

bruscamente alterado. Hay que dejar el campo a la «mirada de sosiego» que el poeta despliega con prudencia y profundidad a lo largo de los veinte poemas del libro.

El territorio está así descrito en su primera fase. Álvaro puede estar tranquilo con este libro. Pero sólo relativamente tranquilo porque él sabe tan bien como cualquiera de nosotros que los territorios se hallan permanentemente amenazados. Amenazados sobre todo por las palabras. «Pues —como dijo Eliot— las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado. Y las palabras del próximo año esperan otra voz.»

José Antonio Gabriel y Galán

Juan Benet a la luz de Cervantes

La creación narrativa de Juan Benet, realizada en la crónica sin aparente fondo ni límites que es Región, se aclara poderosamente con cada nueva obra como prueban los tres volúmenes que hasta ahora ha dado de *Herrumbrosas lanzas*¹. Hay en este texto y en el mapa que lo acompaña, una múltiple percepción de la guerra como suceso que fue y como experiencia para el lector. Así como el mapa nos refiere a lo geográfico, y se contrapone al mapa imaginado que todos los lectores ya habíamos trazado en nuestras previas lecturas, el texto en sí nos refiere lo histórico y aquí tenemos que contar con otro documento que se reclama desde la lectura de *Herrumbrosas lanzas* y con el que está relacionado por yuxtaposición. Se trata del conciso ensayo *Qué fue la guerra civil*; la relación entre ambos es necesaria porque desde el texto de la crónica se busca la historia por medio de los datos reales que emparentan la ficción con la realidad². La crónica en uno de sus extremos se une a la historia, en el otro a la leyenda y al mito. En la crónica se ve al mismo tiempo lo histórico y lo ficticio, lo real y lo posible, lo científico y lo artístico. En la historia se ve sólo lo científico, en el mito, lo artístico y lo intuido. En el espectro total se ve la complejidad de la experiencia, donde se mezclan la fuerza de lo posible en el sentido aristotélico, y la fuerza de lo científico, en el sentido del pragmatismo. Las yuxtaposiciones de todos estos da-

¹ Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, 3 vols. (Madrid: Alfaguara, 1983, 1985 y 1986 respectivamente, libros I-XII).

² Juan Benet, *¿Qué fue la Guerra Civil?* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976).

tos son sólo posibles en el plano artístico, pero la comprensión del conjunto se da en el plano lógico inteligente. Hay así una dialéctica de naturaleza irónica que da dinamismo y tensión a la obra de Benet, y que vamos a contemplar aquí desde la luz que arroja el primer gran experimentador de la narración que es el Cervantes del *Quijote*.

Las observaciones sobre la narración benetiana que acabamos de formular se refieren con preferencia a su última obra, pero estos resortes están presentes en la totalidad del trabajo. Es importante recordar que en él hay una compleja red de acontecimientos que se encabalgan, se transforman se interrelacionan y constituyen una aproximación a la experiencia muy real pero muy difícil de descifrar porque somos forzados a inteligirla yendo más allá de nuestra respuesta mecánica ante la experiencia cotidiana. Para tener una visión clara de la obra Benet, el lector ha de realizar conscientemente (de manera reflexiva), los actos de selección, síntesis, catalogación, implicación y finalmente descodificación que realiza ante los hechos mínimos de la existencia real. En este sentido los estudios de Heidegger sobre la génesis de la lengua pueden esclarecer la creación de Benet³. La palabra narrativa plana, mimética, con una interpretación de la experiencia ya dada, no basta. Benet no nos va a dar ni palabras ni segmentos de narración con un contenido ya preciso, pero nos va a dar todos los datos para que el contenido pueda salir a la luz. La palabra sugiere lo que no se dice, como ha explicado Gadamer, pero está allí, en un silencio lleno de tensiones⁴.

Para Benet es esencial la distinción entre la comprensión científica de los datos verificables, y la comunión artística con esos datos cuando no son verificables por medio de la lógica. Mientras que la experiencia científica procede por medio de análisis, la experiencia artística procede por medio de intuiciones y síntesis⁵. Esta última es de naturaleza metafórica y, al proceder por síntesis de elementos dispares entre sí pero dialogantes a un nivel que supera al de la lógica, fuerza la participación interpretativa del lector.

