemos analizado en el decurso de la construcción de Región, serán el motivo de un escenario más que una geografía. Como tal, su significación se ajusta a la idea de condensado ideológico que traza la dialéctica prehistoria/ historia.

El estilo benetiano, en clara confrontación con el estilo realista, permite una construcción de la nación ambigua, fragmentada y polisémica que rompe con el estilo narrativo imperante de la retórica del régimen en sus tres etapas<sup>356</sup>, a la vez que plantea el concepto y objeto de discurso “nación” como signo de significado cambiante, mostrando el divorcio ideológico entre sujeto y Estado, anclado este último en un pasado mítico. Las ideas de Foucault sobre la formación de discursos históricos nos permiten establecer una genealogía benetiana colocando su narrativa en ruptura y en continuidad, al entrar en diálogo con la representación de la nación establecida por otros autores precedentes desde el inicio de la Restauración, una continuidad en la tradición que articula la ficción fundacional como disfuncional. La continuidad en la construcción del discurso nacional se produce al utilizar enunciados sobre el espacio y la familia como alegoría de la nación, lo que se lleva a cabo a través de la llegada y ubicación de la familia Mazón en Región a finales del primer tercio del siglo XIX. Es en el segundo volumen de *Herrumbrosas lanzas*

---

<sup>356</sup> Recordemos que en el capítulo I hemos ejemplificado los usos retóricos hegemónicos del Régimen: para la primera etapa, la retórica era enfáticamente fascista con matices de interdiscursividad bíblica (es a lo que se enfrentan en especial los cuentos de *Nunca llegarás a nada*); la segunda revista caracteres de progreso y hace de la familia y la nación una metáfora del crecimiento económico (lo vemos en especial en la trilogía) y la tercera intentará rescatar con matices épicos la grandeza del Régimen. *Herrumbrosas lanzas* es, de alguna manera, la respuesta retórica a ese proceso que culminó en la transición con la Ley orgánica de Estado.

donde, a diferencia de las otras narrativas del ciclo, vemos el gesto genealógico que ya analizamos respecto de los dispositivos rítmicos que contiene la trama del ciclo y que aparecían enunciados en *Numa, una leyenda y un ensayo*<sup>357</sup>. En esta primera parte se utilizan los conceptos de Doris Sommer presentes en su obra *Foundational Fictions* (1993) sobre el papel de la ficción como vehículo de transmisión de enunciados que ayudan a establecer el discurso histórico fundacional. Sommer, apoyándose en los argumentos de Foucault, pone de manifiesto la inseparabilidad de la política de la ficción en la construcción nacional. Así esta representación de la nación en la literatura posibilita enunciar un discurso histórico que, como Benedict Anderson muestra en *Imagined Communities* (1983), es determinante en el proceso de imaginar la nación. Vale aclarar que nuestra aproximación será meramente descriptiva y dejamos para un trabajo futuro el análisis exhaustivo de una obra magna como *Herrumbrosas lanzas*. En este sentido, haremos foco en los puntos nodales C-N-CJ y realizaremos un paneo respecto de la constitución dialéctica de la axiología prehistórica republicana para dar cuenta del diseño espacial que en esta obra completa nuestra hipótesis y da cuenta del funcionamiento de Región como forma espacial euleriana y como condensado ideológico.

La nación política moderna imaginada, limitada y soberana aparece en la ficción fundacional española en el segundo tercio del siglo XIX pero es durante la Restauración cuando se determina un discurso histórico ejemplarizado en familias disfuncionales, que continúa en la narrativa benetiana más de un siglo después a través de la permanente redefinición que experimenta el concepto de nación/familia por sujetos subalternos, en especial la familia Mazón cuyo héroe es el paradigma de todos los personajes de la bolsa regionata. El concepto de ficción debe ser comprendido como elisión descriptiva y, por eso mismo como lugar de memoria, que ha tenido continuidad en las generaciones de escritores posteriores que de una u otra forma se han acercado a la guerra civil en sus narrativas.

El contraste entre el discurso histórico del Franquismo y el articulado en la exploración del pasado que lleva a cabo Benet ha sido analizado en profundidad por David Herzberger (1991). La yuxtaposición de ambos pasados muestra que la historiografía del

---

<sup>357</sup> Recordemos que contábamos con el instrumental C-N-CJ El primero hacía referencia a la hegemonía de la ley de Numa-Mantua; el segundo, a la genealogía y el último, a los casos o ejemplos que derivan de esa ley. La determinancia de la historia hacía coincidente esta estructura con la de los relatos bíblicos.

Régimen basó su producción de significado y verdad mediante el retorno al argumento de autoridad, la constante repetición de mitos fundacionales y el olvido del trauma. Benet, por el contrario, establece el pasado mediante un estilo hermético que difiere del significado de nación del Régimen. Un punto nodal en la construcción de esta obra es el del trauma familiar que, no obstante, recupera una axiología positiva destruida por la Guerra civil y la entrada en la historia. Según Cathy Caruth (1996), el trauma sería una vía de acceso al conocimiento testimonial y a la subjetividad. Esa forma traumática de conexión con el pasado, la observamos en la repetición o en actos compulsivos que buscan recuperar un pasado anterior a la guerra civil. De esta manera “the truth of the character's story thus emerges not only in the power of its reference, but in the address that enacts the impossibility of her history. Yet it is also precisely within what this address cannot fully know that the possibility of another history opens up” (Caruth, 1996: 39). Así penetra la ficción que rompe la homogeneidad de la retórica realista a partir de los dialectos de memoria o el “exceso de significado” diseminado en la obra.

### **1.1. DIALECTOS DE LA MEMORIA, EL *EXCESS MEANING***

La narración de la familia y de las distintas formas de fragmentación familiar están presentes en la narrativa benetiana enmarcada en la trilogía como, por ejemplo, el caso del Dr. Sebastián quien, tras ser rechazado por Maria Timoner, se casa al día siguiente con una desconocida con la que nunca vive; el personaje femenino Marré no logra formar una familia pero a la vez obtiene un hijo apósito, el niño-adulto; lo mismo sucede con la disgregación en las relaciones imposibles de Camila, Carlos y del propio narrador que oficia de personaje así como en las relaciones especulares madre-hija que Demetria sostiene. Los distintos tipos de disfunción familiar están presentes en todo el ciclo pero es en la narración de la historia de la familia Mazón desde su asentamiento en Región donde la construcción de la nación a través de la alegoría familiar tiene más relevancia. La ficción fundacional es importante, especialmente en el Libro Séptimo que se extiende a lo largo del segundo volumen, debido a que las circunstancias familiares corren paralelamente con la historia nacional, coincidiendo las de los Mazón con las tres guerras civiles: dos guerras carlistas (1833-1839 y 1872-1876) durante el siglo XIX y la guerra

civil en 1936-1939. La relación con el proceso historiográfico va construyendo un paralelismo entre la familia y la nación desde el momento histórico en que se comienza a imaginar la nación moderna mostrando su proceso de formación. Esos paralelismos dan cuenta de dos modalidades: por un lado, la historia que actúa en el presente de la narración; por otro, la prehistoria que está representada como la utopía. De ese pasado no se privilegia un único relato biográfico ni autobiográfico; son las voces diseminadas de la historia de Región y su sentido colectivo los que intentan rescatarse. Pero Mazón será la ambigua figura del héroe/antihéroe a quien los regionatos intentan seguir, de la misma manera en que pretenden hacer de Región una ciudad próspera. Mazón, como emblema de las herrumbrosas lanzas y de toda la bolsa regionata, es un (anti)héroe lírico. Todo su accionar está cifrado en el tópico de la fortuna. Hay en ese gesto ideológico una transgresión clave puesto que sustituye este personaje el orden de la Providencia por el caos de la fortuna, como puede verse en las cartas a su madre desde La Mesquida. La concepción fatalista que luego contagia a toda la bolsa facilitará la desmitificación de Mazón y, con ello, toda posibilidad de construcción de héroes, a la vez que privilegiará la esfera subjetiva e íntima de su propia caracterización con los episodios de Kerrera y Arderius. No obstante, el sentido colectivo y por ende social de la prehistoria es signo característico de la bolsa.

## **1.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA SOCIAL DE LA PREHISTORIA**

El tiempo, en tanto desplazamiento semántico de la memoria creativa, trabaja sobre la simultaneidad en el presente de la democracia como rasgo de un mundo comentado y un constante racconto hacia el pasado, el mundo narrado de la experiencia de unos personajes, cuyas voces componen la polifonía de la memoria social republicana. El tiempo de la prehistoria es, casi siempre, el mundo de la infancia, del hogar y el del descubrimiento; y el de la historia constituye el tiempo de la Guerra civil en el marco del relato, así como en las acotaciones se verán de manera más explícita las posiciones del narrador/ locutor en las referencias a la postguerra. Estos desplazamientos en el tiempo confirman el dispositivo ideológico que encuadra el registro polifónico de una novela que se construye no sólo

mediante la perspectiva heteróclita de sus personajes sino también mediante la perspectiva del narrador.

Los personajes del ciclo en los relatos de su prehistoria tienen su origen en la cotidianeidad y su rasgo característico es la esencialidad. Los regionatos, a diferencia del carácter práctico y modernamente bélico de los Nacionales y de los que ocupan Macerta, poseen una prehistoria ligada al trabajo manual de la tierra o al de la escritura y la labor intelectual. Como señala Michel De Certeau (2007), podríamos clasificar estas memorias discursivas por los distintos usos que realizan en las diferentes prácticas colectivas. De Certeau afirma que estos usos son tácticos a través de apropiaciones furtivas y describe este proceso de consumo como un set de tácticas a través de las cuales el débil hace uso y se apropia de lo fuerte. Caracteriza, en este sentido, al usuario rebelde como táctico. Establecer esta dicotomía le permite producir un vocabulario de tácticas rico y suficientemente complejo como para conseguir una estética distintiva y reconocible. Una estética existencial, como la que usan los regionatos quienes adhieren a este tipo de resoluciones bélicas. No son personajes que se construyan por la herencia y la prehistoria militar: poseen una estética de la lectura, del hablar, del vagabundeo propio del flâneur y del desear.

Los términos táctica y estrategia remiten, asimismo, al vocabulario militar y se refieren al manejo de recursos para el desarrollo de una acción; se diferencian en su definición según los momentos y circunstancias. Si, como señala John Margenot (1991), “la esencia del argumento de *Herrumbrosas lanzas* es la historia de una campaña, de una campaña de primavera, una campaña de auxilio, de socorro, de tantas como lanzó la República para sacudirse el asedio de Madrid” (87), entonces lo estratégico responde a una lógica de orden vertical pues refiere a los planteos previos mientras que lo táctico responde a una lógica de orden horizontal y se refiere al manejo de todos los elementos durante el desarrollo de la acción misma, lo que implica ir variando esos planteos de acuerdo a las circunstancias que se van presentando en el momento. Ken Benson (1989) habla de una dualidad entre la razón y el espíritu, también aplicada a esta obra magna, pero ese análisis nos parece insatisfactorio porque no da cuenta de la trama argumentativa; la campaña y el sentido de enfrentamiento no sólo corresponde a esa tensión razón/espíritu sino también a

concepciones ideológicas que se alejan e incluso problematizan la representación de los personajes en el campo de batalla. La estrategia orienta hacia una visión en términos de ciencia; la táctica, hacia un arte. Lo estratégico dejaría entrever una formulación dada por el ejercicio del poder y la autoridad; lo táctico es la búsqueda del ideal. Región configuraría un régimen de significación que recupera en esa prehistoria anterior a la guerra civil, la tradición del ejercicio táctico, mientras que Macerta representa, por el contrario, el espacio estratégico del centro de poder. Para organizar las líneas de este apartado, focalizaremos en los relatos del capitán Arderús, Juan de Tomé y Eugenio Mazón ya que estos personajes son, a nuestro juicio, los soportes básicos del proyecto narrativo.

La perspectiva de la prehistoria ejemplifica la memoria discursiva republicana que está ligada a la intencionalidad semántica, es decir, al trabajo concreto con una narrativa que, además de relatar los acontecimientos, trama un espacio discursivo emergente que se opone a la doxa falangista. Los desplazamientos de las voces tienen la función de señalar el espacio caótico y desordenado de una corriente política en constante construcción y emergencia, y su relación con otro proyecto al que se opone. Esos relatos que focalizan en la historia de vida de cada personaje en el marco anterior a la guerra civil, se construyen desde la diferenciación explícita entre mundo comentado y mundo narrado. La “tellability”<sup>358</sup> apunta más que a la fidelidad y al enmascaramiento, a la visión crítica de los hechos. Las voces de *Herrumbrosas lanzas* dependen de esa relación estrecha entre sujeto de la enunciación y sujetos del enunciado para lograr un efecto empático.

El sujeto de la enunciación marca su espacio discursivo según las acciones de los personajes para criticarlas, parodiarlas o ironizar acerca de ellas. Es por esto que los desplazamientos de las voces en la variedad de los relatos se corresponden también con la construcción del *ethos* discursivo del locutor que construye su imagen según las decisiones de los personajes en el devenir de los acontecimientos. Por consiguiente, estas voces y estos cuerpos de la prehistoria construyen identidades en tensión mediante el dilema filosófico de la existencia y la recuperación del tópico unamuniano del querer ser y el ideal, según señalaba De Certeau (2007); este tópico recupera también el concepto de Numancia que es funcional para pensar la elaboración de la prehistoria. Si como explica Benito Pérez Galdós

---

<sup>358</sup> Explicamos este concepto como “la capacidad de relatar” en el capítulo I de la Primera parte de esta tesis.

“La ciudad que yace debajo de Numancia es una de las que Gerión, natural de Caldea, fundó en esta comarca, ocupada siglos después por los arévacos... Y aquí fue donde los hijos de Gerión mataron, como ustedes saben, a Trifón, hermano de Osiris” (Galdós, 2006: 258), vemos cómo se actualiza la concepción de un pasado que es necesario reconstruir por medio del presente. La “urbe condita” es también una ciudad emergente en la memoria. En esa relación presencia/ausencia, la escritura viene a develar sus significados. La prehistoria es el núcleo semántico válido para pensar el presente de la Guerra civil y los tres volúmenes marcan esa constante temática que oscila entre la prehistoria y la causalidad que deviene la historia de la campaña bélica. Allí la “tellability” construye un modo de enunciación en el que subyace la intencionalidad semántica de búsqueda de la identidad. Esos personajes claves marcan el desplazamiento de la cotidianidad de la vida individual a la identidad colectiva. Si antes podían ser definidos por el entorno de la familia o la profesión, una vez comenzada la guerra civil deberán ser caracterizados por pertenecer al bando republicano o al nacional.

El primer personaje que marca este dialecto de memoria y la cosmovisión ideológica del ejercicio táctico es el general Arderús. Esa esencialidad, que caracteriza a Región, se verifica por ejemplo en las caracterizaciones que de él se hacen. La microhistoria necesita analizar y explicar, mediante relaciones de causa-efecto, los cambios que operan en el desplazamiento que se realiza desde la prehistoria a la historia. En el relato de su pasaje operan cuestiones ideológicas que traman profesión y mentalidad. Arderús es la imagen del ideal, del jefe encargado de planificar la guerra moderna. Esas tácticas conducen a pensar que el arte de la música, su anterior profesión, lleva al imperativo categórico del compromiso con la causa republicana. Como muchos intelectuales, esa etapa de vanguardia se cambia por una etapa de compromiso.

[...] Procedía de una conocida familia madrileña, había estudiado en el Conservatorio de París, había ampliado estudios en Viena y de nuevo en París, bajo la dirección de Baty, y el estallido de la guerra civil le había sorprendido cuando veraneaba en al casona familiar de la provincia de Santander. De la noche a la mañana se le despertó el fervor republicano y el instinto bélico y, sin pensarlo dos veces (para asombro y dolor de su familia), se trasladó de Madrid a Francia para unirse a sus amigos, casi todos intelectuales [...] (*Herrumbrosas lanzas*, I: 16)

No es casual que el relato de Arderius inaugure la novela. Allí encontramos el núcleo problemático de la intencionalidad semántica: el de la ambigüedad del futuro traidor pero también el del líder poético. El desplazamiento opera el pasaje del intelectual teórico al práctico y esa operación es la que posibilita que, en su intento de explicación, la “tellability” permita evidenciar, mediante el uso del paréntesis, la perspectiva del sujeto enunciator.

La tensión se actualiza constantemente en las relaciones que se establecen entre el mundo comentado del relato y el mundo narrado de la historia. En ese mundo narrado, el momento de la prehistoria necesita mostrar unos personajes individualizados, con una tradición familiar y con una profesión determinada. Son personajes definidos según su vocación y no oscilan en tomar partido cuando el momento de la historia (el estallido de la Guerra civil) les hace decidir entre la vida contemplativa y la activa. Es por esto que son personajes caracterizados por un imperativo categórico ético; los guía un deber que partirá de una motivación individual para volverse una obligación colectiva<sup>359</sup> y es Arderius, además, el personaje que intenta comenzar un proceso de modernización creativo en el frente, sin pensar en la caballería. En este sentido, la presencia del *ethos* discursivo es muy fuerte porque la guerra necesita discutirse o, mejor dicho, la Guerra civil se ha vuelto una tópica necesaria para prevenir los fascismos, como vemos en el ensayo *Qué fue la guerra civil* (Benet, 1976c).

El modelo de sujeto de la enunciación es el que puede ironizar sobre el pasado y no lo tiene como el *locus amoenus* ideal ni como tópico del paraíso perdido; el intelectual es el crítico que busca la emergencia en un punto futuro: Región. Esta comarca, a su vez, es núcleo central de las prácticas colectivas pero también centro ideológico de la memoria antifranquista. Los sujetos del enunciado, claramente diferenciados del sujeto que enuncia, se construyen mediante la perspectiva del futuro. La lucha se da en el campo, no para morir, sino para construir el espacio de la igualdad; es por esto que la metáfora de las lanzas se identifica claramente con el argumento, especialmente en el último personaje central de la novela: Eugenio Mazón. No obstante, esta presencia del *ethos* discursivo se verifica, por

---

<sup>359</sup> A diferencia de los héroes de la trilogía, los héroes de *Herrumbrosas lanzas* tendrán una conciencia política lo que no significa que sean concientes de su misión pues se trata de héroes absurdos que confirman el ideal de la utopía.

ejemplo, en el tiempo cero de la escritura que del relato inicial de Arderfús nos lleva al análisis de la Guerra civil y del Franquismo en la democracia:

[...] Y aquel destino quería que la guerra se prolongara incluso más allá de sí misma, a lo largo de una rencorosa, sórdida y vengativa paz. [...] Se trataba de un destino con la vista puesta en un limbo de himnos y colgaduras- un limbo de vocablos- donde hasta las rosas habían de florecer para tomar partido.  
(*Herrumbrosas lanzas* I: 18)

Traer al presente implica justamente establecer relaciones de causa-consecuencia: prehistoria, historia, Franquismo, transición, democracia; y esas relaciones necesitan del dispositivo subjetivo del *ethos* discursivo que establece la “tellability” desde la empatía con un interlocutor capaz de comprender la historia de España desde la Guerra civil como el punto de partida. Es por esto que analiza el lenguaje y los discursos. Macerta no tendrá los códigos de Región por poseer la memoria discursiva del tradicionalismo reaccionario. Si Mazón es el ideal en práctica, Juan de Tomé es el personaje del ideal en progreso, del avance indiscriminado; pero también es el personaje que comienza a plantear el conflicto de las lealtades a la República. Es quien siempre busca una posible salida analizando el terreno, sin embargo es también un personaje de pasaje que opera los dispositivos de información del espionaje en Macerta. Como el personaje que marca el desarrollo del texto y a partir del cual comienzan a ponerse en escena las relaciones que se establecen con Eugenio Mazón, veremos su influencia en este último, lo que marcará el desenlace de la obra. A diferencia de los otros personajes centrales que mencionamos, para caracterizar la prehistoria de Juan de Tomé no se utilizan párrafos descriptivos y explicativos sino que, por el contrario, se lo somete a un proceso narrativo que la mayoría de las veces nos deja ver indicios en la narración del punto cero de la escritura (la reunión del 8 de febrero), a excepción del libro VII. El libro VI, por ejemplo, comienza con la caracterización del personaje por medio del arte manual:

La mayor parte de la reunión era aprovechada por Juan de Tomé para la manufactura de muñecos y objetos de papel. Apenas hablaba, sólo intervenía cuando era consultado- por lo general, sobre alguna particularidad de la sierra o el paisaje, de los que era buen conocedor- y, cuando concluía el debate [...] quedaba todo un muestrario de sus creaciones. El elefante, la cigüeña, la barca de Cleopatra, la caldera de vapor y la rana saltarina [...]  
(*Herrumbrosas lanzas* II: 255)

Es por esto que el episodio clave, después de los camaradas de La Forestal, recae en la sospecha sobre Tomé y construye una trama de intrigas cuya resolución, sin embargo, se presenta en esta primera instancia mediante la caracterización de la ideología republicana: el arte, la táctica existencial, el *modus operandi* de unos personajes que deben inventar nuevas formas de participar en una guerra cuya tecnología no les pertenece. Y esta invención es la que interesa en la “tellability” porque permite diferenciar la actitud individual de la profesión anterior a la guerra, de la vocación frustrada y del “deber hacer” la guerra cuyo ejemplo se completa con la protección brindada a la hija de un nacional ya conocida del ciclo, Marré Gamallo. Pero el hecho de que Eugenio Mazón confiara enteramente en él nos da otra clave de lectura que se aleja de los caracteres de pasaje que fluctúan a Macerta para ver otro componente de la memoria republicana. Eugenio Mazón es el personaje que cierra la novela y el que reviste mayor importancia. Es la cara del fracaso, la del guerrero y la del protagonista más constante.

Con el relato de su vida se resumen todos los relatos de la prehistoria. Eugenio Mazón es un hombre que cumple la metáfora de la lanza; su comportamiento a lo largo de la obra reside en avanzar y no retroceder, ni siquiera conquistar; no tiene otro plan que no sea llegar a Macerta golpeando lateralmente sin tácticas “de avances y retrocesos”. Sólo quiere avanzar para llegar a su destino aunque no sepa qué hacer luego en ese espacio ajeno de Macerta, entendido como nodo 2 al que los regionatos no han ido desde fines del siglo XIX. Es el guerrero del fracaso pero en ese fracaso se cifra el núcleo valórico de su experiencia (Villegas, 1973). Como señala György Lukács (1971), se trata de la epopeya de un mundo sin dioses. Ya no hay un *deus ex machina* que ayude al héroe sino, por el contrario, frustración y pérdida.

La búsqueda de valores en una sociedad que los ha perdido, realizada por un héroe o grupo, no posee las características de la novela clásica. Esa búsqueda es a la vez impura y degradada. La clase de relación que existe entre el héroe novelesco y la sociedad, determina para Lukács la distinción de los géneros literarios: la tragedia y la poesía lírica se caracterizan por la ruptura total entre el yo y la sociedad (visión trágica). En la epopeya existe una comunidad entre la sociedad y el héroe que la expresa. La novela resulta un género intermedio entre los dos mencionados. En esta última podemos ver un cruce entre lo

que Luckács denomina novela del idealismo abstracto donde el héroe es activo pero posee una limitada visión del mundo; la novela psicológica, cuyo héroe es pasivo ya que posee una amplitud excesiva de sueños y deseos con relación al mundo en que vive y, por último, la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) en la que el héroe logra limitarse a sí mismo sin abdicar de su búsqueda de valores. Esa búsqueda se da mediante una visión pesimista que es la que nos ofrece Lukács. Ironía y melancolía atraviesan las modalidades en que estos héroes se compenetran con un espacio que está a punto de perderse.

En este sentido, los héroes de Región poseen el aprendizaje del destino que es la palabra clave y el lexema que delimita la búsqueda de futuro. Lo que busca Eugenio Mazón es el destino y este concepto tiene que ver con la capacidad de convertir el azar en consecuencia. Aquí se establece la memoria republicana que subyace en el esquema de enunciación polifónica de Región o lo que hemos llamado “el coro”.

### **1.2.1. EL CORO DE REGIÓN Y EL TEATRO DE OPERACIONES**

El primer libro trata de los preparativos y de la decisión de lanzar la campaña contra Macerta; en los volúmenes sucesivos surgirá el desarrollo de esa campaña, con unos primeros éxitos y con un fracaso final, y en una tercera parte será la derrota que concluye con la muerte o la desaparición de todos los protagonistas. En el transcurso de esa campaña, los espacios condicionan muchas veces las acciones y los caracteres de los personajes. Los libros I a VI intensifican las escenas de la bolsa regionata. Arrancan con las reuniones en la primera quincena de febrero de 1938, con la escena del traidor que facilita información al bando nacionalista de Macerta, y finalizan con un primer plano en el Comité Republicano de Defensa de Región.

Tras consideraciones generales acerca de la contienda, se plantea la necesidad de buscar un nuevo teatro de operaciones para la contraofensiva republicana que alivie el ataque presumible a Madrid. En estos libros se delinean los personajes del bando regionato como Juan de Tomé, Arderius o Constantino y la cronología de la campaña, aunque en el libro II parece hacerse un corte en la descripción para volver en el tiempo con un racconto cuya función es recuperar la memoria del levantamiento del 18 de julio tanto en Macerta como en Región. En ese racconto también se relatan las batallas por el control del paso de

Socéanos. Intervienen en el relato los gestos paródicos propios de la narrativa del ciclo: un grupo de falangistas confunde a un espantapájaros con un republicano, Baldur se enfrenta a un caso de hipnotismo y un comandante se escapa. Estos resortes catalíticos tienen la función de resaltar la inutilidad de la guerra así como los valores de la axiología republicana. No en vano se describe el Puente de la Cautiva como el lugar propio de los republicanos, construido en el siglo XVIII por un ilustrado (*Herrumbrosas lanzas* I: 158) así como El Salvador, pueblo perdido en el mapa, al que los falangistas no logran ubicar y que remite al ciclo de Región a partir de la torre de la Iglesia donde se refugian los regionatos para prevenirse de Numa, como vimos en la trilogía.

Se continúan describiendo las batallas hasta la llegada del coronel Gamallo para hacerse cargo del bando nacional en Macerta. Vale aclarar que el primer volumen apareció con el *Mapa* de Región, que no sólo refleja las construcciones cartográficas sino también las simbólicas de recuperación de la memoria republicana: Pedro Moreno, las Salinas de Don Pedro, Tribu García (al norte de Ortilanos), la mina El Carandel, Sarrión, Las Flores de Trifón, Turrez, El Mercurio, Laguna de Don Pablo y Caneja, entre otras denominaciones.

El libro VII se publica en 1985 y se concentra en el trayecto del héroe. Eugenio Mazón aparecerá entonces en un primer plano buscando un paso (Torque/Roque y Zocs) en la sierra regionata que le permita al ejército republicano tomar Macerta. Lo que parecía tomar matices épicos, como el comienzo de *Volverás a Región*, termina desviándose al drama familiar. La figura entonces que entronca con el pasado republicano es la de Laura Albanesi, casada con Ricardo Mazón, que mantuvo relaciones con Chavico- quien al parecer era también hermano de aquélla-. La transgresión estará en la línea fundante del clan Mazón en el que Cristino y Otramazón son también parte del pacto de paz que Eugenio tuvo que pagar. Esa carga por ser el héroe cerrará el Libro con un episodio de la guerra en Región que continuará con su desarrollo en el último volumen.

La tercera entrega la constituyen los Libros VIII a XII y se publica en octubre de 1986. En este conjunto aparece todo un despliegue de técnicas y estrategias militares. Es quizás en esta parte donde más se observa el acercamiento a la novela histórica y al arte militar. El narrador toma el *ethos* del cronista y el efecto de objetividad que intenta

construir puede observarse en las notas el pie con función explicativa. La historia y la escritura de la historia con la guerra civil y la postguerra como referentes han sido analizadas en profundidad por David Herzberger (1991) en "Narrating the Past...". El estudio crítico yuxtapone textos historiográficos y textos de ficción de la postguerra mostrando sus implicaciones en la producción de significado y verdad. Los puntos de intersección señalados por la yuxtaposición de estos discursos, muestran cómo se rescribe el pasado: por un lado, el Franquismo, a través una sólida filiación entre historiografía e historia impulsadas desde las instituciones académicas; por otro, los escritores enmarcados en la Generación del Medio Siglo, rechazando este pasado "usable" impuesto a través de la reescritura disidente en sus ficciones. El Régimen, desde sus instituciones, utilizó las políticas de Estado para naturalizar el discurso nacional-católico mediante la propaganda de las "realidades históricas".

El establecimiento de una "truth by assertion" (Herzberger, 1991:17) se llevó a cabo a través de la censura y la imposición de un discurso académico hegemónico que santificaba los mitos del pasado despojando a la historia, como afirma Herzberger, "from the very provisionality that his historiographic posture implies" (23). De esta forma, la historiografía del Régimen estaba determinada por una concepción de la verdad y la temporalidad en la que el discurso histórico no contaba con resistencias que socavasen su continuidad/hegemonía enraizándose, de esta manera, con las estrategias formativas del mito. Por lo tanto, la "esencia" de la nación, la "España verdadera", no se establece a través de la confirmación sino de la afirmación impuesta por la censura y los discursos institucionales. Esta mitificación permitió a la historiografía franquista parar el tiempo y suprimir la resistencia discursiva, imponiendo lo que Herzberger denomina "posthistorical conception of time and history in postwar Spain" (37).

La imposición fue corta ya que la resistencia discursiva apareció pronto en obras de ficción que establecían una construcción de la nación alternativa a la mítica del régimen. Esta divergencia se produce primero en las obras enmarcadas en el realismo social al mantener un diálogo irónico con la monolítica historia del régimen, contestando de esta forma a su monologismo. En la siguiente década, la novela de la memoria se resistió a los mitos del pasado a través de la evocación subjetiva de una memoria discursiva alternativa,

llevada a cabo por sus narradores en primera persona, aunque estas obras no reivindican un discurso de la España “verdadera”. En las novelas y ensayos de Juan Benet la filiación entre historia y ficción, como argumenta Herzberger, evoluciona respecto de la narrativa del realismo social -que naturaliza un mito contra otro- y la de la novela de la memoria -que proporciona a la historia una mutabilidad enraizada en la aporía del tiempo- hacia una exploración de la historia con referencias ilusorias, contingencias maleables y discursos polifónicos aunque no por ello carentes de discurso histórico como veremos en el análisis de la familia Mazón en *Herrumbrosas lanzas II*.

La incorporación de diferentes materiales en el ciclo regionato se logra al adjuntar el discurso de la esfera privada y pública. Es esta incorporación de lo privado y lo público lo que permite escribir una ficción fundacional que posibilita la asociación de lo familiar y lo nacional convirtiendo lo primero en alegoría de lo segundo. Así, la narración sobre la familia Mazón, su origen, su visión de Región y sus enfrentamientos, es una alegoría de la construcción de la nación española. Y de esta forma, una ficción fundacional en la que Benet muestra su fracaso.

Este fracaso, no obstante, significa la desmitificación de los mitos imperantes del Franquismo: la enfermedad y la caída son ejemplificadas a partir del final de guerra y el advenimiento de los Nacionales. El vínculo entre narrativa histórica y ficticia aparece ya en el ensayo literario *La inspiración y el estilo* que sirvió de carta de presentación a Benet y donde el autor señala que “el sentido de la palabra historia es todo lo amplio que se quiera, a fin de incluir todo lo que se escribe al objeto de despertar el interés sobre unos determinados hechos” (Benet, 1970a:166). Pero a pesar de esta intención inicial de difuminar las líneas divisorias entre estas materias, Benet mantiene las barreras genéricas, como Herzberger señala al apuntar “los hechos históricos y la búsqueda de la verdad” por parte de los historiadores, como la diferencia genérica entre historia y ficción.

Frente a este conocimiento histórico justificado por la ciencia, estaría la exploración del pasado que lleva a cabo un narrador heteróclito en la narrativa del ciclo. Esta exploración está determinada por la ambigüedad ya que la articulación del pasado se inicia desde la contradicción o “zona de sombras” a la que se accede a través del lenguaje (estilo). Desde esta “zona de sombras” se inicia el ordenamiento del caos y del tiempo a través del

lenguaje. Se trata de un lenguaje o narración que, como apunta David Herzberger, “[...] creates not just tales of time [...] but also tales *about* time. And not merely any aspect of time (chronological, subjective, etc.), but temporal apories [...] must be spoken about in the idiom of symbolic discourse and [...] cannot be spoken about directly without contradiction.” (1991:94) El aspecto simbólico en esta obra recae sobre lo genealógico en el drama familiar de los Mazón. Allí, se pone en juego la intencionalidad estética y subjetiva de la prehistoria como pretensión ahistórica. De acuerdo con nuestra refutación a la tesis 1.5 de Frank Ankersmit (cfr. capítulo I de la Primera parte de esta tesis), podemos observar que la intencionalidad histórica se comprende como práctica literaria. No es casual que el texto se cierre con la escena de Mazón para luego quebrar el tono épico con uno dramático, subjetivo e intimista.

El narrador se identifica con Eugenio Mazón por la derrota que universaliza en términos de drama. En el último libro vemos cómo la columna que encabeza Mazón logra llegar al sur de Socéanos hasta la entrada de Macerta. Esa entrada- que retomaremos en el último apartado del presente capítulo- parece cerrar el camino victorioso del héroe. La columna de Mazón penetra al fin la ciudad enemiga y con ello culminaría el sentido épico con el que se pretendió abrir la novela:

Frente a aquella ciudad que siempre ocultó su rostro tras una aureola de polvo o una nube de humo, la aventura común había de conocer su fin para prolongarse en la peripecia individual de cada cual que- despojado de un destino compartido- con sus propios medios buscaría el sendero opuesto al de la guerra, la vuelta a casa o la capitulación. Llegado el momento de detenerse y parapetarse para la defensa el espíritu cambia y la alada, veleidosa y mercenaria victoria emprende su vuelo migratorio, el preludio de la estación del desastre. (*Herrumbrosas lanzas* III: 519)

Como podemos observar, el espíritu del héroe no se corresponde con el de la ciudad. Efectivamente, Macerta le cierra las puertas al bando republicano y ahí comienzan las imágenes del desastre que serán volcadas en el volumen IV. No obstante, ese volumen IV incompleto que se publica en 1999 en su totalidad -fragmentos del Libro XV habían sido publicados en *El Urogallo* en 1989- retoma el drama familiar y, en especial, la derrota del héroe. Frente a la entrada triunfal que había dejado a Eugenio Mazón en la entrada de

Macerta, el último volumen es el relato del fracaso. Entre los papeles póstumos, Benet dejó cincuenta y nueve folios, de los cuales los primeros cincuenta corresponden al Libro XV y los nueve restantes al incompleto Libro XVI. No es casual que el último párrafo se cierre con la imagen de Mazón en La Mesquida, fuente de todo el proceso de rememoración de la infancia. Los espacios de lo íntimo se construyen por antítesis respecto de los espacios públicos de la guerra. Como señalan los estudios de Gastón Bachelard (2005) sobre el espacio, éstos enfatizan la dualidad que se establece entre aquellos espacios privados y los públicos. De alguna manera, esos espacios o esa tensión entre lo público y lo privado pueden ser leídos en tanto espacializaciones del tiempo.

La cuestión espacial en la literatura española contemporánea ha tendido a analizar los espacios literarios en relación con sus referentes, y algunas cuestiones que comienzan a tratarse refieren a la construcción de ciudades imaginarias como es el caso de los estudios de Lucian Boia (1997) o Joseph Frank (1963). En la línea del análisis de las ciudades nos encontramos con los ya clásicos trabajos de Walter Benjamin (1999) y Mijail Bajtin (1997). Nuestro punto de partida supone comprender el tratamiento del espacio desde la compleja relación entre lo privado y lo público. El espacio, como hemos visto, no sólo delimita la localización geográfica de unos personajes y acciones sino también modos de apropiación y significación de recorridos y miradas. Región es esa ciudad palimpsesto que se oculta y expulsa, espacio que engendra la trama para construir ante todo un dispositivo ideológico. Es también una frontera móvil (Boia, 1997: 30) pues siguiendo el diseño euleriano se ubica entre lo conocido del nodo 1 (el espacio familiar representado en el hogar) y lo desconocido del nodo 2 (Macerta).

En este apartado nos ocuparemos de las relaciones complejas que se establecen entre espacios privados/mundos interiores y espacios públicos correspondientes el primero a la visión de la prehistoria y el segundo, a la perspectiva de la historia. Claro está que el análisis de ambas dará como resultante la visión de esta obra como una novela total cuya yuxtaposición temporo-espacial la enriquece y constituye un aporte esencial al género.

Desde este foco dialéctico la noción de “novela histórica” es resultado de una ruptura respecto de la pretensión de objetividad en cuyo foco debería estar la guerra civil en primer plano. No obstante, el bautismo de fuego de la milicia viene expresado en

epifonema, esto es al final del Libro IV, seguido por la carta de Mazón a su madre y con un gran espacio en blanco que antecede a la presentación del siguiente Libro. Este “guiño” forma parte una vez más del proceso dinámico de la ironía dramática; no sólo repercute en el ritmo del lector y su horizonte de expectativa sino que hace explícito el predominio de una voz dirigida por el mandamiento de lo que interesa esencialmente, independientemente de historias más sensibles que pudieran emerger de ésta. En este sentido, opera también la interrelación de la trama histórica y el paisaje:

Lo organizó en dos columna en fila india, de unos cien hombres cada una, la primera con las acémilas y los pertrechos apoyada en la carretera- que ya en aquellas alturas deja de serlo para convertirse en una pista de tierra que conserva algunos tramos de firme levantado por las heladas- y la otra separada unos trescientos metros, caminando por pleno monte por delante y a su derecha. Por la vertiente regionata el bosque se detiene a la altitud de 1200 metros y los últimos cuatro kilómetros de carretera hasta el mismo collado – a la cota de 1665, según el aviso allí situado- se desarrollan en unas laderas exentas de arbolado, formados por grandes y mansos bulbos de suelos oscuros sobre un detritus primario de color del albero, cubiertos por la retama, la aulaga, el brezo y el helecho, una vegetación pardoverdosa que llega hasta la cintura del hombre pero que –se diría- constituye el mejor fondo para que a lo lejos destaque la camisa blanca del pastor, poco menos que inmóvil (*Herrumbrosas lanzas I, 93-94*).

El paisaje y la táctica bélica se aúnan para construir en armonía los hechos de los que deriva la Historia. El alarde histórico aplicado a la ficción tiene su continuación en la reproducción de la naturaleza, tan precisa como ideal, que es utilizada como marco de los acontecimientos, aportando con su concretización una tridimensionalidad a la narración bajo el principio intencional de recordarnos, entre otras cosas, que nos encontramos en Región y no en Macerta. No obstante, la estampa es tremendamente sugeridora a nivel histórico. A partir del texto, se conforma la interacción del ejército (la historia, el acontecimiento y el símbolo), el pastor (la intrahistoria) y la naturaleza o el paisaje descrito. Se deriva de aquí la pureza esencial del campo y del hombre que vive en él, frente a la presencia ajena e incómoda del ejército (esto es, la historia). La naturaleza hermosa pero dura y el color blanco de la camisa del pastor, sugiriendo psicológicamente bondad, frente a la muerte de los militares. La adaptación (visibilidad frente a abstracción)

en oposición al sigiloso paso de la tropa plasma un sutil contraste que se abstrae hacia un terreno simbólico que tridimensiona lo verdadero y dilatado de la prehistoria ausente, frente a lo artificioso y forzado -momentáneo- de la historia y, con ella, la guerra. La alienación de los habitantes de Región contrasta con la misteriosa libertad de la naturaleza. La personificación de ésta es extrapolable a cualquier paisaje porque todos al final, de una manera o de otra, contienen su misterio. Ese misterio traza en su “zona de sombras” la dialéctica historia/prehistoria.

### **1.2.2. EL ESPACIO DE LO PRIVADO: EL PUNTO DE VISTA DE LA PREHISTORIA.**

El espacio privado de la prehistoria se conforma mediante los relatos que, antes que señalar lugares concretos, enfatizan la relación de los espacios en la construcción perceptiva de los sujetos. Esos mundos privados constituyen lugares de la interioridad de dichos sujetos. De esta forma si la prehistoria significa la narración de los lugares de la familia, los amigos o el amor, esos lugares tendrán como principal representación la casa, el hogar por principio materno. Arderius señala esta relación en lo que refiere al linaje y al lugar del hogar. Como señala Gastón Bachelard:

En esas condiciones, si nos preguntaran cual es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. Al ensueño le pertenecen valores que enmarcan al hombre en su profundidad. El ensueño incluso tiene un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. (2005: 234)

Bachelard desarrolla aquí toda una teoría sobre la importancia que tiene el espacio en que se mueven los sujetos, especialmente en el género narrativo, de modo que podemos observar si la sensación de espacio es liberadora o agobiante en esta novela. A diferencia de lo que se señala para los espacios cerrados, aquí la sensación de completitud es liberadora si se piensa en el espacio abierto de Región que llevará a la ruina. 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.

El anhelo de volver al pasado implica que la condición presente, pese a los desplazamientos, no es liberadora sino agobiante. Mazón sólo espera volver a su hogar y salvar a sus compañeros. Bachelard habla de la casa y del reducto y es una observación de cómo el espacio es tan importante como los personajes y puede condicionar la acción. No es sólo un personaje lo importante para la trama de la novela histórica sino el personaje y lo que lo rodea. Es por esto que 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 como el mismo autor dirá en el prólogo de *Saúl ante Samuel* al no poder descifrar lo que Región es<sup>360</sup>. Los límites entre la realidad y la ficción se vuelven discontinuos y si, como dice Gullón (1976), Región se transforma en una zona de invención, esos espacios se afirman como la memoria de un discurso: los discursos de la *consolatio* que permiten fluctuar la memoria y dividirla espacialmente en dos tiempos bien marcados. Se trata de la anticrónica de Región cuyo objetivo no es archivar los hechos sino investigar. En este sentido, el espacio se construye como una excusa para indagar la memoria de los sujetos, la naturaleza del conocimiento y sobre todo la naturaleza del lenguaje.

El carácter de reducto de la memoria espacializada de la prehistoria se concreta en ese sentido último de la trinchera con la doble significancia de apertura y clausura. Allí la vuelta al espacio del juego (juego verbal de las canciones y las rimas, juego de identidades, máscaras y fiestas pese a la prohibición en esas “Dos españas”) y la interioridad marcan el regreso a la memoria de los espacios que dieron el origen. Allí se generan los anhelos y definirlos como el no-lugar (Augé, 2000:83) es una forma de comprender que son espacios contruidos por la memoria en una ciudad percibida como “urbe condita”. El paso de ese no lugar a su condición de “lugar de memoria” es una operación política que el ciclo se propone como intencionalidad semántica. Esta afirmación recupera el valor de la prehistoria como lo que permite realizar el espacio de la utopía. Los espacios interiores son constitutivos de los personajes y permanecen como el espacio imborrable de lo que se

---

<sup>360</sup> Cfr. página 348 de esta segunda parte de la tesis.

anhela. Así, Manchado mantiene la misma gorra como símbolo de la continuidad en la guerra y confraternidad con Constantino pese a adquirir la identidad de Capitán Andrés. Esa gorra, al igual que el amuleto de Mazón, propicia en la trama textual la búsqueda de la identidad que no provoca una ruptura entre la prehistoria y el momento del estallido de la guerra civil. Se trata de una búsqueda que reafirma los ritos de pasaje para encontrar en el no-lugar el principio de los tiempos o rescatar, al menos, lo positivo de la prehistoria.

A partir de esta idea, tomada de Bachelard, Antonio García Berrio (1998) observa que existen al menos dos movimientos de la imaginación en los espacios: un movimiento ascensional o hacia arriba y un movimiento de caída. Hay novelas orientadas hacia una mejoría, con un impulso vertical de signo masculino (como género) y las hay orientadas hacia abajo, novelas de deterioro y fracaso, de signo femenino. *Herrumbrosas lanzas* trabaja en los dos primeros volúmenes con el movimiento ascensional. Sus héroes son masculinos y, mediante la rememoración de la prehistoria, se logra el avance que tanto caracteriza a Mazón, pero junto con ese avance también avanza la historia polifónica del coro de Región. Esto implica que en el último volumen la historia sea el espacio agobiante de La Mesquida cuyo recuerdo se confunde con el espacio de la pérdida de la República.

Allí, la presencia femenina perdida supone la visión de la prehistoria como el tiempo que ha sido y que será difícil recobrar. No obstante, Mazón comunica sus anhelos de volver al hogar, ese espacio acogedor que está representado en aquellas narraciones en las que es sentido como algo que protege. Todo ello se recoge en las metáforas del desastre que analizaremos en el próximo apartado.

Ese espacio cerrado, al final del libro XII, se invierte y responde al espacio no de la memoria privada sino a Región porque si bien se cierra la novela con su presencia como espacio clausurado y borrado porque no hay salida ni aprendizaje, el ambiente se construye mediante la ruina no sólo moral, pues ha perdido la República, sino que ésta, además, se percibe en un espacio sin naturaleza; las reformulaciones que constituyen esta obra, cuyos hipotextos ensayísticos analizamos en el primer capítulo, plantean una lectura que continúa la trama de *Herrumbrosas lanzas* pero si ésta pone un énfasis en la *narratio*, las reformulaciones de dos ensayos acerca de la guerra civil, plantearán un componente programático que la novela recoge en la puesta en *actio* de su contenido. La República

regionata se vincula directamente con Madrid y revela un camino asentado en lo real y verosímil: la desorganización y las peleas internas. Desde la ficción, Benet emprende un camino que envuelve la historia e interviene en ella. Señala Germán Gullón:

En realidad, la novela intenta despejar el mito de que el ejército de los nacionalistas constituye una sinécdoque de la patria [...], el relicario del corazón patrio en la cruzada. El ejército de uno y otro bando estaba compuesto de hombres, y los que se alzaron con el poder en el bando fascista quisieron justificar su traición a la República española, legalmente constituida, diciendo que los rojos maltrataban el corazón del país, salvado por la valentía del ejército, que lo supo devolver al relicario. (Gullón, 2006:69)

Por eso la axiología republicana deja como contenido programático la idea de un Estado democrático y de un narrador cuyo *ethos* es el del intelectual crítico.

“Y si seguimos como Comité, qué?”, preguntaría en seguida alguno. Tanto Constantino como Eugenio Mazón vislumbraron en seguida el excelente provecho que podrían extraer de aquella espinosa cuestión con la que prolongar las discusiones, remitir su solución a sucesivas convocatorias y demorar el examen del siguiente punto, mucho más comprometedor para ellos. (*Herrumbrosas lanzas* I: 58- 59).

La novela se inicia con una rencilla interna en el bando republicano regionato; rencilla interna que cobra visos de auténtica guerra civil dentro de la propia bolsa, protagonizada por los hombres de La Forestal (Julián Fernández, Agulló) y la gente de Constantino, bando sobre el que recae la sensatez y el sentido común en la obra. Su visión de los acontecimientos del 36 al 39 rehúye lo convencional en busca de su ser más profundo, presente tanto en las reuniones del comité como en las batallas. Se parece más, en este sentido, a la definición de Ramón Buckley: “La novela histórica no trata del hombre histórico, es decir, de un hombre vinculado a una determinada época, lugar, condicionamientos sociales, etc. Lo que hace la novela histórica es justamente lo contrario: sacar a un determinado individuo del momento histórico en el que vivió y vincularlo al presente que el autor está viviendo”. (Buckley, 1991: 67). Ese acercamiento al *hic et nunc* del presente del narrador devenido locutor muestra el andamiaje de recursos para lograr la verosimilitud pues en vez de velar la trama ideológica, es ésta la que articula el argumento.

Siguiendo a David Herzberger, podemos afirmar que “el papel de la gente de Región en la guerra civil puede resumirse del modo siguiente: son un grupo de milicianos

desorganizados que no saben qué hacen metidos en la guerra y que son incapaces de superar las diferencias entre sus deseos personales a favor del bien común. Considerados en conjunto, representan las fuerzas republicanas en España” (Herzberger, 1986:41). Es el narrador el dispositivo que logra el quiebre de la novela histórica tradicional al interrelacionar historia/ discurso o mundo narrado/ mundo comentado (Weinrich, 1977) como sucede en muchas descripciones del general Franco:

No estaba nada sobrado de luces, no era culto, no tenía el don de la palabra; no tenía buena planta y su presencia era incómoda como la de un gato callejero, pero su ambición, su desconfianza hacia los suyos y su ruindad actuando de consuno podían producir los mismos efectos que una gran visión del porvenir-tanto bélico como político- y una incólume prudencia. No le gustaba atacar y tal vez ni siquiera avanzar y conquistar. Lo suyo, lo verdaderamente suyo, eran las operaciones de castigo-que había aprendido en África- y así condujo la guerra civil: como una larga operación de castigo, permitiendo a su enemigo- a partir del momento en que se encaramó al nuevo Estado, lo consolidó, cubrió sus espaldas y adquirió una incontestable superioridad bélica, tras la liquidación de la bolsa del Norte- que cometiera todos los desmanes que antojara, a fin de aplicarles a continuación el más severo correctivo. Tan expeditiva y simplista conducción de la guerra no podía pasar inadvertida a algunos dirigentes republicanos que, en el segundo verano de la conflagración, tras una demostración a escala mayor de lo que cabía esperar de su instinto de reacción, contaban con una experiencia lo bastante amarga, larga y sistemática como para conocer a su adversario y dirigir sus golpes dentro de unos ciertos márgenes de libertad. Solamente tenían a favor el tiempo y el escaso coraje de su enemigo. (*Herrumbrosas lanzas* I: 35)

Lo novelesco se inserta en las formas del ensayo, independientemente de su acierto o no, pues tiene sus cimientos en la justificación de un narrador/ locutor que domina la materia de la que habla y construye de esta forma la veracidad. Se propone, por lo tanto, una nueva directriz sintáctico-semántica, es decir, una nueva penetración estilística que borra los detalles descriptivos para remarcar la línea ensayístico-narrativa antes que cartográfica. En consecuencia, la contraposición frontal frente a la historia está marcada de manera más clara que en los cuentos y la trilogía.

### **1.2.3 EL ESPACIO DE LO PÚBLICO EN LA NARRACIÓN HISTÓRICA: LAS CARTOGRAFÍAS DISCURSIVAS Y EL *LOCUS HORRIBILIS***

“...se quedan en la conciencia de esa gente las huellas de la humillación perpetua y algo peor, algo que se parece a la culpa y es como si los mismos que perdieron la

guerra estén purgando ahora, tantos años después, no se sabe qué extraña condición de culpables por lo que pasó entonces.” (Cervera, 2003:81)

Si como bien señala Juana Emilia Molina (1999), la construcción de un territorio como Región refiere a procesos de construcción de la memoria más que a construir una geografía, el espacio de lo público está directamente relacionado con la construcción de los espacios de enunciación. Si la prehistoria encuentra espacios cerrados<sup>361</sup> como el hogar o el trabajo, la historia trabajará sobre los desplazamientos públicos; la dimensión del *afuera* delimita y rompe con los espacios íntimos y personales. La guerra irrumpe en los espacios privados y amplifica los factores climáticos. De esta manera, la lluvia, el sol y el laberinto escabroso de Región con sus montañas serán indicios también de las cartografías discursivas que se van tramando a lo largo de la novela.

Por *cartografías discursivas*<sup>362</sup> nos referimos a la forma en que esos enunciados de la memoria discursiva republicana construyen el paisaje de lo público. El laberinto que impone Región es antes que un espacio un modo de significación de la Historia de España. Ese autor implícito, como muy bien lo define Gullón (1981) según William Booth, es una figura ficcionalizada capaz de sistematizar y organizar las microhistorias, sin ser al estilo galdosiano un historiador social, pero afirmando los nexos implícitos de esas circunstancias de la memoria social en el relato. Así, disponemos de elementos descriptivos de varios órdenes, desde la figura no nombrada del general Franco (*Herrumbrosas lanzas* I: 33, mediante la metáfora del *dragón*<sup>363</sup>) a la presencia de la sierra de Región (I. 247-249); desde la tormenta sobre el Roque (II: 252-254) hasta la explicación de la exitosa acción de Mazón contra la columna italiana (II: 535). Pero esas cartografías discursivas necesitan del dispositivo de la narración y en este sentido el narrador no se priva de opinar sobre sucesos, situaciones y personajes. Son opiniones de todo orden y amplifican lo que permanece en notas al pie o entre paréntesis, puramente descriptivas, como la de los fusilamientos que se

---

<sup>361</sup> Recordemos que el primer volumen de la serie *El laberinto mágico* de Max AUB se titula *Campo cerrado*; podemos establecer entonces que esa cerrazón comienza con la idea del espacio privado, individual en oposición al campo abierto de la guerra; también a la autarquía.

<sup>362</sup> El mapa muestra cómo los desplazamientos son cada vez más dificultosos debido a la configuración del terreno y al aislamiento de Región.

<sup>363</sup> A mediados del 2000, Juan Luis CEBRIÁN dio comienzo a la trilogía “*El miedo y la fuerza*”, cuyo primer volumen se titula *La agonía del dragón* en referencia a la muerte de Franco.

llevaban a cabo “en esa glauca claridad que aún tolera el vigor de las linternas, cuando los muros no aciertan aún a desprenderse del cielo” (II: 160); o especulativas:

La guerra despeja el horizonte y convierte en últimas todas las afirmaciones del político. Cuando el gobernante que oculta su política con el enigma de sus secretas negociaciones y persigue unos objetivos a veces muy diferentes de aquellos que tiene que proclamar ante su grey, al fin no encuentra otra solución que emprender la guerra -de la que con tanta frecuencia ha abominado, por no tener un pretexto conforme a su doctrina, pero cuya posibilidad tanto ha acariciado-, entre otras perderá todas las ventajas de la duplicidad y en adelante se verá obligado a jugar con las cartas boca arriba, tan fáciles de leer para quien ha seguido con atención sus anteriores envites. (II: 78)

El narrador es omnisciente y oscila entre el tiempo cero del presente y los usos del pretérito; esa construcción del espacio es dependiente de la intencionalidad semántica que identifica las condiciones de producción de un discurso que no es ideológicamente neutro. La táctica de Benet consiste en crear una zona por el procedimiento de retirar el centro del suceso que se narra para oscurecerlo y narrar, en cambio, abiertamente lo que pasa alrededor<sup>364</sup>; esa organización de un espacio geográfico, humano y militar no admite otro narrador que aquel que pueda construir esas cartografías de discursos, esos coros que identifican Región por oposición a Macerta. Por ejemplo, para narrar el desastre final al comienzo del volumen II, una tormenta repentina desorienta a Juan de Tomé y a su grupo mientras trataban de encontrar un camino que los condujera a Macerta.

Si el espacio de lo privado brinda la posibilidad del ensueño y la protección, la guerra en la historia constituye el espacio monstruoso del azar y la lucha por invertir el destino. No se trata de un espacio abierto a la aventura sino al peligro de la muerte inminente. La nieve constituye otro componente del mundo natural de Región, que también amenaza y no cobija. El *locus horribilis* compone esta faceta del afuera. Todo se presenta como monstruoso y va configurando una imagen del mal. Northrop Frye (1957) observa cómo “the demonic divine world largely personifies the vast, menacing stupid powers of nature as they appear to a technologically underdeveloped society” (147). Esas

---

<sup>364</sup> De esta presencia o dispositivo de autor tratamos en el análisis de los ensayos pero es interesante pensar que en la novela aparecen estas formas mediante lo que Walter BENJAMIN (1999) explica al señalar el proceso del alfarero al crear su vasija.

personificaciones construyen una visión no del mito *in absentia* de esos lugares demoníacos, sino que traman un *locus horribilis* que no atañe a Región en tanto elemento abstracto sino a la guerra y a los cambios que ha sufrido al naturaleza de la comarca a causa de ella.

De esta manera el espacio público se presenta como metaforización del desastre y de la imposibilidad de poder controlar la naturaleza y, en última instancia, el fin de la guerra con la consecuente pérdida de la República. La antropomorfización de los terrenos montañosos, por ejemplo, no sólo responde a cambios climáticos sino que metaforiza el aislamiento de Región respecto del resto de España. Los árboles, por ejemplo, según Frye (1957) manifiestan la vegetación impenetrable e incontrolable. No es casual que se nombre al bosque Mantua en tanto es un lugar terrorífico gobernado por Numa

Como señala John Margenot (1991), Mantua en tanto lugar fantástico “was traditionally associated with unknown and supernatural forces hostile toward man. Benet clearly delegates spatial importance to Mantua by situating it at the approximate center of his Mapa de Región” (123); esa ubicación central, por otro lado, concuerda con la afirmación de Yi-Fu Tuan (1974) acerca de la significación del lugar sagrado: “It represents the center, the axis, or the navel of the world. Every effort to define space is an attempt to create order out of disorder: it shares some of the significance of the primordial act of creation” (146). La imposibilidad de definir el centro de Región como lugar sagrado positivo o como lugar del infierno es lo que reafirma el fuerte componente del azar en oposición al destino.

No hay destino posible porque la fe es también producto del azar y se ha borrado con ese descenso de la prehistoria. Después de la carta de Mazón a su madre, comienzan las metáforas del desastre:

Pero desde la hora en que Macerta les cerró sus puertas -que ni por la fuerza ni por el fuego podrían abrir- se puede decir que no les quedó expedita otra salida que la desbandada. Frente a aquella ciudad que siempre ocultó su rostro tras una aureola de polvo o una nube de humo, la aventura común había de conocer su fin para prolongarse en la peripecia personal de cada cual que -despojada de un destino compartido- con sus propios medios buscaría el sendero opuesto al de la guerra, la vuelta a casa o la capitulación. (II: 298)

Atrás en esa Región borrosa han quedado los ideales colectivos de la ideología republicana. Las peripecias personales dejan a un lado el relato de la guerra en común. No sabemos qué ha sido de la gente de Julián Fernández, bloqueada en Socéanos, por ejemplo. Pero la misma estructura supone, como señala el mismo Benet, que el tronco de ese árbol (la novela) es la guerra civil pero las ramificaciones pueden ser infinitas (Benet, 1986). A la manera de un rizoma, no se trata de un héroe completo y coherente como en la novela clásica sino que la trama se teje mediante voces que yuxtaponen tiempos y espacios. Y el dispositivo del narrador es el elemento primordial en la construcción de esta ciudad palimpsesto o de estas narraciones yuxtapuestas. Como dirá Gonzalo Sobejano (1975) respecto de *Volverás a Región*, pero que bien vale para *Herrumbrosas lanzas*, el tema central de la novela es la ruina, se trata de la ruina del ser moral en España. Pero esa ruina necesita ser exorcizada, analizada y transitada por sujetos que se organizan bajo una mirada rectora y no neutra.

La memoria es para Benet una práctica que depende de un narrador; el dispositivo es también el núcleo que permanece continuado en los procesos de reformulación que exponen los dos ensayos escogidos. Y quizás sea esa búsqueda del narrador eficaz, lo que nos lleve a plantear la hipótesis de la existencia de un programa que, siendo originado en el ensayo, se traslada a la novela. Allí, el sujeto de la enunciación cobra mayor importancia porque cambia la construcción de su *ethos* discursivo. Rafael Conte señala al respecto:

La guerra civil en Región es una bolsa imaginaria que quedó olvidada al norte de la provincia de León durante la Guerra Civil Española. Se parecen como dos gotas de agua, de manera bastante peligrosa, pero mucho más peligroso sería aún identificarlas. La primera no es más que el rescate de la segunda, no su explicación, sino acaso su metáfora, y desde luego su conquista, o más bien podríamos decir su reconquista. (Conte, 1983:3)

En estas palabras se intuyen dos operaciones completas y precisas: la ficción que envuelve la realidad y la bolsa regionata con sus fricciones e interrelaciones. De la misma forma, Antonia Ma. Molina Ortega también aporta lo siguiente: “Inventar no implica pues regir el esfuerzo de ambientar debidamente el relato de la guerra, imbricar la peripecia en un marco histórico (para lo que Benet tendría hartos conocimientos y sobradas facultades) sino que paradójicamente revela una ambiciosa intención totalizadora” (Molina Ortega, 2007: 179).

En la trama de esta novela histórica son los antihéroes quienes llevan la voz del narrador que se traduce casi sin mediaciones y rompiendo una vez más el *decorum*. Entre ellos destaca Eugenio Mazón, héroe ambiguo como señala Mariano López

De la misma manera, reducidas la dimensiones de la guerra a escala del individuo, al objeto de poder reflejar desde esta perspectiva y altura otra faceta de la misma, los protagonistas de *Herrumbrosas lanzas*, así como sus acciones, ofrecen una imagen ambigua y doble, la cual a su vez se proyecta sobre toda la campaña y en los dos bandos: el republicano y el nacional. (López, 1992: 356)

## 2. LA GENEALOGÍA Y LA INICIACIÓN DEL HÉROE

Luego del progreso que significó el siglo XIX en la comarca, la genealogía de los Mazón comienza a vivir luego de la década de 1930 un declive económico pero también moral. A diferencia de los elegidos, que poseen conciencia de su misión, los antihéroes de Región no demuestran interés particular en la misión que se les presenta. Es el azar el que propicia la peripecia y el que enfrenta al antihéroe al fracaso. En nuestro análisis, Eugenio Mazón es el paradigma del antihéroe regionato, comparable a la “herrumbrosa lanza” por ser hombre de acción antes que de reflexión como sucede con los personajes oraculares del ciclo. El abuelo de Eugenio (*Herrumbrosas lanzas II*) es torpe y tosco, su heroicidad proviene, paradójicamente, de un juglar que entona sus victorias en combate. Ese juglar, Ventura León, se encarga de vender su mercancía aprovechando el asombro que produce en el pueblo regionato el tener un héroe que ha triunfado en las afueras de la comarca. Mazón abuelo es uno de los protagonistas, aunque no el principal, del Libro VII. En estos textos, la ficción (Mazón) sale de su mundo regionato-ficcional para insertarse como una novela intercalada en la realidad histórica de las guerras carlistas del XIX, aunque la mayor parte del Libro VII, si bien instaura una gran conexión con el país al que pertenece, se desarrolla en Región

“El recibimiento que tuvo Don Carlos en Vera pudo lisonjearle”, dice el historiador: “repique de campanas, entusiastas aclamaciones, eran bastantes no sólo para dejar satisfecho a cualquier caudillo, sino para enloquecer a un joven que representaba por primera vez el papel de rey entre sus súbditos. No se quedó atrás el regionato en la marcha que, acompañando a su rey, emprendieron los navarros hacia el valle de Ulzama y en la mañana de aquel caluroso cinco de mayo se encontró formando parte de una avanzada de la columna de don Jerónimo

García, en las afueras de Oroquieta, cuando se produjo el ataque de las fuerzas del general Moriones. Mazón apenas intervino en la batalla, pues sólo cuando empezó la desbandada carlista pudo hacerse con una escopeta ripollesa, abandonada por un caído, más con vistas a su propia defensa que para hostigar al enemigo que lanzado en persecución de don Carlos hacia los Alduides dejó franca las salidas de Igoa por donde algunos dispersos grupos de voluntarios buscaron el camino de Leiza. En las siguientes tres semanas estuvo merodeando por la sierra y pasó a Guipúzcoa, por cuyas tierras, hasta el convenio de Amorebieta, marchó mucho y peleó un tanto, por lo general con escasa fortuna, siempre con Aizgorri a su espalda. El desencanto que produjo el convenio entre sus amigos y compañeros debió influir no poco en su decisión de permanecer en aquellas tierras [...], (*Herrumbrosas lanzas* III: 328)

El abuelo no es consciente de su fama sino a través del juglar improvisado<sup>365</sup>. Serán luego otros personajes quienes contribuyan a la construcción del héroe: Laura Albanesi, el mismo Ventura León para ponerse un gimnasio y establecerse en Región o Cristino Mazón. Su derrota la prueba su escasa participación en las guerras Carlistas. De él nadie terminará acordándose así como tampoco del gimnasio. Mazón-abuelo es un personaje difuso, sin anclajes, y su misterio consiste en esa misma fama sin justificación; su pasión por el deporte y la política (tan unidos en él) no se explican ni su relación con Daniela Gilvarey, como tampoco se propone ningún indicio o indicativo que estimule la percepción y transformación del personaje como tal. Pese a todo, sus chispazos de intuición son inteligentes y reveladores dentro de la intrahistoria, propios de la fuerza moral que caracteriza a la familia.

Las críticas que hace el narrador de las guerras del XIX son centrales para comprender cómo recae la axiología positiva en la genealogía de los Mazón. Recordemos que para Galdós la guerra de la independencia de principios del XIX es la escuela del caudillismo. Para el narrador del ciclo regionato el caudillaje pudo tener su origen en estas guerras civiles por lo que Franco sería, como Don Carlos, un oportunista más, sin

---

<sup>365</sup> Esta historia consiste en contar el combate de lucha libre entre Mazón abuelo y el navarro Ochoa; esta gesta le procura a Ventura aumentar sus contactos dentro de Región (entre ellos, obviamente, la del héroe Mazón, entronizado popularmente gracias al relato de Ventura León, en la mejor línea de los juglares medievales) así como el aumento de su clientela pues Ventura León es una especie de buhonero del oeste americano, nueva intersección de ese mundo filtrado hacia Región y, al mismo tiempo y sin que sean ideas enemigas, descubierto en España. En definitiva, y bajo un punto de vista intratextual, Ventura León representa la defensa de su literatura más característica: la envolvente y circular. Sin embargo, existe una diferencia primordial: Ventura León es un defensor vital del argumento.

intermediarios. Por la misma razón, el narrador se ocupa en estos textos de las Guerras Carlistas (apenas ocupan espacio dentro del Libro VII) para reflejar, asimismo, la herencia puesta en la Guerra civil. De esta forma, la bolsa acopla ideas e intercomunica intenciones dotando de una extraordinaria continuidad a dos épocas tan aparentemente diferentes pero cercanas en sus núcleos. En ese orden de cosas es el coro de Región el encargado, en primer lugar, de resaltar estos términos e integrarlos en la superposición o arquitectura de intenciones y en segundo lugar, en justificar su aparición en una novela de la Guerra civil española del '36 al '39. El fragmento, asimismo, explora en el pasado la causa racional de la guerra; las batallas carlistas representarían el cauce de un final que se retoma en la guerra civil del 36. El carácter formativo, únicamente realista de esta aseveración, justifica por sí mismo su intromisión dentro de esta novela, estableciéndose así por otra parte un paralelismo con la saga Mazón.

## **2.1. LOS MAZÓN**

De Eugenio Mazón nieto se nos dice que, tras abandonar la carrera de Ingeniería industrial, marcha a Bilbao donde se casa y emprende negocios. Al regresar a Región lo hace con una enfermedad venérea que lo obliga a encerrarse en su casa y a convertirse en el último representante de un clan destruido. La guerra se le presenta en este sentido como una aventura y como la posibilidad de redimirse. Al igual que sucedió con su abuelo, la fama de Eugenio es exterior. La creencia de que puede ser un héroe por el efecto del rumor, hace que emprenda las campañas militares como un militar pese a que su carácter y formación no se correspondan con lo militar ni con lo bélico. En la campaña del 36 prima más lo creativo y ambicioso que los proyectos concretos de un militar profesional. Su éxito proviene del fracaso de otros posibles líderes, como Julián Fernández, y así como nada hizo de manera consciente para lograr la fama que le achacan, tampoco habrá hecho nada hacia el final de la guerra para que lo inculpen del fracaso. Esa ambigüedad es la que forma el carácter de Mazón. Aunque sus planteamientos bélicos no pueden ponerse en práctica, mientras los republicanos no se enfrenten a un ejército organizado, Mazón saldrá airoso de los combates. Es en la entrada en Macerta, cuya estrategia Eugenio olvida

organizar y aconsejado por el grajo de Asián<sup>366</sup>, que se acelera el final de la guerra. La campaña del 38 es indicio del final pues en ella se descubre la traición de Arderius y la desaparición de Kerrera. Nuevamente, con esta última se da al motivo de la pasión una importancia central en la trama. Durante la guerra, y como crítica de las Dos Españas, Eugenio achaca la desaparición de Kerrera al odio familiar de la otra parte de la familia Mazón, cuyo espacio es *Otramazón*<sup>367</sup>. La división familiar comienza en la época de Ricardo -padre de Eugenio e hijo de Eugenio abuelo- porque, como señala Antonia Ma. Molina Ortega:

La división familiar supone una perpetuación de las rivalidades y venganzas que comenzarán en la época de los hijos de Ricardo. La desaparición del niño Cristino, hermano del abuelo de Eugenio, en la que quizás tuviera que ver la familia, se convierte en una leyenda, que se mantiene viva aún en los tiempos de la guerra. Eugenio achaca la desaparición de Kerrera a una posible venganza de Cristino (sucesor de aquel otro Cristino que desapareció) porque encuentra en poder del guía, a cuyo cargo había dejado a Kerrera, una medalla, cuya fecha semiborrada no permite determinar a qué Cristino pertenece (vol. III: 108-109). Pero, en todo caso, tiene que ver con la otra rama de los Mazón y con la perpetuación de la rivalidad de ambas (Molina Ortega, 2007: 114-115)

La medalla, al igual que la moneda del jugador y la foto de Juan I. Tinomer en *Volverás a Región*, o los símbolos de la sexualidad en *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, suponen el artefacto simbólico para lograr el éxito. El supersticioso Mazón cree en la fortuna. Cualquier circunstancia puede cambiar el rumbo de los acontecimientos. Así se lo hace saber a su madre en las cartas que le escribe. Sustituye la idea de Providencia por la de destino azaroso<sup>368</sup> a la vez que provoca en los signos del mal el origen de la superstición. El mal trágico que cierra la guerra y la novela hace que el hombre no pueda responder. Mazón cifra todos los acontecimientos en la suerte y en los artefactos simbólicos de atracción.

---

<sup>366</sup> Recuerde el lector la función de los grajos que cobran central importancia en *Un viaje de invierno*.

<sup>367</sup> *Otramazón* se ubica en el *Mapa de Región* (1983) sobre La Gándara y en el área de Restricción con lo cual se hace evidente su antítesis no sólo simbólica sino cartográfica.

<sup>368</sup> Dice a su madre en una de las cartas: “Espero, que si la suerte nos acompaña, batiremos al enemigo y de una vez despejaremos la pesadilla de su incómoda presencia en los altos. Con toda intención he puesto la suerte donde tú hubieras querido que escribiera el señor” (*Herrumbrosas lanzas* I: 173)

Pero también sabe de antemano que la derrota es inevitable puesto que su espíritu es intuitivo. Se convierte en su propio oráculo y es esa sujeción a la interpretación lo que hace que efectivamente el presagio se cumpla. A diferencia de Marré, Arturo, Demetria, Sebastián o Cayetano y los amantes de *Una meditación*, que no permiten que el oráculo frustré su misión heroica, Eugenio cree en los símbolos del fracaso y en lo arbitrario de la suerte. Esa creencia le hará actuar en consecuencia aunque también lo distanciará de los caracteres nacionales del bando que ocupa Macerta.

## 2.2 LAS ARISTAS Y EL REGRESO: TORQUE/ROQUE Y ZOCS

Las ideas del destino y la fortuna van trazando en Mazón múltiples ramificaciones que se transforman en un laberinto en el que el héroe termina perdiéndose. Como hombre escéptico, no deposita su fe en la teoría sino en la acción. La teoría es una entelequia que se verá destruida frente a la primera circunstancia. La acción dicta el destino y es parte de la percepción semiótica pues el deseo articula el movimiento. En este sentido, la metáfora de la lanza herrumbrosa se cumple en Mazón. Este antihéroe avanza y se somete siempre a la ley del retorno que es, en última instancia, la ley de la memoria de la prehistoria. Al regresar, las aristas se imponen como los caminos necesarios del destino. En la búsqueda de los pasos de Torque/Roque y Zocs, Mazón pasará la fase de la noche que será el umbral para el advenimiento de la ruina y la experiencia que devendrá en la iniciación en su rol de antihéroe. Vale aclarar que la ambigüedad del mapa hace que se designe uno de los pasos algunas veces como el paso de Torque y otras como de Roque. Una tormenta embiste a la columna dirigida por Mazón en la noche lo que los obliga a buscar las aristas de Torque y Zocs a ciegas.

La dificultad para caminar y la tormenta los inician en la experiencia de la noche que culmina con la entrada en la bruma (el vientre de la ballena) y el fuego (un cigarrillo). Mazón y toda la columna improvisan una trinchera -descenso al interior de la geografía, como la cueva de la Mansurra en *Una meditación*- y salen de ella como si se tratara de un renacimiento. De este episodio queda la desaparición de Kerrera cuyo rastro seguirá Mazón hasta dar con la Casa del ahorcado.

Dicho esto, resulta conveniente destacar otro fragmento que agrupa lo militar como gremio separado del pueblo y de lo social en general pero en el bando contrario, el republicano. Así sucede durante la llegada a una casa desamparada por parte del grupo de Eugenio Mazón en el transcurso de una inspección por los pasos del Zocs; apenas unas líneas serán suficientes: “‘Somos cinco’, dijo Juan de Tomé. ‘Aquí no hay sitio. Pero ¿qué coño una cuerva? para tantos’, contestó el hombre al tiempo que asomaba la cabeza para tratar de distinguir los bultos. ‘Somos cinco’, repitió Juan de Tomé, infundiéndole a sus palabras un tono de amenaza” (*Herrumbrosas lanzas* II: 244). Lo que acrecienta el valor de esta prosa es observar cómo las condiciones actúan ante el lector; ya no estamos ante elucubraciones exageradas sino ante la creación que se basa en el ingenio aplicado a lo real. Como en los clásicos latinos, Benet se recrea en las rencillas internas castrenses para crear esa segunda guerra, no física pero igual de peligrosa: la guerra de los despachos, la burocracia a pequeña escala y la administración. En cada una de las disputas el narrador aporta una circunstancia que es preciso destacar por su peculiaridad:

Por entonces no pasó por su cabeza la idea de que Constantino fuera a Región movido por una idea muy distinta. Si eso era así-pensó Ruán-, de nada le había de servir volver a Región en busca de Constantino, un hombre lo bastante obstinado, artero y equilibrado como para rehacer sus pasos una vez tomada una decisión de tal trascendencia; si eso era sí, la gente de Borques podía despedirse de la ayuda del viejo y con tal convicción, decidió obedecer el plan previsto y seguir hacia el puente de Doña Cautiva para, al menos, recabar y conseguir el apoyo de Eugenio Mazón, cualquiera que fuese su situación. (*Herrumbrosas lanzas* I: 122)

Estas fricciones ayudan a crear lo diferente en los militares, limitando el sentido de sus componentes a la construcción de una situación compleja que se inserta en las tácticas internas de los grupos de poder. No hay que olvidar que estas rencillas llevan a una rebelión en el primer Libro de la novela. Por lo tanto todos estos movimientos internos silenciosos alimentan la tensión. El continuo haz de paralelismos y acoplamientos entre elementos diversos intercomunican las acciones de unos y de otros dentro de su radio de acción.

Todo lo que procedía de Timoner lo miraba con desconfianza; no creía en su honradez ni en su sinceridad ni en su fidelidad a la causa del pueblo; le tenía por un arribista, un hombre resentido que nacido al margen de su clase, sólo pensaba incorporarse a

ella por algún medio tortuoso y, a ser posible, con ayuda de alguna venganza; un hombre que conservaba ocultas todas las ambiciones de su clase y en cualquier momento podía cambiar de bando y convertirse en verdugo de sus amigos y camaradas; y un histérico, por si fuera poco, tan sólo dotado de cierto talento para la adulación que sabía administrar según con quien y con sumo tacto, mientras en público se vestía con todos los ornamentos del Incorruptible, el acerado e implacable fustigador (no exento de cierta desvergüenza) de la sociedad que le había engendrado al margen de sus límites y criado a la manera hospiciaria. (I: 139)

El estilo indirecto libre de los pensamientos de Estanis con respecto a Timoner no solapa la ironía que se recrea en las enumeraciones en las que el descaro del lenguaje salvaje, directo y menos contenido que en otras ocasiones, muestra su fría y superior indiferencia, explícitamente más preocupado por la estética que por el mensaje. Timoner, conocido por los lectores benetianos como amante de Marré, acrisola los elementos de interés y egoísmo del militar gris, fronterizo, en tierra de nadie, que como Juan de Tomé simbolizan un tercer y misterioso bando: el del medio o del pasaje. Igualmente atesora las cualidades del militar que oculta sus verdaderos propósitos, el afán de otras cosas y para quien en el fondo el teatro ideológico le parece pueril pero necesario para su camuflaje.

Timoner, a su vez, es el espejo del resentimiento del incomprendido e iluminado Estanis. Sobre los cimientos de la desconfianza recíproca, el narrador de *Herrumbrosas lanzas* teje una red intercomunicada unida a los hechos históricos. En relación con esto la trilogía refleja esos movimientos y gestos psicológicos que detonaron la guerra entre anarquistas y comunistas:

En todo aquel invierno todos los problemas se redujeron a uno, en virtud de la decisión del gobierno de condicionar la revolución a la victoria militar sobre los sublevados; en pocos días de un incontrolable torbellino de pasiones desatadas, facciones opuestas, actividades sectarias, servidumbres, enajenaciones e inconfesados móviles, había de surgir – de hacer caso a los comunicados oficiales y las afirmaciones de la propaganda, mucho más efectivos en los medios rurales donde son tomados en serio y obedecidos que en los centros donde se generan- un pueblo unido, y en cierto modo arrepentido, dispuesto a terminar con un enemigo que había aprovechado su anterior desunión para amenazar su misma existencia. (*Herrumbrosas lanzas* II: 200)

El narrador reproduce el carácter grupal de una serie de sentimientos individuales y con ello integra dentro de la bolsa sus ideas, como portadoras de un mensaje sobre la guerra civil. En cualquier caso, emprende una nueva y más profunda diferenciación colectivizando lo individual

### 2.2.1. LA CASA DEL AHORCADO Y LA SIGNIFICACIÓN DE MACERTA

De Kerrera, la amante de Mazón, se ofrece una selección biográfica en el Libro IX. De entre los numerosos datos aportados a su caracterización se dan los semas de muerte, guerra y sexo. La belga, al igual que Marré Gamallo, está presa en una carne asexuada que pide una liberación, única y violenta, capaz de saciar su represión. En ese orden de cosas, *eros* y *thánatos* se unen:

Fue ella quien lo quiso, quien tomó la iniciativa, virilizada por su iniciación en el fuego, transmitido a todos su órganos el eretismo de su fusil que dejó en el suelo, al tiempo que el mono, para montarse encima del alemán –que no dejó de disparar- y buscar con ambas manos la pieza cuasiporcelánica que hundió en su trémula y resurrecta carne en busca de una agonía acelerada al compás de las trepidaciones de la Vickers” (*Herrumbrosas lanzas* III: 450).

El episodio corresponde a una escena del pasado reciente de Kerrera y vincula la representación asexuada tanto de Mazón (lastrado por una enfermedad venérea) como de este personaje femenino (al aparecer asexuada por la sociedad europea de entreguerras sin más comentarios):

Tampoco Kerrera hablaba de eso; había llegado -o parecía venir todavía- de tan lejos y de una sociedad tan distinta a cuanto él conocía que bien podía vivir ilusoriamente ajena a su sexo, consecuencia de una intensa y no penosa sublimación de una primera juventud asexuada que había de inaugurar la edad de la máquina y del deporte, interrumpida por una guerra entre patanes. (*Herrumbrosas lanzas* III: 449)

Los amantes establecen un orden artificial, unos secretos no compartidos que inducen todo tipo de conjeturas sin que se resuelva ninguna, siendo en este caso la pregunta más interesante que la propia respuesta. El misterio de su relación es también un secreto. Pero lo importante es introducir el protagonismo femenino (quizá simbólicamente) en un bloque dominado exclusivamente por los hombres. En ese orden de cosas el idilio entre

Mazón y Kerrera construye una transcendencia en Mazón. Cuando desaparece Kerrera, el amante trata por todos los medios de averiguar el motivo; por esa razón va a ver a su tío Cristino por sí, de alguna extraña manera, su odio secular le hubiese llevado a quitarle a su amante. Para su sorpresa, Tomé tras su regreso del bando fascista donde realizaba labores de espionaje, tiene la respuesta:

Fue entonces cuando aprovechando un paréntesis, Juan de Tomé cogió del brazo a Mazón y se lo llevó aparte: el comandante se dejó conducir y le escuchó con la cabeza gacha al tiempo que con la punta de la bota dibujaba unas rayas en la tierra seca de la era. Le escuchó sin decir una palabra durante un largo momento y cuando Juan de Tomé mencionó el nombre de Kerrera alzó la mirada y la volvió hacia la sierra, como si a través de ella pudiera por un instante atisbar su presencia en un patio de Región, para cerciorarse de la exactitud de aquellas manifestaciones. Le miró de reojo, sin añadir un comentario ni mudar la expresión, y volvió a su puesto junto a los demás; alzó la mano y con un gesto indicó a todos que subieran a los coches, para dar comienzo a la operación. (*Herrumbrosas lanzas* III: 583)

Tomé, el hombre gris de ideología confusa, descubre desde ese mismo enigmático limbo bélico donde se mueve ella, que Kerrera es la espía que andaban buscando o que quizá se ha pasado a las filas del Manchado en Región, donde éste ha tomado el poder de la zona. El fragmento sugiere, en cualquier caso por los gestos de Mazón y la actitud de Tomé, la traición de Kerrera. Mazón, como todos los hombres de su familia, es dominado o engañado por las mujeres. La influencia de Macerta no es explícita, no obstante sus ramificaciones simbólicas llegan a personajes que actúan como traidores o aparecen en espacios como la ciudad de Macerta con sus muros y murallas que, si bien nunca focalizados en primer plano, ejercen un predominio sobre Región como ámbito de la historia. Es un centro prohibido, como Mantua, ubicado en el umbral del Lerma. Se trata de un lugar laberíntico<sup>369</sup> donde los mapas no sirven. Esta influencia puede verse en la estancia que pasan Mazón y la columna en La Mesquida antes de partir a Macerta:

Su mirada se posó sobre Mazón, el segundo a su izquierda, cogido entre dos fuegos: la inquisitiva atención del patriarca y la premura por terminar la sopa. "¿Y qué?", preguntó, "¿ahora a

---

<sup>369</sup> El laberinto que configura Macerta puede clasificarse como "laberinto sugerido". Su propósito es sugerir un fenómeno cuya interioridad semántica expresa e indica la presencia simbólica de un laberinto; su relevancia física o abstracta le permite fantasear al receptor; una invitación a la intromisión laberíntica desde unos objetos, escenas y relaciones. (MARGENOT, 1991)

Macerta?”. “Si nos dejan”, repuso Mazón un tanto confundido, en un intervalo entre dos cucharadas, todavía demasiado calientes para su gusto. El viejo tomó un pequeño sorbo de agua y volvió a pasar la servilleta por sus labios, decidido a no dejar en paz a su invitado: “¿Y quién se lo va a impedir? ¿Ese gandul de Gamallo?”. El segundo plato era un guiso de patatas y zanahorias con escasos trozos de carne de buey que el patriarca recibió con muestras de disgusto. “Estas patatas están heladas”, dijo, al tiempo que dejaba el tenedor en la mesa. Su nuera se reclinó solícita sobre su plato para partir una patata. “Papá, quiere que le hagamos una tortilla?”, le preguntó al tiempo que le hacía una seña a la sirvienta que, buena conocedora de los caprichos, gustos y manías de su señor, no le retiró el plato y esperó sus órdenes sin poner atención a las de la nuera. “Tráeme la leche”, dijo al fin el patriarca, al tiempo que extraía del bolsillo del chaleco un frasco y depositaba una pastilla sobre el mantel, mientras todos los comensales se aplicaban al estofado. “¿Y cuando esperan ustedes llegar a Macerta?”, preguntó al tiempo que revolvía la pastilla en el vaso de leche (*Herrumbrosas lanzas* III: 547-548)

Como podemos observar, el universo de la historia penetra la intimidad del hogar a la vez que trastoca las relaciones familiares. El patriarca se asemeja a un dictador y la escena tiene rasgos del mitema bíblico de la *Última cena*<sup>370</sup>. Este pasaje, asimismo, anticipa el desenlace. La búsqueda de los pasos de Torque y Zocs finaliza en una casa rústica de la que sólo se observa una luz tenue y cuyos habitantes despiden un olor siniestro. El mitema del encuentro (Villegas, 1973) no hace sino confundir al héroe. Pero será en torno de esa casa que se teja el mitema del regreso *ab origine*. Kerrera desaparece de ese lugar y, en clave dicotómica y especular, Mazón espera encontrarla en otra casa similar, llamada la “Casa del ahorcado”, lugar de resonancias violentas y hasta demoníacas en el que murió un matrimonio en circunstancias extrañas.