En este nivel que proyecta la metáfora más allá del puro tropos lingüístico para convertirla en un modo de relacionarse con la experiencia y conocer, encontramos un parentesco de raíz entre la ironía y la metáfora, como vías de conocimiento que más que definir, inducen. Son ambos métodos impulsos a llenar un silencio provocado por la síntesis que reclama una yuxtaposición o una serie de yuxtaposiciones de elementos dispares pero entre sí dialogantes. Cuando Bajtín define la novela polifónica⁶, lo hace precisamente en función de esa capacidad de que las diversas voces con que se fabrica el texto dialoguen entre sí, a su vez, fuercen al lector a formular una posición personal ante el texto. En la disparidad de los elementos que proporcionan una visión abierta del texto está la fuerza de la ironía. Este impulso tiene su origen, según Bajtín, en la faceta carnavalesca de la experiencia humana. Cuando el crítico ruso se refiere a las

³ Cf. Martin Heidegger, «A dialogue on language» en *On the way to language* (New York: Harper and Row, 1971), p. 44 y ss.

⁴ Cf. Hans G. Gadamer, «Man and Language» en *Philosophical hermeneutics*, trad. al inglés y edición de David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 67 y ss.

⁵ Cf. Juan Benet, «Prólogo» *Las palmeras salvajes por William Faulkner* (Barcelona: Edbasa, 1970), pp. 7-16.

⁶ Cf. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. y trad. al inglés por Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 65-69.

primeras manifestaciones literarias de este impulso, habla de los diálogos platónicos. Dos de ellos, *Apología* y *Phaedro* resultan particularmente ejemplares porque en su contenido se manifiesta el método socrático irónico en la anácrisis o «provocación de la palabra por la palabra», y al mismo tiempo por la propia situación en la que se producen los diálogos tal como Platón los escribe: el primero es el juicio y el segundo es la muerte de Sócrates: «En las dos situaciones hay una tendencia a crear la situación extraordinaria», dice Batjín, «la que limpia al mundo de todo automatismo y objetividad, la que fuerza a las personas a revelar las capas más profundas de su personalidad y su pensamiento».⁷

En efecto, en la yuxtaposición irónica de palabras y de situaciones se pone de manifiesto un instrumento artístico óptimo cuyo primer gran utilizador fue Cervantes. Su hallazgo inefable fue éste de no renunciar a nada de lo que la cultura, la tradición y la vida ofrecían, para que en el choque de lo viejo y lo nuevo, lo real y lo imaginado, lo histórico y lo fingido, muriera y renaciera constantemente el arte, y surgieran interminables, las reacciones del lector. Esto lo vio con claridad Dostoyewski, óptimo lector del *Quijote*: «No hay nada en el mundo más profundo y más potente que esa obra. Es la definitiva y suprema palabra jamás formulada por el entendimiento humano, es la más amarga ironía que un hombre puede expresar»⁸. Esta comprensión se incorpora a la obra de Dostoyewski para hacer crecer el género que es la novela. Otro lector penetrante de Cervantes es William Faulkner quien cuenta con la base del novelista español para empujar también el género hacia adelante: «Ya todo ha sido dicho antes y no es suficiente decirlo tan bien como ya ha sido dicho»⁹. Benet es otro buen lector que tratará de arrojar más luz, luz nueva en panoramas que son siempre los mismos y siempre son cambiantes.

Ortega y Gasset es uno de los primeros observadores de la profundidad del *Quijote*. Él también definió la diferencia entre el arte y la mera representación mimética de la realidad. El arte ofrece la experiencia que no tiene por qué coincidir con la respuesta mecánica a la vida. El arte nuevo, dice Ortega, deja perplejo al que lo contempla, lo fuerza a explorar los resortes de la respuesta ante la vida¹⁰. Todo arte nuevo, toda nueva exploración en la novela, bien sea de Cervantes, de Dostoyewski, de Faulkner o de Benet participa de la ironía. Ya la señaló, desde luego, Ortega como un medio eminentemente elástico que utilizará constantemente ese arte nuevo que él llama «deshumanizado» pero que es realmente una magnífica manifestación de lo humano.