### 3. EL RELATO DEL LIBRO VII

Existen diversas maneras por las que el narrador se destaca de la trama. Haciendo uso de estos apartes es como el narrador deposita el gesto programático. En el fragmento

---

<sup>370</sup> “Sin embargo, no será el tiempo, aun cuando lo pudiera ser, el agente encargado de dictar el orden con que los comensales se sientan a la mesa; lo podría ser porque siendo imposible la simultaneidad absoluta, cabría seguir el orden cronológico con que, toman asiento; pero apenas dice nada ya que, las más veces, lo que interesa es la disposición espacial en torno a un mueble que, al establecer las jerarquías por determinadas posiciones protocolarias o rituales, colorea la narración con la subordinación o alteración del orden latente”. BENET, Juan, “¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?” (BENET, 2007a:66). El paso de la escena familiar a la militar es clave en el ensayo y en la novela.

siguiente, haciendo uso de su omnisciencia interesada y de su ubicuidad, nos presenta una estampa basada en el estudio histórico previo, con la que muestra los detalles miserables de la guerra, perfectamente extrapolables:

Hasta el carbón escaseaba en una cuenca donde la producción se había venido abajo, donde los stocks estaban a punto de agotarse. No había aceite, carne, huevos, harina, azúcar ni café y ya se había iniciado la era de los brutales sucedáneos; en lugar de café se bebía agua de achicoria y en lugar de tabaco se fumaba corteza de patata y hoja de verdiaga. Escaseaba la fruta, casi toda la alimentación se reducía a verduras, boniatos y legumbres cocidas y el escorbuto había hecho su aparición. Un hombre podía cambiar un par de candelabros de plata por un cuarterón de picadura o un gato por dos velas. (*Herrumbrosas lanzas I: 174*)

El narrador nos da una clave benetiana al sugerirnos que estamos ante un relato ficticio que refleja un ambiente real, lo que fue. De modo que el diálogo se produce de forma nítida, intensificado por la plasticidad que proporciona la ironía dramática. Ésta surge en los vocablos reales pero seleccionados: “legumbres cocidas”, “corteza de patata”, “un cuarterón por picadura”, “un gato por dos velas”. Con las mismas, las enumeraciones, y su ansia por contar ensamblan de modo descarado, directo y desdeñoso las comidas a las enfermedades: “boniatos y legumbres cocidas y el escorbuto había hecho su aparición” (*Herrumbrosas lanzas I: 174*). Incluso la apariencia de espontaneidad e improvisación de la ironía redundante en la accesibilidad señalada. Por lo demás, el dominio de los datos reales, y en consecuencia, su apoyatura en los hechos es fundamental y superan la ficción, como vimos en *¿Qué fue la guerra civil?* cuyo análisis hicimos en el capítulo I de la Primera parte de esta Tesis. En el fragmento siguiente, el narrador aprovecha una paráfrasis para activar una postura fuera de cualquier coordenada espacio temporal, y sobre un tema intrascendente:

Es el caso de muchos artistas y sportmen epifenomenales, por llamarlos así: durante muchos años se han visto obligados a desarrollar por sí solos una técnica muy depurada para sobrevivir de una profesión muy ruda (como la del sacamuelas) y el día que ensayan una actividad refinada, en la que todo depende de aquélla, no tiene rival posible (*Herrumbrosas lanzas II: 345*).

Ubicado en el Libro VII, el escrito hace referencia a Ventura León, llamado el “testigo presencial”, por su presencia en el famoso combate entre el Mazón de finales del XIX y

Ochoa, el campeón navarro. Entendemos la reflexión como un divertimento y así vocablos como “epifenomenales” o alguna expresión “como la de sacamuelas”, quedan subordinados al ritmo de fraseo marcado para dejar bien claro que, en última instancia, el narrador es omnisciente. Por eso es consciente de su enraizamiento en una prosa que amplía sus posibilidades expresivas hasta la sucesión fácil, evidente, de todo tipo de comentarios con tal de mostrarse al lector. De esa necesidad de escapar de la trama se deduce una fuerza contraria -implícitamente negada por un narrador superdotado- más poderosa y exigente. Dice José Ma. Guelbenzu, a propósito de todo esto: “[...] que un día me comentó que estaba pensando un cuarto volumen que creía que ya estaba viendo por donde podía ir, pero era difícilísimo seguir”. (Guelbenzu, 2004:13)

El empeño era mucho más de lo que pudo suponer en un principio “era demasiado poderoso, y le estaba costando muchísimo” (Guelbenzu, 2004:13). Estos divertimentos, contribuyen a contrarrestar el nihilismo y el pesimismo luminoso benetiano. Por todo ello, no duda el narrador en introducir comentarios narrativos y de redacción en cuanto se presenta la oportunidad, aportando por consiguiente una concepción irónica puesto que la persuasión pragmática proviene precisamente de un artefacto novelesco:

Algunos teóricos de hoy - sin necesidad de recurrir a la erudición ni hacer referencia a los escritores de la antigüedad- han venido a concluir que el vehículo y el modo de presentación de la noticia pueden ser tan interesantes y excitantes como la noticia en sí, cuando no más, y dado que en el mundo moderno estas no faltan nunca y cubren un campo más extenso que el de la más fértil imaginación, será menester cuidar aquéllos y dotarles de la mayor vivacidad posible si se quiere conseguir el efecto sobrecogedor que se persigue con la publicación de la nueva. Así el que anuncia la llegada del nuevo Mesías o del joven Sebastián ha de estar tan convencido de ella y tan persuadido del poder del anunciado para salvar a su grey de los males que la aquejan que no podrá tolerar que alguien le aventaje en su fe y pueda propagar la noticia con más calor y convicción que él mismo (*Herrumbrosas lanzas* II: 300-301)

La composición sigue durante media página más, centrada en disquisiciones religiosas que dan fe de cierto tipo de racionalismo presente en Benet y en *Herrumbrosas lanzas*: “[...] puedo establecer esta regla general: que todas las cosas que concebimos muy clara y distintamente son verdaderas (*Herrumbrosas lanzas* I: 132). Racionalismo que entra en juego en la bolsa, por oposición y combinación, no sólo al misterio y al enigma, sino a otras

zonas temáticas (y subtemas) como lo real maravilloso o lo teatral. Puesto que el narrador habla en todo momento desde la primera persona anclada en el tiempo cero del presente, expresiones como “será menester”, “de la nueva”, o “cuando no más”, ironizan la lectura literaria como expresión historicista.

Finalmente, y para terminar con este fragmento, por lo que se refiere al comentario religioso, éste critica la religión basada más en las convicciones que en la agudeza e ingenio para defenderlas. En otro ejemplo, sirviéndose de la excusa proporcionada por el matrimonio de Laura Albanesi y Chavico, el narrador benetiano abandona momentáneamente la trama para abordar una reflexión, legible y dentro de unos márgenes amplios de accesibilidad lectora:

Cuando el matrimonio- o cualquier otra clase de unión, tal como la amistad- descansa sobre un particular atributo de uno de los cónyuges resulta muy difícil -casi excepcional- que el resto de sus cualidades (o la persona en su conjunto, como receptáculo de todos sus caracteres) venga en apoyo del vínculo en cuanto se ve amenazado por la insuficiencia de aquel primer litigante; y quién sabe si las otras cualidades que fueron desdeñadas a la hora de la vinculación, por una hostil envidia hacia la que casi por sí sola la produjo, se convierten en los aliados más activos del divorcio cuando estalla la crisis, en obediencia a un principio del equilibrio de sentimientos, en todo semejante y opuesto al de Le Châtelier: cuando la decadencia de un sentimiento vinculante tiende a disolver la unión, todos los demás actúan de consuno en el sentido de la ruptura a fin de precipitarla y borrar los efectos residuales de aquél (*Herrumbrosas lanzas* II: 330-331).

El texto fluye de forma compleja y pensamos que mantiene la atención del lector-exigiéndole, sin duda, un esfuerzo -por medio de una serie de corolarios y silogismos que vuelven a retomar las ideas de contrato social (Rousseau, 2001). La transición es criticada por enterrar la memoria. A este respecto resulta imposible realizar una explicación completamente global y cerrada, partiendo de unos vectores configuradores del corpus narrativo, a la manera en que lo realiza John Margenot a la hora de hablar de *Herrumbrosas lanzas*:

En resumen, numerosos componentes orgánicos e inorgánicos subrayan la índole demoníaca de Región. Benet sitúa su narrativa en una amenazante y personificada realidad geográfica. Varias fuerzas hostiles operan dentro de un período temporal que se enfoca principalmente en los acontecimientos y consecuencias de la guerra civil española. Por una parte, la narración benetiana de fratricidio nacional socava las evaluaciones falangistas del

conflicto militar en términos de una santa cruzada en contra de adversarios diabólicos. Por otra parte, sin embargo, el ejército republicano es tan cruel e inhumano como sus adversarios. Es decir, ni el bien ni el mal- enmarcados dentro de contextos religiosos y humanitarios- existen en su narrativa. Al representar un modo vital más allá de toda esperanza de salvación, Benet despoja su obra de todo posible matiz religioso. (Margenot, 1991: 78)

Efectivamente, una interpretación que obvие el funcionamiento ideológico de la bolsa, la ironía dramática y el juego historia/prehistoria que esconde *Herrumbrosas lanzas*, podría establecer las mismas conclusiones a las que llega el crítico norteamericano. En este orden de cosas, determinadas palabras de Arderús y otros personajes republicanos construyen connotaciones claras de traición y rebeldía, el desamparo en la intendencia republicana, la caricatura del dictador así como una mayor crueldad con el pueblo, los civiles, por parte del bando nacional en Región constituyen un ejercicio de defensa de un determinado bando, sin que por ello desaparezcan las críticas a la República, a los militares como gremio y otros múltiples elementos que preservan en *Herrumbrosas lanzas*: “un mundo de ficción construido sobre la duda, sobre la incertidumbre y sobre cierta conciencia del misterio” (Summerhill, 1986:93). Pero lo que se rescata en la narrativa del ciclo así como en sus ensayos, es la defensa de un modelo de Estado democrático al margen de los bandos o las Dos Españas. El propio Margenot, dentro del mismo estudio, apuesta por una unión insoslayable de Región y el país al que pertenece, fuera de esa zona telúrica y demoníaca, también en *Herrumbrosas lanzas*:

Este espantoso mundo de sufrimiento y dolor no sólo existe como parte de los enigmas naturales, sino que configura uno de los métodos habituales de persuasión durante la guerra civil española. Así sucede con Anastasio Agulló, cuya simpatía por la causa republicana lo motiva a organizar un amplio centro de tortura cerca de La Forestal, en el que un chino instruye a los aficionados locales acerca de los pormenores de la profesión (*Herrumbrosas I*: 119)

Del mismo modo el pelotón de fusilamiento, el toque de queda, el tribunal de vigilantes, el fratricidio y el canje de rehenes son comunes en Región durante la guerra civil. El simple hecho de que los protagonistas sean exclusivamente los republicanos certifican una constante innegable: un desvelamiento ideológico en el terreno recóndito del universo

regionato. Como señala José Ma. Martínez Cachero (1997), la historia de los Mazón “[...] es una historia de crimen, cainismo, odio familiar, avaricia, mendacidad, subsistencia y barbarie provinciana de un lugar alejado del mundo. (Cuando la guerra estalle, el narrador dirá: ‘Atrás, cada día más atrás, había quedado la bolsa de Región, como un bastión godo<sup>371</sup>’)” (267). De esta manera el libro VII no es sino la narración de la prehistoria y, en cierto modo, puede decirse que tal historia es el prelude que intenta explicar las causas y consecuencias de la guerra.

Todo el libro VII está caracterizando, a través de Eugenio Mazón, a la bolsa republicana de Región. Pero allí actúan dos elementos fundamentales: la venganza y el discurso (las leyendas de los Santo Bobbio, el asesino misterioso, las legendarias venganzas y contra- venganzas sicilianas). Y con el discurso aparece también la memoria discursiva del Numa en las montañas de Mantua, ese centro significativo de explicación de la historia. Este libro es una salida al ámbito de la datística que mayor contenido tienen los demás.

La genealogía (N) que se establece comienza con el casamiento de Ricardo Mazón y Laura Albanesi en Argentina y continúa con la disputa por la herencia de la siguiente generación. Lo interesante es el trasfondo que marca la prehistoria de la primera generación, que se cierra con la última guerra carlista, y la relación con la segunda generación en el inicio de la guerra civil. Eugenio Mazón es el personaje que también opera el pasaje de la vida individual al compromiso de las acciones colectivas pero lo interesante es el relato de la división familiar. A diferencia de la generación anterior, Eugenio se dedicó a la administración de las propiedades y a cuidar a su madre; cuando estalló la guerra, como se explica en el libro VIII, se opera el pasaje de la vida contemplativa a la activa:

Mazón no era un patán. [...] Cuando estalló la guerra llevaba tiempo sin hacer otra cosa que malvivir en casa de su madre, compartiendo unas rentas que sólo daban para hacer un viaje anual a la capital; de un hombre emprendedor se convirtió, de la noche a la mañana, en el fin de raza de una familia exhausta [...] pero la guerra le sacó de su atonía y le devolvió a la actividad. (II: 362)

---

<sup>371</sup> La comparación con un bastión godo no es casual ya que se invierten los usos, si tenemos en cuenta la visión de la Historia propuesta por el Franquismo, los godos y, luego los RRCC y PRIMO DE RIVERA fueron los exponentes ideológicos.

El desplazamiento es evidente en quien constituirá el soporte principal del mando en Región. La prehistoria, incluso en las narraciones de la historia de la Guerra civil, especialmente en la ofensiva a Macerta, lleva la marca del espacio firme, previsible y anhelado de la prehistoria, como vemos en la imagen de la joya de la familia, el amuleto, que lleva Mazón<sup>372</sup>. La guerra sin embargo, en tanto *estallido*, viene siempre de fuera y si el lugar previsible es el de la prehistoria, el lugar del *self* y de los lazos familiares, la historia es el azar de lo colectivo, de la comunidad y los lazos tácticos más que estratégicos, en definitiva, la lucha por torcer el azar en destino.

La voz narrativa en el Libro Séptimo, tras realizar una descripción topológica de la sierra en la que Eugenio Mazón, acompañado de otros mandos, inspecciona lugares de paso para sus tropas con objeto de emboscar al ejército nacional, se retrotrae un siglo en el tiempo para narrar el establecimiento de la familia Mazón en Región. Este personaje es el menor de cuatro hermanos, nacido con el siglo y se verá involucrado en la Guerra Civil como se vio implicado de forma tangencial otro Eugenio Mazón tres generaciones antes en las Guerras carlistas. La familia Mazón -como la nación- está dividida en dos bandos. El líder republicano es el último vástago de la rama familiar que a lo largo de cuatro generaciones había permanecido en Región en contraste con la otra rama que encontró la estabilidad campesina a cambio de la transposición del apellido.

### 3.1. LA FAMILIA

El abuelo de Eugenio (Ricardo Mazón), tras hacer fortuna en una Argentina recién independizada, se estableció en Región a comienzos del segundo tercio del siglo XIX para casarse. La relación entre Ricardo Mazón y Laura Albanesi es fruto de la violencia y pronostica la decadencia y división de la familia. Antes de su regreso, el patriarca utiliza su poder económico para acordar, por un lado, con la familia humilde de Laura el compromiso de matrimonio con la joven (veinte años menor que él) y, por otro, con un amigo del novio de la joven para que lo matara. Una vez cerrada la operación, Ricardo Mazón mostró a la futura esposa que no tolera la menor vacilación y así se lo hizo sentir al subir al barco con

---

<sup>372</sup> Este ejemplo puede verse en los usos polifónicos de la historia en el diálogo entre Eugenio Mazón y Juan de Tomé (III: 420)

rumbo a España cuando ésta volvió la mirada hacia el lugar de donde procedía el grito del novio que estaba siendo asesinado. La novela construye a un hombre patriarcal que establece el papel de la mujer en la familia por él ideada. La obra no representa a una familia unida a través del amor sino que proyecta una unión, en definitiva, determinada por el contrato. La narración también establece a un hombre más interesado en la formación física que en la formación académica de sus hijos varones; y poco interesado en invertir en la modernización de Región pero con intereses en la política.

La muerte súbita de Ricardo Mazon permitió a la joven viuda actuar con libertad. La representación de la mujer evoluciona de forma rápida de la sumisión a la dirección de los asuntos familiares. El texto establece a una mujer con voluntad modernizadora en disonancia con el discurso social imperante en la época. En el ámbito familiar, en vez de dedicarse al cuidado y educación de sus hijos -prescrito por el discurso de género de la época-, envió a los dos varones a estudiar al extranjero y a las hijas a internados religiosos en otras capitales de provincias para que no obstaculizaran sus propósitos. En el ámbito sexual el texto presenta una mujer deseante, que tras enviudar fue hacia sus “primeros amantes de igual a igual y tan solo por sport, sin el menor deseo de derivar otras consecuencias del affaire” (*Herrumbrosas lanzas II: 277*).

Por lo tanto la voz narrativa presenta a una mujer con capacidad de alternar los papeles que el orden burgués establecía para el hombre y la mujer mostrando que las líneas que marcan estas divisiones son construcciones culturales subvertibles. Como en toda la narrativa del ciclo, será la figura de la mujer y el matriarcado que construye el sostén de la memoria prehistórica. En el ámbito de pareja, tras su segundo matrimonio, Laura adopta las lecciones aprendidas durante el primero y muestra a su segundo marido, Ettore Sciavicco, quien junto con ella está interesado en modernizar Región invirtiendo en una fábrica a la manera de Francia y Alemania. El texto, de esta manera, plantea la forma de modernizar este espacio tradicionalmente atrasado a través de las distintas visiones de la nación que tienen los Mazón (Ricardo y Laura). Finalmente, la negativa de la mujer a repartir la herencia causa la división de la familia iniciada por Cristino Mazón. Esta división queda establecida en el texto a través de la narración de la boda de Cristino, el segundo varón de la familia Mazón, con Soledad, hija de Atanasio García- Menor. Las dos ramas familiares

representan claramente la división imperante respecto a la forma de imaginar la nación: la ubicada en Región durante cuatro generaciones cuyo último heredero es el líder del ejército republicano, Eugenio Mazon, que apuesta por la modernización y la que traspuso el apellido, encabezada por Cristino, con más apego al campo y a las tradiciones.

La ficción fundacional española del ciclo de Región se incorpora a una línea de narrativas disfuncionales puesto que Ricardo Mazón es un colono español que va a las Américas y al regresar se casa con Laura Albanesi, una criolla (argentina de padres italianos). Se plantea así la fantasía de la relación metropolis-colonia. En esta narración la madre no es española -habla castellano, pero en la intimidad se siente más cómoda hablando el italiano-. De esta forma, si inicialmente cabía suponer que Ricardo Mazón y Laura Albanesi iban a reestablecer un orden colonial lo que en realidad se produce es la división de la familia-nación.

Primero, con la destrucción del patriarca que siente degenerar la raza con cada nuevo descendiente que llega al mundo; un desgaste que produce su inesperada muerte. Segundo, rompiendo con las reglas de la ficción fundacional al mantener relaciones sexuales tras la muerte del marido con un buen número de hombres tanto nacionales como extranjeros, para finalmente casarse y tener una hija con otro argentino de origen italiano. Tercero, estableciéndose como una mujer moderna que desafía el *statu quo* del discurso patriarcal burgués para la mujer, que la modela como ama de casa y madre en el hogar. Y finalmente, con la intervención directa en el enfrentamiento y división entre los hermanos que crea las bases del conflicto familiar que desembocará en la guerra en la que Eugenio Mazón tiene un papel destacado como líder de la milicia republicana.

Así, la mujer representada tras la muerte del patriarca muestra capacidad y confianza para moverse con soltura tanto en la esfera privada como en la pública, pasando de un comportamiento sumiso establecido por el discurso burgués de la época e impuesto por Ricardo Mazón, a una actitud de liderazgo mostrando no sólo que las divisiones genéricas son construcciones sociales performativas (Butler, 2001) sino que la dirección de las inversiones familiares como las nacionales tienen que buscar la modernización que ya se está produciendo en Europa. La división formal de la familia coincide con la última Guerra Carlista. La novela de Región, al retrotraerse al siglo XIX, historiza el origen de la

estructura mítica de la nación. Este origen puede entenderse como la falta de resolución del problema colonial que lleva a ese enfrentamiento. Por lo tanto, a través del Libro VII, la novela se incorpora a una tradición de ficción fundacional y, aunque añade en su articulación retrospectiva de la nación el elemento colonial, se hace inviable la posibilidad de refundación. Como se ha mostrado hasta este punto, la narrativa del ciclo regionato quiebra el discurso histórico

#### 4. LA ESCRITURA

Existen diversas maneras por las que el narrador se destaca de la trama. En *Herrumbrosas lanzas* nos encontramos con un narrador extradiegético que ha estado en Región pero no en el momento en que sucedieron los hechos que se relatan (podría tratarse asimismo del narrador de *Una meditación*), no fue testigo sino que ha ido investigando sobre los hechos aunque, como explica Germán Gullón (2006), lo que diferencia la novela histórica benetiana es su capacidad para enfocar las microhistorias. Huellas de la enunciación son los recurrentes retornos al *hic et nunc*: se habla de postguerra en términos de olvido, exilio y represión. Pero también procede como un historiador como vemos en el detalle del armamento de la brigada CCIII. El distanciamiento respecto de la materia se suele dejar para aquellos personajes que no son originarios de Región, como Kerrera cuya historia se conoce por medio del archivo. Tres son los rasgos que definen a este narrador: la digresión, la duda y el uso de archivo. La primera la encontramos en el exceso de datos que el narrador suma a la descripción o análisis que está realizando. El soporte debe jugar con el referente, hacerlo verosímil.

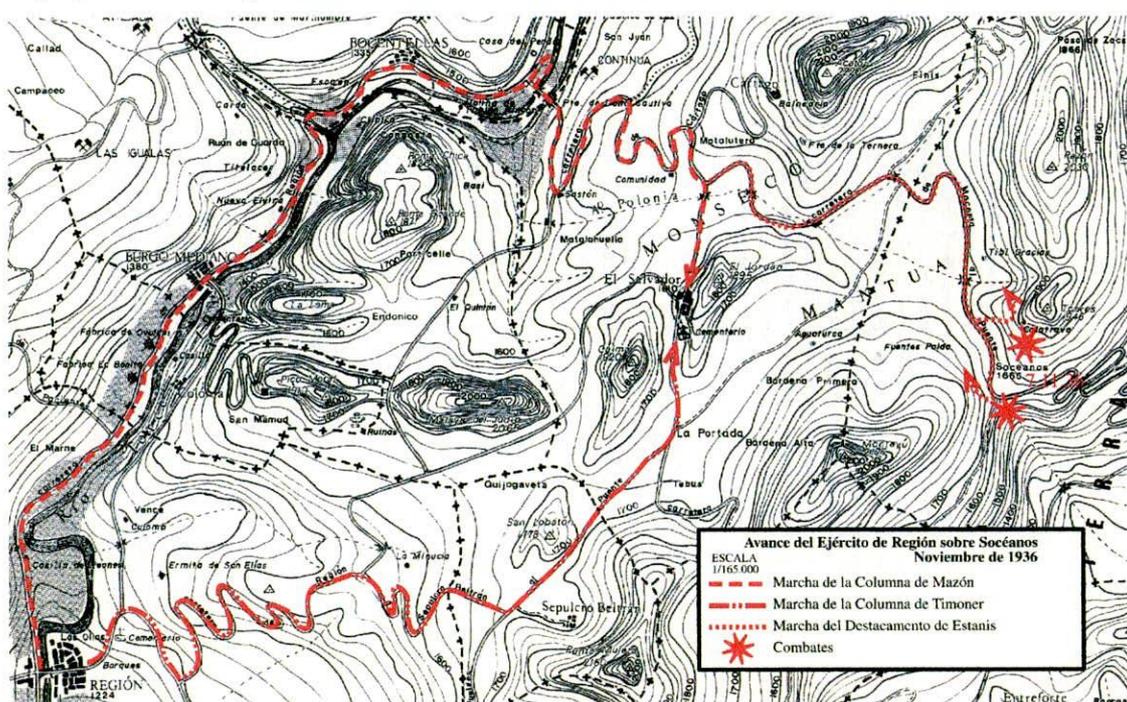
La verdad esquiva las líneas rectas; la moral, la religión, los valores sociales, todo ello ha mostrado una debilidad de consistencia sorprendente, y aún más las instituciones que venían sosteniendo el status quo revelan defectos estructurales. La verdad resulta en la actualidad hartamente compleja, y por eso la novela histórica rebrota con tanta fuerza, porque permite al escritor, al escritor actual, apeado del pedestal de autoridad, ser quien sabe conjugar la realidad en sus múltiples manifestaciones en un discurso que capta ese ir y venir, hacer y deshacer, la realidad que se explica y al poco resulta de nuevo opaca. Por eso, la novela histórica parece tan apta, porque permite crear un texto en que la mera literalidad, el soporte textual parece fijo, provee la solidaridad que suponerlos en la historia, para luego comprender cómo los hombres la sostienen. La historia en la

novela histórica provee un soporte, las líneas de un trabajo de calco, al que luego cuando lo coloreamos cambia de función, es asumido por otras, pero siempre permanecerá allí de soporte (Gullón, 2006: 67)

La verdad no es lo que se busca en la novela sino la profundidad, el trasfondo del referente. Lo vemos mayormente en el uso de las notas a pie de página en las que se suele trastocar el sentido épico por el cómico, como sucede con el camarada Pou. La segunda es la duda que ofrece la contracara del cronista o historiador pues mediante el uso de la conjetura o la hipótesis, el narrador desecha el tratamiento psicológico de los personajes para situarse él mismo en primer plano. En ese nivel se pone en juego su capacidad creativa pues la conjetura es correlativa de la ficción. La modalidad contingente a la que se somete esta novela realza el tono metaficcional pues depende de la fabulación y no del referente externo. Cuando describe a Constantino o a Laura Albanesi por ejemplo, nunca queda claro el haz de relaciones que establecen con otros personajes así como tampoco el carácter que de ellos debería formarse el lector. La *doxa* es el mecanismo que construye el carácter dinámico de los personajes, no el narrador. A diferencia del narrador omnisciente prototípico de la novela histórica, el narrador de *Herrumbrosas lanzas* se apoya en la “zona de sombras” en la que interviene el discurso dialógico, la pregunta retórica (especialmente en *Herrumbrosas lanzas* I), la recopilación de fuentes orales (*Herrumbrosas lanzas* III), y la *vox populi* (*Herrumbrosas lanzas* II).

El último elemento, el uso de archivo, tiene un matiz metaficcional. El narrador comenta el estado de sus fuentes y añade detalles. Lo vemos en las cartas de Eugenio a su madre o en la descripción del armamento que cobra especial importancia en el Libro X. También son parte del archivo los mapas que aparecen, además del general (*Herrumbrosas lanzas* I). En tanto paratextos, la novela se completa entonces por: el mapa de Región, los mapas de las batallas, los romances (*Herrumbrosas lanzas* I 146), las cartas de Mazón a su madre, los partes radiofónicos, las actas de las reuniones y algunas notas a pie de página que contienen una variedad de información externa. Los mapas construyen en especial una idea temporal y un diseño espacial de Región. Al fecharlos introduce la idea de estancamiento y aislamiento de la comarca puesto que la guerra civil significó la inmutabilidad de la cronología. En *Herrumbrosas lanzas* III Mazón establece su estado

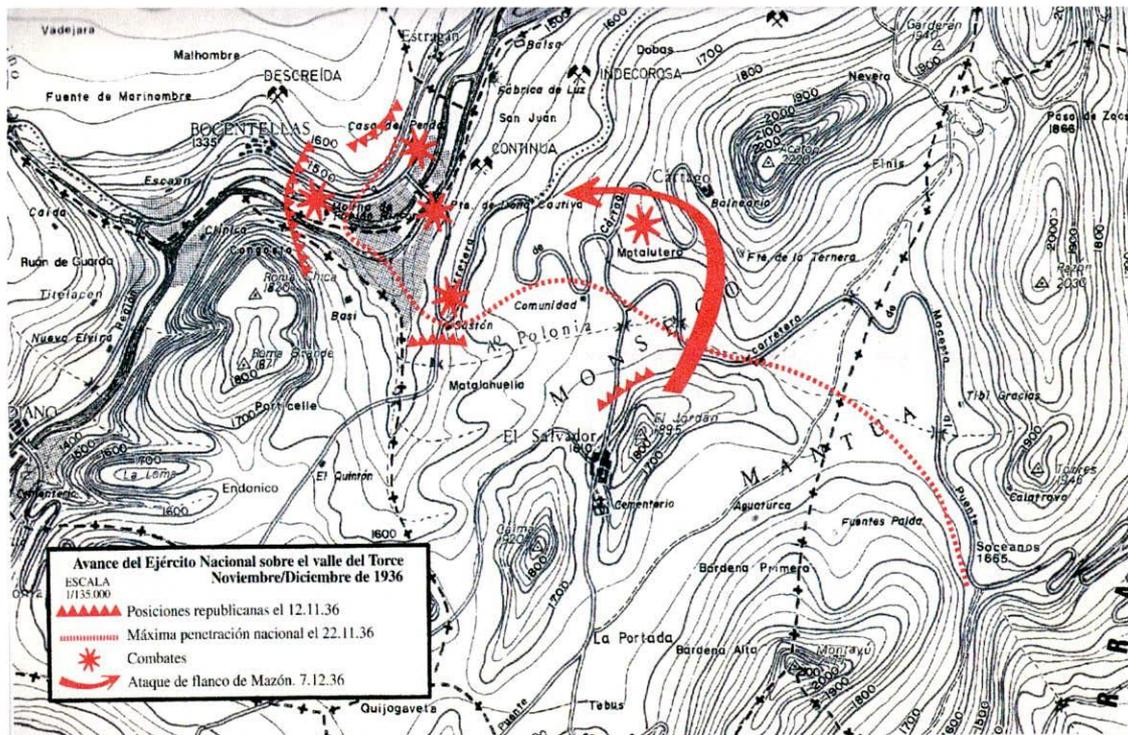
mayor en la casa familiar lo que hace que la guerra sea como un juego de niños. Pero la casa familiar tampoco se ubica en el *Mapa* puesto que es un espacio escondido e íntimo. En *Herrumbrosas lanzas* se presentan cinco mapas fechados<sup>373</sup>. La función de los mapas es acentuar lo cronológico de la historia, ese mundo simbólico que no pertenece a la intrahistoria de los personajes quienes la viven como un universo lúdico. Por eso lo que se presenta como un intento de objetivación de la guerra también tiene sus contradicciones. El primer mapa (I: 153) con el que nos encontramos es el de la famosa batalla de Socéanos cuya presentación apenas si esbozada habíamos visto en “Baalbec, una mancha”.



Se puede observar la división interna de la bolsa republicana en las columnas de Mazón, Timoner y Estanis. El recorrido del héroe está cifrado en Mazón pues su avance se produce sobre los lugares de memoria de la comarca. Parte del centro de Región por la arista de la carretera y el río Torce, pasando por Nueva Elvira y Bocentellas, la casa del Perdón y el puente de doña Cautiva para terminar en El Salvador. Recordemos que es éste

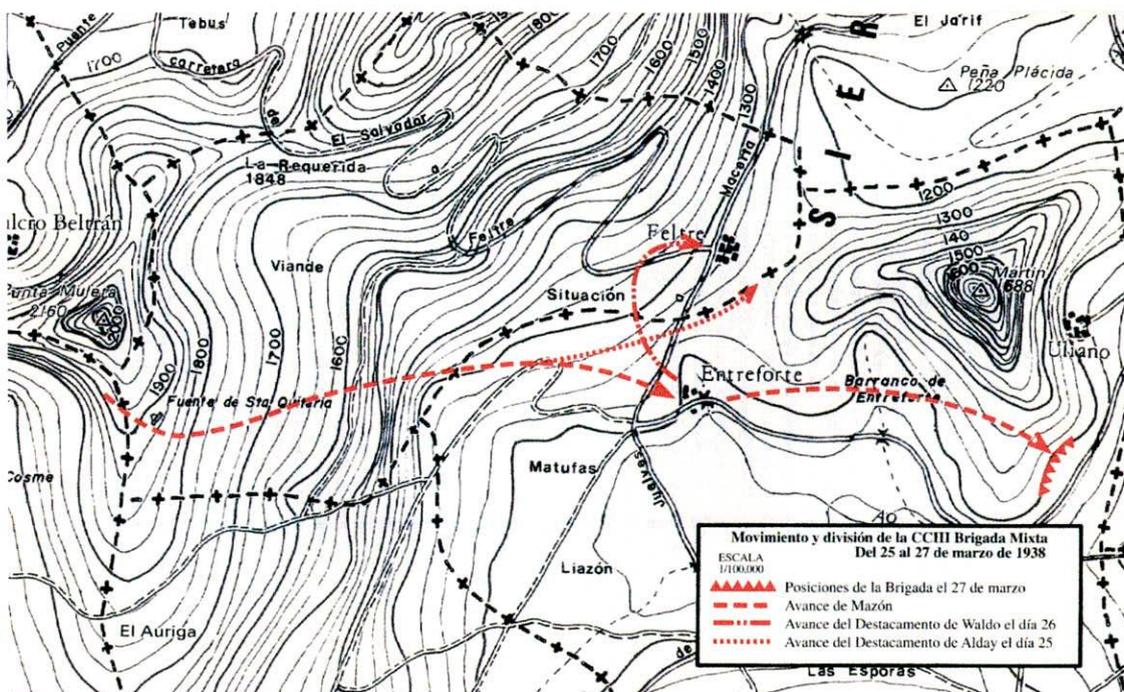
<sup>373</sup> Éstos son: 1- Movimiento y división de la CCIII Brigada Mixta del 25 al 27 de marzo de 1938; 2- Movimientos de la CCIII Brigada Mixta entre el 26-3—38 y el 11-4-38; 3- La acción de La Glez, 10 de abril de 1938; 4-La acción de El Balsador, 12-13 de abril de 1938 y 5- El avance sobre Macerta. Utilizamos la edición de Alfaguara (1998) por la calidad de los paratextos.

un espacio de enlace, quizás el único verdaderamente de expresión colectiva. En él se conjuga la poca socialización de Región frente a Mantua. Mientras el recorrido de Mazón asciende, el de Timoner se produce en el eje de la profundidad: pasa por el sepulcro de Beltrán y finaliza en el cementerio. Lo mismo sucede con Estanis, quien desciende hasta dar en Socéanos, pasando por la carretera que va a Macerta. El eje de la verticalidad hará de Mazón un héroe lírico. No es casual que el recorrido cartográfico finalice con su entrada en Macerta y la construcción de héroe. El segundo mapa con el que nos encontramos es también de los inicios de la guerra (1998, I: 165). Según el mapa, el avance del ejército nacional divide el bosque de Mantua por la mitad. No obstante, en la ficción se explicita el carácter impenetrable del bosque. La centralidad del bosque ubica en clave paródica la presencia del ejército puesto que se establece entonces la equivalencia semántica entre Mantua y la posición ideológica que toman los nacionales. Esa división acentúa el sentido de condensado que adquiere la serie tanto en la narrativa como en los paratextos.



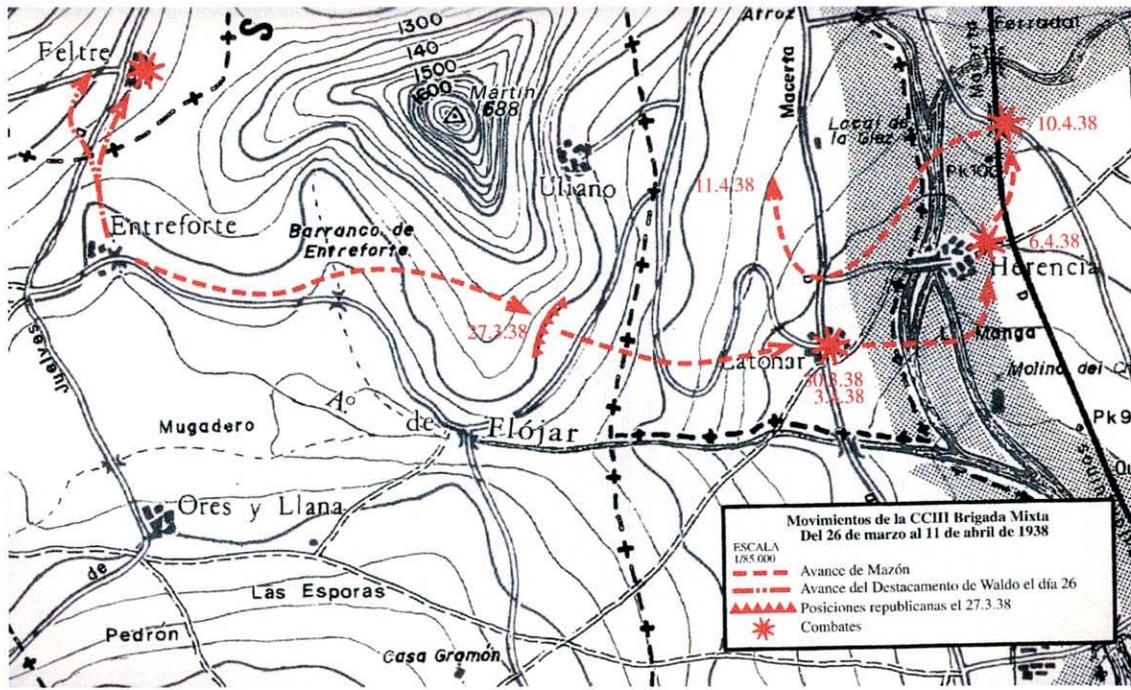
Las posiciones republicanas se encuentran asimismo entre Bocentellas y Monseco pero no penetran el bosque. De hecho se mantienen sobre El Torce también y no sobre El lerma. Recordemos que el Torce es un lugar de memoria en la narrativa del ciclo puesto que allí perdieron la vida muchos héroes de la comarca durante la guerra civil. Acompaña al mapa una carta de Mazón a su madre en la que lo más importante refiere a la imposibilidad de conjugar teoría y prácticas, ideas y estrategias (167).

No es casual que el ataque de Mazón tenga lugar en los entornos del puente de Doña Cautiva pues ese lugar es propio de la memoria discursiva ilustrada del republicanismo. El tercer mapa que aparece muestra el avance de Mazón, Waldo y Alday. La acción sobre Feltre sucede, como se hará de aquí en más, de manera instintiva. La campaña tiene por objeto retrasar el ataque de Gamallo y ya no ganar posiciones.



En este sentido, el mapa habilita la reflexión acerca del héroe lírico que cada vez abandonará más el carácter práctico y bélico para refugiarse en la intimidad. Algo similar a lo que ocurre con la representación del grafo. El mitema del regreso se verifica entonces con las imágenes de la derrota. Parte de esa desesperada conciencia del fracaso son los partes del destacamento y del armamento, que incluyen además los efectivos que han

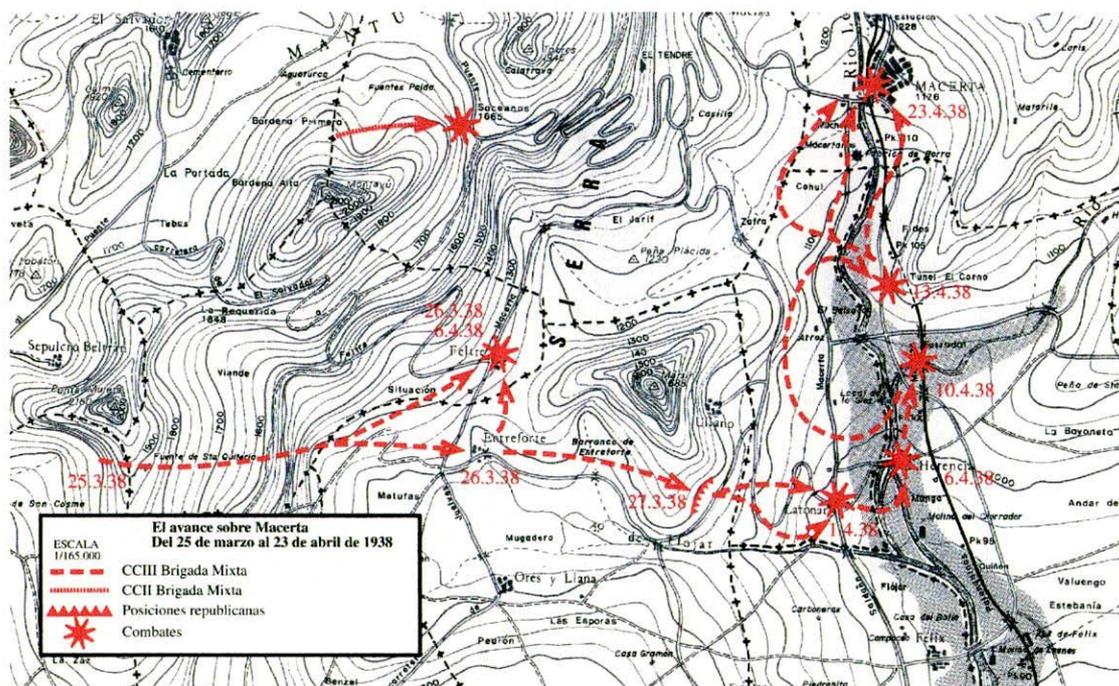
quedado prisioneros, han muerto o desaparecido. El cuarto mapa (III: 519) que se nos presenta anticipa la acción de La Glez y El Balsador.



Los gestos paródicos vuelven a poner en duda el carácter referencial de los mapas. Acompañan a éste dos planos (El de La Glez, III: 527 y el del Balsador, III: 539). El segundo muestra cómo la carretera de Atroz va en dirección contraria al pueblo del mismo nombre, mientras que el primero lo hace adecuadamente. Estos errores no hacen más que confirmar el juego en términos de antirealismo que manifiesta el discurso del ciclo de Región. Los combates se van acrecentando y el sentido fatalista que determina el mismo espacio se concentra en lo ideológico y en la incapacidad de llevar a cabo una planificación de la campaña que Mazón siempre termina derivando a sus compañeros y en quienes tampoco confía.

El último mapa (III: 589) es el que clausura la obra y da paso a los fragmentos que analizaremos en el último apartado. Los últimos libros que han estado inéditos hasta la edición de Alfaguara de 1998, ofrecen el cambio de la estructura narrativa bélica a la lírica. El paisaje se construye con imágenes sensoriales y es en el convento de Las Clarisas

-único lugar que los republicanos pudieron retener en la ofensiva a Macerta- que Mazón asimilará en su sentido a La Mesquida y recordará la prehistoria focalizada en su madre.



## 5. LA MEMORIA SOCIAL DE LA HISTORIA: VÍAS DE ACCESO

“La diversidad de tantos temperamentos- y tan encontrados- jugaba a su contra (la de Lamuedra) para que del coro de Región surgiera toda clase de objeciones, preguntas y solicitudes de aclaración espontánea y vehementemente elevadas [...]” (I: 65)

Si la prehistoria necesita de la individualización de personajes, la historia no trabajará sobre la caracterización personal sino sobre la multiplicidad. Región se configura, antes que como un mito que desarrolla la narración histórica de la guerra civil, como un régimen de significación. ¿Para qué se inventa el espacio de *Región*? ¿Por qué se lo opone a *Macerta*? Estas operaciones resultan fundamentales si pensamos en los desplazamientos de las voces individualizadas a los usos colectivos. Sólo cuando estalla la guerra civil, y con ella se da comienzo a la historia, las voces y las microhistorias en tanto recurso de parataxis dan paso a los usos colectivos. Por *usos colectivos* nos referimos a las situaciones de comunicación directas o mediadas que se relatan y que evidencian la enunciación en un

contexto visible de representación de la memoria discursiva. De esta manera, las cartas, las puestas en enunciados de actos de enunciación como el recitado de poemas o las canciones, intentan traer *in praesentia* aquellas comunicaciones que comparte un mismo bando, en este caso, el republicano. Mediante ellas se logra diferenciar una “tellability” de la prehistoria frente a otra de la historia.

Esta última conjuga todas las voces que permiten reconocer la memoria discursiva republicana, a la manera de un *coro* cuya característica principal es la polifonía. Esta diversidad, sin embargo, como vimos en la cita epigráfica, no conforma un conjunto homogéneo sino más bien heterogéneo que puede conjugar distintos matices o, más bien siguiendo la metáfora argumentativa, los distintos tonos de la memoria discursiva republicana de Región. Si la historia comienza con la Guerra civil, esta guerra es para Región *una irrupción de lo moderno en el reino de la anacronía*<sup>374</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. La masividad de la radio, junto con la publicidad de los carteles, serán formas de captación de adherentes a uno u otro bando hasta el final de la guerra. De alguna manera, podríamos decir que estos usos semióticos tienen otra función esencial que corresponde a la marcación de los tiempos: “La guerra en Región comenzó con la voz de la radio; luego dos camionetas, atiborradas de hombres (y alguna mujer) que agitaban banderas rojas, salieron del barrio de las Ollas” (I: 75)

El enunciador, por otra parte, considera que lo que dará credibilidad a la materia literaria no es la verdad histórica sino una narración que pretenda reconstruir una situación histórica por su valor narrativo, de modo que no es la guerra civil, sino la narración de Región dentro de la Guerra civil española lo que destaca. El narrador lo dice con claridad:

Un cierto autor ha venido a describir la guerra civil en Región como una reproducción a escala comarcal y sin caracteres propios de la tragedia española. Sin embargo, ha olvidado o desdeñado el hecho de que toda reducción, como toda ampliación, concluye, se quiera o no, en un producto distinto de la matriz [...] De la misma manera que el grano de la película sólo brota de la fotografía a partir de cierta ampliación, el individuo sólo es perceptible en un campo reducido [...] Se

---

<sup>374</sup> Cfr. John MARGENOT (1999: 165).

pensará, por tanto, que la elección de la distancia focal es esencial para obtener el cuadro que se desea; se concluirá, sin embargo, que cualquiera que sea esa distancia —y tal vez elegida al azar— se obtendrá un cuadro y sólo uno, ni más exacto ni más falso que cualquier otro, más o menos satisfactorio para el ojo que lo contempla y más o menos concordante con la curiosidad que le llevó a contemplarlo. (I: 156)

La historia está enmarcada en el punto cero que representa la reunión del 8 de febrero. Ese es el punto narrativo desde donde se producen los desplazamientos espaciales y temporales. La entrada en la historia se evidencia en el uso discursivo de la denominación del frente militar que se encargará de las tácticas de guerra. Si el proceso denominativo es clave, mucho más resultará la nominalización que caracterizará a Región como espacio activo:

[...] La palabra Junta-aducían- no les gustaba y Junta Militar menos aún; pertenecía al otro bando. En cambio, Comité era lo suyo; y si se añadía Popular- en contraposición con Militar-mejor que mejor. Así que frente a Junta Militar los de Región abogaron por Comité popular que además de traducir con mayor propiedad el carácter delegado de los mandos de un ejército salido del pueblo y sustentado por él, conservaba un apelativo que contaba con una tradición combatiente. (I: 60)

La denominación marca claramente que el carácter apelativo de *Comité Popular* se diferencia de las estrategias de Macerta. El ejército de Región no está conformado por los altos mandos de especialistas sino por gente del común. Región es el núcleo que conjuga las diferentes voces. Este coro polifónico podrá observarse especialmente en la construcción del personaje de Baldur, en el diálogo entre Arderius y el tío Ricardo y en la última carta que Mazón escribe a su madre. Como hemos explicado anteriormente, en los relatos de 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. El diálogo que mayor importancia tiene para resaltar la memoria discursiva republicana es el que se produce entre el capitán Arderius y el tío Ricardo:

“No es justo” confesó el tío Ricardo al capitán Arderius una vez que quedaron solos. “Aún admitiendo que todas las guerras modernas, y aún las antiguas lo sean. No he acertado nunca a entender ese concepto de guerra justa. Va siendo hora de pensar en una movilización del pensamiento social en dirección distinta a la decidida desde el poder y no me refiero al revolucionario [...] El único hombre-libre es transversal, ortogonal al eje de la

conducta social a la que debe tocar en algún punto nada más [...]” (II: 237)

El diálogo continúa con la reflexión acerca del pueblo, el ciudadano y el guerrero donde se analiza el rol que debiera cumplir el ejército. 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. El concepto de guerra justa, tantas veces esgrimido por FE y de las Jons, es criticado en este pasaje porque el principal elemento de monstruosidad y del mal es la guerra misma. Como señala John Margenot (1991), la guerra se antropomorfiza y se vuelve un elemento, una forma adicional de vida humana como algunos animales que se vuelven contra los regionatos. De esta forma, elementos del mal como gusanos, hormigas de grandes antenas, buitres y mosquitos enormes atacan a los hombres y hacen la vida miserable.

[...] esos buitres enanos y fosforescentes que, al decir de los pastores, se han convertido en animales tan sibaritas y tan enemigos del género humano que pueden prescindir del banquete ofrecido por un ternero o un rebeco despeñado con tal de picotear en el pecho, el vientre o el cráneo de un cazador -como en Mantua es preceptivo- poco afortunado. (II: 180)

Se trata de la inversión de los términos naturales causados por la guerra y el poder de los nacionales que, a medida que avanzan y ganan posiciones, será ilustrado con más recurrencia, como sucede con la muerte del sargento Frutos (III: 180) a causa de ratas enormes mientras se ocultaba de una patrulla nacionalista. La guerra invierte el ciclo del mundo natural, propiciando una metáfora del mal, de unas fuerzas donde la violencia y el asesinato se vuelven una obligación moral pero también la victoria del más fuerte. Como señala Northrop Frye (1957), “engines of torture, weapons of war, armor, and images of a dead mechanism which, because it does not humanize nature, is unnatural as well as inhuman” (150) Esta idea de lo inhumano sirve también para diferenciar la historia de la prehistoria; si la prehistoria ofrecía un panorama de lo natural, la historia invierte los términos y las voces del coro serán también las voces del desastre. Es por esto que el grupo de *La forestal* es criticado y visto como no republicano. Si como señala John Margenot (1991: 40), “this nightmarish world of suffering and pain does not only exist within the

enigmas of nature but composes one of the customary methods of persuasion during the Spanish Civil War”, vemos que el caso del personaje Anastasio Agulló, quien establece un centro de tortura, dirigido por un instructor chino, es un elemento del mal de la guerra que tiende a deshumanizar: “empezó a hablarse de celdas de castigo, de interrogatorios a altas horas de la madrugada, de cámaras e instrumentos de tortura” (*Herrumbrosas lanzas* I: 119). De esta forma, observamos cómo las voces se componen de forma heterogénea pero siempre señalando las diferencias y criticando las estrategias de Macerta y los nacionales, como vimos con el ejemplo de *La Forestal*. Otro caso interesante de uso polifónico de la memoria discursiva republicana es el del arte. La “tellability” necesita de la construcción de elementos característicos que trabajen la intertextualidad para resaltar la memoria liberal de Región. Uno de esos personajes está representado por Baldur, quien en su prehistoria había sido un artista y en un episodio de la historia, con el miliciano Ruán utiliza esa categoría de artista no sólo para comunicarse sino para replicar: “En Castilla está un castillo/ que se llama Rocafrida [...] Siete condes la demandan/ Tres duques de Lombardía/ a todos los desdénaba/ tanta es su lozanía” (I: 180). Frente a la repetición de los últimos cuatro versos, Ruán replica que eso *no ha de interesarle al jefe Estanis* por lo que en la repetición misma está la demanda del consumo de arte. Esta demanda se ajusta también a la recurrencia de los recursos de vanguardia que se utilizan en los relatos de la historia. Por ejemplo, el recurso de reproducir indirectamente la contestación que da Ruán, si bien no continúa el recitado en verso se acerca a la recurrencia semántica: “[...] que al jefe aquello no le interesaba, que aquello no le podía interesar al jefe, que no tenía por qué interesarle al jefe, que puñetera falta que hacía que aquello le interesara al jefe” (I: 180). Lo que obligaba a rematar a Baldur con uso paródico la inversión de las noticias de guerra por las noticias de grandes fiestas: “Grandes fiestas se publican/ En Francia la naturale;/ Van facer unos torneos/ En París la gran ciudade” (I: 181) El diálogo recupera formas de enunciación que intentan socavar las narraciones tradicionales respecto de la guerra. Este uso discursivo medieval está, además, acompañado por las notas al pie explicativas y sus usos para paralizar al enemigo. Lo mismo sucede con las canciones y los coros. El uso de la “tellability” permite reconocer esas formas cotidianas de la trinchera, especialmente cuando la República ya perdía posiciones: “A aquellas horas ya habían comprendido los

republicanos que lo que tenían enfrente no eran tan sólo unos pocos falangistas de Macerta [...] eran unas cuantas unidades del ejército nacional, no identificadas, con equipos de campaña y un cierto acompañamiento africano” (I: 194). Estos usos, que intentan construir escenas cotidianas e íntimas, tienden a ser más recurrentes en el libro XII; este último libro, donde se narra la muerte de Waldo, hace hincapié en la atmósfera de desastre. En el ensayo titulado: *¿Qué fue la guerra civil?* el enunciador dirá, acorde con Mazón: “A partir de ese momento -verano del 37- la conducta bélica que emprende la República se asemeja a la del jugador desafortunado que poco a poco logra rehacer su capital que perderá en el siguiente gran envite” (Benet, 1976c: 34). La última carta de Eugenio Mazón a su madre es clave por cuanto el líder es el único que visualiza la derrota y su carácter concuerda con la construcción de esas metáforas de la destrucción que el último libro pone en escena. Esta carta se ubica textualmente luego de un parte de guerra emitido por los nacionales del 20 de abril de 1938, donde se identifican las posiciones ganadas. La carta tiene la misma fecha, se localiza en La Mesquida y puede ser entendida como la visión republicana de la derrota; aquí comienza a construirse ese campo metafórico del desastre:

Parece que corren malos vientos para la Republica y que nuestra campaña no puede cambiar el signo de la guerra [...] He decidido detener el ataque a Macerta y mantenerme aquí [...] Otra cosa sería si me fiara de nuestros enemigos. Pero por lo que sabemos de ellos, rezan demasiado. Y eso lo he aprendido de ti: que una persona que hace demasiadas plegarias no es de fiar. (III: 278)

La construcción de la metáfora ontológica se realiza por medio de la República en el énfasis otorgado a los *malos vientos*. El clima plantea una forma de conocimiento y de hacer conocer la derrota a manos de los nacionales, como vemos con el campo referido al color que señala el mal ánimo (días negros o grises, tormentas). La humildad y el carácter racional de Mazón plantean la inteligencia del líder y la afirmación de la memoria republicana, como vemos en la desconfianza hacia los usos de la religión católica. Volver al núcleo de la familia, representado por la madre, refleja la necesidad de esa instancia primera a la guerra, de generar los lazos frente a la derrota pero también de prevenir los campos de concentración, el exilio que, en definitiva, serán inevitables. La tensión que mueve el carácter y la acción de Mazón en esta última parte empieza a contraponerse a la

memoria discursiva de los nacionales y Macerta, ya que mientras el parte construye el concepto que marca la otredad mediante el uso discursivo de los *rojos* para señalar a todo republicano, Mazón no juzga, no critica sino que piensa en lo mejor para sus hombres y en el fin de la guerra en vez de la paz vengativa.

De esta manera, en la cosmovisión benetiana para narrar la historia, como señala David Herzberger, “time and language must be accounted for in metahistorical ways before historical meaning can be defined and legitimated” (Herzberger, 1991: 93). Y, de esta forma, cabe argumentar que si en la *imago mundi* benetiana el significado histórico puede ser definido y legitimado, esta legitimación de los hechos narrados en el Libro VII está avalada en el caso del personaje Ventura León por un recorte de periódico que tiene el testigo presencial. En este caso, la reescritura del pasado no esta exenta de dificultades ya que la línea histórica ha de ser ordenada mediante el estilo.

Un estilo polisémico, ambiguo e indeterminado; pero un estilo que, como describe Ken Benson, aunque “tiene como objetivo cristalizar la experiencia de la condición humana como inextricablemente enigmática” (2004:18); no obstante, articula esta experiencia constituyéndola en formación discursiva. La articulación da voz a los marginados o los señalados por el discurso nacional-católico como sujetos marginales. La visión de la historia para Benet coincide con su percepción del tiempo. Ambas están determinadas por el caos o el espacio del oxímoron que contiene todos los enigmas que llamamos historia. Y en Benet, como Herzberger muestra convincentemente, “historicism is born from the open spaces of paradox and contradiction and from his rejection of temporal and narrational perspective that propound fixed laws of human existence. [...] his intention is to shift the focus from imperiousness of truth to the evanescence of meaning” (Herzberger, 1976: 96). Este significado evanescente, polifónico, cambiante o performativo que los personajes benetianos articulan en su vuelta al pasado, contrasta con el discurso de la nación impuesto por la historiografía franquista. Al trasladar esta articulación del pasado al imaginario nacional, se puede plantear que frente al discurso continuista de la historiografía del Régimen, el ciclo de Región establece un discurso performativo en su exploración y construcción de un episodio fundacional de la historia, cuya función es la consideración del pasado y la nación no como un mito sino mas bien como un índice.

La forma de inscripción de las voces marginales que en la narrativa benetiana exploran y articulan el pasado rompe con la integración del individuo en la esfera social. En este sentido la posición de un narrador, que entiende el tiempo como un sistema simbólico que organiza el caos mediante el lenguaje y que comprende el espacio como un complejo sistema de condensación ideológica, nos permitirá analizar la idea de nación a partir de la relación entre discurso e historia. Entre estas estrategias destaca la utilización de narradores en tercera persona que controlan la narración para yuxtaponer historia y ficción, utilizando además documentos o técnicas discursivas propias del discurso histórico tales como informes sobre datos, notas a pie de página para subrayar la relevancia de lo narrado en la novela o la utilización de cartas entre los personajes para mostrar el punto de vista del presente de la Guerra civil. La utilización en sus novelas de estas técnicas narrativas históricas o de argumento que se caracterizan, como señala Ken Benson, “por la imitación del referente” supone que “la experiencia de la realidad se concibe como una imagen caleidoscópica que se va transformando continuamente” (Benson, 2004: 45). En este sentido, como señala David Herzberger (1991), las conjeturas del narrador en tercera persona en la narrativa benetiana ofrecen más de una explicación sobre las circunstancias de la Guerra civil, no tienen como objetivo final refugiarse en el caos o subrayar la imposibilidad de dar significado, sino marcar las líneas que delimitan/diversifican el significado, dejando que el lector determine el sentido como se puede ver en la alegoría de la nación desde la genealogía Mazón. En este sentido, el espacio de lo público y lo privado se funden para finalmente resaltar la crítica a la tópica mítica así como reformar el proceso del héroe en Eugenio Mazón desde la relación con su madre.

## **6. ESPACIOS DE LA MEMORIA**

Tres son los espacios más relevantes que construyen la memoria republicana: La Mesquida, Las Moras y la Iglesia de Herencia. El primero configura el momento de cambio del héroe, la iniciación en términos de Villegas (1973), Las Moras, que conecta intertextualmente con Marré Gamallo a la vez que continúa las líneas de lectura acerca de la percepción semiótica y la niñez como *locus amoenus* de la prehistoria; y, por último, la Iglesia de Herencia, que transgrede su significado simbólico y será allí donde la columna

de Mazón celebre las reuniones previas al avance de *El Balsador* y *La Glez*, centrales para la conformación del carácter del héroe.

### 6.1. LA MESQUIDA

Para que esta perspectiva adquiera sentido, debemos tener en cuenta la posible influencia del tío Ricardo sobre Arderius, a partir de este breve pero intenso encuentro; las palabras del tío Ricardo se proyectan a toda la columna. No obstante, como dijimos, sí hay verdades absolutas o generales para *Herrumbrosas lanzas*, que se deducen de la bolsa. El tío Ricardo no niega completamente la primera parte de su discurso sino que alude a otro aspecto. La importancia del interés frente a la idea de patria y patriotismo: obedecer y callar (*Herrumbrosas lanzas* III: 551). Ciertamente resulta arriesgado establecer una influencia directa del tío Ricardo en el carácter y personalidad de Arderius; mucho más, conforme vamos descubriendo algunos misterios que condicionan la manera de actuar del capitán. Pero sí podemos afirmar que Arderius cierra el discurso emprendido por el tío Ricardo más de trescientas páginas antes (y de algunos años de publicación por medio; lo que reafirma, obviamente, la cohesión de la obra), creando un ámbito de influencia dentro de la novela; nos brinda una forma de individualización basada en principios poco ortodoxos, aunque impactantes, capaces de generar una mirada no sólo sobre la Guerra civil sino sobre cualquier guerra; de esta forma enriquece el campo de fuerzas y despierta ciertas zonas empíricas y metafísicas de Arderius, el cual, a partir de su visita a la casa de La Mesquida irá creciendo en influencia y poder social, dentro del regimiento.

Las palabras del tío Ricardo son la anticadencia que Arderius mantendrá en La Mesquida y que no sólo le hará romper su silencio en este campo (“¿Nosotros? Oh, no me ponga usted en la situación de definirme” (*Herrumbrosas lanzas* I: 187)), sino que será recordado al final de la novela como un momento donde volvieron a florecer los sueños y esperanzas de un país mejor. El contrapunto entre las palabras del tío Ricardo y las de Arderius en La Mesquida pueden constituir un indicio encaminado, no al desciframiento del enigmático mundo que representa Arderius, sino a su intuición y sospecha. El que escucha (Arderius) será escuchado, evidenciando los metódicos y sigilosos pasos del capitán para medrar. Por eso, su sola presencia es operativa y a diferencia de Mazón, su

caracterización se reconstruye más con silencios y sugerencias, igualmente determinantes en la interrelación y caracterización de los dos militares republicanos. Debido, en gran parte, a la naturaleza bélica de la obra es conveniente señalar influencias claras a este respecto. En este sentido, el tío Ricardo responde a las tesis del teórico y estratega Carl von Clausewitz para quien, lejos de actuar con total independencia de lo político o en perjuicio de éste, la guerra no es sino la prolongación más del conflicto político:

Sus amigos se han arrogado un papel que no les corresponde y presumen de un señorío que no tienen. En nuestros días no hay más señor que el ciudadano que se gana la vida y paga y todo aquel que cobra de él, como el militar, no debe hacer otra cosa que obedecer y callar. Dígales a sus amigos que abandonen las armas y que se pongan a servir que es lo suyo, y entonces hablaremos, incluso de culpas y de responsabilidades. (*Herrumbrosas lanzas* III: 551)

Lo había vuelto a abrir en La Mesquida, un día de cumpleaños cuando de una bolsa anteriormente repleta de ellas, aun quedaban unas pocas razones para acompañar la historia, el signo de los tiempos, el espíritu de progreso, el ansia de libertad y la dignidad del hombre en la dirección unívoca que de consuno habían tomado. (*Herrumbrosas lanzas* III: 645)

Para el alemán, la guerra es un instrumento o herramienta políticos. Una herramienta más de la política. Sobre esta base Benet aporta su sello personal, es decir amplía el conocimiento bélico ya desplegado en su ensayo sobre la Guerra civil (Benet, 1990b). El narrador se revela como un auténtico teórico de la guerra, sobre la que poseía abundantísimos conocimientos teóricos, además de ser una pasión reconocida por sus amigos. Esta pasión desemboca en su gran obra plástica, tangible, del terrible conflicto humano que es una guerra. No olvidemos, sin embargo, que no se trata de un ensayo, y por lo mismo, la novela surge como el medio más idóneo para decir por boca de otros, o de un narrador benetiano, lo que directamente resultaría más violento o desgarrado. Pues bien, sobre ese punto de patria y política el personaje del tío Ricardo aporta su idea más descarnada. En cambio, Mazón (partidario de la defensa) y Arderius (partidario de la ofensiva) se identifican con las tesis del otro gran teórico bélico de Occidente, Ferdinand Foch, así como la de otros teóricos alemanes del siglo XIX como Moltke y Von Schlieffen. Estos estrategas juzgaban la guerra como un fin en sí mismo. En este orden de cosas, Foch

preconizaba la ofensiva como mucho más importante y necesaria que la capacidad defensiva si bien aquélla era mucho más cara en hombres. Así se ve, según ésto, en uno de los fragmentos más reveladores e importantes de toda la obra; nos referimos a la conversación entre los mandos republicanos y los habitantes de La Mesquida que tiene lugar al final del Libro XI.

Tras la tensa conversación entre Arderius y “el marido de Aurora”, se produce una reconciliación momentánea entre los dos mandos; al final de ésta y tras una broma fuera de tono de Asián, dicen: “No es un juego de palabras, ni mucho menos. Por eso, precisamente por eso, insisto en que es la mejor postura para encontrar la salida”. “No sé a qué te refieres”, dijo Mazón. Dijo Arderius: “Esa salida, Mazón no está sólo en la victoria”. “Está en la lucha hasta el último cartucho”, repuso éste. “Sin duda”, contestó Arderius, al tiempo que se ponía en pie: “No se puede desperdiciar ninguno” (*Herrumbrosas lanzas* III: 553). No debemos olvidar que este intercambio de energía se produce después de las más sonadas victorias de los republicanos regionatos. Pese a su muchas y profundas diferencias, por un instante en toda la serie, estos dos grandes personajes están de acuerdo en algo; elemento éste sobre el que se apoya sólidamente la obra benetiana. De esta forma, al menos ellos, por encima de las ideologías, son militares.

Un gremio aparte; aunque en este caso la bolsa refuerza su carácter positivo, al tratarse de un punto de confluencia durante un momento de tensión y entre dos partes opuestas. No debemos olvidar, por lo mismo, que se trata de un resplandor en medio de la intrincada lucha de psicologías de estos dos personajes. En este sentido, la verdad absoluta se discute y se configura no como un asunto sin resolver sino como algo de lo que se puede aprender momentáneamente dentro de la interacción producida en la bolsa. Opinión propia frente a la opinión dirigida por el narrador. Independientemente de que en ocasiones muy concretas, el narrador defiende a través de su obra una serie de parámetros (como la defensa de la República, pese a sus críticas, o el ataque a los militares, como gremio, frente al pueblo). Arderius (el espía) como buen franquista, pondría todo su ingenio al servicio de España, frente al invasor externo. Sin duda, el oxímoron genera el enrevesado misterio; “el esfuerzo de su deslealtad” podría igualmente hacer referencia al viraje de sus preferencias y, por lo tanto, indicaría que Arderius, tras su estancia republicana (sus conversaciones con

el tío Ricardo, sus experiencias en La Mesquida, su trato con el pueblo) va acrecentando poco a poco sus nuevas preferencias, su cambio de bando, al observar *in situ* la justa medida y validez de la República, frente al desacato nacionalista. Su deslealtad sería un esfuerzo que tendría que conquistar día a día, frente a sus preferencias primigenias. El riesgo y el laberinto están muy bien planteados; Arderíus no es de fiar pues como se dice en el principio de la trilogía, se batió tenazmente contra los nacionales a su llegada a España, procedente de Francia y su perseverancia demostrada le hizo medrar de forma considerable dentro de la facción republicana. De ser un espía, y un espía tan perfecto, no deja de ser un poco ingenuo que semejante personaje cambie unos ideales tan firmes por su experiencia en Región.

Su arma es el camuflaje, y en cualquier caso, el hecho de que un hombre de semejantes recursos esté en Región echa por tierra, incluso contra las propias palabras del narrador, que la bolsa regionata sea un territorio obsoleto. Su precariedad está en relación con la del resto de España y del razonable desplazamiento de medios y personas en las batallas. Ambos se complementan para hablar de lo mismo: la decepción y la derrota final republicana, el fin de una ilusión de cambio y progreso. Resulta sugerente que el simbolismo final explicativo de estos dos territorios con los que juega Benet (España-Región, y todos los referentes que comparten) sea depositado en la música, la más abstracta de las artes. Más enigmático resulta que sea vehiculizado o canalizado por Arderíus, el personaje bisagra entre ambos mundos. El militar dotado de grandes facultades pero marcado para siempre por la indefinición:

Lo había vuelto a abrir en La Mesquida, un día de cumpleaños cuando en una bolsa anteriormente repleta de ellas, aún quedaban unas pocas razones para acompañar la historia, el signo de los tiempos, el espíritu de progreso, el ansia de libertad y la dignidad del hombre en la dirección unívoca que de consuno habían tomado. En el convento de las Clarisas de Macerta aún conservaba la bolsa y una única moneda en su fondo. No conocía su valor pero era sin duda la de más peso, la que había quedado en el fondo. Tal vez era falsa. Tal vez la falsedad era inherente a ella y por eso había quedado en el fondo avergonzada de su condición y a conciencia de su incapacidad para ser cambiada o canjeada. Pero era la única y la última que le quedaba. Y por si fuera poco, no podía entregarla, no era transitiva. Llevaba su nombre y su efigie en su cuño. Sólo tenía valor -y un valor desconocido- para él mismo. Por consiguiente era tanto como el mis- (*Herrumbrosas lanzas* IV: 645)

La verdadera respuesta del pueblo es la que anima a Arderius a tomar partido por el bando republicano. La revolución, que el capitán presencia dubitativo en Madrid y a la que lacónica y dubitativamente se adhiere, es la revolución anarquista. Como sabemos, una de las facciones en lucha dentro del propio bando republicano es la de comunistas y anarquistas quienes se enfrentaron abiertamente. Los recelos de Mazón y su intuición primigenia se verían entonces parcialmente justificados.

El fragmento y la novela terminan con la imagen de la falsa moneda, imagen que revela el aislamiento y la soledad del capitán. Aislado por los suyos en Madrid y por su ideario es decir, por la decepción de sus sueños de cambio. Sin misión, sin contactos, sin motivos para seguir adelante, manifiesta la indefinición a la que lo ha sumergido la guerra y que se cierra con la fragmentación (mis-) del manuscrito.

## 6.2. LAS MORAS

En términos de la construcción de subjetividad y de los espacios de intimidad, la bolsa regionata puesta en marcha en *Herrumbrosas lanzas* nos permite entender que el eje es la experiencia vital, reflejada casualmente en su colección póstuma de artículos titulada *Infidelidad del regreso* (2007). La interrelación niñez- guerra- literatura supone el punto de inflexión:

Ambas mujeres- que le hacían muy lejos de allí- levantaron al tiempo sus cabezas, sorprendidas de su intempestiva entrada en la cocina, apenas reconocible a causa de una barba de una semana, los ojos y los pómulos hundidos y tocado con un pasamontañas; no así el chiquillo -en cuya cabeza en todo instante se estaba desmoronando el “orden querido”- que no abandonaría el suelo ni su atención sujeta por el juego de las chapas, antes de la llegada nocturna del intruso (*Herrumbrosas lanzas* III: 518).

El fragmento corresponde a la llegada de Juan de Tomé a la casa de la Moras, donde vive recluida la hija del fascista Gamallo. El militar republicano ve en ésta un medio por si la situación llegara a complicarse así como un elemento de trueque y negociación. El niño simboliza la ingenuidad infantil, pero sin dejar por ello de reflejar su complicado proceso de cambios. La relación entre memoria semiótica y simbólica se plantea una vez más como eje de la dialéctica prehistoria/historia. A su “orden querido” que de una forma natural y

paulatina irá desapareciendo, irá también eliminándose la acción fenoménica, es decir, el hecho de que la única causa de lo que ocurre es la propia acción del sujeto-niño.

En aquel acontecimiento atroz se concentra toda la crueldad de la Guerra Civil, y quizá el germen de la literatura como necesidad y como respuesta: el orden querido se derrumbó de una vez para siempre para el niño (republicano) sin procesos evolutivos. Sea como fuere, inmediatamente hay que aceptar el carácter de reciprocidad mimética entre dos mundos, el adulto y el joven; así lo confirma, de forma más profunda, la acción que narra la búsqueda del salvoconducto por parte de Tomé y de su falsa entidad, el cual le permitirá pasarse con seguridad al otro lado, y mantener su espionaje sobre los dos bandos enemigos y contrapuestos, de los cuales se quiere resguardar, como personaje fronterizo y gris que representa:

En esa vuelta atrás la angustia va “in crescendo” y sus últimos pasos antes de abalanzarse sobre el cajón donde ha dejado la cartera están dominados por una cuasicertidumbre de su desaparición y la premonición del vértigo ante el vacío que ha de encontrar. Un inmediato futuro organizado de acuerdo con el “orden querido” se va a desmoronar en un instante por la falta de ese pequeño objeto- un verdadero tabernáculo donde se guarda el tiempo- cuya pérdida abre las puertas a un caos en el que ni siquiera habrá un instante primero por el que comenzar la reconstrucción del viejo orden. (*Herrumbrosas lanzas* III: 517)

Los niños mayores son los militares (de ahí el “orden querido”, que se niegan a abandonar) y la ruptura con el aspecto semiótico. Dirá Benet:

La hoja de una libreta escrita con una punta de lápiz o una pared rayada con un palo: apenas se sabe nada de sus infancias, están alojados en una situación fija que apenas se altera y sólo esperan el fin. Hay alguno que recuerda algún rasgo decisivo de su niñez, con una mezcla de placer y repugnancia, y todo parece indicar que de súbito, con el despertar de la conciencia del fin, un paraíso que no se recuerda ni se conoce ni se presume [...] quedó perdido para siempre. Nada induce a abrigar una esperanza de salir de esa penúltima situación y sin embargo aún quedan algunos que no pueden evitar que se engendre. Hay otros, en cambio, más rigurosos y lacónicos, que la aceptan tal cual es y no hacen sino manifestar su menosprecio hacia los primeros, de una forma que se acerca siempre a la crueldad. (Benet, 2007b:104)

Los semas de paraíso se pierden con el universo de la conciencia, el que se asume con desprecio. La entrada en el universo simbólico a partir de la escritura da cuenta del

proceso analógico. A continuación veremos la influencia de la Iglesia de Herencia como espacio subjetivo que nos acerca a la idea de la *actio*.

### 6.3. LA IGLESIA DE HERENCIA

En algunas ocasiones, la ironía dramática surge de la omnipresente tarea del narrador quien posee un dominio tanto de la situación como del tema. Así, podemos observar a partir de la línea siete del siguiente fragmento, cómo se reproduce el pensamiento que sale del trance de la reflexión.

Pero Arderius no discutía; tras su breve exposición se limitaba a fumar y- un observador que se hubiera agachado por debajo de la mesa de la sacristía de la iglesia parroquial de Herencia, donde se celebraba la reunión, lo habría observado- agitar su pie derecho, de manera nerviosa pero no impaciente, indolentemente colgado de su pierna cruzada. La solución urgía; Chacón esperaba, con la mano sosteniendo el pomo de la puerta entreabierta, la orden de marcha. Al llegar aquí cabe hacer una especulación sobre las razones que bullían en la mente de Mazón para permitirse tanta indecisión en momentos tan apremiantes. Por una parte, es menester considerar el ejercicio de la responsabilidad para ponderar el peso de la prudencia práctica en contraste con la audacia teórica y para reconocer que, cumplidos con generosidad y amplitud los objetivos que se había asignado, otras razones muy distintas [...] a su predilección por un cierto tipo de guerra podían prevalecer en su decisión final. Por otra, cabe aducir su ya varias veces mentada y harto justificada desconfianza hacia toda iniciativa procedente de Arderius; pero habiéndose producido ésta en un momento tan adelantado de la campaña, en que una decisión errónea podía traducirse en una completa debacle [...], esa desconfianza podía haberse trocado en verdadero temor. Por entonces ya empezaba a lamentar a decisión de haber retenido a Arderius a su lado. (*Herrumbrosas lanzas* III: 529)

Vuelve a encauzar el discurso a partir de, aproximadamente, “por entonces”, pero anteriormente transmite en una síntesis perfecta de lenguaje ampuloso, parámetros castrenses que fermentan en el interior de Mazón; el lector en su actividad comunicativo-interpretativa, no puede ni debe dejar de percibir ese regodeo indisimulado con una dimensión de plasmación textual y concreción claras y provistas de ironía (tanto en sus aspectos formales como semánticos). Es el disimulo mostrado de la catálisis, de una acumulación de ideas secundarias que actúan bajo el efecto de la concesión- restricción. Ni siquiera es necesario considerar, por contraste, un breve fragmento que tan sólo unas líneas

más abajo actúa como contrapeso de un conjunto referencial: “Nada podía aborrecer tanto a Mazón como que Arderíus se adelantara a sus ideas (III: 529)”. Pero confrontar textualmente dos elementos tan dispares en cuanto a claridad, tan irónicamente cercanos, determina un nuevo carácter de juego, de burla, plenamente benetiano, y que en este caso descansa bajo la ironía mostrando, desde parámetros realistas, que esta ficcionalidad no está tan estrechamente vinculada al texto literario, como su narrativa anterior, sino que corresponde a la realidad eterna y externa del hombre, a la que pretende llegar desde diversos caminos que desembocan en nuestro tiempo.

En este sentido, la ironía es *actio*; como actuación también aparece en breves destellos “y un observador que se hubiera agachado por debajo de la mesa de la sacristía de la iglesia parroquial de Herencia”, es éste un mecanismo de segunda categoría que transforma la situación dramática, desmitificándola, y desencadenando un destello tragicómico concebido para internar al lector en la esencia de lo imaginario: “Una vez más, fue convocada una reunión de la máxima urgencia, todos con prisas de volver a sus puestos con órdenes de abandonar la posición para caer sobre el enemigo. En el momento en que Arderíus- plenamente secundado por Alday y por Ruán, pero no tanto por los demás capitanes, sobre todo los de extracción pueblerina, mucho más sumisos a Mazón que los profesionales y los cultivados- insinuó la posibilidad de...” (III: 528).

En esa pausa está todo el sentido de la ironía, capaz de recoger y asimilar la carga de desmitificación y fría burla indiferente que posee semejante figura, que permite establecer una una relación de simultaneidad con el mensaje poderoso y la acción seria (un rasgo más de intervención en la *argumentatio*, difícil de entremezclarse con el mismo efecto en el caso de la sátira o la parodia). En cualquier caso es importante destacar la utilización de la ironía de esta forma, considerando que al entrar dentro de un ámbito de nuevas frases hechas de más o menos uso común y actual, conflictos que afloran en la actualidad se traducen por ejemplo en comparaciones con elementos del ámbito actual: “Primero pareció una feria del motor, luego un carnaval colorado con el que se proclamó el triunfo de la República [...] en el extremo de la calle bullía la fiesta y el agrio flamenco subía un semitono en torno a una farola encendía.” (I: 75)

Tras la acción de La Glez, y antes de la del Balsador, en la reunión previa celebrada en la Iglesia, asistimos al uso pleno de la ironía, integrada dentro del devenir de la casta militar, aquella que, partiendo de las reglas propias referenciales y pragmáticas de la trilogía, sólo se preocupa de sí misma, aunque su objetivo sea servir a los demás. Lo importante es destacar que este matiz novelesco aparece como idea natural y consistente.