Vicente Gaos propone la ironía como la auténtica médula del *Quijote*, y se refiere al lento reconocimiento de este aspecto de la obra, ofuscados los lectores por los niveles más superficiales con los se contentaban sus interpretaciones: «Parece mentira que muchos críticos hayan dejado de percibir no ya la ironía encubierta de tantos pasajes

⁷ Bakhtin, p. 111 (traducción mía).

⁸ Bakhtin, p. 128.

⁹ William Faulkner, *Lion in the garden*, citado por Gary Lee Stonum, *Faulkner's Career. An Internal Literary History* (Ithaca: Cornell University Press, 1979) p. 196.

¹⁰ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, *Obras completas, vol III* (Madrid: Revista de Occidente, 1969), p. 363.

del *Quijote*, sino aun la ironía paladina de algunos de ellos que tomaron al pie de la letra»¹¹. Como veremos más adelante, es sin duda en este primer nivel semántico donde se diferencian Cervantes y Benet, pero en las entrañas de los textos palpita un parentesco: el estímulo (o el desafío) que siente el lector ante un texto abierto y provocativo, un texto que va pidiendo guerra. «La ironía universal de este libro», puntualiza Gaos, «se extiende a todo, incluso a su modo de composición; el *Quijote* es un libro escrito con técnica irónica. Por lo mismo que Cervantes no concluye nada, se presta a que el lector saque por su cuenta toda clase de conclusiones».¹²

Aquí, precisamente, se acerca Benet a Cervantes. En el texto cervantino bien los personajes bien la propia narración expresan ideas encontradas, el sentido permanece abierto. E. C. Riley en su estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes señala que «El autor del *Quijote* perseguía ese justo medio que todo el mundo ha reconocido en sus obras pero al mismo tiempo trataba de juntar esos opuestos en un todo artístico “formando de contrarios igual tela” ...Este uso de la antítesis es esencial no sólo a su estilo, sino también a toda la técnica constructiva del *Quijote*»¹³. En puridad estamos aquí ante uno de los métodos que utiliza también Benet.

Ciriaco Morón al estudiar el pensamiento de Cervantes, reflexiona sobre la visión del mundo que se refleja en estas antítesis para preguntarse si hay una serie de respuestas posibles ante la totalidad del texto. La apertura de posibilidades representa una certera visión total que el arte excepcional logra, acercándolo a la vida. Dice Morón Arroyo: «Cervantes realizó literariamente la misma experiencia que un día condujo a los filósofos a proclamar los derechos del individuo como principio básico de toda la política por encima de raza o religión. La fuerza de la realización artística junto a la falta de clara afirmación filosófica, da a Cervantes esa ambigüedad y reticencia tan típicas suyas cuando toca los problemas de gobierno»¹⁴. Los problemas son, en realidad, de toda índole y abarcan la totalidad de la existencia y su reflejo en el arte.

Pero si no hay respuesta ¿podrá dárla el lector? ¿entrará esta obra, como también la de Benet, en el terreno de la total ambigüedad, de la ironía que Wayne Booth define como abierta, infinita e inestable?, Morón estima que la visión total de Cervantes como persona, de su obra y de su tiempo, proporcionan una respuesta al lector. Creo que el juicio de este crítico realmente provee una explicación a lo que Hegel considera el Ironista Supremo. Dice Booth al analizar este tipo de ironía: «The ironist of infinities suggests that there is after a Supreme Ironist, truth itself standing in his temple above us, observing all authors and readers in their comic, or pathetic, or tragic efforts to climb and join him; but meanings are finally convert. But booth the efforts to understand and the particular approximations, inadequate as they are, will be worth while: the values are stable»¹⁵. Esta verdad latente que envuelve la obra se percibe en

¹¹ Vicente Gaos, Cervantes, novelista, dramaturgo, poeta (Barcelona: Planeta, 1979), p. 18.

¹² Gaos, p. 79.

¹³ E. C. Riley, Teoría de la novela en Cervantes (Madrid: Taurus, 1966), p. 59-60.