Esto supone un desenmascaramiento que tiene como intención, al contrario que el resto de narrativa, demostrar y actuar a la manera en que uno de los elementos propios del tema de los militares lo constituyen las abundantes reuniones que aparecen desde el inicio al final de la trilogía. Las reuniones se enmarcan dentro del contexto republicano regionato y articulan toda una serie de estrategias y rencillas que configuran una segunda guerra; la guerra de la palabra, del gesto, de la dialéctica, a menudo tan sólo esbozada o sugerida a modo de organigrama:

Cuando a media tarde estaba poco menos que decidido el envío de los dos regimientos hacia las dehesas de La Ferradal y a punto estaba Chacón de abrir la puerta y abandonar la sesión para cumplir la orden, lo último que esperaba Mazón era que Ruán—siempre tan callado desde el extremo opuesto de la mesa preguntara si había que conformarse con eso; si no sería aconsejable aceptar la sugerencia de Arderius en el sentido de dar por resuelta, a falta de una liquidación, la situación en la Glez y despachar una fuerza considerable, tanto infantería como caballería, hacia El Balsador y no para cubrir aquella posición y hostigar al enemigo en su retirada sino [...] impedir ésta en las cerradas de Congosto mediante el mismo tratamiento administrado a la punta de lanza italiana aquella misma mañana. Mazón clavó la vista en Ruán, de extremo a extremo de la mesa, un tanto perplejo. Era la mirada cesárea que sólo él podía interpretar; de reproche no por su disensión sino por aprovechar su compartido secreto para colocarle en una situación retrógrada y desventajosa. Tras unos instantes de indecisión Mazón levantó la mirada que paseó por toda la concurrencia para medir el efecto de las palabras de Ruán. No parece que Arderius tuviera nada que añadir— acaso consciente de que una palabra suya de más podía saturar el ambiente y precipitar una respuesta mayoritariamente negativa — y se limitó a aplastar con ahínco el cigarrillo en el cenicero. (III: 530)

A continuación, veremos cómo los rituales de la tribu o de la bolsa regionata llevan a la condensación ideológica del diseño espacial a partir de un refuerzo de la *actio*, comprendida como la orientación irracional y semiótica, en especial en los Libros que constituyen el cuarto volumen incompleto de la serie. Asimismo, abordaremos la

problemática del cuarto volumen incompleto así como la noción de *actio* que despliega la hipótesis de este trabajo.

## **7. RITUALES DE LA TRIBU: DEL LADO DE ACÁ. ÚLTIMOS FRAGMENTOS DE LA *ACTIO***

Dentro de los grados sucesivos y distintos de tensión percibida a través de la trama, en determinados momentos a la materia literaria le resulta ventajosa la operatividad facilitada por el teatro y lo dramático en general. Son muchas las referencias al teatro a lo largo de la serie; referencias sobre todo como medio para determinar la confluencia de la realidad y la ficción. La aparición de lo teatral tiene que ver más con su vínculo con los instantes fuera del tiempo racional:

Tardó en incorporarse sin recuerdos ni temor, en la abyecta contemplación de sus piernas abiertas hacia un limbo que no estaba ni atrás ni adelante, ni antes ni después, estúpidamente asordinado por su voces y sus gritos y situado en un punto más allá de la reflexión y de la memoria; allí no existía ya la guerra ni el yo ni la violencia sino los restos de una decoración que unos invisibles tramoyistas se afanaban en retirar, con sigilosas y rectilíneas carreras, una vez concluida la representación, para devolver el escenario a su incoloro y expósito ocio, en espera de una nueva función y un nuevo debutante. (III: 502-503)

En este escenario existencial, donde ni el tiempo ni la guerra manifiestan su metódica esencia, se aglutina el lamento por un limbo que logra y consigue imponerse más tarde o más temprano. Esa duración extraña de la nueva atmósfera indeterminada aparece por elementos teatrales que otorgan al texto su ambiente existencial. Todo sucede dentro de la historia de Frutos y Valbuena, dos de las caracterizaciones más destacadas de la obra y a las que se dedica un número notable de páginas. Valbuena, en el granero, se esconde en una caja donde comienza a ser devorado por las ratas; el ataque de éstas minimiza los riesgos de ser encontrado por las tropas franquistas y tras su lucha despiadada con ellas, surge el fragmento existencial reflejado en el fragmento. Son precisamente las ratas (“invisibles tramoyistas se afanaban en retirar, con sigilosas y rectilíneas carreras”) las que, al ser rechazadas por Valbuena evidencian esa sensación extraña de indeterminación; pues Valbuena, huyendo del enemigo político y el temor que le produce, se ha encontrado con un enemigo y un miedo mayores, sorprendidos e inesperados. Y todo esto descansa sobre la idea central del teatro como medio literario y como espectáculo que despierta en medio de

la tensión de la realidad. En este sentido, el juego del teatro y su tendencia para jugar con la realidad y la ficción -sobre todo el teatro del absurdo- facilitan la profundidad de la sensación que el narrador trata de imponer; con todo su misterio sugerente, pero carente de los juegos frásticos, muy en la tónica de sus otras novelas. Esta estampa del fragmento reproduce de forma ilustrativa lo que en otros párrafos de obras anteriores se desintegraba en textualidades de significado laberíntico. Por lo tanto, el misterio y el enigma se mantienen pero ahora se aporta mayor exactitud y se cambia la forma de presentarlo: de lo filosófico y ontológico a un estilo depurado y dramático. Por el hecho mismo de no dar una explicación sólida como marco estructurante del narrador, *Herrumbrosas lanzas* se permite condensar lo que anteriormente era pura especulación. El teatro y los procesos de animalización, como bloques temáticos definidos y determinados, se entrecruzan en otro pasaje seleccionado: “un instante antes de romperse en imperceptibles fragmentos milagrosamente reunidos de nuevo por el torcido y esquinado graznido de una urraca, como una ejecutiva y violenta orden del director de escena salida desde fuera del escenario que obligara a detener y repetir el ensayo” (III: 598-599). La referencia a las urracas, como mecánicos juguetes italianos, ya aparece en la trilogía portando igualmente un significado existencial. Se trata de un tipo de ave a la que se asocia, por intuición, con matices de burla y tragedia a lo largo de la serie. En el fragmento que nos ocupa, el ave tricolor posee el cometido involuntario de recordar la farsa o lo teatral de la vida: la reflexión profunda y la transcendentalidad se parodian. Nuevamente surge lo teatral para resaltar estas intenciones que, por otra parte, podemos generalizar para las aves de todas las obras benetianas. A veces lo teatral entra dentro de la nostalgia, otra importante fuerza rectora de esta obra:

En cualquier momento podía empezar a nevar pero daba igual, nada que hiciese el cielo podía alterar el curso de los acontecimientos, decididos en otras instancias, y por más que ahora pretendiese con sus mutaciones favorecer u obstaculizar una u otra solución tendría que conformarse a la simple condición de espectador o, como mucho, decorador del escenario donde se habían de desarrollar las escenas finales del tosco drama cuyo desenlace ya había tenido lugar, tan sólo para quedar concluso a falta de unas frases postreras no dictadas por el argumento sino por el arte de la finitud. (III: .600)

A ese “tosco drama” que representa la Guerra civil española, ya concluido y sin cambio posible, sólo le queda ofrecer en simultáneo su existencia con la recreación, la degustación

del fin que se retarda y se hace esperar (“el arte de la finitud”); positivo para los ganadores y preludio de un fin más prolongado y torturador, para los vencidos. Lo teatral despoja de su destino trágico y lo hunde en el drama, en el negocio de la guerra, al fin triunfante por encima de convicciones e idearios. Creemos que este pensamiento que lleva a los héroes del fracaso a la intimidad, viene aportado y justificado por lo teatral y de ahí su importancia temática.

Los últimos dos Libros reflejan esta cuestión por los preconstruidos culturales con los que construyen la última *actio* subjetiva. Luego de la entrada de la columna de Mazón en Macerta, el narrador destruye toda noción de temporalidad.

No era una mañana. No era un mediodía ni siquiera una tarde de un día cualquiera, ni un domingo ni un día de semana, en la neutra soledad rural anterior a los días festivos y laborales. Era una hora neutra y carente de luz propia, bajo un cielo encapotado y un sol a media altura, como una mancha de ácido en la gastada franela de una mesa de plancha. (1998, IV: 597)

Como vemos, la descripción corresponde al clima de postguerra pero también a la construcción en degradación del concepto de espacio y tiempo. Las descripciones se sustentan sobre la *poiesis* y el campo metafórico de lo horrible a la vez que desdibujan lo colectivo a favor de la perspectiva individual del héroe derrotado. La analogía se completa con la equivalencia ya conocida del tiempo de la infancia (“grupo de colegiales”: 597)

El Libro decimoquinto constituye la condensación del mitema del regreso. Es la narración del dilema acerca de los caminos de regreso a Región. Situados en Macerta, los republicanos de Mazón se debaten, reflexiones sobre la guerra mediante, acerca de qué camino tomar. Aquí es donde cobra valor el sentido de grafo euleriano puesto que todas las opciones que presentan los integrantes de la columna ofrecen como obstáculo la posible contraofensiva de los nacionales de Macerta.

Esa construcción es la que hace posible el sentido de limbo y aislamiento que, focalizado en la columna del “héroe”, se vuelve correlativo a toda la comarca. La guerra es así comprendida en términos dramáticos: es un “tosco drama” (IV: 600) y una representación grotesca y el paso a una metamorfosis que deriva en la evolución de la niñez a la adultez (IV: 602) cuyo desenlace ya se produjo y al que, siguiendo cierta parodia de la *sprezzatura* renacentista, la naturaleza acompaña a través de las representaciones de lo

horrible. Pero es también la condensación de la subjetividad puesta en la intimidad como único medio de sociabilidad en la postguerra cuya completa connotación veremos en el Libro decimosexto, cuando se proyecten las influencias de la prehistoria en términos de memoria colectiva al espacio enclaustrado del convento de las Clarisas.

Había desaparecido el enemigo pero no había concluido la guerra., una estupefacta destemporalizada y desarraigada guerra sin dirección, sin avance posible, sin final. Tal vez el enemigo no ha sido más que una ficción, le dijo, un objeto de reclamo para atraernos a aquel punto sin más allá, sin otro adversario que el yo. (IV: 601)

Esa fórmula intimista apoya su conclusión en el campo semántico de la guerra como enfermedad y permite que la condensación ideológica se filtre en los argumentos de la *actio* de un narrador presente como locutor. Ese yo se vuelve un “actor de comedia” (IV: 604) y ante todo un “andrógino” sibarítico “atormentado por la incapacidad del otro sexo para concederle un gemelo, el doble capaz de enfrentarse a su amanerado espíritu y el único que le podría otorgar la corona del triunfo sobre su hastiado y replegado yo” (IV: 604). Como vemos, la crítica a la teoría de las *Dos Españas* sigue siendo efectiva en términos analógicos. Ofrece, asimismo, la visión de la postguerra como paradigma de la desunión y falta de confraternidad entre los ciudadanos. Ese clima también funciona sobre la base de lo metafórico respecto de la enfermedad. Los republicanos situados en estos dos últimos Libros en Macerta, también se contagian de la tópica nacionalista y bélica. Se trata de un ritmo temporal que contradice las fórmulas del espacio regionato en que se sucedían las reuniones del Comité pues “había desaparecido el espíritu de camaradería y la franqueza que se adueñaron de las anteriores” acaso “porque la historia del lugar imponía mayor dosis de silencio que de voz” (IV: 612). Las reflexiones van *in crescendo* hasta el final en el que se comprende la guerra como una “paz perpetua”; también se dirá que “la guerra es menor de edad” (IV: 620) en clara alusión kantiana<sup>375</sup>.

Las reflexiones que tienen lugar hacia el final del Libro agudizan estas cuestiones que depositan en el eje discursivo su intencionalidad.

---

<sup>375</sup> Es claro el uso de la ironía pues, al igual que en el tratado kantiano, esa paz y la declaración de guerra como una ilegalidad es imposible puesto que la noción de guerra es correlativa del Estado. También la referencia a la “minoría de edad” nos deriva a la concepción ilustrada de la filosofía política que se representa. (Cfr. MAREY, 2007)

Pues no otra cosa quería decir la Guerra civil, una idea incomprensible y propia de un alienado y que al alojarse en todos y cada uno de ellos les había inoculado la enfermedad y la locura “aux prises avec le mal”. Ya nunca tendrían paz, ni siquiera consigo mismo, eso era lo que quería decir la Guerra civil, imprudentemente iniciada contra un histriónico, folletinesco, arremangado enemigo del pueblo para derivar pronto en la cruzada hacia el alma propia soberana todavía no exorcizada de la idolatría al yo; un yo incorrupto desdoblado para perder la batalla, el nuevo andrógino con su elemento femenino victorioso y reducido al dorso viril a fin de poder exhibir la puñalada en la espalda. (IV: 619)

La figura del andrógino sostiene, además, la valoración de la percepción semiótica depositada en la figura femenina y en clara alusión a la prehistoria y en oposición a la concurrencia de semas como cruzada, enfermedad y locura. El último Libro ofrece el análisis concéntrico del convento de las Clarisas. Como vemos, vamos del espacio general de Macerta, del indefinido rumbo del ataque impreciso, hasta el encierro final del convento.

En el espacio del convento se da una situación particular. Al ingresar, los regionatos encuentran a tres prisioneras en el sótano “perdidas y abandonadas en la confusión de las últimas carreras que, enlazadas por un interminable rosario y arrodilladas ante una estampa de la crucifixión, habían confiado a sus dientes la pronunciación de las plegarias con que debían aceptar el martirio” (IV: 641). Frente al campo simbólico de los elementos del catolicismo, luego se narrará cómo los republicanos devuelven a las monjas y a las tres hermanas prisioneras al bando de los nacionales de Macerta. Ese gesto está seguido por una tregua que es de central importancia en la resolución del libro último aunque incompleto. En esa tregua los regionatos recuperan la memoria de la prehistoria; funciona como un *flash back* que tiene la función de actualizar los lazos sociales de interacción así como la conexión con las artes y los espacios ilustrados quebrados con la guerra.

Aprovechando la tregua, Arderius se refugió en la sala de visitas para ensayar la espineta que había afinado y sumariamente reparado en días anteriores. Los más la consumieron durmiendo, lejos del fusil y la granada; otros en busca de una gallina, un cesto de patatas o unas lechugas; se puede suponer que se llevaron a cabo los consabidos trueques -vino por pan, tabaco por papel de fumar, un cinturón por un pasamontañas-, algunos tan inverosímiles como el cambio de una docena de cirios, que abundaban en el convento, por un par de gatos que aún merodeaban en torno al ábside de San Martín; se dice incluso que en la plaza de las eras se celebró un partido de pelota que o quedó aplazado o suscitó una petición de revancha para cuando

la autentica rivalidad deportiva pudiera enseñorearse de la competición, tergiversada por causas ajenas a los jugadores. (IV: 641-642)

Como vemos, el lapsus impone la recuperación inmediata de los valores que son ajenos a la guerra. En esa temporalidad se produce una fuga respecto de la linealidad de la guerra. Recordemos que están en Macerta, sumidos en la cronología de la historia, lo que es contrario a la temporalidad que experimentan los regionatos en Región.

### **CONCLUSIONES PARCIALES**

La obra de Juan Benet asentada en su experimentalismo renovador, supone una ruptura estilística que permite, por un lado, una construcción ambigua, fragmentada, polisémica y disfuncional de la nación que no tiene por objeto final subrayar la imposibilidad de dar significado sino marcar las líneas que delimitan y diversifican los campos semánticos. Por el otro, el estilo muestra la dificultad que tiene articular un pasado establecido desde los márgenes y que es presentado como performativo, en resistencia con la idea de nación impuesta por el discurso franquista a través de sus instituciones. Con el fin de mostrar la nación como un signo performativo, la narrativa benetiana añade a la ruptura estilística la incorporación de la esfera privada y la pública, uniendo lo familiar con lo nacional y, de esta forma, convirtiendo lo familiar en alegoría de lo nacional. Esta construcción de la nación está establecida alegóricamente a través de la familia Mazón que muestra la inseparabilidad de la política y la ficción y la desnaturalización de los papeles sociales establecidos por el discurso nacionalista y católico para los géneros en la construcción nacional, dando voz a los marginados (“los otros”) e incorporando su imagen de nación al imaginario. Esta incorporación supone una ruptura con el discurso histórico del Régimen y con la ficción realista. Las rupturas, a su vez, se enmarcan en la continuidad que se establece entre la ficción fundacional benetiana y la escrita con anterioridad. Dicha continuidad se produce por la disfuncionalidad de la familia establecida como alegoría de la nación ya que la narrativa benetiana en su vuelta al pasado, presenta una ficción fundacional disfuncional, como vemos en la centralidad del Libro VII, en continuidad con la establecida por los escritores precedentes. Recordemos que 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 históricos y, por último, lo que se relata debe ser “tellable” de acuerdo a los procesos. *Herrumbrosas lanzas*, en la cual nos centramos 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 se reducen a un colectivo de condensación ideológica.

La familia y la nación, establecidas como alegoría en los ensayos analizados en el capítulo I de esta tesis, así como en los tres volúmenes de la serie *Herrumbrosas lanzas*, aparecen como organismos enfermos en ambos casos. Una enfermedad, originada por la intransigencia, debida a la anteposición de los intereses privados a los públicos, que produce una belicosidad que deja a la familia-nación extenuada. Hemos demostrado que esta obra magna posee una accesibilidad semántica y aperturista con respecto al resto de novelas benetianas; sin embargo, está sustentada implícitamente por un complejo armazón estructural y discursivo que explica el sentido de la obra. No sólo tridimensiona una realidad compleja con plasticidad, sino que la actúa con un fin: ensamblarla al presente y connotarla políticamente. El laberinto conforma un territorio amplio que hemos necesitado clasificar en su elucidación como “laberinto sugerido”. Éste supone la búsqueda y huida, misterio y creación que se aúnan en el elemento plenamente benetiano. La gran extensión de la obra posee una serie de recurrencias significativas de temas que facilitan su lectura y la cargan de significado. Estos temas representan y sintetizan algunas de las obsesiones de la literatura benetiana. Por ejemplo, como hemos visto, el tema de la infancia como *locus amoenus* y el de la adultez como *locus horribilis*; y desde luego, la guerra. La ruptura desde los campos semiótico y simbólico, abre el problema a la construcción de paratextos que se reflejan, en especial, en las cartas de Mazón a su madre y en los mapas. En ellos se verifica un realismo refractario con fuerte enclave en la imaginación y el arte táctico creativo de los usos bélicos. Lo vemos en especial en la aparición del Libro VII, el único Libro que nos centra en las guerras (no sólo civil sino también las Carlistas), y que además, está repleto de colorido, algo inusual en Región. La importancia del Libro VII está en la constitución del héroe, Mazón, quien puede ser comprendido como un nuevo Sísifo. Con ello se remienda el aspecto genealógico que no estaba presente en la trilogía y, aunque de un modo irónico, se

le reviste de un sentido heroico. Mazón es un héroe absurdo porque Región en definitiva también es un espacio absurdo. El héroe que encarna Sísifo no es ya aquel que aspira a la vida eterna, a la inmortalidad y a la gloria, sino más bien aquel que intenta sobrevivir, (aún sin tener conciencia real sobre aquello a lo que pretende sobrevivir). Sísifo sabe, es consciente de que su labor es elevar la roca hasta la cima de la montaña, sabe también que esa labor es simplemente una metáfora del fracaso; ahora bien, aún así cree que la misma se reduce a su lucha contra la roca; cree que debe vencer a su roca, sobrevivir a ella y olvida, en realidad porque no es consciente de su trabajo, que su lucha no es solamente contra la roca, contra su inestabilidad y su falta de equilibrio, sino más bien contra si mismo. Sísifo lucha por sobrevivir no sólo a la monotonía de la roca, a su final previsible, a su ascenso y descenso, sino a su desesperanza y, sobretudo, a su alienación. Esto es lo que hace de Sísifo un héroe que encarna lo distinto, que se niega a reproducir el arquetipo del héroe prestablecido y es lo que hace del mismo un personaje ligado completamente a la irracionalidad antes que al uso de la conciencia. (Camus, 2000). Sísifo es en si un héroe absurdo porque carece de conciencia acerca del fin real de su lucha y, sobretudo, porque no busca la gloria ni la eternidad, sino la supervivencia. La roca de Mazón es el pasado, del que no puede despegarse y a la que se aferra como Sísifo a la roca. La importancia de los fragmentos finales, su propia y específica justificación, su misterio (que también tiene cabida) ha sido fundamental para poder reflejar el arduo trabajo organizativo de la trama. En ellos se expone el campo semántico de la axiología republicana, compuesto por las referencias a la inutilidad de la guerra y la necesaria interacción de los ciudadanos pero también al escepticismo de un narrador devenido locutor que pese a dejar incompleta su obra magna, manifiesta las reflexiones que cierran el último Libro con la representación de la moneda falsa, como la guerra y la actuación republicana en ella. Las reflexiones adquieren su concentración máxima en la narración de la tregua que sirve como *lapsus* a la memoria hegemónica, pues en ella los republicanos rememoran y actualizan la prehistoria conectada a los lazos sociales de interacción, a la música y actividades que demuestran un contrasentido respecto de la guerra. La trilogía posee importantes aspectos que favorecen no solo la plasmación de una realidad determinada (la Guerra civil española), sino su conexión con la actualidad y finalmente su indagación intemporal.

## VI. CODA

En esta tesis hemos desarrollado algunas aproximaciones acerca de la configuración de Región como condensado ideológico. En esta línea de investigación, nos propusimos analizar cómo se representan los procesos de recuperación de la memoria de la Guerra civil y del Franquismo a partir de un diseño espacial específico que conjuga el pasado, una visión cronotópica y aspectual de lo hemos denominado la “historia” y un reservorio de elementos valorizados de manera axiológica en lo que hemos llamado la “prehistoria republicana”. Las aproximaciones que nuclean espacio, memoria e ideología se tomaron como “variaciones de la ruina” en el sentido que construyen los textos de Región en tanto modulaciones del tema de la destrucción moral, física y espacial de la comarca en el contexto de la guerra, la inmediata postguerra y el desarrollismo.

La axiología republicana, en este sentido, implica no sólo la vertiente del compromiso sino también una renovación estilística. Frente al fenómeno de la novela de postguerra<sup>376</sup>, la construcción de Región como condensado así como teogonía<sup>377</sup> se propone la indagación acerca de un origen, con sus substratos genealógicos y sus propios referentes. Estos elementos hacen de Región un constructo ficticio que representa la antinomia dialéctica de dos memorias discursivas: la republicana y la del nacionalismo católico. Región no es un lugar mítico que trabaja sobre el pasado estático sino la condición de posibilidad de un espacio discursivo; 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. En este sentido, lo que llamamos el “ciclo de Región” constituye una panorámica sobre dos operaciones analíticas: por un lado la construcción espacializada de la temporalidad; por otro, la dimensión ideológica de la memoria.

---

<sup>376</sup> Frente a la diversidad de clasificaciones como *realismo social*, *realismo moral*, *realismo objetivo*, *behaviorismo*, *realismo de crítica social*, *realismo dialéctico*, Javier MARÍAS, Eugenio DE NORA, Gonzalo SOBEJANO y José CORRALES EGEA ven en la narrativa de BENET un cambio respecto del concepto y práctica del realismo, que se vuelve más intimista y con foco en la microhistoria.

<sup>377</sup> Estas dos modalidades pondrán en escena el mito de Numa o del Estado hegemónico como el principal en la esfera de la historia.

Siguiendo a Paolo Virno (2003), la función aquí de Región para la memoria no es tanto su fisonomía temporalizada sino su función temporalizante<sup>378</sup>. Región es, en este sentido, un proceso que estructura temporalidades y no sólo trabaja con sus representaciones; asimismo, admite la presencia de dos tiempos que corresponden a dos memorias retórico-argumentales que se relacionan dialécticamente. La antinomia dialéctica que conforman ha sido el eje estructurante pues se plasma a nivel cotextual la idea de Región, que deja de ser pensada en esta tesis como elemento referencial. 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). En esa relación se construye, además, un polo hegemónico que traza la historia en la figura de Numa.

El primer término está ligado fuertemente a una función simbólica de la legalidad impuesta por la memoria del nacionalismo católico; el segundo, se conecta con la función semiótica de la memoria reprimida de un republicanismo con fuertes matices krausistas. Nuestra hipótesis demostró que los procesos espaciales de la narrativa regionata sufren una degeneración simbólica, donde los aspectos fuertemente clasificatorios y descriptivos del *locus* Región devienen un mero escenario, a la manera dramática, 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>379</sup>; de hecho, la entrega accesoria, como paratexto opcional y confuso, del mapa de Región en la primera entrega de *Herrumbrosas lanzas* (1983) así lo verifica.

---

<sup>378</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.

<sup>379</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 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.

Sostienen esta hipótesis los dos argumentos esenciales del diseño del condensado Región que hemos esbozado: la acentuación del proceso espacializador, basado en la simultaneidad, 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, se pone en relación con la historia, de carácter individual, cuyo 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. El diseño de Región será clave para comprender estas funciones. En su evolución estética, el espacio narrativo presenta un doble principio: el de continuidad y el de ruptura. La noción de simultaneidad espacial propuesta por Joseph Frank supone el reconocimiento a la necesidad de considerar la obra literaria desde la lógica de la estampa y no del argumento, como instante sincrónico y no como diacronía o linealidad. El tiempo, de esta manera, se espacializa. De la misma forma, el cronotopo propuesto por Mijail Bajtin trasciende los límites que impone la perspectiva estructural hasta llegar a constituirse como criterio en el que el espacio refuerza su función dentro del relato por la consideración de su papel en el proceso semiótico, puesto que es depositario de las referencias culturales que lo conforman en la novela.

Estos aspectos se observan en el diseño espacial que tendrá el *locus* regionato y que graficamos a partir del grafo euleriano en el capítulo II: un nodo central (1) concentrado 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. Nuestro análisis se propuso partir de la relación de interdependencia entre los ensayos y la narrativa del ciclo; los primeros, como postulados teórico-metodológicos de un posicionamiento frente a la literatura como institución, a la vez que concentran 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.

En ellos discurren el problema de la memoria colectiva, el instrumental “memoria histórica” (Nora, 1984) y la construcción historiográfica. El concepto “figural realism”, planteado por Hayden White (1999), nos permitió analizar los ensayos desde su intrínseca relación con la literatura. Así establecimos como eje metodológico 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 del Franquismo a partir de la deconstrucción de tópicos, mitos y lugares comunes “de memoria”. El testimonio presentado en el ensayo autobiográfico *Otoño en Madrid hacia 1950* nos dio 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. Ese narrador es el testigo que pretendía Eelco Runia (2007) pues ofrece el registro conmemorativo de la axiología republicana a la vez que da cuenta de la galería de referentes que la representan en términos de ética y moral (Margalit, 2002; Todorov, 2002). Región se nos presentó, en principio, como una ciudad escondida, con trazos inestables en el *Mapa*, pero sus características fueron mostrándose desde la latencia de su personificación en los cuentos hasta la presencia en la trilogía, donde la historia aparece como el marco propicio para la emergencia de la narrativa regionata. De esta manera, la Literatura en relación con la Historia demostró la fuerte influencia sobre el condensado Región del narrativismo y del realismo figurativo.

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 en el capítulo I nos permitieron pensar la narrativa del ciclo de Región a partir de la noción de práctica discursiva que se presenta en el ciclo como un dispositivo moralizador. Ese elemento también posee un componente programático pues obliga a la acción mediante la propuesta de un programa que no pretende ser el reflejo de una realidad en sentido mimético del pasado sino 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 sólo de la guerra sino también del período franquista y la transición que articula el marco teórico benetiano a partir de la intrahistoria que viene a cortar con los grandes relatos falsificados de la historia oficial.

A partir de la relación entre los ensayos y la narrativa del ciclo de Región, vimos que un elemento clave para pensar la recuperación de la memoria es el concepto de “memoria colectiva” como una forma de justicia ética y moral. Por eso, tanto los ensayos como todo el ciclo, están plagados 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. Es por esto que se busca en estos textos una poética que no obedezca los parámetros del realismo literal del período franquista sino, por el contrario, que proponga un realismo figurativo que sirva al presente como *lugar de memoria* activo en el que, además, intervenga un narrador comprometido estética y políticamente. En este sentido, podemos pensar el condensado Región como un “lugar de memoria” en el que intervienen un espacio figurado, unos antihéroes y un narrador que determinan las connotaciones ideológicas. Pierre Nora (1984) clasifica los lugares de memoria a partir de tres características: *la material, la simbólica y la funcional*. La primera fija los lugares de la memoria en realidades que podríamos llamar dadas; la segunda es la obra de la imaginación, garantiza la cristalización de los recuerdos y su transmisión; y la tercera conduce al ritual de fijación de los acontecimientos fundadores o los acontecimientos-espectáculo.

No discutimos en este trabajo la aplicación del concepto, sino que seguimos en todo caso la propuesta de Josefina Cuesta Bustillo en su traducción del concepto “lugares de memoria”:

Su perfilada definición es expresión de rigor, ante la tendencia a su ampliación y a la indefinición que esta supone. Otra de las virtudes del concepto, según Hartog, es su plasticidad y su operatividad que, a la vez que favorecen su acogida, contribuyen a vaciarle de sentido en cierto modo y a una continua ampliación de sus contornos y perfiles. Su autonomía del molde en el que le vierte su creador le hace correr el riesgo de diluirse, de ahí el empeño de Nora en redefinirle continuamente. Plasticidad y elasticidad que permiten preguntarse si no podría ser más un método que un concepto de contornos definitivamente definidos

o una nueva forma de aproximación y de análisis a la memoria.  
(Cuesta Bustillo, 1998: 218)

La discusión llevó a distinguir entre lugares y depósitos de memoria del Franquismo. Cada grupo y organización posee diversos depósitos de memoria histórica. Sin embargo, la memoria histórica colectiva se refiere sólo a aquellos hechos, ideas y personajes del pasado que tienen influencia en el presente o durante un periodo concreto de la trayectoria de esa agrupación. Los depósitos son entendidos como huellas de la memoria o su cristalización mientras que los lugares remiten a una definición política.

Región en este caso articula un aspecto material (cuya representación es el *Mapa*), uno simbólico (cuyo espacio es el de la memoria prehistórica asociado a la percepción semiótica, representada en el nodo 1) y uno funcional del que se desprenden los rituales de memoria: el camino que debe atravesar el antihéroe para recuperar el origen negado por la historia y la ley de Numa. Entre esos rituales nos encontramos con el universo de objetos que estos héroes, así como sus guías, necesitan para la misión que cumplen de manera intuitiva, sin mediación de la conciencia, razón o lógica simbólica propia de la historia. Esa búsqueda del pasado es el regreso a Región pero también a su cuadro social básico de memoria (Halbwachs, 1968): la comunidad (Tönnies, 1947) regionata comprende la otredad y otro modo de reconstituir la identidad perdida. Como explica David Herzberger:

En España durante el período franquista la cuestión de la identidad (tanto para el individuo como para la nación) está constituida por una compleja mezcla de circunstancias históricas, tensiones culturales y autoridad política. Mientras los países democráticos de la Europa occidental se enfrentaban con la diversidad, la pluralidad e incluso la polarización después de la Segunda Guerra Mundial, España intentaba disminuir el conflicto y la diferencia dentro de la comunidad nacional mediante el establecimiento de una línea claramente marcada entre el "yo" y el "no yo", entre la nación auténtica y la "otra" nación no auténtica. Tal intento se fundamentó en el concepto de un centro esencial de valores e ideas presentados como naturales y necesarios, con la eliminación concurrente de todo lo que fuera considerado antagónico a este centro. (Herzberger, 1999:105)

Frente a la imposición de una identidad nacional unitaria, Región juega con los dialectos de memoria que hacen del ciclo un conjunto polifónico, cuyos protagonistas son antihéroes absurdos enfrentados a los héroes épicos de la historiografía franquista. Frente a lo natural

de la historia nacional y católica, Región construye su propia cosmogonía que parodia el linaje y las normas sociales. Las tres etapas del Franquismo construyen una retórica del olvido a través de la idea de hispanidad. Lo fuimos confirmando a través de sus tres fases: el sentido de resistencia y sacrificio cristiano (cuyo tópico característico es el de *La hora difícil*) en la primera, el campo semántico de la producción económica en la segunda y la equivalencia semántica hispanidad- grandeza y verdad históricas en la tercera. 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 como referentes de la familia católica, serán siempre símbolos de la ruina moral.

El estado -que para el Franquismo en su Régimen había llegado a la perfección- en Región se reduce a una metonimia y es fuertemente criticado. La idea de Estado, además, será análoga a la de la familia desintegrada, concebido también como una “paz perpetua” y un equivalente de la guerra. La novela de memoria es una respuesta que el ciclo de Región propone para contrarrestar la memoria retórico-argumental del Régimen. Por eso mismo, no se trata de un mito sino, en todo caso, de una desmitificación. La comarca regionata se levanta como un “resto”, como un lugar de memoria emergente cuyo desarrollo el ciclo se propone en términos de una variación de la *historia rerum gestarum*.

## **VI.I RERUM GESTARUM: AD URBE CONDITA**

La obra de Juan Benet, asentada en su experimentalismo renovador, supone una ruptura estilística que permite, por un lado, una construcción ambigua, fragmentada, polisémica y disfuncional de la nación, que no tiene por objeto final subrayar la imposibilidad de dar significado; por otro, la marcación de las líneas que delimitan y diversifican los campos semánticos de la antinomia dialéctica. Así, el estilo muestra la dificultad que tiene articular un pasado establecido desde los márgenes y que es presentado como performativo en resistencia a la idea de nación impuesta por el discurso franquista a través de sus aparatos (ideológicos) de Estado. Con el fin de mostrar la nación como un signo performativo, la narrativa benetiana añade a la ruptura estilística la incorporación de la temática dialéctica de la esfera privada y la pública, uniendo lo familiar con lo nacional y, de esta forma, convirtiendo lo familiar en alegoría de lo nacional. Esta construcción de la

nación es establecida alegóricamente a través de la familia Mazón que muestra la inseparabilidad de la política y la ficción, y la desnaturalización de los papeles sociales establecidos por el discurso nacionalista y católico para los géneros en la construcción nacional, dando voz a los marginados (“los otros”) e incorporando su imagen de nación al imaginario. Esta incorporación supone una ruptura con el discurso histórico del Régimen y con la ficción realista.

Las rupturas a su vez se enmarcan en la continuidad que se establece entre la ficción fundacional benetiana y la escrita con anterioridad. La continuidad se produce por la disfuncionalidad de la familia establecida como alegoría de la nación ya que la narrativa benetiana en su vuelta al pasado, presenta una ficción fundacional disfuncional, como vemos en la centralidad del Libro VII, en continuidad con la establecida por los escritores precedentes. Recordemos que 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 históricos y, por último, lo que se relata debe ser “tellable” de acuerdo a los procesos. *Herrumbrosas lanzas*, en la cual nos centramos 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 se reduce a un colectivo mayor de condensación ideológica. La figura más recurrente es la de la ironía entendida como una mimesis interna subrogada (White, 2003f). Las pautas de la reformulación que sigue *Herrumbrosas lanzas*, las vemos no sólo en los ensayos históricos analizados en el capítulo I sino también en el collage “Ensayos de la catástrofe” (229 x 194 mm) de 1984. No es casual sostener relaciones intertextuales respecto de la serie que en ese momento estaba produciendo, pues el motivo de la guerra reflejado en el avance técnico ha sido clave para el análisis de la historia cuyos campos semánticos no se comprenden por fuera de la concepción de la guerra como *lo horrible* y abyecto de la humanidad.

En la alegoría establecida entre la familia y la nación, tanto en los ensayos analizados en el capítulo I de esta tesis como en los tres volúmenes de la serie *Herrumbrosas lanzas*, ambas aparecen como organismos enfermos. Una enfermedad originada por la intransigencia debido a la anteposición de los intereses privados a los

públicos, que deja a la familia-nación extenuada por los constantes enfrentamientos. Hemos demostrado que esta obra es de accesibilidad semántica con respecto al resto de las novelas del ciclo; sin embargo, está sustentada implícitamente por un armazón estructural y discursivo que explica el sentido de la serie. No sólo tridimensiona una realidad compleja con plasticidad sino que la actúa con un fin: ensamblarla al presente y connotarla políticamente.

El laberinto conforma un territorio amplio que hemos necesitado clasificar en su elucidación como “laberinto sugerido”, pues supone la búsqueda y huida, misterio y creación que se aúnan en este elemento plenamente benetiano. La gran extensión de la obra posee una serie de recurrencias significativas de temas y recursos, que facilitan su lectura y la cargan de significado. Estos temas representan y sintetizan algunas de las obsesiones de la literatura benetiana. Por ejemplo, como hemos visto, el tema de la infancia como *locus amoenus* y el de la adultez como *locus horribilis*; y desde luego, la guerra. La ruptura desde los campos semiótico y simbólico abre el problema a la construcción de paratextos que reflejamos, en especial, en las cartas de Mazón a su madre y en los mapas. En ellos se verifica un realismo refractario con fuerte enclave en la imaginación y el arte táctico creativo de los usos bélicos. Lo vemos en especial en la aparición del Libro VII, el único Libro que nos centra no sólo en la guerra civil sino también en las guerras Carlistas y que, además, está repleto de colorido, algo inusual en la narrativa de Región. La importancia del Libro VII está en la constitución del héroe, Eugenio Mazón, quien puede comprenderse como un “nuevo Sísifo”. Con ello se remienda el aspecto genealógico que no estaba presente en la trilogía y, aunque de un modo irónico, se lo reviste de un sentido heroico. Mazón es un héroe absurdo, producto de la misma absurda comarca.

El héroe que encarna Sísifo no es ya aquel que aspira a la vida eterna, a la inmortalidad y a la gloria, sino más bien aquel que intenta sobrevivir, (aún sin tener conciencia real sobre aquello a lo que pretende sobrevivir). Sísifo sabe, es consciente de que su labor es elevar la roca hasta la cima de la montaña; sabe también que esa labor es simplemente una metáfora del fracaso pero, aún así, cree que debe vencer a su roca, sobrevivir a ella y se olvida, en realidad porque no es consciente de su trabajo, de que su

lucha no es solamente contra la roca, contra su inestabilidad y su falta de equilibrio, sino más bien contra si mismo.

Sísifo lucha por sobrevivir no sólo a la monotonía de la roca, a su final previsible, a su ascenso y descenso, sino a su desesperanza y, sobre todo, a su alienación. Esto es lo que hace de Sísifo un héroe que encarna lo distinto, que se niega a reproducir el arquetipo del héroe prestablecido y es lo que hace del mismo un personaje ligado completamente a la irracionalidad. Sísifo es en sí un héroe absurdo porque carece de conciencia acerca del fin real de su lucha y, sobre todo, porque no busca la gloria ni la eternidad, sino la supervivencia. La roca de Mazón es el pasado prehistórico del que no puede despegarse y al que se aferra como Sísifo a su roca. Por eso el análisis más actual (Serrano López, 2010) sobre la obra, al basarse en bloques temáticos, olvida el carácter intimista del héroe de Región, su acercamiento al absurdo, y en ello la connotación ideológica. La importancia de los fragmentos finales, su propia y específica justificación, así como el misterio (que también tiene cabida) ha sido fundamental para poder reflejar el arduo trabajo organizativo de la trama. La serie posee importantes aspectos intertextuales, intratextuales y extratextuales que favorecen no sólo la plasmación de una realidad determinada (la Guerra civil española), sino su conexión con la actualidad y finalmente su indagación intemporal.

#### **VI.1.I EL SENTIDO DE LA HISTORIA, LA MEMORIA Y LA GUERRA: LA LATENCIA**

En el desarrollo de los capítulos II y III 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. 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. Manifestamos, asimismo, las condiciones en que comprendíamos la hipótesis a partir de la cual Región se constituye como *condensado ideológico* que va degenerándose a partir de una clara representación de la escena y de la trama descriptiva, que tiende a degradarse para dar paso a la cartografía plenamente discursiva. En ese proceso, la figura de Numa se concentra no tanto en el espacio narrativo como en la *actio* que configuran los personajes. El sentido euleriano del espacio se irá abstrayendo y condensando para que de él se desprenda el

mitema del regreso, como condición esencial del rol de los héroes del fracaso, presente en la estructura profunda del ciclo regionato- en especial en la trilogía (*Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*). Así, el grafo euleriano permite ver los dilemas metareferenciales del mapa de Región y del 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 comprendidos 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. Lo hemos analizado en el primer cuento que esboza la construcción de Región, “Baalbec, una mancha”, uno 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 que se abre a la construcción de diversos campos semánticos alternativos al nacionalismo católico.

“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. Los vértices son aquellas configuraciones espaciales en las que se trama el conflicto.

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, que contradice claramente el modelo planteado por el Franquismo. 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 estatal 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.

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 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 muerte, por la misma imposibilidad de que la conciencia subjetiva triunfe sobre la ley impuesta. Por último, esta conciencia 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.

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, como podemos verificar 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 y cuyo trazado no es necesario realizar en el mapa. 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 y una plataforma para la explicitación de ideología. En este último punto descansa el segundo argumento con Numa como elemento nodal.

El punto de vista es un elemento narrativo eficaz para el posicionamiento del narrador quien demarcará el sentido moral dispuesto en los textos. Numa se concibe, 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 mito 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 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 (que vimos en el capítulo III). Poco es el lugar que le cabe a la genealogía, cuyo 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 para eso quién es Numa. No es casual que Mazón, en el libro VII de *Herrumbrosas lanzas*, esté obsesionado por la genealogía, elemento faltante en el ciclo y siempre presto a reponerse. 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 a 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 (Villegas, 1973). Como antihéroes destinados al fracaso, los regionatos perseveran en el cruce del umbral de la memoria que es, en definitiva, el cruce que impone la ley establecida en 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. Refleja asimismo el problema de la constitución autárquica y personalista de la postguerra bajo Franco. Y por eso mismo se desprende de estos principios su 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*. Para el acercamiento que perseguimos, en un dominio de la metaficción a través del estudio de la *enunciación* que se manifiesta en el discurso novelístico, deberemos pues complementar el modelo de análisis textual que ha desarrollado la narratología con otras perspectivas que, lejos de separarnos del texto, nos acerquen aún más a él. No nos referimos con ello a los denominados *accesos externos*, sino a buscar en él sus signos de producción y recepción. En este sentido, la Escuela francesa de Análisis del discurso ha sido un campo propicio para lograr el acercamiento a la hipótesis que sostiene que Región

es un condensado ideológico así como la definición de discurso social propuesta por Marc Angenot (1989).

La *narración* se construye así en un cruce de voces, si bien no todas igualmente ficcionales: las del narrador y los personajes, y sus actos narrativos representados; y la del autor, que aunque igualmente *reflejada*, sigue revestida de la fuerza ilocutiva proveniente del acto comunicativo originario. Las convenciones narrativas establecen, a través de los verbos realizativos, que los primeros actos de habla son miméticos y explícitos, mientras que los del segundo se han tenido por factuales e implícitos. Pues bien, tras cualquier manipulación de estas convenciones básicas, como que el personaje o el narrador denuncie el mimetismo o, por el contrario, que el autor haga visible su participación, aparecerá el efecto metafictional.

El abordaje del texto literario propuesto por Marc Angenot (1998b), difiere del enfoque sociológico literario por el hecho de que éste trabaja sobre el lenguaje y el texto mismo, su materialidad, mientras que la sociocrítica sostiene que el objetivo de la escritura no consiste en captar lo extratextual, conocer y representar las verdades del mundo, sino que la literatura opera con referencia a otras prácticas discursivas. Se trata de ver de qué forma la realidad es tematizada, representada, interpretada, semiotizada y situada en el rumor fragmentado que constituye el discurso social. También señala que, más allá de la diversidad de los lenguajes que se ponen en funcionamiento en una sociedad dada, se deben identificar las dominantes interdiscursivas: maneras de conocer y de significar lo conocido propias de cada sociedad, que regulan y trascienden la división de los discursos establecidos. En este sentido, se habla de *hegemonía* para referirse al conjunto de recurrencias que se mantienen y se desarrollan durante un tiempo. Entre los elementos que la componen es interesante destacar las *bases tópicas*, es decir, los enunciados del verosímil social, pues la hegemonía sirve tanto para legitimar ciertos enunciados como para expulsar “otros”. En nuestro análisis, la otredad es concebida como un conjunto de elementos tropológicos referidos a la memoria semiótica de la axiología republicana, entre los que se incluye a los personajes marginales. La tópica, por el contrario, hace referencia a aquel conjunto normativo del deber ser del nacionalismo católico del Régimen representado por Numa, quien es el gesto hiperbólico de la abstracción tópica regulativa, incluso de su propia condición individual.

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 por qué le habían designado en su puesto. A lo mejor nunca ha existido ni señor ni cargo. 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 un juego simultáneo respecto del espacio de Región. El poder legitimante del discurso social es la resultante de una infinidad de micropoderes, de arbitrariedades formales y temáticas. La hegemonía, en este ámbito, funciona como censura y autocensura. Sin embargo, según Angenot (2010), también existen prácticas que, coexistiendo con las anteriores, son antagónicas: son discursos expresamente concebidos para desafiar esa hegemonía. Ese es el sentido de Región como condensado que articula la antinomia prehistoria/ historia.

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 del “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 el capítulo III, 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, como resultantes de la dialéctica historia/ prehistoria. La función de los *collages* consiste en aclarar o complementar -función de anclaje o relevo- el diseño espacial ideológico del condensado Región.

#### **VI.1.1.1. EL MITEMA DEL REGRESO: LA PRESENCIA**

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 fracaso de Región: Marré, Mazón, Arturo 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.

Las narraciones de Benet suelen estar situadas en un espacio (Región) y emplazados en un tiempo histórico determinado (la Guerra civil española y la postguerra 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. 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, señalando asimismo los límites de la prehistoria, como *locus amoenus* y la historia, como una realidad adversa y represora.

El propósito del análisis de la trilogía ha sido demostrar que las tres novelas que hemos sometido a estudio: *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Un viaje de invierno*, del denominado “ciclo de Región” de Juan Benet (luego vendrá *Herrumbrosas lanzas*) parten de un plan preconcebido por parte del autor cuyas manifestaciones más explícitas se encuentran en dos libros de ensayo coetáneos a ellas titulados *La inspiración y el estilo* y *Puerta de tierra*. En ellos se asentó no sólo lo que serían las líneas medulares de sus ideas estéticas y literarias, sino que también anticipó el diseño de sus futuras novelas que a la larga se demostró coherente con sus premisas teóricas.

En dichas obras ensayísticas, se advierte que Benet no adopta el tono de la crítica literaria. No es en absoluto un teórico en el estricto sentido de la palabra, a pesar de su vasta

cultura y de su amplio bagaje de lecturas. Pero apunta, no obstante, una serie de ideas que no pueden dejarse de lado para entender la arquitectura novelística. En *La inspiración y el estilo* ya se advierten los soportes de una narrativa prototípicamente ideológica. Por un lado, la afirmación de que el estilo es el ingrediente fundamental de un buen escritor, mucho más importante y perenne que el argumento o el mensaje que a lo largo del tiempo pierden vigencia y de que la auténtica inspiración, que muchos autores y críticos utilizan sin establecer sus orígenes o características, sólo es parte de un estilo personal y trabajado. Así pues la inspiración pierde en Benet toda relación de carácter demiúrgico, desconocido e inefable para el ser humano, y toda connotación esotérica.

Por otro lado, la influencia dada por la intertextualidad respecto de autores extranjeros, de los que extrae puntuales elementos que, o bien le sirven para confirmar sus teorías acerca de la inspiración y del estilo, o bien son utilizados para hacer elucubraciones sobre estética literaria en general, hacen que el ciclo deseche las fórmulas costumbristas o realista-naturalistas, y en el caso de *Puerta de tierra* le permite llevar a cabo disertaciones muy interesantes acerca de la épica, de la lírica y de la metáfora. En este sentido, la relación intradiscursiva que se establece en el diálogo entre sus ensayos y novelas, cumple nuestra hipótesis de partida: el transcurso de la narrativa del ciclo va de la topología, criticando e ironizando acerca de las tópicas míticas, para conservar de manera positiva los tropos, las figuras del discurso donde cobran especial valor los referidos a la *poiesis*, la sexualidad y el universo femenino de la maternidad perdida o añorada.

La opera prima *Volverás a Región* va a pretender convertirse en una gran épica del espacio regionato; no obstante, la vuelta de tuerca obliga a trastocar lo épico por lo lírico. Por otra parte, la metáfora, uno de los instrumentos clave de su estética, es el medio necesario para ese tipo de conversiones. Distingue la metáfora en dos tipos: la “escalar” y la “modal”. La primera se encarga de comparar la realidad contingente con lo fabuloso, por lo que eleva la realidad a una escala superior; la segunda traslada y define conceptos abstractos, sentimientos, percepciones o actitudes dentro de los límites de la escala humana, les cambia el modo, como su denominación indica.

Pero también esta obra es un mosaico de inquietudes de lo más variadas que se conectan con lo planteado en *Puerta de tierra*, en la que se va desde artículos sobre la

novela francesa, el tiempo, Franz Schubert, *El rey Lear*, a la enseñanza de la historia y digresiones varias sobre la moral, el individuo y las convenciones sociales, así como otros temas que van a permear sus novelas regionatas. Por otra parte, tres autores de origen extranjero le sirvieron como los principales mentores para diseñar su mundo literario en los planos argumental, estructural, ideológico y estilístico. Son palimpsestos o influencias reconocidas. Dos de ellos son escritores -William Faulkner y Euclides da Cunha- y el tercero es antropólogo -Sir James Frazer-. La fusión de la personalidad, de la amplia cultura, de las ideas estéticas así como de los préstamos que recoge de estos hipotextos da como resultado una obra concatenada que va contra el “realismo social”, en pos de una novela experimental, intelectualizada pero con claro contenido político y moral.

William Faulkner fue el autor al que más fervientemente admiró y es su principal punto de referencia, aunque no el único, sobre la indagación de la conciencia y la memoria de seres humanos desgarrados por sus pasados o por su configuración psicológica, y el deseo de realizar una investigación literaria de carácter especulativo acerca de la temporalidad. Esto último lleva a ambos autores a la figura del filósofo Henri Bergson y a sus teorías acerca de la conciencia y de la *durée*. La estructural ruptura de la linealidad en la prosa benetiana va ligada a sus concepciones que oponen el convencional tiempo cronológico al subjetivo e interior tiempo psicológico con una sintaxis desestructurada, alambicada por el uso de numerosas subordinadas, parentéticas, guiones, proliferación de adjetivos, confusiones y olvidos deliberados, dilaciones y otras “anomalías” para la tónica oficial en las décadas de los sesenta y de gran parte de los setenta.

A debate se debe poner el hecho de que la creación del microcosmos literario y autorreferencial de Región se deba a la influencia del Yoknapatawpha County de Faulkner; el mapa de Región así lo demuestra, junto con el diseño espacial propio de una postguerra yerma y aislada; pero si hay una figura decisiva en el desarrollo de este mundo, ésa es la de Euclides da Cunha quien había publicado en 1902 la obra *Os Sertões*, recuento periodístico, transformado en novela, de la rebelión de los *caboclos*, descendientes de los primitivos *bandeirantes*, paupérrimos habitantes de las zonas del estéril e inhóspito noreste brasileño, acaudillados por un líder entre lo religioso y lo militar al que daban en llamar el *Conselheiro* (“Consejero”), todos ellos sofocados hasta el genocidio por el ejército del

gobierno federal. Muchos motivos suyos sirven de ayuda a Benet, entre los que destacan el diseño topográfico del espacio regionato, la narración de la estrategia militar, ciertos recursos narrativos, como el del viajero y la creación de la figura del general Gamallo a partir del líder brasileño pero con la salvedad de que ambos, aparte de otras diferencias menores, adoptaron dos estrategias diametralmente opuestas entre sí ante lo que narraban. Sin ánimo de narrar una denuncia social expresa, el ciclo de Región intenta desmontar la tópica del discurso nacionalista (engendrado y soportado por el realismo social) a partir de una ruptura en lo estilístico y en el contenido.

El pensamiento mítico de *La rama dorada* de Sir James Frazer nos permite concentrar la crítica en la abstracción del poder, Numa, el guardián del bosque de Mantua, extraído del mítico rey-sacerdote encargado de custodiar el bosque de Nemi y del segundo rey de Roma, Numa Pompilius, de *Vidas paralelas* de Plutarco. La confección de *Un viaje de invierno*, obra que funde el mito clásico con el propio benetiano, es la conclusión perfecta de la trilogía. Numa aparece, en mayor o menor medida, en las tres obras que hemos analizado del “ciclo de Región”, pero merece un tratamiento especial ya que es la encarnadura de toda una filosofía de la fatalidad, del estancamiento temporal y del aislamiento espacial de la zona regionata. Él es el depositario y el custodio de una serie de leyes tácitas propias de un diseño espacial que remite, casi de manera circular, al mitema del regreso; es parte de un espacio que envuelve las conciencias desarticuladas de los personajes así como es el verdugo de aquéllos que no han comprendido todavía el orden de la comarca o que se quieren rebelar contra él.

La creación del autónomo y animado mundo de Región es así la combinación de un entramado de aspectos endógenos y exógenos, de entre los que sobresale Numa. Su desarrollo al detalle se da en *Volverás a Región* en términos topológicos pero su presencia se va a hacer también patente en las dos siguientes novelas regionatas en su doble condición de fatídica fuerza impersonal, que actúa como juez y verdugo de la decadencia y destrucción de toda una sociedad, y de unos personajes abocados al fracaso, a la frustración y a la muerte sin ninguna capacidad para modificar o corregir sus destinos; no obstante, estos personajes que enfrentan la ley de Mantua y Numa persisten con la necesidad imperiosa de realizar el viaje, convertirse en antihéroes y narrar su transgresión (lo vemos

en la persistencia del niño-adulto como el testigo del encuentro entre Marré y Sebastián; en las cartas de Cayetano y en la obra misma del narrador de *Una meditación*, pero ante todo en el trastocamiento del lenguaje metaliterario que se observa en *Un viaje de invierno* a través del vals.

Su presencia permanece inalterable contemplando cómo se van disseminando las conciencias nostálgicas para formar parte de unos hechos (la historia, la guerra civil, la postguerra) y unos recuerdos que intentan resguardarse (la prehistoria republicana). Si nos dirigimos hacia los resultados de esta red de textualidades, en el caso de *Volverás a Región* nos encontramos ante la creación de una épica autorreferencial cuyo principal tema es la ruina. Tras la puntillista y a veces contradictoria descripción de la comarca de Región por un narrador en tercera persona, nos encontramos ante los vericuetos del pasado durante una noche de dos frustrados personajes con dos trayectorias diferentes, el ambiguo guía doctor Daniel Sebastián y la pasional Marré Gamallo. Ambos repasan sus vidas en el marco regionato, destrozadas por la guerra civil española; una guerra que en el ámbito de la comarca norteña es simplemente el agente catalizador de la ideología nacionalista dado por un trío de amantes, Gamallo, el jugador y María Timoner los cuales, sin saber las consecuencias que iban a acarrear, pusieron en una mesa de juego el destino final de la zona. Asimismo los hechos concretos de sus atormentadas vidas les llevan a hacer indagaciones sobre las esencias del tiempo, de la memoria y de la conciencia, de la dialéctica castrante entre la razón y la pasión, del sexo y de otros temas abstractos que influyeron directamente sobre sus propias conciencias que son las únicas dimensiones que tienen estos personajes.

Lo que no saben ni el doctor ni Marré es que cuando acaben sus monólogos, acabarán también sus vidas, aunque no la trama semiótica que pervive en el niño-adulto. En *Una meditación* un narrador innominado repasa el mismo periodo de la época de España en el espacio regionato, pero en este caso en clave pseudo-elegíaca y con un doble lenguaje unificado por la corriente narrativa que suponen más de trescientas páginas de texto continuo, sin división entre capítulos ni puntos aparte. Recuerdos de la infancia se verifican en su conciencia rememorativa y los va vertiendo en estado puro desde la nostalgia y las asociaciones mentales más involuntarias. Rivalidades entre sagas familiares, personajes que

lindan entre lo verosímil y lo fantástico, amantes que tratan de consumir su amor infructuosamente y memoraciones de guerra, conforman un espectáculo al que asistió el narrador desde la inconsciencia propia de la infancia; son volcados en el texto al mismo tiempo en que se produce el ejercicio intelectual que suponen hondas reflexiones acerca de la naturaleza del tiempo, de la misma memoria, del conflicto entre la razón y la pasión en los regionatos, de la sexualidad y de la fatalidad encarnada por la Guerra Civil, entre otros. El desenlace, si bien retoma el orden de Numa, al igual que la huella testimonial del niño-adulto en *Volverás...*, deja la novela misma como resultado (fruto de esa *meditación*) cuyo narrador se asume de manera autosuficiente en el texto.

En *Un viaje de invierno*, Benet fusiona dos mitos: el clásico y el regionato, para hacer una indagación en la conciencia nostálgica de dos personajes, Demetria y su sirviente Arturo, que esperan en una fiesta ritual con etéreos invitados la llegada a principios de la primavera de una tal Coré, hija de la anterior y posible proyección mental de una maternidad frustrada. En esta personal reelaboración del mito de Perséfone y Hades, explicación mitológica del tránsito de los ciclos estacionarios de la naturaleza, el viaje que emprenden los entes de ficción hacia la celebración es pautado por el ritmo musical de la novela, marcado al compás del *Vals K* de Franz Schubert, músico a partir del que también se toma el título según su serie de *Lieder* tradicionales *Die Winterreise*, así como es potenciado por la presencia de un doble texto, constituido por un texto principal complementado por anotaciones marginales (ladillos) y por la distribución de una serie de *leit motifs* que llevan insertos en su interior los grandes temas de la ideología literaria benetiana: a saber, de nuevo el tiempo, la memoria, la conciencia nostálgica, la sexualidad fracasada, el debate entre razón y pasión y la fatalidad. Como colofón se asumió la deuda, en el capítulo IV, contraída con lo mejor de cierta crítica, que ha servido para iluminar aspectos ambiguos y algunos no trabajados, como el de la trama ideológica del campo de la historia en una obra enigmática cuyos elementos esenciales residen, como hemos remarcado, en la ambigüedad y en la incertidumbre de la “zona de sombras”, en el exigente juego intelectual que el autor establece con el lector.

Asimismo, se ha pretendido conciliar posturas críticas encontradas entre sí, tanto en la interpretación del sentido de las obras como en la discusión entre su referencialidad y

autorreferencialidad (la última de las cuales hemos defendido) y extraer material de algunos trabajos que no tenían tanto como finalidad el estudio de Juan Benet como la ratificación, a través de su figura, de una crítica y una axiología republicana. Pero también hemos intentado llenar muchas lagunas en la interpretación de estas obras, relacionando la praxis novelística con la teoría crítica y con la asunción de los modelos literarios anteriormente mencionados así como con el valioso añadido que supone el material que nos han aportado las entrevistas que concedió el autor y que ratifican la coherencia de las anteriores fuentes.

La deuda mayor la constituye un texto, no explorado por la crítica en profundidad, que conjuga los ensayos y el ciclo de Región. Establecemos así la clausura de esta tesis a partir de los alcances tropológicos para la creación de una “nueva novela histórica” cuyo exponente es la obra incompleta *Herrumbrosas lanzas* en la que se proyectan los postulados ensayísticos analizados en especial en el capítulo I de esta tesis y los postulados literarios del ciclo regionato cuyos argumentos son el de la acentuación del proceso espacializador y el de la construcción de la ideología vistos en su narrativa breve (capítulos II y III) y en la trilogía de Región (capítulo IV).

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

Algo similar sucederá con el personaje de Demetria en *Un viaje de invierno*, novela que clausura la trilogía. La casa 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.

Si Ricardo Gullón (1986) habla de una lectura en diversos niveles (literal, simbólico metafísico, histórico) en su estudio sobre *Un viaje de invierno*, Félix de Azúa (1986) de un “texto invisible” en esta misma obra, José Ortega (1986), por su parte, indica un multiperspectivismo para *Una meditación*. Así, entre otros muchos, Ken Benson (1989) se reafirma en una estructura e interpretación fenomenológica para la obra benetiana en general, obviando la mediación histórica de Herzberger. Éste último, dentro de unas coordenadas historicistas, sostiene que es el “laberinto espacial y temporal” (1976) el que constituye la novela benetiana (sin incluir *Herrumbrosas lanzas*). Lo característico y definitorio de esta última obra desde nuestra hipótesis es la construcción de la bolsa regionata y la *degradatio* del diseño espacial. A este respecto, el estudio del crítico noruego es sin duda una fuente innegable que constituye otro objeto de estudio por sí mismo que no se debate en las cuestiones miméticas platónicas o neoplatónicas, realismo/antirealismo o Región/ España sino en su construcción discursiva y social.

## VI.II. REGIÓN, CONDENSADO IDEOLÓGICO

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 y 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. La memoria histórica se vuelve así clave como espacio de tensión, cruces y dislocamientos de la antinomia Región. 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 pleonismo, 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. Por eso también el uso de un “estilo” o *Grand style* refiere a la relación de dos términos. 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)

Ambos no dejan de poner en el centro de la escena narrativa -y argumentativa- el uso de la metáfora que sirve a los efectos de la desmitificación de la memoria retórica-discursiva del nacionalismo católico que, como hemos visto, se desarrolla a partir del mito de la caída y la resurrección.

La metáfora de la caída del fruto maduro proporcionada por el nacionalismo católico 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 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 Gadesa cuando, frente a la victoria, decidió optar por el camino más largo. (Benet, 1990b) 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 en el ciclo de Región. 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* que articula 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 como 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, 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. La guerra

intransitiva que se desarrolla a pleno en *Herrumbrosas lanzas* entra en contradicción con el campo de la nostalgia de los personajes de la bolsa regionata quienes anhelan el pasado en términos de la axiología republicana. Por eso, y siguiendo la lógica fenomenológica, el *sentido de viaje* 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.

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 espacio por sobre la del tiempo. Pero ese espacio es siempre presentado como “resto” o huella de guerra. En este sentido, la 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>380</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. Es lo que sucede en el momento de yuxtaposición entre la historia y la prehistoria; el momento del regreso quiebra el pacto de silencio imperante y desafía el orden impuesto en la comarca. *Herrumbrosas lanzas* es quizás la novela más política del ciclo de Región, no sólo porque indaga en las funciones del entramado bélico sino porque además desdibuja la cartografía, la parodia a la vez que la somete al efecto ideológico de la condensación.

Como señala Carlos Blanco Aguinaga (1995), tras el boom que significó *Tiempo de Silencio* en 1962, la narrativa de los años '60 supuso, en especial a partir de Juan Benet, un cambio en la representación respecto de la historia. Y en el sentido que señala Gonzalo Navajas (1986:205) podría pensarse entonces en que las aproximaciones a Región en tanto condensado ideológico tienen el objetivo de criticar los parámetros del Estado en el marco del nacionalismo católico. Es por esto que no se trata de ver la representación de los “males eternos” de la sociedad española como han pretendido muchos críticos, en especial los de la rama española, sino de demostrar bajo una visión, si se quiere narrativista, la consecuencia material de la guerra del '36 que provoca que Región sea comprendida como un limbo, sin determinación temporal ni espacial, cuyos mapas confunden al héroe antes que orientarlo a un fin.

---

<sup>380</sup> En especial, la primera novela regionata, *Volverás a Región*, marca la importancia de este mitema que es 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)

En términos de legitimación, Región es un lugar de memoria que en un orden práctico refuta el lugar de la tópica, es decir que interviene en la esfera del lenguaje y la interacción simbólica (Guariglia, 1993) a partir de la tropología. En este sentido es que la narrativa del ciclo -en conjunto con los ensayos que permiten la reformulación amplificatoria- concierne a) un conjunto de *aproximaciones* en torno de la instrumentalización de la memoria colectiva -en tanto dialectos de la memoria que observamos en la bolsa regionata- bajo el diseño espacial del grafo euleriano b) el uso de dos argumentos que sostienen ese conjunto basados en la espacialización de la temporalidad y en la construcción de la ideología. Por último, c) la distinción que deviene de estos procesos que enmarcan la antinomia dialéctica prehistoria/historia a partir de las funciones semiótica y simbólica respectivamente.

Hemos arribado entonces a la confirmación de la hipótesis inicial que esta tesis desarrolló, en la cual el *locus* Región sufre, en el ciclo de obras narrativas que lo toman como lugar de memoria, un proceso degenerativo que asume el borramiento de la descripción geográfica en pos de una condensación que se demarca en términos ideológicos. La búsqueda del héroe es también búsqueda de autor. La delimitación supone recuperar la axiología republicana en el cruce que conjuga, asimismo, la inevitable relación dialéctica entre narrativa y ensayo. En esta línea, se juega de igual manera la dimensión de la función ideológica en el ciclo de Región que lo postula como un nuevo intento de definir, catalizar o problematizar ese oximoron inabarcable llamado “memoria histórica”.

A.M.

Octubre de 2011

---

## VII. ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ADORNO, THEODOR 68, 126, 172  
AGAMBEN, GIORGIO 94  
AGUILAR FERNÁNDEZ, PALOMA 97  
ALEXANDER, SAMUEL 145  
ALFAYA, JAVIER 97  
ALTER, ROBERT 382  
ALTHUSSER, LOUIS 34, 74, 251, 288  
ALVARADO, MAITE 79  
AMOSSY RUTH 78, 311  
ANDERSON, BENEDICT 517  
ANGENOT, MARC 17, 34, 35, 47, 48,  
49, 72, 79, 348, 349, 604, 613, 614  
ANKERSMIT, FRANK 11, 36, 44, 51, 59,  
67, 128, 140, 530, 594  
ARANGUREN, JOSÉ LUIS 374  
ARAQUISTÁN, LUIS 15, 301, 569  
ARIAS NAVARRO, CARLOS 119, 121  
ARISTÓTELES 17, 34, 72, 430  
ARMAS MARCELO, JUAN JESÚS 214  
ARNOUX, ELVIRA 73  
ASSMAN, JAN 86, 95, 96  
AUB, MAX 12, 76, 126, 538  
AUERBACH, ERICH 56, 60, 64, 312  
AUGE, MARC 534  
AUSTIN, JOHN LANGSHAW 74  
AUTHIER-REVUZ, JACQUELINE 72  
AZUA, FELIX DE 11, 30, 215, 217, 309,  
467, 475, 497, 499, 613  
BAAK, JOOST VAN 228  
BACHELARD, GASTÓN 11, 24, 95, 146,  
149, 177, 180, 183, 184, 185, 314, 327,  
337, 338, 376, 386, 387, 391, 531, 533,  
535  
BAJTÍN, MIJAIL 35, 70, 85, 162, 165,  
178, 179, 201, 230, 249, 250, 274, 312,  
313, 320, 322, 329, 341, 531, 593  
BAQUERO GOYANES, MARIANO 150,  
347, 379  
BARTHES, ROLAND 12, 43, 45, 46, 49,  
50, 53, 54, 70, 75, 78, 89, 140, 148,  
149, 240, 311, 323, 332, 414  
BATAILLE, GEORGE 193  
BÉHAR, HENRI 237  
BELVEDRESI, ROSA 70  
BENET, JUAN (BAJO LA CATEGORÍA DE  
AUTOR) 10, 28, 43, 75, 85, 89, 98, 104,  
123, 124, 125, 126, 127, 129, 132, 137,  
138, 139, 145, 152, 168, 211, 213, 214,  
215, 216, 217, 218, 220, 221, 227, 237,  
241, 246, 279, 290, 504, 515, 588, 611,  
618  
BENJAMIN, ANDREW 195  
BENJAMIN, WALTER 31, 64, 196, 242,  
300, 531, 539  
BENSON, KEN 36, 89, 139, 140, 159,  
163, 164, 170, 192, 195, 203, 204, 207,  
213, 214, 242, 248, 251, 252, 254, 261,  
288, 336, 383, 388, 420, 422, 467, 520,  
572, 573, 613, 615, 616  
BENVENISTE, EMILE 252  
BERGSON, HENRI 33, 94, 130, 221,  
309, 350, 355, 356, 362, 384, 427, 459,  
507, 608  
BERNECKER, WALTER 77  
BÉRTOLO, CONSTANTINO 289  
BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE 27,  
381, 392  
BLANCO ANGUINAGA, CARLOS 618  
BOELHOWER, WILLIAM 26  
BOIA, LUCIAN 531  
BOLLNOW, OTTO 267  
BOURDIEU, PIERRE 156, 190  
BOYD, MICHAEL 441  
BRAVO, FEDERICO 108  
BRAVO, MARÍA ELENA 30, 108, 363,  
383, 441  
BRECHT, BERTOLT 312  
BUCKLEY, RAMÓN 536  
BUENO SÁNCHEZ, GUSTAVO 466  
BUÑUEL, ALFONSO 235  
BUTLER, JUDITH 344, 559  
CABALLERO BONAL, MANUEL 12

CABRERA VICENTE 30, 163, 266, 423,  
 447, 463, 478, 489, 503  
 CADENAS, C.B 11, 214  
 CALVINO, ÍTALO 176  
 CAMACHO GUIZADO, EDUARDO 393  
 CAMPBELL, JOSEPH 23, 35, 270, 294,  
 325, 341, 405, 429, 439, 512, 616  
 CAMUS, ALBERT 513, 590  
 CARENAS, FRANCISCO 311, 369  
 CARR, DAVID 46, 68  
 CARRASQUER, FRANCISCO 285  
 CARRERO BLANCO, LUIS 119, 120  
 CARUTH, CATHY 518  
 CASSIRER, ERNST 146, 487, 488  
 CASTILLA DEL PINO, CARLOS 167  
 CAUDET, FRANCISCO 127  
 CEBRIÁN, JUAN LUIS 76, 538  
 CELA, CAMILO JOSÉ 228  
 CHAMORRO, EDUARDO 11, 30, 215,  
 279, 417  
 CHARAUDEAU, PATRICK 311  
 CHARBONNEL, NANINE 286  
 CHATMAN, SEYMOUR 247  
 CIBREIRO, ESTRELLA 420  
 COHN, DORRIT 303, 306, 309, 310,  
 328, 329, 426  
 COLLINGWOOD, ROBIN G. 45, 63  
 COLMEIRO, JOSÉ 35, 93  
 COMPITELLO, MALCOLM 25, 30, 253,  
 263, 315  
 CONTE, RAFAEL 541  
 COSTA, LUIS 164  
 COURTINE, JEAN JACQUES 11, 72, 76,  
 78, 93, 514  
 CRAGNOLINI, MONICA 62, 66  
 CROCE, BENEDETTO 44, 45, 62  
 CUESTA BUSTILLO, JOSEFINA 36, 92,  
 133, 595  
 CURTIS, BARRY 321  
 DA CUNHA, EUCLIDES 221, 253, 506,  
 507, 608  
 DANTO, ARTHUR 13, 55  
 DE CERTEAU, MICHEL 51, 150, 177,  
 204, 367, 520, 521  
 DE LA FLOR, FERNANDO 235, 236  
 DE LA FUENTE, PABLO 381  
 DE LA GRANJA, JOSÉ LUIS 125, 482  
 DE LA VEGA, GARCILASO 352  
 DE MAN, PAUL 170  
 DE ROJAS, FERNANDO 184  
 DEL VALLE, ADRIANO 239  
 DELIBES, MIGUEL 217, 228  
 DERRIDA, JACQUES 129, 142, 170,  
 190, 350, 380, 466  
 DEUTSCH, OTTO 316, 443  
 DI FEBO, GIULIANA 37  
 DÍAZ TEJERA, ALBERTO 57  
 DÍAZ NAVARRO, EPÍCTETO 29, 208  
 DOMINGO, JOSÉ 450  
 DOSTOIEVSKI, FIÓDOR 274  
 DOUBLESTIN, MATTHEW 472  
 DOWNS, ROBERT 287  
 DURÁN, MANUEL 163, 167  
 DUVAL, GENERAL 43, 81  
 EAGLETON, TERRY 34, 35, 74, 81  
 ECO, UMBERTO 129, 251  
 EINSTEIN, ALBERT 231  
 ELIADE, MIRCEA 187, 188, 256, 452,  
 454, 486, 489  
 EMPSON, WILLIAM 170  
 ENGELS, FRIEDRICH 251  
 ENZENSBERGER, HANS 149  
 ESLAVA GALÁN, JUAN 113, 116, 117,  
 119  
 EULER, LEONHARD 20, 27, 33, 37, 39,  
 159, 163, 165, 168, 190, 192, 197, 201,  
 202, 203, 212, 223, 224, 232, 282, 287,  
 310, 312, 346, 369, 400, 449, 451, 469,  
 517, 531, 593, 600, 601, 603  
 FAULKNER, WILLIAM 215, 216, 220,  
 221, 224, 350, 355, 506, 507, 608  
 FERRANDO, JOSÉ 311, 369  
 FERRATER MORA, JOSÉ 367  
 FERRERAS, JUAN IGNACIO 214  
 FILINICH, MARÍA ISABEL 10  
 FISTETTI, FRANCESCO 451  
 FLORES DE LEMUS, ANTONIO 412  
 FONTANA, JOSEP 113  
 FORD, ANIBAL 75  
 FOUCAULT, MICHEL 17, 36, 151, 152,

153, 160, 209, 259, 333, 421, 516, 517  
 FRAGA IRIBARNE, MANUEL 112, 120  
 FRANCO, FRANCISCO 15, 24, 60, 71,  
 75, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 92, 93,  
 95, 97, 107, 110, 111, 113, 114, 115,  
 116, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 126,  
 130, 131, 139, 248, 278, 378, 537, 538,  
 543, 603, 615  
 FRANK, JOSEPH 35, 150, 158, 166, 179,  
 201, 202, 223, 229, 230, 231, 232, 233,  
 234, 268, 280, 478, 531, 593, 599, 601  
 FRAZER, SIR JAMES 253, 257, 445,  
 448, 506, 508, 608, 609  
 FREEDEN, MICHAEL 251  
 FREUD, SIGMUND 17, 191, 254, 258,  
 361, 369, 410, 416, 427, 470, 592, 613  
 FRIEDLÄNDER, SAUL 62  
 FRIEDMAN, NORMAN 285  
 FRYE, NORTHROP 187, 252, 539, 540,  
 569  
 FUCHS, CATHERINE 19, 593  
 FUKUYAMA, FRANCIS 129  
 GADAMER, HANS- GEORG 45, 431  
 GARCÍA BERRIO, ANTONIO 535  
 GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR 235  
 GARCÍA HORTELANO, JUAN 23  
 GARCÍA LORCA, FEDERICO 93  
 GARCÍA MORENTE, MANUEL 338  
 GARCÍA PÉREZ, FRANCISCO 221, 463,  
 514  
 GARCÍA VIÑÓ, MANUEL 12  
 GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO 146  
 GENETTE, GERARD 136, 137, 229  
 GIBBON, EDWARD 175  
 GIL CASADO, PABLO 221  
 GIL DE BIEDMA, JAIME 129  
 GIMFERRER, PERE 30, 163, 216, 217,  
 264, 309  
 GIRONELLA, JOSÉ MA. 12  
 GOFFMAN, ERVING 328  
 GOMBRICH, ERNST 226  
 GÓMEZ PARRA, SERGIO 293  
 GONZÁLEZ, ÁNGEL 167  
 GOODMAN, NELSON 50  
 GORKI, MÁXIMO 312  
 GOYTISOLO, JUAN 95, 227  
 GRACIA GARCÍA, JORDI 75, 82, 97,  
 113, 115  
 GRAMSCI, ANTONIO 86, 460  
 GRAVES, ROBERT 332  
 GRIZE, JEAN-BLAISE 13, 35, 47, 73,  
 114  
 GRÜNER, EDUARDO 259  
 GUARIGLIA, OSVALDO 36, 618  
 GUELBENZU, JOSE M<sup>a</sup> 12, 553  
 GUIGON, EMMANUEL 235  
 GULLÓN, GERMÁN 535, 536, 560, 561  
 GULLÓN, RICARDO 30, 150, 162, 163,  
 164, 167, 193, 278, 304, 307, 308, 423,  
 449, 455, 457, 461, 465, 473, 475, 481,  
 502, 534, 538, 613, 616  
 GURVITCH, GEORGES 111  
 HACKL, ERICK 86  
 HALBWACHS, MAURICE 36, 90, 94, 97,  
 111, 131, 596  
 HALFFTER, CRISTÓBAL 167  
 HAMON, PHILIPPE 155  
 HEGEL, GEORG W. FRIEDRICH 54, 91,  
 188, 238, 484  
 HERNÁNDEZ, JOSÉ 444  
 HERNÁNDEZ, MIGUEL 3, 514  
 HERSCHBERG PIERROT, ANNE 311  
 HERZBERGER, DAVID 11, 25, 27, 30,  
 99, 143, 144, 158, 163, 178, 220, 221,  
 222, 224, 254, 256, 261, 263, 286, 295,  
 335, 364, 377, 378, 384, 403, 416, 417,  
 428, 441, 458, 479, 482, 489, 490, 495,  
 496, 517, 528, 529, 536, 572, 573, 596,  
 599, 613  
 HITLER, ADOLF 81, 112, 116  
 HOBBSAWM, ERIC 420  
 HOMERO 49, 249  
 HORACIO FLACO 57  
 HORNING, ALFRED 340  
 HUMPHREY, ROBERT 328  
 HUTTON, PATRICK 91  
 IBÁÑEZ MARTÍN, JOSÉ 117  
 ILIE, PAUL 98, 606  
 JALÓN, MAURICIO 217, 444  
 JAMESON, FREDERIC 129, 287

JOHNSON, MARK 34, 55, 73, 394  
 JULIÁ, SANTOS 37  
 KANT, IMMANUEL 144, 261, 263, 327, 487, 586  
 KELLMAN, STEVEN 440, 441  
 KELLNER, HANS 61  
 KERN, STEPHEN 26, 293  
 KIRK, GEOFFREY 287  
 KNAPP, BETTINA 475  
 KOSELLECK, REINHART 10  
 KRISTEVA, JULIA 17, 91, 190, 371, 410, 592  
 LABANYI, JO 98, 605  
 LACAN, JACQUES 91, 203, 288, 338, 353, 410, 416, 470  
 LAIN ENTRALGO, PEDRO 117  
 LAKOFF, GEORGE 34, 55, 73, 263, 394  
 LE GOFF, JACQUES 42  
 LE GUERN, MICHEL 34, 73, 55  
 LEE, MARK 178  
 LÉVI STRAUSS, CLAUDE 240, 287  
 LEVI, PRIMO 58, 87, 94, 109, 122, 123, 124  
 LÓPEZ, MARIANO 164, 183, 399, 542  
 LÓPEZ RODÓ, LAUREANO 120  
 LOTMAN, IURY 14, 131, 132, 177, 364  
 LOZANO MIJARES, MA. DEL PILAR 29  
 LOZANO, JORGE 52  
 LUKÁCS, GYÖRGY 312, 328, 525, 526  
 LUPINACCI WESCOTT, JULIA 342, 343, 423  
 LYOTARD, JEAN FRANCOIS 129, 353, 354  
 MACHADO, ANTONIO 113  
 MACHIN- LUCAS, JORGE 30, 253, 356, 359, 374, 444, 454  
 MAINGUENEAU, DOMINIQUE 34, 71, 72, 75, 311, 430  
 MALRAUX, ANDRE 135  
 MANN, THOMAS 269, 273  
 MANTEIGA, ROBERTO 25, 199, 208, 209, 211  
 MARAVALL, JOSE 113  
 MAREY, MACARENA 586  
 MARCUSE, HERBERT 361, 428  
 MARGALIT, AVISHAI 124, 594  
 MARGENOT, JOHN 21, 25, 26, 29, 89, 100, 145, 164, 172, 187, 191, 213, 248, 256, 261, 267, 270, 277, 278, 285, 286, 295, 297, 360, 406, 456, 474, 476, 520, 540, 550, 555, 567, 606  
 MARÍAS, JAVIER 11, 214, 215, 217, 309, 514, 515, 591  
 MARINELLI, PETER 178  
 MARTÍN GAITE, CARMEN 12, 104, 114, 135, 142, 235, 378, 395, 436, 437  
 MARTÍN SANTOS, LUIS 76, 132, 133, 135, 227  
 MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA 11, 12, 75, 214, 556  
 MARTÍNEZ DEL CERRO, MIGUEL 98  
 MARTÍNEZ MANCHEN, ANTONIO 12  
 MARTÍNEZ SARRIÓN, ANTONIO 164, 235, 279  
 MARTÍNEZ TORRÓN, DIEGO 208, 300, 444, 453, 454, 489, 495, 496  
 MARX, KARL 17, 251, 613  
 MEDINA DOMÍNGUEZ, ALBERTO 97  
 MELIÀ, JOSEP 121  
 MERLEAU PONTY, MAURICE 147, 150  
 MINARDI, ADRIANA 71  
 MINK, LOUIS 46  
 MITCHELL, WILLIAM 233  
 MOLINA FOIX, VICENTE 11, 23, 215, 217, 235, 309  
 MOLINA ORTEGA, ANTONIA 150, 191, 211, 257, 396, 407, 415, 457, 469, 479, 541, 545, 616  
 MOLINA, JUANA EMILIA 427, 538  
 MUKAROVSKY, JAN 171, 238  
 MÜLLER, WILHEM 35, 39, 316, 347, 443, 447, 473, 481  
 MUÑOZ MOLINA, ANTONIO 86  
 MUSSOLINI, BENITO 112  
 NAVAJAS, GONZALO 618  
 NAVARRA ORDOÑO, ANDREU 30  
 NELSON, ESTHER 163  
 NIETZSCHE, FRIEDRICH 441  
 NORA, PIERRE 19, 32, 90, 92, 93, 96, 133, 185, 324, 593, 595