¹⁴ Ciriaco Morón Arroyo, Nuevas meditaciones del Quijote (Madrid: Gredos, 1976), p. 144.

¹⁵ «El ironista de infinitudes sugiere que después de todo existe un Ironista Supremo, la verdad pura que nos dirige desde su templo, observando a todos los autores y lectores y sus esfuerzos cómicos, patéticos o trágicos,

efecto, como señala Morón Arroyo al tener en cuenta la obra y todo lo que en ella alienta: la vida del autor, sus aspiraciones, toda la circunstancia desde la que se proyecta esa obra. Cervantes es un «profesional» de las letras en constante experimentación con su oficio» y es también un ser humano en un momento de plenitud moral y madurez vital: «En Cervantes debió darse una lucha muy profunda entre sus aspiraciones de soldado y la vocación intelectual que le hizo el genial escritor que fue»¹⁶. Este gran conflicto, la lucha en su propia vida, la búsqueda de un armonía entre su pensamiento y el trato que recibió de la vida, quizás el conflicto entre su formación escolástica y humanista y la experiencia de lo cotidiano, sólo puede expresarse con veracidad de forma irónica: «Cervantes reflexionó sobre sus experiencias personales interpretándolas desde su lado reproducible por todos, es decir, desde su lado universal»¹⁷. Aquí encontramos de nuevo gran relación entre Benet y Cervantes, no porque Cervantes quisiera ser militar y escritor y Benet sea científico y artista, que esto ya es algo, sino porque la obra de los dos escritores refleja de forma abierta una vena de la experiencia humana. Morón califica el *Quijote* como una auténtica obra de compromiso al revelar situaciones y dejar resolver al lector; Benet que comienza su carrera literaria en plena etapa del socialrealismo y del arte comprometido, se ve asediado por todos lados por la acusación de evasiónismo y esteticismo. No obstante el camino estético, qué duda cabe, que él señala tiene como materia observable la vida, la postguerra, para ser más precisos, y es una exposición/recreación de los entresijos más ocultos de esa época, la solicitud de una respuesta que salta del texto polifónico a la conciencia del lector. Por eso Benet se queja con amargura de la falta de comprensión de «los que no sangran por la misma herida»¹⁸.

La síntesis que representa el texto con la realidad de la que sale y que en sus palabras recrea, la expresa así Morón: «Leyendo a Erasmo y a Cervantes, a Goethe y Unamuno se les encuentra como rastro común la capacidad de recoger en cada instante su pasado»¹⁹. Esto también se observa en Benet o en Faulkner, el aliento no ya personal sino toda un aura de circunstancias complejas en las que de una manera más o menos explícita está el propio creador, como parte de ese mundo. Esto también lo ve Gaos con relación a Cervantes, si una obra es realmente artística en ella se encerrará todo: «De las fuentes o el propósito de una obra lo que interesa no es tanto saber cuáles son sino cómo han sido tratadas artísticamente»²⁰. Se puede circular del texto a la circunstancia de la que sale, pero sólo para poder contemplar mejor las reverberaciones interiores de ese texto, para comprenderlas mejor. Todo está en el libro, sí, pero se corre peligro de no poder percibirlo, de no percatarse del mecanismo que transmuta la vida en arte y el arte en vida.

por llegar a ella; pero los significados están en última instancia encubiertos. No obstante los esfuerzos por entender y las aproximaciones particulares, aunque sean inadecuados, poseen su valor: los valores son estables» Wayne C. Booth, A rhetoric of irony (Chicago: University of Chicago Press, 1974), pág. 269. (Traducción mía).

¹⁶ Morón, pp. 97-98.

¹⁷ Morón, p. 106.

¹⁸ Juan Benet, La inspiración y el estilo (Madrid: Revista de Occidente, 1966), p. 160.

¹⁹ Morón, p. 144.

²⁰ Gaos, p. 25.