NUÑEZ, ANTONIO 30  
 OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE 286  
 OLEZA SIMÓ, JOAN 129  
 OLIART, ALBERTO 163, 256, 357, 361, 502  
 ORRINGER, NELSON 163, 278, 279, 280, 294, 378  
 ORTEGA, JOSÉ 294, 295, 315, 319, 413, 436, 437, 450, 452, 459, 479, 482, 483, 486, 490, 492, 493, 494, 617  
 ORTEGA Y GASSET, JOSÉ 102, 286  
 PAJACZKOWSKA, CLAIRE 321  
 PALENCIA, BENJAMÍN 235  
 PANOFKY, ERWIN 240, 241  
 PARDO, JOSE LUIS 436  
 PAYNE, STANLEY 113  
 PECHEY, GRAHAM 312  
 PERELMAN, CHAÏM 34, 72, 286  
 PÉREZ, JANET 169, 170, 213  
 PÉREZ PICAZO, MARÍA TERESA 114,  
 PLATON 18, 55, 63, 477, 592, 613,  
 POPE, RANDOLPH 220, 221, 309, 350, 355,  
 POST, JEREMIAH 285  
 POUSSIN, NICOLAS 240, 241  
 Pratt, Mary 13  
 PROUST, MARCEL 150, 173, 174, 230, 232, 280, 393, 444  
 RANGER, TERENCE 61, 420  
 REIG TAPIA, ALBERTO 125, 482  
 REIS, CARLOS 36, 618  
 RESINA, JOAN RAMON 93  
 RICO, EDUARDO 347  
 RICO, FRANCISCO 219  
 RICOEUR, PAUL 26, 60, 62, 63, 64, 65, 203, 300  
 RIVKIN GOLDIN, LAURA 30, 382, 390, 403, 409, 412, 418, 383  
 ROBIN, REGINE 61, 123  
 RODRIGUEZ PADRON, JORGE 163, 256  
 ROUSSEAU, JEAN JACQUES 554  
 RUIZ CARNICER, MIGUEL ÁNGEL 82, 97, 113, 115  
 RUIZ JIMENEZ, JOAQUIN 117  
 RUNIA, EELCO 44, 68, 69, 101, 594  
 SALLER, RICHARD 171  
 SAN AGUSTÍN 13  
 SANTARCANGELI, PAOLO 256, 285  
 SANZ DEL RÍO, JULIÁN 466  
 SANZ VILLANUEVA, SANTOS 217  
 SARTORIUS, NICOLÁS 97  
 SCHOPENHAUER, ARTHUR 279  
 SCHUBERT, FRANZ 35, 39, 316, 415, 347, 443, 444, 447, 471, 473, 480, 481, 494, 503, 504, 506, 511, 607, 611  
 SENELLART, MICHEL 189  
 SERRANO LOPEZ, PEDRO 599  
 SARTRE, JEAN PAUL 135, 429,  
 SHAKESPERARE, WILLIAM 434  
 SHKLOVSKI, VICTOR 49  
 SILVA, EMILIO 126, 127  
 SMITH, JOHN 26  
 SOBEJANO, GONZALO 30, 163, 167, 190, 215, 347, 348, 349, 354, 365, 381, 382, 386, 430, 439, 450, 541, 591  
 SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO 105, 228  
 SOMMER, DORIS 517  
 SONTAG, SUSAN 361  
 SPIRES, ROBERT 269, 287, 342, 363, 382  
 STEA, DAVID 287  
 STEINER, GEORGE 362, 415,  
 STOUT, JANIS 294, 511, 512, 616, 617  
 STRAUSS, RICHARD 447  
 SUMMERHILL, STEPHEN 30, 256, 262, 277, 281, 330, 368, 417, 424, 555, 613  
 TACCA, OSCAR 247  
 TEÓCRITO 178  
 THOMAS, MICHAEL 278  
 THROWER, NORMAN 291  
 TINIANOV, JURY 157  
 TODOROV, TZVETAN 31, 35, 106, 107, 109, 252, 253, 300  
 TOMASHEVSKI, BERNARD 271  
 TÖNNIES, FERDINAND 442, 451  
 TORRENTE BALLESTER, GONZALO 444  
 TORRES FIERRO, DANUBIO 221  
 TRAVERSO, ENZO 87  
 TOVAR, ANTONIO 117

TUAN, YI-FU 370, 540  
 TUÑÓN DE LARA, MANUEL 10, 114, 125  
 TURNER, MARK 34, 55, 73  
 TUSELL, JAVIER 113, 125, 126  
 UMBRAL, FRANCISCO 215, 216  
 UNAMUNO, MIGUEL DE 62, 82, 130, 133, 236,  
 UREÑA, ENRIQUE 466  
 VAHINGER, HANS 152  
 VALDÉZ, MARIO 62  
 VALLE INCLÁN, RAMÓN MA. 13, 133  
 VAN DIJK, TEUN 251  
 VARO, REMEDIOS 235  
 VÁSQUEZ, MARY 335, 418, 430, 431, 442  
 VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL 81, 84, 97, 113, 134, 245,  
 VERNANT, JEAN-PIERRE 10, 128  
 VERNON, KATHLEEN 29, 30, 35, 86  
 VERÓN, ELISEO 72, 77  
 VÍLCHEZ LÍNDEZ, JOSÉ 500  
 VILLANUEVA, DARÍO 12, 29, 216, 289, 348,  
 VILLEGAS MORALES, JUAN 23, 35,

270, 271, 287, 313, 314, 316, 322, 325, 326, 341, 342, 393, 404, 405, 406, 429, 442, 468, 485, 525, 551, 573, 603  
 VILLÉN, JORGE 98  
 VIRGILIO 178, 179, 257,  
 VIRNO, PAOLO 16, 24, 591  
 WALKOWIAK, MARZENA 26, 393, 400, 403,  
 WARREN, AUSTIN 146  
 WAUGH, PATRICIA 41  
 WEBER, MAX 45, 120  
 WEINRICH, HARALD 13, 60, 392, 537  
 WELLEK, RENÉ 146  
 WHITE, HAYDEN 10, 19, 23, 26, 27, 28, 43, 44, 46, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 67, 87, 88, 195, 516, 593, 616,  
 WHITE, NICHOLAS 44  
 WILLIAMS, RAYMOND 15, 86, 460  
 WINTER, ULRICH 86, 93  
 WINTERS, JAY 36, 69  
 ZANGER, JULES 285  
 ZORAN, GABRIEL 249, 250  
 ZUBIAURRE, MA. TERESA 227  
 ZUMTHOR, PAUL 182, 183

### VIII. ÍNDICE TEMÁTICO

ACTIO 30, 253, 255, 535, 581, 582, 583, 585, 586, 600  
 ALTER EGO 423, 425, 432, 436  
 AMAT/TAMA 300, 446, 453, 455, 457, 465, 473, 474, 479, 480, 481, 489, 493, 494, 498  
 AMBIGÜEDAD 26, 69, 159, 168, 169, 170, 196, 220, 252, 256, 258, 266, 317, 335, 356, 363, 382, 384, 388, 390, 399, 405, 420, 422, 435, 480, 486, 495, 502, 511 523, 544, 546, 601  
 AMOR CEFÁLICO 420, 434,  
 AMOR FÁLICO 418, 420, 434, 440  
 ANÁLISIS DEL DISCURSO 30, 34, 36, 71, 604  
 ANÁLOGON 323

ANTINOMIA DIALÉCTICA 14, 17, 18, 33, 37, 142, 171, 223, 238, 250, 283, 296, 304, 308, 310, 360 379, 384, 388, 390, 394, 416, 422, 426, 429, 444, 467, 479, 592, 600, 614, 618  
 ARCADIA 39, 133, 178, 180, 240, 305, 351, 352, 354, 407, 416, 451, 492  
 ARCANA IMPERII 188, 190, 198, 205, 214  
 ARISTAS 18, 159, 164, 182, 197, 203, 210, 248, 331, 394, 400, 455, 502, 546, 562, 593, 616,  
 ARQUETIPO 164, 177, 188, 187, 278, 590, 599  
 AUTOREFERENCIALIDAD 275, 291, 427

AXIOLOGÍA 16, 30, 40, 62, 70, 180,  
 188, 223, 273, 281, 307, 315, 329,  
 337, 344, 358, 382, 402, 421, 451, 488,  
 503, 512, 517, 536, 543, 590, 602, 612,  
 616, 618  
 BAALBEC 20, 37, 168, 171, 174, 175,  
 177, 178, 179, 180, 194, 205, 224, 307,  
 377, 393, 562, 600  
 BAUSÁN 452, 453, 463, 468, 479, 484,  
 498  
 BILDUNGSROMAN 526  
 BOLSA REGIONATA/REPUBLICANA 32,  
 151, 526, 541, 577, 582, 614, 616, 618  
 BURDEL DE MUERTE 259, 298, 318,  
 343, 359, 371, 395, 407, 409  
 CAMPO METAFÓRICO 65, 474, 485,  
 571, 585  
 CARNAVALIZACIÓN 476, 483,  
 CARTA PUEBLA 360, 433  
 CARTOGRAFÍA  
 DISCURSIVA/ENUNCIATIVA 31, 1676  
 CARTOGRAFÍAS 31, 145, 165, 223,  
 277, 285, 291, 534, 600  
 CICLO REGIONATO 11, 15, 20, 142, 153,  
 168, 180, 190, 198, 214, 230, 253, 260,  
 267, 270, 280, 293, 334, 390, 436, 442,  
 466, 502, 512, 560, 600, 612, 617  
 C-N-CJ 274, 281, 315, 346, 386, 431,  
 432, 603  
 COLLAGE 38, 132, 235, 237, 240, 242,  
 244, 246, 367, 282, 286, 331, 351, 404,  
 598, 604, 606  
 COMPROMISO 12, 21, 22, 62, 65, 105,  
 298, 301, 522, 568,  
 COMUNIDAD 92, 96, 125, 167, 188,  
 257, 288, 311, 411, 437, 451, 502, 525,  
 557, 596, 605  
 CONCIENCIA NOSTÁLGICA 444, 450,  
 455, 457, 461, 463, 468, 474, 483, 493,  
 511, 612,  
 CONCIENCIA REMEMORATIVA 302,  
 325, 357, 422, 449, 510, 611, 613  
 CONDENSADO IDEOLÓGICO 14, 17, 20,  
 33, 41, 84, 140, 142, 154, 196, 201,  
 255, 261, 287, 467, 614, 618  
 CONMEMORACIÓN 32, 44, 68, 93, 110,  
 123, 191, 381, 465  
 CONTRATO SOCIAL 82, 433, 554  
 CORNUCOPIA 171, 199, 393  
 CORO DE REGIÓN 40, 149, 296, 357,  
 385, 389, 402, 420, 425, 523, 535, 544,  
 566  
 CORPÚSCULO 99, 101, 347  
 CRONOLOGÍA 16, 22, 29, 39, 53, 75,  
 127, 142, 297, 326, 355, 384, 390, 405,  
 414, 426, 431, 457, 468, 473, 489, 492,  
 526, 561, 588  
 CRONOTOPO 70, 162, 165, 176, 178,  
 184, 190, 193, 198, 201, 227, 238, 240,  
 242, 146, 150, 274, 312, 314, 320, 410,  
 433, 593  
 CUADRO SOCIAL 94, 407, 596  
 CULTO KHAN 435  
 DECORADO VERBAL 20, 35  
 DECORUM 220, 296, 310, 349, 358,  
 372, 385, 403, 411, 488, 542,  
 DEMOCRACIA 29, 32, 76, 94, 103, 120,  
 141, 107, 466, 519, 524,  
 DESTINO 58, 76, 115, 132, 220, 279,  
 318, 329, 355, 374, 423, 426, 435, 458,  
 494, 525, 530, 540, 585, 606  
 DIALECTOS DE LA MEMORIA 158, 364,  
 518, 618  
 DISCORDIA CONCORS 277, 304, 505  
 DISCURSO SOCIAL 17, 49, 72, 05, 614,  
 DISEÑO ESPACIAL 17, 18, 20, 33, 140,  
 144, 156, 180, 230, 232, 247, 250, 273,  
 280, 292, 311, 366, 371, 394, 396,  
 415, 447, 486, 505, 508, 618  
 DRAMA FAMILIAR 527, 530  
 DUREÉ 39, 315, 367, 384, 423,  
 427, 431, 441, 456  
 EL BALSADOR 562, 565, 574, 582  
 EL PUENTE DE DOÑA CAUTIVA 317,  
 343, 502, 527, 547, 562, 563, 564,  
 EL SALVADOR 292, 317, 345, 394,  
 399, 400, 527, 563,  
 ELEGÍA 386, 387, 389, 393, 409, 509,  
 514, 611

ENSAYO 12, 18, 27, 33, 77, 85, 93, 100,  
 129, 133, 140, 214, 242, 266, 281, 288,  
 319, 349, 382, 435, 471, 503, 512,  
 555, 571, 584, 593, 600, 606, 616, 618  
 ENTRADA EN LA TABERNA 89, 104,  
 347  
 ÉPICA 1066, 279, 319, 348, 419, 444,  
 504, 607, 610  
 ÉPOCA ADLER 216  
 ÉPOCA FÁCIT 216, 248  
 ÉPOCA HALDA 216, 377  
 EROS 192, 206, 354, 389, 414, 422,  
 436, 440, 467, 513, 549  
 ESPACIALIZACIÓN 17, 151, 156, 160,  
 166, 177, 222, 133, 255, 257, 280, 295,  
 356, 427, 476, 618,  
 ESPACIO DE LO PRIVADO 108, 188,  
 533, 539,  
 ESPACIO DE LO PÚBLICO 188, 537,  
 538, 573,  
 ESPACIO EXTERNO 354  
 ESPACIO INTERNO 129, 134, 184,  
 257, 268, 317, 354  
 ESPACIO GEOGRÁFICO 539, 315, 378,  
 ESPACIO GEOMÉTRICO 150  
 ESPACIO MÍTICO 31, 39, 163, 183, 443,  
 448, 461  
 ESPACIO VIVIDO 147, 247,  
 EXCESS MEANING 518  
 EXEMPLUM 108  
 EXPERIENCIA/ACONTECIMIENTO  
 MODERNISTA 58, 61, 195, 441,  
 FICCIÓN FUNDACIONAL 516, 518,  
 529, 560, 597  
 FIGURAL REALISM 19, 36, 56, 516, 593  
 FILOSOFÍA DE LA HISTORIA 19, 33, 42,  
 60, 68, 101, 140, 150, 594  
 FORMA ESPACIAL 33, 37, 150, 170,  
 202, 478, 480, 517,  
 FUERZA PULSIONAL 468, 485,  
 FUNCIÓN DE ANCLAJE 35, 283, 606  
 FUNCIÓN DE RELEVO 240, 243, 244,  
 GENERACIÓN DEL '50 11, 214, 228,  
 528  
 GENERACIÓN PISUERGA 11, 214, 215,  
 217  
 GRAFO EULERIANO 282, 287, 310, 400,  
 449, 451, 469, 585, 593, 600, 618  
 GRAND STYLE 38, 104, 125, 211, 222,  
 255, 296, 358, 364, 615  
 HABITUS 156, 169, 202, 218, 224, 266,  
 600  
 HERMENÉUTICA APLICATIVA 36, 70,  
 212, 253  
 HERMENÉUTICA EPISTEMOLÓGICA 44,  
 46, 128  
 HÉROE LÍRICO 519, 562  
 HISPANIDAD 74, 83, 113, 121, 140,  
 596,  
 HISTORIA RERUM GESTARUM 41, 54,  
 254, 597  
 HOLOCAUSTO 36, 61, 122, 195  
 HORROR VACUI 190, 192, 195, 201,  
 IDEOLOGEMA 378, 380, 614  
 IDEOLOGÍA 225, 251, 280, 305, 319,  
 358, 418, 442, 466, 482, 502, 511, 541,  
 550, 569, 576, 591, 601, 614, 618.  
 IDILIO 156, 162, 165, 176, 178, 242,  
 250, 390, 442, 549,  
 IGLESIA CATÓLICA 12, 115  
 IMAGINERÍA DEMONÍACA 145, 156,  
 172, 187  
 INTERDISCURSIVIDAD BÍBLICA 115,  
 421  
 INTERTEXTUALIDAD 19, 30, 52, 163,  
 183, 347, 466, 506, 514, 570, 607,  
 KAT' EKHOKÉN 212, 218  
 KRAUSISMO 15, 83, 97, 113, 301, 466,  
 569  
 LA CABAÑA DEL INDIO 39, 392, 395,  
 397, 400, 416,  
 LA CASA DEL AHORCADO 546, 549,  
 551,  
 LA CUEVA DE LA MANSURRA 391, 400,  
 405, 502, 546  
 LA GÁNDARA 22, 39, 445, 451, 454,  
 456, 461, 469, 474, 484, 494, 510, 545,  
 613  
 LA GLEZ 562, 565, 582,

- LA IGLESIA DE HERENCIA 573, 580, 581
- LA LOMA 194, 319
- LA MESQUIDA 22, 519, 531, 550, 571, 574, 577
- LAGER 122
- LAS MORAS 573, 578
- LATENCIA 15, 37, 84, 142, 154, 193, 212, 307, 594, 600
- LEGALIDAD MODERNA 185, 188
- LERMA 151, 154, 166, 317, 550, 564
- LIBERALISMO 103, 405
- LIED 39, 316, 346, 350, 430, 444, 471, 511, 611
- LOE (LEY ORGÁNICA DE ESTADO) 112, 119
- LUGARES DE MEMORIA 90, 91, 93, 28, 248, 351 502, 562, 595
- MEMENTO MORI 241, 419
- MEMORIA COLECTIVA 15, 28, 35, 63, 77, 87, 90, 94, 106, 125, 132, 141, 195, 300, 319, 323, 354361, 368,382, 400,423, 438, 475, 482, 593,615, 618
- MEMORIA HISTÓRICA 10, 19, 60, 85, 91, 93, 94, 124, 137, 195, 232, 291, 304, 324, 355, 515, 593, 614, 615, 618
- MEMORIA RITUAL 39, 476
- MEMORIA SEMIÓTICA 16, 17, 25, 37, 91, 442, 483, 578,592, 605
- MEMORIA SIMBÓLICA 17, 39, 91, 336, 338, 363, 369, 442, 592
- MEMORIA SOCIAL 14, 31, 70, 131, 519, 538, 566
- MEMORIA TRAUMÁTICA 68
- METAFICCIÓN 385, 396, 428, 604
- METAMEMORIA 369
- MIMESIS 43, 46, 55, 64, 67, 100, 195, 238, 291, 349, 350, 427
- MISE EN ABÎME 319
- MITOS DE LA TRIBU 482, 486, 491, 495
- MITOS DEL ESTADO 482, 486, 499
- MLA (MODELO DE LEY ACLARATORIO) 44, 128
- MONOLINGÜISMO 376, 380, 412
- MONÓLOGO DE MEMORIA 23, 303, 426, 428, 440
- MYTHOS 64, 65
- NARRACIÓN HISTÓRICA 14, 43, 47, 49, 50, 52, 75, 78, 84, 537, 566, 588, 597
- NARRATIVISMO 53
- NOMOS 254, 259, 261, 486
- NOUVELLE 19, 20, 32, 174, 212, 275
- NOVELA AUTÓGENA 39, 438, 441
- NOVELA DE LA MEMORIA 11, 38, 222, 365, 528, 529, 600
- NOVELA HISTÓRICA 12, 40, 50, 87, 92, 96, 512, 514, 527, 531, 536, 542, 560, 612
- NOVELA POEMÁTICA 347, 348
- NOVELA POSTMODERNA 29
- NOVELA SOCIAL 227
- ONDA 99, 101, 377
- PALIMPSESTO 136, 138, 160, 244, 297, 369, 371, 411, 506, 531, 541, 608, 615
- PANOPTISMO 152, 153
- PARATEXTO 18, 31, 266, 404, 483, 561, 563, 589, 592, 598
- PATHOS 48, 255
- PLANCTUS 393, 419, 424, 433
- POLÍTICA 33, 36, 72, 76, 86, 95, 103, 229, 243, 246, 258, 270, 289, 291, 466, 487, 517, 528, 534, 543, 558, 575, 588, 589, 595, 617
- POSTMODERNIDAD 93, 128
- POSTHISTORIA 28
- PRÁCTICA DISCURSIVA 10, 26, 46, 49, 52, 55, 71, 74, 77, 84, 140, 252, 594
- PRESENCIA 606, 610, 611
- PROPIEDAD REFLEXIVA 290, 292
- RAZÓN IMAGINATIVA 19, 36, 43,46, 60, 62, 70, 102
- REALISMO CRÍTICO 227
- REALISMO DIALÉCTICO 11, 214, 591,
- REALISMO SOCIAL 75, 99, 103, 125, 139, 144, 192, 255, 591, 319, 388, 507, 516, 607, 616,
- REFERENCIA REFLEXIVA 478
- REFERENCIAS MÚLTIPLES 232, 268, 270, 273, 280, 316, 319, 602

REGRESSUS AD UTERUM 331, 369, 406, 454, 456  
 RELACIONES DIACRÓNICAS 249, 250  
 RELACIONES SINCRÓNICAS 249, 250  
 RELATIVIDAD 231, 614  
 RELIGIOSIDAD CONCÉNTRICA 478, 479  
 REPUBLICANISMO 17, 92, 97, 107, 113, 128, 129, 132, 291, 433, 564, 592, 614,  
 RES GESTAE 54, 91, 254  
 SEGUNDA REPÚBLICA 84, 98, 606  
 SEMIOLOGÍA DEL RAZONAMIENTO 35, 66, 73  
 SIMULTANEIDAD 38, 100, 129, 145, 166, 179, 230, 246, 266, 280, 295, 307, 313, 319, 353, 364, 369, 377, 424, 478, 488, 519, 592, 602, 604  
 SKYLINE 84, 134  
 SUB ROSA 214, 239  
 TELLABILITY 13, 14, 521, 522, 524, 570, 589, 597  
 TEMPUS IRREPARIBILE FUGIT 175, 426  
 TESTIGO INTEGRAL 94, 95, 123  
 TESTIGO MORAL 62, 124, 125, 126  
 TOPOLOGÍA 32, 57, 90, 150, 227, 280, 310, 385, 474, 503, 504, 506, 602, 607,  
 TRANSITIVIDAD COMBINATORIA 168  
 VALS K 447, 452, 470, 480, 511  
 VIRTUS DORMITIVA 463, 464, 498,  
 WINTERREISE 316, 347, 430, 447, 450, 467, 471, 511, 611  
 ZONA DE SOMBRAS 90, 158, 169, 170, 191, 211, 213, 220, 224, 252, 273, 281, 290, 350, 367, 370, 382, 414, 444, 533, 561, 601, 603, 606, 612

## IX. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA- GENERAL Y CITADA-

### 1. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

[SE INCLUYEN AQUÍ LOS TEXTOS SOBRE TEORÍA LITERARIA, FILOSOFÍA DE LA HISTORIA, HISTORIOGRAFÍA Y ESTÉTICA UTILIZADOS ASÍ COMO EL MATERIAL INSTRUMENTAL NARRATOLÓGICO Y EL REFERIDO AL CONCEPTO DE ESPACIO, MEMORIA E IDEOLOGÍA TANTO COMO A LA ESFERA DE ANÁLISIS DEL DISCURSO]

- ❖ ADORNO, Theodor (2004) *Minima Moralia*. Madrid: Akal.
- ❖ AGAMBEN, Giorgio (2003) *Homo sacer III. El archivo y el testigo. Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- ❖ ALEXANDER, Samuel (1927) *Space, Time and Deity*. London: Macmillan. Vol. 1 1916-1918.
- ❖ ALTER, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- ❖ ALTHUSSER, Louis (1996) *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ --- (1999) *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.
- ❖ ALVARADO, Maite (1994) *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba.

- ❖ AMOSSY Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2001) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ❖ ANDERSON, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ❖ ANGENOT, Marc (1982) *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot.
- ❖ --- (1989) *1889 Un état du discours social*. Montréal: Le Préambule.
- ❖ --- (1998a) “Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889” en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. 29-45.
- ❖ --- (1998b) “Frontera de los estudios literarios; ciencia de la Literatura, ciencia de los discursos” en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. 89-96.
- ❖ --- (1998c) “Las ideologías no son sistemas” en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. 47-68.
- ❖ --- (1998d) “La historia en un corte sincrónico: literatura y discurso social” en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba. 69-88.
- ❖ --- (2010) *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ❖ ANKERSMIT, Frank (1983) *Narrative logic. A semantic Analysis of Historian's Language*. La Haya: Martinus Hijhoff.
- ❖ --- (2004) *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ❖ --- (2005) *Historical experience*. California: Stanford.
- ❖ ARISTÓTELES (1990) *Retórica*. Buenos Aires: FCE.
- ❖ --- (1993) “De la memoria y la reminiscencia” en *Parva Naturalia*. Madrid: Alianza. 66-80.
- ❖ --- (2004) *Poética*. Madrid: Alianza.

- ❖ ARNOUX, Elvira (2006) *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos
- ❖ ASSMAN, Jan (2008) *Religión y memoria cultural*. Córdoba: Lilmód.
- ❖ AUERBACH, Erich (2004) *Mimesis*. México: FCE.
- ❖ AUGE, Marc (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa
- ❖ AUSTIN, John Langshaw (2003) *Como Hacer Cosas con Palabras*. Buenos Aires: Paidós
- ❖ AUTHIER- REVUZ, Jacqueline (1984) "Heterogeneite(s) enonciative(s)", *Langages* 73 (mars ). 98-111
- ❖ BAAK, Joost van (1983) *The place of space in narration*. Amsterdam: Rodopi.
- ❖ BACHELARD, Gastón (2003) *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.
- ❖ --- (2004) *Poética de la ensoñación*. México: FCE.
- ❖ --- (2005) *Poética del espacio*. México: FCE.
- ❖ BAJTÍN, Mijail (1975) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 237-409
- ❖ --- (1997) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ❖ BAQUERO GOYANES, Mariano (1989) *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- ❖ BARTHES, Roland (1974) *El grado cero de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- ❖ --- (1987) "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.163-179.
- ❖ --- (1995) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- ❖ --- (1998) *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- ❖ --- (2003) *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- ❖ BATAILLE, George (1977) *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- ❖ BEHAR, Henri (1988) *Littératures*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- ❖ BELVEDRESI, Rosa (2006) "Consideraciones acerca de la utilidad de la Historia", *Actas del II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia. Reescrituras de*

*la Memoria social*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y letras, UBA.

- ❖ BENJAMIN, Andrew (2000) *Architectural Philosophy*. London: Athlone Press.
- ❖ BENJAMIN, Walter (1971) *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa.
- ❖ --- (1999) *Ensayos Escogidos*. México: Coyoacán.
- ❖ BENVENISTE, Emile (1999) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- ❖ BERGSON, Henri (1968) *Matière et mémoire*. Paris: P.U.F.
- ❖ --- (1995) *Memoria y Vida*. Madrid: Altaya.
- ❖ BERNECKER, Walter (1994) “De la diferencia a la indiferencia. La sociedad española frente a la guerra civil” en *El precio de la modernización. Formas y retos del cambio de valores en la España de hoy*. Francisco López Casero, Walther Bernecker y Meter Waldmann [Comps]. Frankfurt (Main): Vervuert. 63-79.
- ❖ --- (2004) *Introducción a la Metafísica*. México: Porrúa.
- ❖ BOELHOWER, William (1987) *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*. New York/Oxford: Oxford UP.
- ❖ BOIA, Lucian (1997) *Entre el ángel y la bestia*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- ❖ BOLLNOW, Otto (1969) *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor.
- ❖ BOURDIEU, Pierre (1997) “La ilusión biográfica” en *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. 74-83.
- ❖ BOYD, Michael (1983) *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. Lewisburg: Bucknell U.P.
- ❖ BRAVO, Federico (1999) “Arte de enseñar, arte de contar. En torno al exemplum medieval”, *Actas X Semana de Estudios Medievales*. Nájera 1999.
- ❖ BUENO SÁNCHEZ, Gustavo (1999) “Historiografía del krausismo y pensamiento español” en Ureña Enrique y Álvarez Lázaro, Pedro [Eds] *La actualidad del krausismo en su contexto europeo*. Madrid: Editorial Parteluz. 37-73
- ❖ BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la*

*identidad*. México: Paidós.

- ❖ CALVINO, Ítalo (1994) *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- ❖ CAMPBELL, Joseph (2001) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- ❖ CARR, David (1986) "Narrative and the Real World: An argument for continuity", *History and Theory*, vol. XXV 2, Estados Unidos: Wesleyan University Press/ Wiley-Blackwell Publishing. 117-131.
- ❖ CARUTH, Cathy (1995) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- ❖ --- (1996) *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ❖ CASSIRER, Ernst (1945) "Reflections on the Concept of Group and the Theory of Perception" in Donald Ph. Verene [Ed] *Symbol, Myth, and Culture*. New Haven and London: Yale University Press. 271-285.
- ❖ --- (1992) *El mito del Estado*. México: FCE.
- ❖ CHARBONNEL, Nanine (1991) *L'important c'est d'être propre*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- ❖ CHATMAN, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. USA: Cornell U.P.
- ❖ COHN, Dorrit (1978) *Transparent Minds*. New Jersey : Princeton U.P.
- ❖ COLLINGWOOD, Robin G. (2000) *Idea de la Historia*. México: FCE.
- ❖ COURTINE, Jean Jacques (1981) "Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens)", *Langages* 62 (juin). 9-128.
- ❖ --- (1994) "Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans sciences du langage", *Langages* 114. 5-12
- ❖ CRAGNOLINI, Mónica (1993) *Razón imaginativa, identidad y ética en la obra de Paul Ricoeur*. Buenos Aires: Almagesto.
- ❖ CROCE, Benedetto (1971) *Estética*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ❖ CURTIS, Barry y Pajaczkowska, Claire (1998) "Getting there: travel, time and

- narrative” en Robertson, Mash, Tiejner, Bird, Curtis y Putnam [Eds], *Travellers. Tales. Narratives of Home and Displacement*. London and New York: Routledge.
- ❖ DANTO, Arthur (1986) *Ensayos de filosofía analítica de la Historia*. Barcelona: Paidós.
  - ❖ DE CERTEAU, Michel (1993) “El discurso de la historia” en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
  - ❖ --- (2007) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
  - ❖ --- Girad, Luce y Mayol, Pierre (2006) *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
  - ❖ DE MAN, Paul (1991) *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
  - ❖ DERRIDA, Jacques (1984): “Nietzsche: políticas del nombre propio” en *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.
  - ❖ --- (1997) *El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial.
  - ❖ --- (2008) *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
  - ❖ DÍAZ TEJERA, Alberto (1983) “Precisión al concepto de *mimesis* en Aristóteles”. *Serta Philologica*, I, Madrid: Cátedra. 179-186.
  - ❖ DOUBLESTIN, Matthew (2006) “Der Leiermann by Franz Schubert”, *Form and Analysis*. (november). [Http://publish.bsu.edu/mgdoublestei/MusEd355/artifacts/Der%20Leiermann.htm](http://publish.bsu.edu/mgdoublestei/MusEd355/artifacts/Der%20Leiermann.htm). [Última entrada: 25 de septiembre de 2011]
  - ❖ DOWNS, Robert y Stea, David (1977) *Maps in minds: Reflections on Cognitive mapping*. New York: Harper and Row.
  - ❖ EAGLETON, Terry (2005) *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
  - ❖ ECO, Umberto (1981) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
  - ❖ EINSTEIN, Albert (1984) *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid: Altaya.

- ❖ ELIADE, Mircea (1959) *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trad. Willard Trask. New York. Harcourt, Brace and World.
- ❖ --- (1981) *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/ Punto Omega.
- ❖ --- (2001) *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- ❖ EMPSON, William (1949) *Seven types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.
- ❖ ENZENSBERGER, Hans (1966) “Estructuras topológicas en la literatura”, *Sur* 300 (mayo). 6-47.
- ❖ FERRATER MORA, José (1969) *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana. Tomo II.
- ❖ FILINICH, María Isabel (2004) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- ❖ FISTETTI, Francesco (2004) *Comunidad. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ FORD, Anibal (1994) “Conexiones” en *Navegaciones. Comunicación, Cultura, Crisis*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- ❖ FOUCAULT, Michel (1964) “Le langage de l’espace” *Critique* (avril 1964). 378-382.
- ❖ --- (1991) *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- ❖ --- (1999) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets
- ❖ --- (2000) *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid: FCE.
- ❖ --- (2007) *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI.
- ❖ --- (2008) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- ❖ --- (2009a) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- ❖ --- (2009b) *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI
- ❖ --- (2009c) *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI
- ❖ --- (2010) *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires: FCE.
- ❖ FRANK, Joseph (1963) “Spatial Form in Modern Literature”, *The Widening*

*Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP. 5-62.

- ❖ --- (1991) *The idea of Spatial form*. London: Rutgers U.P.
- ❖ FRAZER, Sir James (1981) *La rama dorada. Magia y Religión*. México: FCE.
- ❖ FREEDEN, Michael (1996) *Ideologies and Political Theory: A Conceptual Approach*. Oxford: Clarendon Press.
- ❖ FREUD, Sigmund (1994) *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ❖ --- (1994a) "Tótem y Tabú: Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neurótico" en *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu. 142-148.
- ❖ FRIEDLÄNDER, Saul (2008) *En torno a los límites de la representación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- ❖ FRIEDMAN, Norman (1972) "Imagery: from sensation to symbol" in Shibles, Warren [Ed] *Essays on metaphor*. Wisconsin: The Language Press. 41-59
- ❖ FRYE, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- ❖ FUCHS, Catherine (1994) *Paraphrase et enunciation*. Paris: Ophrys.
- ❖ FUKUYAMA, Francis (1989) "The end of history?", *The national interest*, 16, 1989. Cf. Fukuyama, Francis: *The end of history and the last man*. Avon: New York, 1992.
- ❖ GADAMER, Hans- Georg (2006) *Truth and Method*. London: Continuum.
- ❖ GARCIA BERRIO, Antonio (1998) *Teoría de la Literatura (La Construcción del Significado Poético)*. Madrid: Cátedra.
- ❖ GARCÍA MORENTE, Manuel (2007) "Ensayo sobre la vida privada" en *Estudios y ensayos*. Buenos Aires: Losada.
- ❖ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993) *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- ❖ GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- ❖ GIBBON, Edward (2003) *Decadencia y caída del imperio romano*. Barcelona: Debolsillo.
- ❖ GINZBURG, Carlo (1998) *El queso y los gusanos*. Madrid: Síntesis.

- ❖ GOFFMAN, Erving (1987) *Façons de parler*. Paris: Minuit.
- ❖ GOODMAN, Nelson (1976) *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*. Indianápolis: Hackett.
- ❖ GOYTISOLO, Juan (1999) "Memoria, olvido, amnesia y memoricidio" en *Cogitus interruptus*. Barcelona: Seix Barral. 41-57.
- ❖ GRAVES, Robert (1993) *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.
- ❖ GRIZE, Jean-Blaise (1996) *Logique naturel et communication*. París: PUF.
- ❖ GRÜNER, Eduardo (1999) "La cosa política: el retorno de lo trágico en las filosofías 'malditas' del S. XX. Apuntes provisorios para un nuevo fundacionalismo" en Borón, Atilio [Comp] *Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas filosofías*. Bs. As: Eudeba.
- ❖ GUARIGLIA, Osvaldo (1993) *Ideología, Verdad y Legitimación*. Buenos Aires: FCE.
- ❖ GURVITCH, Georges (1963) La multiplicité des temps sociaux in *La vocation actuelle de la sociologie*. Paris : P.U.F. 325-430.
- ❖ HALBWACHS, Maurice (1968) *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- ❖ --- (1980) *The Collective Memory*. New York: Harper Colophon Books.
- ❖ HAMON, Philippe (1972) "Qu'est que'une description?", *Poétique* XII. 465-485
- ❖ HEGEL, Georg W. Friedrich (2005) *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Claridad.
- ❖ --- (2006) *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pretextos.
- ❖ HOBSBAWM, Eric y Ranger, Terence (1983) *The Invention of the Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ HORNING, Alfred (1983) "Recollection and Imagination in Postmodern Fiction" in Couturier, Maurice [Ed] *Representation and Performance in postmodern Fiction*. Montpellier: Université Paul Valéry. 57-70
- ❖ HUMPHREY, Robert (1972) *Stream of consciousness in the Modern Novel*, London: University of California Press.
- ❖ HUTTON, Patrick (1993) *History as an art of memory*. Hanover, N.H: University Press of New England.

- ❖ ILIE, Paul (1980) *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos.
- ❖ JAMESON, Frederic (1991) *Postmodernism or, the Cultural logic of late Capitalism*. USA: Duke U.P.
- ❖ --- (1996) *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- ❖ KANT, Immanuel (1998) *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ --- (2003) *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Losada.
- ❖ KELLMAN, Steven (1980) *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia U.P.
- ❖ KELLNER, Hans (1989) *Language and History representation*. Madison: The University of Wisconsin press.
- ❖ KERN, Stephen (1983) *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- ❖ KNAPP, Bettina (1986) *Archetype, Architecture and the Writer*. Bloomington: Indiana U.P.
- ❖ KIRK, Geoffrey (1990) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- ❖ KOSELLECK, Reinhart (1993a) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- ❖ --- (1993b) “‘Espacio de experiencia’ y ‘horizonte de expectativa’, dos categorías históricas” en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós. 333-357.
- ❖ KRISTEVA, Julia (1977) “El sujeto en proceso” en Sollers Philippe [Ed]. 35-114.
- ❖ --- (1988) *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- ❖ LACAN, Jacques (1966) “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique” en *Écrits*. Paris : Seuil.
- ❖ --- (1970) *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión
- ❖ LAKOFF, George y Turner Mark (1989) *More than cool reason*. London: The University of Chicago Press.
- ❖ --- y Johnson, Mark (1995) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

- ❖ LE GOFF, Jacques (1982) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- ❖ LE GUERN, Michel (1981) *Metáfora y Argumentación*. Lyon: P.U.L.
- ❖ LEE, Mark (1989) *Death and Rebirth in Virgil's Arcadia*. Albany: University of New York Press.
- ❖ LEVI, Primo (1986) *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- ❖ LÉVI STRAUSS, Claude (1977) "La estructura de los mitos" en *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- ❖ --- (1994) "Mirando a Poussin" en *Mirar, escuchar, leer*. Buenos Aires: Ariel.
- ❖ LOTMAN, Iury (1996) "La memoria a la luz de la culturología" en *La Semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996. 157-161.
- ❖ --- (2002) *La Semiosfera III*. Valencia: Frónesis.
- ❖ LOZANO, Jorge (1989) *El discurso histórico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ❖ LUKACS, György (1971) *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa
- ❖ LYOTARD, Jean Francois (1994) "¿Por qué desear?" en *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Altaya. 97-100
- ❖ MAINGUENEAU, Dominique (1987) *Nuevas tendencias en análisis del discurso*. Madrid: Hachette.
- ❖ --- y Charaudeau, Patrick (2005) *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ❖ --- (2002) "Problèmes d'ethos" *Pratiques* 113/114 (juin). 55-67
- ❖ MARCUSE, Herbert (1983) *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- ❖ MAREY, Macarena (2007) "La fuente de normatividad del derecho internacional kantiano y las fronteras nacionales", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXXIII 2 (primavera). 333-360
- ❖ MARGALIT, Avishai (2002) *Ética del recuerdo. Lecciones Max Horkheimer*. Barcelona: Herder.
- ❖ MARINELLI, Peter (1971) *Pastoral*. Londres: Methuen.
- ❖ MARTÍN GAITE, Carmen (1987) *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

- ❖ MARTÍN SANTOS, Luis (1970) *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*. Barcelona: Seix Barral.
- ❖ MERLEAU PONTY, Maurice (1984) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- ❖ MINARDI, Adriana (2006) “Los trayectos de la memoria colectiva durante el franquismo en los relatos del *Dietario de Postguerra de 1996*”, *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid (UCM), 34. 1-8.
- ❖ --- (2006) “La construcción del objeto discursivo hispanidad en los mensajes de fin de año del Gral. Francisco Franco”, *Actas de las V Jornadas de Historia moderna y contemporánea*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ❖ MINK, Louis (1987) *Historical understanding*. Íthaca: Cornell University Press.
- ❖ MITCHELL, William (1980) “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory” in Mitchell, William [Ed] *The Language of Images*. Chicago: University Chicago Press.
- ❖ MOLINA AHUMADA, Ernesto Pablo (2009) *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- ❖ MUKAROVSKY, Jan (1936) “L’art comme fait sémiologique” *Actes du huitième congrès international du philosophie*. Praga. 1065-1072. Rep. en *Poétique* 3 (1970). 386- 398.
- ❖ NORA, Pierre (1984) “Entre Mémoire et Histoire. La problématique de lieux” en Nora, Pierre [Ed] *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard. 24-43.
- ❖ --- [Ed] (1997) *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- ❖ PANOFKY, Erwin (2000) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- ❖ PARDO, José Luis (1996) *La intimidación*. Valencia: Pretextos.
- ❖ PECHEY, Graham (1998) “Modernity and Chronotopicity in Bakhtin” en Shepherd, David (1998) [Ed] *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam: Hardwood. 173- 182
- ❖ PERELMAN, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989) *Tratado de la Argumentación. La nueva Retórica*. Madrid: Gredos.