Durante mucho tiempo en el *Quijote* fue considerado el plano más superficial como el auténtico y único contenido, tardó en descubrirse el impulso irónico que gobierna la obra. El primer significado de la obra es la burla de las novelas de caballería y hay que contar con él. Según Vicente Gaos «en toda obra de arte el plano superficial juega un papel, ocupa una posición y no es posible llegar a lo profundo sin pasar por la superficie»²¹. Ese primer marco referencial que nos pone con facilidad en comunicación con la obra de arte, para luego calar en sus honduras, es el que falta en Benet y el que lo aleja de Cervantes. Cervantes es un autor potencial de mayorías, pero Sansón Carrasco ve bien los niveles de profundización que ofrece la obra: pueden manosearla los niños pero el celebrarla queda reservado a los viejos. Benet comienza en ese lugar en el de las minorías, quizá confiando que cuando se haya ampliado el horizonte de las lecturas, su obra llegue a un público lector más numeroso. Podemos decir que en Benet ese primer nivel que encontramos es ya muy profundo y este cambio con respecto a la lectura tradicional nos pilla desprevenidos y no sabemos cómo procesarlo.

Pero en el *Quijote* pronto se olvida uno del primer nivel de puro entretenimiento, para intentar descifrar estética y moralmente un texto inconcluso. Observa Vicente Gaos que Cervantes ha preparado su novela jugando con el lector «como el gato con el ratón». Ese juego forma también buena parte de la teoría de la novela como nos la da Benet, teoría que como la de Cervantes, va implícita de diversas maneras en el texto de la novela. Como Cervantes, cuestiona el valor de la palabra artística para representar la experiencia. Benet cuestiona la validez de la palabra artística, crean con ella, la matan para hacerla renacer en la respuesta de los lectores, en la propia obra que crean. Hacen ambos recurso a esa infinita multiplicación de espejos que describe Ortega en su tratado del arte.²² Examina Cervantes el arte por medio del arte, negando y construyendo constantemente ese arte. Con él analiza las experiencias en sus múltiples y cambiantes manifestaciones. En *Meditaciones del Quijote* dice Ortega que «Cervantes se halla sentado en los elíseos desde hace tres siglos y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas a que le nazca un nieto capaz de entenderle»²³. A caso los primeros cervantistas perspicaces hayan sido los propios novelistas y no tanto los críticos. Éstos han seguido las pistas hacia esa profundidad oculta, pistas que reconoce Gaos: «Nos señala incesantemente. Nos da tantas pistas, que no sólo nos da las verdaderas sino también las falsas. Juega con el lector, pero a la vez lo estimula, lo orienta en buena dirección»²⁴. Algo parecido ocurre con Benet que nos obliga literalmente a arrancar el significado de sus obras.

Pero, nos preguntamos ahora ¿por qué esas ocultaciones? ¿por qué ese rechazo a conducir al lector? Si esto ocurriera, el texto no hablaría, la ironía no funcionaría, la polifonía no existiría, el lector no se vería obligado a formular preguntas y respuestas, a reaccionar ante el texto con la misma provisionalidad con que reacciona ante la vida. La novela no existiría como es, existiría de otra manera, todo ese fabuloso montaje

²¹ Gaos, p. 16.

²² Ortega, La deshumanización del arte, p. 383.

²³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Obras completas, vol. I (Madrid: Revista de Occidente, 1966), p. 327.

²⁴ Gaos, p. 17.

de niveles de percepción desaparecería; ni Cervantes sería Cervantes, ni Benet sería Benet. Dice Vicente Gaos: «Si su teoría artística en vez de estar expresada vagamente, como entre renglones e indisolublemente unida a la acción novelesca y puesta en boca de sus personajes, hubiera salido a relucir de otro modo, esta teoría hubiera sido tan contraproducente como son las disgresiones morales de Mateo Alemán.» Aún hay algunas otras observaciones que nos son muy útiles para entender a Benet en el estudio de Gaos: «Si tanta necesidad sentía Cervantes de autoexplicar su creación, ¿por qué no lo hizo clara y directamente ya que no en el cuerpo del *Quijote*, donde esto no cabía hacerce, al menos en los prólogos? La respuesta sería: aparte de que los prólogos explican muchas cosas a quien los lee bien, no se trata propiamente de piezas doctrinales. Por lo demás había en Cervantes una actitud aristocrática y desdeñosa a la vez del “vulgo” y de los “pedantes” con la consiguiente desconfianza de ser bien entendido»²⁵.

De manera similar responde Benet a las críticas aceradas sobre su oscuridad, afirmando que él dice las cosas de la manera más clara posible, y lo dice en sus novelas, en sus ensayos, constantemente. Lo dice con claridad pero el mensaje es complejo, ya que nos saca de los reflejos habituales y al verlos objetivados en el arte los desconocemos y aparece la perplejidad.²⁶ Pero la obra está ahí, completa, para ser entendida. Aún hay otra reflexión de Gaos que acerca a estos dos novelistas: todo arte nuevo «trata de explicarse a sí mismo hasta el punto de llegar a ser no ya un arte sino un arte del arte»²⁷.

Recojamos en este punto, a manera de conclusión práctica, algunos elementos concretos en la construcción de las novelas que valdrán, o esa intención llevan, para ilustrar lo hasta aquí formulado.

Ya desde un aspecto externo *Herrumbrosas lanzas* se manifiesta como un callado homenaje a Cervantes. El título tiene que despertar un eco del *Quijote*. El hidalgo manchego que será don Quijote, conserva como signo activo de su pasado la lanza y la adarga; el resto de las armas, las defensivas, «tomadas de orín y llenas de moho, luegos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón». Estas armas herrumbrosas son las que arrancadas del pasado van a dar entidad por primera vez al caballero y son también las que marcan su definitivo final liadas sobre los lomos del rucio por no atreverse don Quijote a dejarlas colgadas en los árboles. Las armas arrastran en metonimia todas las connotaciones del pasado y todos los proyectos de don Quijote. Al mismo tiempo las armas de las que se vale Cervantes para crear su nuevo género son las letras, de las armas viejas y las letras viejas sacará nuevas armas para crear nuevas letras. Otro tanto ocurre con Benet quien al utilizar las herrumbrosas lanzas, recursos al pasado como veremos enseguida, está también consiguiendo armas nuevas para su

²⁵ Gaos, p. 22.

²⁶ En las palabras preliminares al volumen editado por Roberto C. Manteiga, David Herzberger y Malcolm A. Compitello, *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet* (Hanover, New Hampshire: The University Press of New England, 1985), Juan Benet se refiere muy específicamente a este problema. Vid. también la entrevista con José A. Hernández, «Juan Benet 1976», MLN, vol. 92. n.º. 2 (marzo 1977), pp. 346-55. Vid. también los últimos párrafos de *La inspiración y el estilo*.

²⁷ Gaos, p. 27.

novela, pero el mundo que presenta de viejos rencores y guerras civiles que no mueren ni se olvidan, son lanzas aún herrumbrosas, que persisten.

Otro nivel externo de la novela de Benet que nos remite a Cervantes es la separación en libros, aunque este aspecto no podrá ser visto en perspectiva hasta que la serie concluya. Algo que puede observarse ya como contacto es la titulación de los libros, que van casi organizados a manera de capítulos. Vicente Gaos hace también referencia a la titulación de los capítulos que dio Cervantes, como otra de las pistas provistas que sirven para guiar al lector hacia lo que sin parecer importante, por no ser portador de la acción, lo es en realidad. En Benet la titulación es una aposición más al texto para darle un aire de coherencia y orden. Esta coherencia y este orden son los principios que el lector busca e impone sobre un texto de apariencia confusa y caótica.

Pasemos ahora breve revista a la manipulación del material narrativo, para ver también en él una correspondencia con las preocupaciones cervantinas. Al comentar el título de la novela ya se ha aludido a la incorporación de lo viejo en lo nuevo, aspecto metonímico de la técnica más amplia que consiste en valerse de géneros literarios antiguos para crear los nuevos. Esta misma utilización de diferentes géneros o diferentes perspectivas del conocimiento, se muestra con gran claridad en *Herrumbrosas lanzas* como ya comenté al comienzo de estas notas. El poema épico, el romance, la crónica como mezcla de historia y vivencia, son elementos que componen la novela; hay también segmentos que se centran en la lengua literaria y en el proceso creativo de la narración oral, así como en la génesis del mito.