- ❖ POST, Jeremiah (1979) *An Atlas of fantasy*. Baltimore: The mirage Press.
- ❖ PLATÓN (1996a) *Diálogos. El Banquete*. Buenos Aires: C.S. Ediciones.
- ❖ --- (1996b) *República*. Buenos Aires: Eudeba.
- ❖ PRATT, Mary (1977) *Towards a speech act theory of literary discourse*. Indiana: Bloomington.
- ❖ REIS, Carlos (1987) *Para una Semiótica de la Ideología*. Madrid: Taurus.
- ❖ RICOEUR, Paul (2000a) *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- ❖ --- (2000b) "Histoire et mémoire: l'écriture de l'histoire et la représentation du passé", *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55-4. 731-747.
- ❖ --- (2001) *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- ❖ --- (2007) *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- ❖ ROBIN, Regine (1980) *Los manuales de Historia de la III República francesa: un problema de hegemonía ideológica* en Mario Monteforte Toledo M., (1980) *El discurso político*. México: Nueva imagen.
- ❖ ROSSI, Paolo (2003) *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ ROUSSEAU, Jean Jacques (2001) *El contrato social*. Madrid: Espasa- Colección.
- ❖ RUNIA, Eelco (2007) "Burying the dead, creating the past", *History and Theory*, Volume 46, 3 (Octubre 2007). 313-325 (13).
- ❖ SALLER, Richard (1999) "Pater Familias, Mater Familias, and the Gendered Semantics of the Roman Household", *Classical Philology* Vol. 94, 2 (April).182-197
- ❖ SAN AGUSTÍN (2001) *Confesiones*. Madrid: Edicomunicaciones.
- ❖ SANTARCANGELI, Paolo (1984) *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.
- ❖ SENELLART, Michel (1995). *Les arts de gouverner*. Paris: Seuil.
- ❖ SCHOPENHAUER, Arthur (1981) *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Gredos.
- ❖ SHKLOVSKI, Victor (1999) "El arte como artificio" en Todorov (1999). 55-71.
- ❖ SHUTTUCK, Roger (1972) "The art of Stillness" in *The Banquet Years: Origins of The Avant-Garde in France, 1885 to World War I*. New York: Books for

Libraries Press. 325-352

- ❖ SOLLERS, Philippe (1977) *Artaud*. Valencia : Pre-textos.
- ❖ SOMMER, Doris (1990) "Irrisistible Romance: The Foundational Fictions of Latin American" in *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.
- ❖ --- (1993) *Foundational Fictions. The National Romances of Latino America*. Berkeley: University of California Press.
- ❖ SONTAG, Susan (1966) "The Aesthetics of Silence" en *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 3-34.
- ❖ STEINER, George (2002) *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- ❖ --- (2003) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- ❖ TACCA, Oscar (1973) *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- ❖ THROWER, Norman (1972) *Maps and Man: an examination of cartography in relation to culture and civilization*. New Jersey: Prentice Hall.
- ❖ TINIANOV, Juriy (1999) "Sobre la evolución literaria" en Todorov, Tzvetan *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. 89-103.
- ❖ TODOROV, Tzvetan (1973) *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.
- ❖ --- (1999) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- ❖ --- (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- ❖ --- (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península: Barcelona.
- ❖ TOMASHEVSKI, Boris (1999) "Temática" en Todorov (1999). 199-233.
- ❖ TÖNNIES, Ferdinand (1947) *Comunidad y Sociedad*. Buenos Aires: Losada.
- ❖ TUAN, Yi-Fu (1974) *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes and values*. New Jersey: Prentice Hall.
- ❖ UNAMUNO, Miguel de (1967) "Prólogo a la versión española de *Estética* de Benedetto Croce" en *Obras Completas*. Madrid: Escelicer. Tomo 7. 242-265.
- ❖ --- (1972) *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.
- ❖ VAHINGER, Hans (1952) *The philosophy of "as if"* (C. K. Ogden, Trans.).

London: Routledge.

- ❖ VALDÉZ, Mario (1995) *La interpretación abierta: una introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam: Rodopi.
- ❖ VAN DIJK, Teun (1980) *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra.
- ❖ --- (2004) "Politics, Ideology and Discourse", *Encyclopedia of Language and Linguistics*. <http://www.discourses.org/UnpublishedArticles/Politics,%20ideology%20and%20discourse%20%28ELL%29.htm> [Última entrada: 25 de septiembre de 2011]
- ❖ VERNANT, Jean- Pierre (2002) "Historia de la memoria y memoria histórica" en Barret-Ducrocq, Françoise [Ed] *¿Por qué recordar?* Madrid: Granica. 20-24.
- ❖ VERÓN, Eliseo (1987) "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política" en AA.VV. (1987) *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- ❖ VÍLCHEZ LÍNDEZ, José (1994). *Eclesiastés o Qohélet*. Estella: Editorial Verbo Divino
- ❖ VILLEGAS MORALES, Juan (1973) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- ❖ VIRNO, Paolo (2003) *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.
- ❖ WAUGH, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.
- ❖ WEBER, Max (1984) "Teoría de las categorías sociológicas" en *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología comprensiva*. México: FCE. Primera parte.
- ❖ WEINRICH, Harald (1974) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.
- ❖ WELLEK, René y WARREN, Austin (1974) *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- ❖ WHITE, Hayden (1975) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- ❖ --- (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

- ❖ --- (1999) *Figural realism. Studies in the mimesis effect*. U. P: J. Hopkins.
- ❖ --- (2003a) “Teoría literaria y escrito histórico” en *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós. 141-189.
- ❖ --- (2003b) “Hecho y figuración en el discurso histórico” en *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós. 43-63.
- ❖ --- (2003c) “El texto histórico como artefacto literario” en *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós. 107-141.
- ❖ --- (2003d) “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica” en *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós. 189-217.
- ❖ --- (2003e) *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós.
- ❖ --- (2003f) “El acontecimiento modernista” en *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Paidós. 217-252.
- ❖ WHITE, Nicholas (1995) “The Basis of Stoics Ethics” in *Classical Philosophy: Collected Papers*. New York: Garland Publishing. 317-354.
- ❖ WILLSON, Robert (1982) “Godgames and Labyrinths: The Logic of entrapment”, *Mosaic* 15.4 (diciembre). 1-22
- ❖ WINTERS, Jay (1995) *Sites of Memory, Sites of Mourning*. Cambridge: UP.
- ❖ WILLIAMS, Raymond (1977) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península/Biblos.
- ❖ ZANGER, Jules (1982) “‘Harbours like Sonnets’”. Literary Maps and Cartographic Symbols”, *The Georgia Review*. 773-790
- ❖ ZIZEK, Slavoj (2003) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE.
- ❖ ZORAN, Gabriel (1984) “Towards a theory of space in narrative”, *Poetics today* 5/2. 309-335.
- ❖ ZUMTHOR, Paul (1993) *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

**LAS CIENCIAS SOCIALES FRENTE A LA GUERRA CIVIL, EL FRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN**

- ❖ AA. VV. (1989) *La Crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra. (1923-1939)*, Manuel Tuñón de Lara [Ed] Barcelona: Labor.
- ❖ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2006) *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- ❖ ARAQUISTÁN, Luis (1990) *El pensamiento español contemporáneo*. Buenos Aires: Losada.
- ❖ CARR, Raymond (1986) *La tragedia española*. Madrid: Alianza.
- ❖ CAUDET, Francisco (2008) “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura de exilio republicano de 1939?” *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura españolas contemporáneas. Siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- ❖ COLMEIRO, José (2005) *Memoria histórica e identidad cultural. De la Postguerra a la Postmodernidad*. Madrid: Anthropos.
- ❖ CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998) “Memoria e historia: un estado de la cuestión”. *Ayer* 32 (ejemplar dedicado a Historia y Memoria). Madrid: Marcial Pons. 203-246
- ❖ DE LA GRANJA, José Luis y REIG TAPIA, Alberto [Eds] (1993) *Manuel Tuñón de Lara: El compromiso con la Historia. Su vida y su obra*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ❖ DI FEBBO, Giuliana y Juliá, Santos (2005) *El franquismo*. Barcelona: Paidós.
- ❖ DUVAL, General (1938) *Enseñanzas de la guerra de España*. San Sebastián: Editorial Española.
- ❖ ESLAVA GALÁN, Juan (2002) *Historia de España contada para escépticos*. Madrid: Planeta.
- ❖ FONTANA, Josep (1986) *España bajo el franquismo*. Barcelona: Critica.
- ❖ GRACIA GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (2001) *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.
- ❖ HACKL, Erick (2001) “El caso Sefarad”. *Lateral* 78. Disponible en: [www.circulolateral.com/revista/revista/indice/078.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/078.htm) [Última entrada: 25 de septiembre de 2011]

- ❖ LABANYI, Jo (2000) "History and Hauntology; or What does one do with the ghosts of the past? Reflections on spanish film and fiction of the Post Franco period" en Resina, Joan [Ed] *Disremembering the Dictatorship: the politics of memory in the spanish transition to Democracy*. Ámsterdam: Rodopi.
- ❖ MARAVALL, José (1981) *La política de la transición. 1975-1980*. Madrid: Taurus.
- ❖ MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto (2001) *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- ❖ MELIÀ, Josep (1976) *¿Qué es la Reforma política?* Madrid: La gaya ciencia. Biblioteca de divulgación política.
- ❖ MINARDI, Adriana (2010) *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo*. Buenos Aires: Biblos.
- ❖ MUÑOZ MOLINA, Antonio (2001) "El caso Hackl". *Lateral* 79-80. Disponible en: [www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/079\\_080ammolina.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/079_080ammolina.htm) [Última entrada: 25 de septiembre de 2011]
- ❖ OLEZA SIMÓ, Joan (1993) La disyuntiva estética de la Postmodernidad y e realismo. *Compás de Letras*, Madrid. 3. 113-126.
- ❖ PAYNE, Stanley (1996) *El fascismo*. Barcelona: Gedisa.
- ❖ PÉREZ PICAZO, María Teresa (1999) *Historia de España del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- ❖ PRESTON, Paul (1978) [Ed] *España en crisis. Evolución y decadencia del régimen de Franco*. México: FCE.
- ❖ REIG TAPIA, Alberto (1999) *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*. Madrid: Alianza.
- ❖ RESINA, Joan Ramon y WINTER, Ulrich [Eds] (2005) *Casa encantada: Lugares de Memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

- ❖ SARTORIUS, Nicolás y ALFAYA, Javier (1999) *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Madrid: Espasa Calpe.
- ❖ SILVA, Emilio (2002). “Las tareas pendientes”. *El País*. 15 de diciembre.
- ❖ TRAVERSO, Enzo (2000) *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- ❖ TUÑÓN DE LARA, Manuel [Ed] (1989) *La Crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*. Barcelona: Labor.
- ❖ TUSELL, Javier (1996) *La dictadura de Franco*. Barcelona: Labor.
- ❖ --- (2002) “Alfonso XIII, un centenario polémico”. *El País*. 5 de junio.
- ❖ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986) *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Anagrama.
- ❖ --- (1998) *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Madrid: Crítica.
- ❖ --- (2005) *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Debolsillo.
- ❖ WINTER, Ulrich [Ed] (2004) “Dossier: Posdictadura / posmodernismo. La renegociación de identidades colectivas en la España democrática: entre memoria histórica, cultura popular y cultura política” *Iberoamericana* 13. 79-160.
- ❖ --- (2006) [Ed] *Lugares de memoria de la Guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana.

## 2. BENETIANA

[SEÑALAMOS EN ESTE APARTADO LA TOTALIDAD DE LA OBRA PUBLICADA A LA MANERA DE UNA PROVISIONAL BIBLIOGRAFÍA, DESTACANDO EN NEGRITA EL CORPUS ANALIZADO EN ESTA TESIS]

### ENSAYOS Y ARTÍCULOS

- ❖ (1970a) *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- ❖ (1970b) *Puerta de tierra*. Barcelona: Seix Barral.
- ❖ (1970c) “Sobre Galdós”. *Cuadernos para el diálogo* 23, Extraordinario (diciembre de 1970). 13-15. Reimpreso en Vernon (1986). 281-288.

- ❖ (1970d) “Respuesta al señor Montero”. *Cuadernos para el diálogo* 23 (diciembre de 1970). 13-15. Reimpreso en Cabrera (1983). 10.
- ❖ (1970e) “Sobre el carácter tétrico de la historia” en *Puerta de tierra*. Barcelona: Seix Barral. 153-159.
- ❖ (1976a) “Clepsidra” en *En ciernes*. Madrid: Taurus. 103-117.
- ❖ (1976b) “Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor” en *En ciernes*. Madrid: Taurus. 43-61.
- ❖ (1976c) *¿Qué fue la guerra civil?* Barcelona: La Gaya ciencia.
- ❖ (1976d) *El ángel del señor abandona a Tobías*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- ❖ (1976e) *En ciernes*. Madrid: Taurus.
- ❖ (1977) “Prólogo” a *Cuentos completos*, Vol. I y II. Madrid: Alianza (1977)
- ❖ (1978) *Del pozo y del Numa. Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- ❖ (1981a) *La moviola de Eurípides*. Madrid: Taurus.
- ❖ (1981b) “La novela en la España de hoy (1980)” en *La moviola de Eurípides*. Madrid: Taurus. 23-30.
- ❖ (1982a) “Sobre la cartografía elemental” en *Sobre la incertidumbre*. 159-164.
- ❖ (1982b) *Sobre la incertidumbre*. Barcelona: Ariel.
- ❖ (1983) *Ingeniería en la época romántica. Las obras públicas en España, 1860*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas.
- ❖ (1984) “Política hidráulica” *Ag. y Soc.* 32 (julio-septiembre). 273-280.
- ❖ (1986) *La cultura en la guerra civil*. Barcelona: La Gaya ciencia.
- ❖ (1987) *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Visor.
- ❖ (1990a) *La construcción de la Torre de Babel*. Barcelona: Siruela.
- ❖ (1990b) “Tres fechas. Sobre la estrategia en la Guerra Civil española” en *La construcción de la Torre de Babel*. Barcelona: Siruela.
- ❖ (1994) *Prosas civiles*. Madrid: Dir. General de Obras Hidráulicas del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.
- ❖ (1995) *Londres victoriano*. Barcelona: Planeta.
- ❖ (2007a) *Infidelidad del regreso*. Madrid: Cuatro.

- ❖ (2007b) “Beckett, algebrista” en *Una biografía literaria*. 103-108

## RELATOS

- ❖ (1958) “Baalbec, una mancha” en *Nunca llegarás a nada*. Barcelona: Plaza & Janés (1995); Madrid: Alianza Editorial (1985); Madrid: Debate (1990) Madrid: Tebas (1961) (contiene: Nunca llegarás a nada; Baalbec, una mancha; Duelo; Después)
- ❖ (1965) “Nunca llegarás a nada” en *Nunca llegarás a nada*. Barcelona, Plaza & Janés (1995); Madrid: Alianza Editorial (1985); Madrid: Debate (1990); Madrid: Iberia (1986); Madrid: Tebas (1961) (contiene: Nunca llegarás a nada; Baalbec, una mancha; Duelo; Después)
- ❖ (1971) “Una tumba” Barcelona: Lumen (fotografías de Colita); se publicó sin fotos como: Benet, Juan (1987) *Una tumba. Numa*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1972a) “Viator” en *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara (1997) (contiene las "novelas cortas" siguientes: Nunca llegarás a nada; Baalbec, una mancha; Duelo; Una tumba; Sub rosa; Numa, una leyenda; y los “cuentos”: Después; Los padres; TLB; Viator; Catálisis; Syllabus; Garet; Por los suelos; Así era entonces; Horas en apariencia vacías; De lejos; Una línea incompleta; Últimas noches de un invierno húmedo; Obiter dictum; El demonio de la paridad)
- ❖ (1972b) *5 narraciones y dos fábulas*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- ❖ (1973a) *Sub rosa*. Barcelona: La Gaya Ciencia; Madrid: Alianza (1994) (contiene: Garet; Por los suelos; Así era entonces; Horas en apariencia vacías; De lejos; Una línea incompleta; Últimas noches de un invierno húmedo; Obiter dictum y El demonio de la paridad además de Sub rosa)
- ❖ (1973b) “Horas en apariencia vacías” Barcelona: La Gaya Ciencia; ; Madrid: Alianza (1994) (contiene: Garet; Por los suelos; Así era entonces; Horas en apariencia vacías; De lejos; Una línea incompleta; Últimas noches de un invierno húmedo; Obiter dictum, El demonio de la paridad y Sub rosa)
- ❖ (1977) *Cuentos completos, Vol. I y II*. Madrid: Alianza (1977) (contiene: Prólogo; Una tumba; Duelo; Horas en apariencia vacías; Una línea incompleta;

De lejos; TLB; Reichenau; Viator; Baalbec, una mancha; Sub rosa; Nunca llegarás a nada; Gareth; Así era entonces; Después; Por los suelos; El demonio de la paridad; Últimas noches de un invierno húmedo; Obiter dictum; Catálisis; Syllabus).

- ❖ (1978) "Una leyenda: Numa" en *Del pozo y del Numa: Un ensayo y una leyenda*. Barcelona: La Gaya Ciencia; además en: *Una tumba. Numa*. (1987) Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1981) *Trece fábulas y media*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1982) *En la penumbra*. Santander: Bedia<sup>381</sup>.
- ❖ (1997) *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara. (contiene las "novelas cortas" siguientes: Nunca llegarás a nada; Baalbec, una mancha; Duelo; Una tumba; Sub rosa; Numa, una leyenda; y los "cuentos": Después; Los padres; TLB; Reichenau; Viator; Catálisis; Syllabus; Gareth; Por los suelos; Así era entonces; Horas en apariencia vacías; De lejos; Una línea incompleta; Últimas noches de un invierno húmedo; Obiter dictum; El demonio de la paridad)

#### NOVELAS

- ❖ (1967) *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.
- ❖ (1970) *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral.
- ❖ (1972) *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- ❖ (1973) *La otra casa de Mazón*. Barcelona: Seix Barral.
- ❖ (1977) *En el estado*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1980a) *El aire de un crimen*. Barcelona: Planeta.
- ❖ (1980b) *Saúl ante Samuel*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- ❖ (1983) *Herrumbrosas lanzas*, tomo 1. Libros I-VI. Madrid: Alfaguara
- ❖ (1985) *Herrumbrosas lanzas*, tomo 2. Libro VII. Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1986) *Herrumbrosas lanzas*, tomo 3. Libros VIII-XII. Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1989) *En la penumbra*. Madrid: Alfaguara.

---

<sup>381</sup> En la penumbra pareció primero como relato en el que sólo se narraba la parte correspondiente a la conversación entre tía y sobrina. Más adelante Benet reformuló amplificando la obra con los fragmentos dedicados a la mina, que daría como resultado la novela en 1989.

- ❖ (1991) *El caballero de Sajonia*. Barcelona: Planeta.
- ❖ (1998) *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara. (Incluye los tres volúmenes en uno)

#### TRADUCCIONES

- ❖ (1968) *Al otro lado del paraíso*. Trad. de F. Scout Fitzgerald, *This side of Paradise*. Madrid: Alianza.

#### POESÍAS

- ❖ (1972) “Dos poemas: ‘En cauria’, ‘Un enigma’”, *El Urogallo* 19 (septiembre de 1972). 7-8.

#### OBRAS DE TEATRO

- ❖ (1953) “Max”. *Revista española* 4 (noviembre-diciembre de 1953). 409-430.
- ❖ (1969) “Agonia confutans”. *Cuadernos hispanoamericanos* 236 (agosto de 1969), 307-321.
- ❖ (1970) *Teatro*. Madrid: Siglo XXI. (Incluye *Anastas o el origen de la constitución*, *Agonia confutans* y *Un caso de conciencia*)

#### PARATEXTOS

- ❖ (1983) “Mapa de Región” en *Herrumbrosas lanzas I*. (Libros I-IV). Madrid: Alfaguara.
- ❖ (1996) *Collages*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

### 3. DE VARIA BENETIANA: BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

[SE INCLUYEN LOS TEXTOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA ASÍ COMO TAMBIÉN AQUELLOS TEXTOS DE CARÁCTER GENERAL QUE ABORDAN COMO EJEMPLO LA OBRA DE BENET]

#### RESEÑAS

- ❖ CADENAS, C.B (1981) “La espera decepcionada” (sobre *El aire de un crimen*). *Nueva Estafeta* 29 (abril de 1981). 87-88.
- ❖ CONTE, Rafael (1983) “El aire de una guerra: Juan Benet vuelve a Región” (Sobre *Herrumbrosas lanzas I*). *El país* (23 de octubre). 1.
- ❖ UMBRAL, Francisco (1973) Reseña de *Cinco narraciones y dos fábulas*. *El urogallo* 21-22. 51

#### ENTREVISTAS

- ❖ ALAMEDA, Sol (1989) “Entrevista con Juan Benet: el talento entre tinieblas”, *El País Semanal* (domingo 19 de marzo). 22-26.
- ❖ BENET, Juan *et al* (1993) “Benet y la polémica del Realismo”, *Factor 5-“Documentos”* (febrero). I-II.
- ❖ CHAMORRO, Eduardo (1989) “Cinco respuestas de Juan Benet”, *Revista de Occidente* 98-99 (julio-agosto). 9-12.
- ❖ NÚÑEZ, Antonio (1986) “Encuentro con Juan Benet” en Vernon (1986). 17-23
- ❖ SÁNCHEZ DE LA CALLE, Eufemia y Silka Freire (1988) “Entrevista con el escritor Juan Benet”, *Tropos* 14, núm. 1 (primavera). 9-21.
- ❖ TORRES, Maruja (1983) “Juan Benet: ‘La historia de la humanidad es la de sus guerras’”, *El país* (23 de octubre. Edición Nacional, Libros). 4-5.
- ❖ TORRES FIERRO, Danubio (1994) “Diorama de la Cultura”, *Vuelta* 206. [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Juan\\_Benet.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Juan_Benet.htm) [Última entrada: 30 de septiembre de 2011]

#### COLECCIONES-DOSSIERS Y MONOGRÁFICOS

- ❖ AA.VV (1976) *Número especial dedicado a Juan Benet y Augusto Roa Bastos*. Cuaderno del Norte. Norte: Revista hispánica de Ámsterdam.
- ❖ AA.VV (1993) *Juan Benet: el caballero de Región*. Madrid: Insula, 559-560.
- ❖ CABRERA, Vicente (1983) *Juan Benet*. Twayne World Autor Series. Boston: G.K. Hall.
- ❖ JALÓN, Mauricio [Ed] (1997) *Juan Benet. Cartografía personal*. Valladolid:

- Cuatro. (Se trata de una recopilación de entrevistas, tanto para prensa escrita
- ❖ como para televisión, y de respuestas a encuestas de Juan Benet).
  - ❖ MANTEIGA, Roberto C., et al. [Ed] (1984) *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Hanover: UP of New England.
  - ❖ VERNON, Kathleen [Ed] (1986) *Juan Benet*. Madrid: Taurus. Serie El escritor y la crítica.

#### ARTÍCULOS Y OTROS ESTUDIOS

- ❖ ARANGUREN, José Luis (1976a) “El curso de la novela española contemporánea” en *Estudios Literarios*. Madrid: Gredos. 213-310.
- ❖ --- (1976b) “El mundo novelístico de Juan Benet” en *Estudios Literarios*. 3 Madrid: Gredos. 384-393.
- ❖ ARMAS MARCELO, Juan Jesús (1993) “La generación del 50: los últimos clásicos” en *Cuenta y razón del pensamiento actual* 75. 83-87.
- ❖ AZÚA, Félix de (1986) “El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*”, Cuadernos de la Gaya Ciencia I (mayo de 1975). 9-21. reimpresso en Vernon (1986). 147-157.
- ❖ BENSON, Ken (1993) “Autenticidad y pureza en el discurso de Juan Benet”, *Ínsula* 559-560 (julio-agosto). 11-13.
- ❖ ---. (2004) *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Ámsterdam: Rodopi.
- ❖ BÉRTOLO, Constantino (1989) “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de Occidente* (julio-agosto de 1989). 29-60.
- ❖ BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1980) “El *retorno* en la novelística española desde 1939”, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. [Ed] Gordon, Alan y Rugg, Evelyn. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto. IV, 102-106.
- ❖ BLANCO AGUINAGA, Carlos (1995) “Narrativa democrática contra la historia” en Monleón, José [Ed] *Del Franquismo a la Postmodernidad. Cultura española*

1975-1990. Madrid: Akal. 251-267

- ❖ BRAVO, María Elena (1985) *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Península.
- ❖ --- (1986) "Región, una crónica del discurso literario", *Modern Language Notes* 98, 2 (marzo). 250-258. Reimp. en Vernon (1986). 177-187.
- ❖ BUCKLEY, Ramón (1991) "La novela de la ruptura", en Spitzmesser, Ana María (1991) *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño. Narrativa española actual*. Madrid: Estudios. 67-71.
- ❖ CABRERA Vicente (1983) *Juan Benet*. Twayne World Autor Series. Boston: G.K. Hall.
- ❖ CAMACHO GUIZADO, Eduardo (1969) *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos.
- ❖ CARENAS, Francisco y FERRANDO, José (1971) "El mundo pre-perceptivo de *Volverás a Región*" en Francisco Carenas y José Ferrando [Eds]. *La sociedad española en la novela de posguerra*. Nueva York: Eliseo Torres. 171-192.
- ❖ CARRASQUER, Francisco (1970) "Cien años de soledad y *Volverás a Región*, dos polos", *Revista hispánica de Ámsterdam* 6 (noviembre-diciembre). 197-201.
- ❖ CASTILLA DEL PINO, Carlos (1985) "La equivocación de Benet", *El País*, 11 de noviembre. 11
- ❖ CIBREIRO, Estrella (1993) "Juan Benet: Memoria e irracionalidad en tres obras regionatas", *Ojancano, Revista de Literatura Española*, 7 (abril). 28-39.
- ❖ COMPITELLO, Malcolm (1978) "Juan Benet and his critics", *Anales de la novela de posguerra* 31. 123-141.
- ❖ --- (1980) "Region's Brazilian Backlands: The Link between *Volverás a Región* and Euclides da Cunha's *Os Sertões*", *Hispanic Journal*, I, II (primavera). 25-45.
- ❖ --- (1983) *Ordering the evidence: "Volverás a Región" and Civil war fiction*. Barcelona: Puvill Libros.
- ❖ --- (1984) "The paradoxes of Praxis: Juan Benet and Modern Poetics" in Manteiga et al. (1984) 8-17.

- ❖ COSTA, Luis (1979) “El lector-viajero en *Volverás a Región*”, *Anales de la narrativa española contemporánea* 4. 9-19.
- ❖ CHAMORRO, Eduardo (1976) “Intento de aproximación a los textos de Juan Benet”, *Cuaderno del Norte. Revista Hispánica de Ámsterdam*. 110-120.
- ❖ --- (2001) *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*. Barcelona: Muchnik.
- ❖ CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1995) “Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 537 (marzo). 43-53.
- ❖ DE LA FLOR, Fernando (1997) “La poética visual y artificiosa de Juan Benet”, *Cuadernos hispanoamericanos* 568. 31-51.
- ❖ DÍAZ, Epícteto (1990) “Duelo” y “Viator”: ironía y parodia en los relatos de Juan Benet”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 15. 1-3 (1990). 13-27.
- ❖ --- (1992) *Del pasado incierto, la narrativa breve de Juan Benet*. Madrid: Editorial Complutense.
- ❖ DÍAZ, Janet (1976) “Origins, Aesthetics and the “Nueva Novela Española”, *Hispania* 59 (marzo de 1976). 109-117.
- ❖ DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1984) “Reading Writing Ironies in *En el estado*” en Manteiga et al. 88-99.
- ❖ DOMINGO, José (1972) “Narrativa española. Los caminos de la experimentación. Otro camino: el de Juan Benet”, *Ínsula*, 312 (noviembre).6
- ❖ DURÁN, Manuel (1974) “Juan Benet y la nueva novela española”, *Cuadernos americanos* 195, 4 (julio-agosto de 1974). 193-205. Reimp. en Vernon (1986). 229-242.
- ❖ FERRERAS, Juan Ignacio (1988) *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- ❖ GARCÍA PÉREZ, Francisco (1998) *Una meditación sobre Juan Benet*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ GARCÍA VIÑO Manuel (1998) *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias/ Prodhufi.

- ❖ GIL CASADO, Pablo (1990) *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos.
- ❖ GIMFERRER, Pere (1986) "Notas sobre Juan Benet" en Vernon (1986). 45-61.
- ❖ GÓMEZ PARRA, Sergio (1971) "Juan Benet: la ruptura de un horizonte novelístico", *Reseña* 9 58 (septiembre-octubre). 3-12
- ❖ GONZÁLEZ, Ángel (1989) "Recordando a Región", *El Urogallo* 35. 60-62.
- ❖ GUEL BENZU, Jose M<sup>a</sup>, "José María Guelbenzu habla de Juan Benet", <http://www.clubdeletras.com/aulasdeautor/benet/2004>. 1-16. [Último acceso: 20 de septiembre de 2011]
- ❖ GUIGON, Emmanuel (1995) *Historia del collage en España*. Teruel: Museo.
- ❖ GULLÓN, Ricardo (1973) "Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España", *Ínsula* 319. 2 -10.
- ❖ --- (1976) "Sobre espectros y tumbas", *Cuaderno del Norte: Revista hispánica de Ámsterdam*. 83-95. Reimp. en Vernon (1986) 206-219.
- ❖ --- (1980) *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- ❖ --- (1981) "Introducción" En Benet, Juan (1981) *Una tumba y otros relatos*. Madrid: Taurus. 7-50.
- ❖ --- (1985) "Sombras de Juan Benet", *Cuadernos hispanoamericanos* 417 (marzo de 1985). 45-70.
- ❖ --- (1986) "Esperando a Coré" en Vernon (1986). 127-147
- ❖ GULLÓN, Germán (2006) "El discurso histórico y la narración novelesca: (Juan Benet)" en Romerá Castillo, J; Gutiérrez Carbajo, F y García-Page, M. [Eds] *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor. 63-73.
- ❖ HALFFTER, Cristóbal (1993) "Recordando a Juan Benet en Villafranca del Bierzo", *ABC*, 26 de marzo.1
- ❖ HERZBERGER, David (1976) *The novelistic world of Juan Benet*. Clear Creek, Ind.: American Hispanist.
- ❖ --- (1979) "Enigma as narrative determinant in the novels of Juan Benet", *Hispanic Review*, 47. 149-57
- ❖ --- (1986) "La aparición de Juan Benet: Una nueva alternativa para la novela

española.”. Reimp. en Vernon (1986). 24-44.

- ❖ --- (1991) “Narrating the Past: History and The Novel of Memory of Postwar Spain”, *PMLA* 106. 153-173.
- ❖ --- (1993) “Benet y la historia”, *Ínsula*. 559-560 (julio-agosto). 24-25
- ❖ LÓPEZ, Mariano (1992) “Intertextualidad y variaciones del discurso en Os Sertões, Herrumbrosas lanzas, La guerra del fin del mundo, Grande Sertáo: Veredas” en *Actas XI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- ❖ LÓPEZ, Mariano (1992). *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*. Madrid: Verbum.
- ❖ LOZANO MIJARES, Ma. Del Pilar (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- ❖ LUPINACCI WESCOTT, Julia (1981) “Exposition and Plot in Benet’s *Volverás a Región*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 28. 155-163
- ❖ --- (1984) “Subversión of Character Conventions in Benet’s trilogy” en Manteiga et al (1984). 72-88
- ❖ MACHÍN- LUCAS, Jorge (2001) “Juan Benet al trasluz”, *Cuadernos hispanoamericanos* 609. 19-28.
- ❖ --- (2009) *El primer Juan Benet (1965-1972) La forja de un estilo novelístico*. Alemania: VDM Verlag.
- ❖ MANTEIGA, Roberto (1984) “Time, Space and Narration in Juan Benet’s Short Stories” in Manteiga et al [Ed] (1984). 120-137.
- ❖ MARGENOT, John (1989) “Cloisters and Cloisterers in Juan Benet’s *Volverás a Región*”, *Hispanic Journal*, Indiana, X, 2 (primavera). 113-126
- ❖ --- (1991) *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*. Madrid: Pliegos.
- ❖ MARÍAS, Javier (1993a) *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela.
- ❖ --- (1993b) “Una invitación” en *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela. 133-137
- ❖ --- (1993c) “Desde una novela no necesariamente castiza” en *Literatura y*

*fantasma*. Madrid: Siruela.45-61

- ❖ --- (1998) “Esos fragmentos” en Benet, Juan (1998) *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ MARTÍN GAITE, Carmen (1999) “Dos textos inéditos” [epílogo a la edición de *La inspiración y el estilo*] Madrid: Alfaguara. 225-269.
- ❖ MARTINEZ CACHERO, José María (1997) *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- ❖ MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2007) “El Numa, mito de Región”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 684. 115-122.
- ❖ MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1980) “Juan Benet a los márgenes de la sorpresa” en Benet, Juan (1980) *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra. 11-102
- ❖ --- (1987) *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos.
- ❖ MOLINA, Juana Emilia (1999) “Juan Benet: El monstruoso espacio de la memoria”, en Porrúa [Ed] (1999). 75-101
- ❖ MOLINA FOIX, Vicente (2007) “Semblanza. Juan Benet: la máquina de la memoria”, *Claves de razón práctica* 176. 56-58.
- ❖ MOLINA ORTEGA, Antonia (2007) *Las otras regiones de Juan Benet*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ❖ NAVARRA ORDOÑO, Andreu (2006) *Dos modernidades: Juan Benet y Ana María Moix*. Badajoz: Abecedario.
- ❖ NELSON, Esther (1979), “Narrative Perspective in *Volverás a Región*”, *The American Hispanist* 4, 36: 3-6. Reimp. en Manteiga (1984). 27-38.
- ❖ NUÑEZ, Antonio (1986) “Encuentro con Juan Benet” en Vernon (1986). 17-24.
- ❖ OLIART, Alberto (1969) “Viaje a Región”, *Revista de Occidente*, 2ª época, 27, núm. 80, (noviembre). 224-234.
- ❖ ORRINGER, Nelson (1984) “Epic in a Paralytic State: ‘Volverás a Región’” en Manteiga et al (1984). 39-51.
- ❖ ORTEGA, José (1974) *Ensayos de la novela española moderna*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- ❖ ---. (1986) “Estudios sobre la novela de Juan Benet” en Vernon (1986). 61-93.

- ❖ PÉREZ, Janet (1984) "The rhetoric of Ambiguity" in Manteiga et al (1984). 18-27.
- ❖ PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1991) "Tiempo y tiempos en *Volverás a Región* de Juan Benet", *Hispanic Review*, Vol. 59, No. 3, (Summer). 281-294
- ❖ POPE, Randolph (1984) "Benet, Faulkner, and Bergson's Memory" en Manteiga (1984). 111-120.
- ❖ --- (1987) "Historia y novela en la posguerra española." *Siglo XX: Twentieth Century* 5.1-2. 16-24.
- ❖ PORRÚA, MaCarmen [Ed] (1999) *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- ❖ RICO, Eduardo (1971) *Literatura y política (en torno al realismo español)* Madrid: Edicusa.
- ❖ RICO, Francisco (1987) "Prólogo" en Benet, Juan (1987) *Herrumbrosas lanzas*. Barcelona: Círculo de lectores. I-VII.
- ❖ RIVKIN GOLDIN, Laura (1986) "La búsqueda literaria en 'Una meditación'" en Vernon (1986). 108-127.
- ❖ RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1990) "Una lectura de Juan de Benet", *Cuadernos de Calandrijas* 3. 1-32.
- ❖ SANZ VILLANUEVA, Santos (1984) *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*. Barcelona: Ariel.
- ❖ --- (1988) "El cuaderno. Manifiesto Generación del '68", *El Urogallo* (junio). 64.
- ❖ SOBEJANO, Gonzalo (1975) *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- ❖ --- (1986a) "Dos estilos de comparación: Juan Benet, Luis Goytisolo", *Bulletin Hispanique* 85, 3-4 (julio-diciembre de 1983). 403-431. Reimp. en Vernon (1986). 254-280.
- ❖ --- (1986b) "Testimonio y poema en la novela española contemporánea", *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo. 89-115.
- ❖ --- (1989) "Novela y metanovela en España", *Ínsula: revista de letras y ciencias*

*humanas* 512-513 (agosto-septiembre). 4-6

- ❖ SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1982) *Historia de la novela española (1936-2000)* V. I. Madrid: Alhambra.
- ❖ SPIRES, Robert (1978) “Volverás a Región y la desintegración total” en *La novela española de Postguerra. Creación artística y experiencia personal*. Madrid: Cursa. 224-246.
- ❖ --- (1984) “Juan Benet’s Poetics of Open Spaces” in Manteiga et al. (1984). 1-7.
- ❖ --- (1984b) *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University of Kentucky Press.
- ❖ STOUT, Janis (1983) *The Journey Narrative in American Literatura: Patterns and Departures*. Westport: Greenwood Press.
- ❖ SUMMERHILL, Stephen (1984) “Prohibition and Transgression in *Volverás a Región y Una meditación*” en Manteiga et al (1984). 51-63. Trad. española en Vernon (1986). 93-108.
- ❖ THOMAS, Michael (1976) “Myth and archetype in the new spanish novel (1950-1970): a study in changing novelistic techniques” *Disertations abstracts international* 37.
- ❖ VÁSQUEZ, Mary (1984) “The creative task: Existential Self-Invention in *Una meditación*” in Manteiga et al (1984). 64-72
- ❖ VERNON, Kathleen M. (1989) “El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea” en Neumeister-Sebastián [Ed] Heckelmann-Dieter; Mergalli-Franco, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I & II. Frankfurt: Vervuert Verlag. 429-437.
- ❖ VILLANUEVA, Darío (1973) “La novela de Juan Benet”, *Camp de l’arpa* 8 (noviembre de 1973). 9-16.
- ❖ WALKOWIAK, Marzena (2000) *A study of the narrative structure of Una meditación by Juan Benet*. New York: The Edwin Mellen Press.
- ❖ ZUBIAURRE, Ma. Teresa (2000) *El espacio en la novela realista*. México: FCE.

#### TESIS DOCTORALES TERMINADAS

- ❖ BENSON, Ken (1989) *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*. Dis. Stockholm: Stockholms Universitet.
- ❖ DÍAZ NAVARRO, Epicteto (1989) *Ambigüedad e ironía: la narrativa breve de Juan Benet*. Dis. Universidad de California, Davis.
- ❖ HERZBERGER, David (1975) *The novelistic art of Juan Benet*. Dis. Universidad de Illinois at Urbana-Champaign.
- ❖ SERRANO LÓPEZ, Pedro (2010) *Sorna, lamento y laberinto en "Herrumbrosas lanzas" de Juan Benet*. Dis. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍAS Y CRONOLOGÍAS

- ❖ VV. AA. (1989) "Juan Benet. Cronología", *El Urogallo*, marzo de 1989. 32-38.
- ❖ COMPITELLO, Malcolm (1984) "Bibliography" en Manteiga et al. 153-165.
- ❖ VERNON, Kathleen (1986) "Bibliografía sobre Juan Benet" en Vernon (1986). 291-296.

#### 4. OTROS TEXTOS CITADOS

- ❖ AUB, Max (2002) *Hablo como hombre*. Segorbe: Biblioteca Max Aub.
- ❖ --- (2003) *La gallina ciega*. Barcelona: Alba Editorial.
- ❖ CEBRIÁN, Juan Luis (2000) *El miedo y la fuerza: 1.La agonía del Dragón*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ --- (2004) *Francomoribundia*. Madrid: Alfaguara.
- ❖ DE ROJAS, Fernando (1993) *Celestina*. Madrid: Espasa Calpe.
- ❖ DEUTSCH Otto E. (1978) *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Bärenreiter: Kassel. Tomado de la página [www.franzschubert.org.uk](http://www.franzschubert.org.uk) [Última entrada: 30 de marzo de 2011]
- ❖ ECO, Umberto (1982) *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Lumen.
- ❖ GIL DE BIEDMA, Jaime (2006) *Antología personal*. Madrid: Visor.
- ❖ GOMBRICH, Ernst (2000) *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New Jersey: Princeton U.P.
- ❖ HOMERO (1994) *La Odisea*. Buenos Aires: Alianza.

- ❖ HORACIO FLACO (2008) *Sátiras, Epístolas. Arte poética*. Madrid: Gredos.
  - ❖ MARTÍN SANTOS, Luis (2001) *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
  - ❖ MOLIERE (2003) *Le malade imaginaire*. Paris : Larousse.
  - ❖ NIETZSCHE, Friedrich (1972) *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
  - ❖ PÉREZ GALDÓS, Benito (2006) *El caballero encantado*. Madrid: Akal.
  - ❖ PROUST, Marcel (1999) *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza. 7 tomos.
  - ❖ SÁNCHEZ FERLOSIO (1982) *El jarama*. Barcelona: Destino.
  - ❖ SCHUBERT, Franz (1828) *Winterreise. Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung / Franz Schubert; nach den Ersten Drucken revidiert [von Max] Friedländer*. New York: C.F. Peters.
  - ❖ VILLÉN, Jorge (1949) *Antología poética del Alzamiento (1936-1939)*. Cádiz: Cerón y Librería Cervantes.
-