Historia, crónica, poema épico, narración literaria, narración oral y mito, junto a un fondo de geografía imaginaria con su representación científica, forman el conjunto de recursos narrativos con los que se construye la última noticia que tenemos de Región. Hay en el *Quijote* un antecedente de este panorama. Se plantea la novela de Cervantes el problema de la relación entre la historia y la ficción, el de la interrelación de los géneros literarios, y el de la unidad-diversidad de la novela como género considerando las narraciones en ella extrapoladas.

En la lista que hemos hecho de los elementos que yuxtapone Benet en su novela se da una coincidencia sorprendente con los problemas que plantea Cervantes. Respecto al primero, relación entre historia y ficción, reconocemos el afán de Benet de puntualizar el cariz científico de una y el artístico de la otra, como caras contrapuestas de una realidad polifacética. En Región el doctor Sebastián ha formulado refiriéndose a la guerra: los historiadores darán una versión clara pero incompleta;²⁸ es en realidad al arte al que compete indagar lo que no es comprobable pero es posible. Esta percepción aristotélica de la relación entre arte y vida, vale igualmente para Cervantes y para Benet. Pero Cervantes interpola partes de historia verídica, comprobable en la historia del Cautivo, y Benet yuxtapone a *Herrumbrosas lanzas* su tratado histórico *Qué fue la Guerra Civil*. Por otra parte al acercar la historia a la ficción recrea la esencia de la crónica medieval: la diferencia entre el historiador y el cronista es que mientras el primero se centra exclusivamente en sucesos históricos concretos, comprobables objetivamente y analizables, el segundo se centra en torno a sucesos imaginados, in-

²⁸ Juan Benet, *Volverás a Región* (Barcelona: Destino, 1967), p. 184.

comprobables aunque también insertos en la historia pero con raíces no en la comprobación objetiva sino en la memoria individual y colectiva. Otra diferencia es que el origen de la historia como ciencia es literario y escrito, y el de la crónica es popular y oral. Lo que caracteriza a las crónicas medievales es precisamente el encabalgamiento de lo objetivo científico y de lo subjetivo o artístico. Menéndez Pidal explica la síntesis de la *Estoria de España* de Alfonso X, al pasar la historia del latín al castellano, para que al abrir la historia a la lengua vulgar, el público no se viera defraudado al no encontrar en la narración histórica el material épico que contenían las crónicas: «No iba la *Estoria de España* dirigida a un público restringido de latinistas, sino a los caballeros, a los burgueses, a los mismos que escuchaban a los juglares, por lo cual será conveniente incluir por lo extenso aquellos cantares que el pueblo estaba habituado a oír»²⁹. En el sentir de Menéndez Pidal, la *Estoria* conserva para nosotros el conocimiento directo y vivido de la sociedad medieval, una interpretación artística y fiel de los sentimientos y la compleja madeja religiosa, social y política de aquellos siglos; también se salvan así por medio de su fijación escrita una cantidad de canciones de gesta que de otro modo se hubieran perdido. Menéndez Pidal compara a Alfonso X con Pisitrato, quien según la tradición, fijó la epopeya homérica por escrito.

Benet siempre se ha interesado por la expresión estética que contiene la literatura medieval, como puede comprobar quien lea su primer libro y el perspicaz análisis que allí presenta de una inscripción sepulcral³⁰. Desde luego no es insólita sino todo lo contrario, la utilización de lo popular en la literatura española, pero sí lo es este amor con el que se aproxima Benet a lo medieval. Hay que observar, no obstante, que los estudios de la respuesta ante la novela moderna ya han emparentado algunos aspectos de la participación del lector, a la que se esperaba del lector medieval. Así por ejemplo Frank Kermode señala que hay irregularidades de secuencias temporales en *Chrétien de Troyes*, debidas a que los lectores no estaban entonces tan interesados como en la actualidad estamos nosotros, en registrar un paso del tiempo y una estricta causalidad, «los escritores parecen requerir conscientemente de sus lectores que trabajen en sus textos (*glosser la letre*) y les suministren un sentido»³¹. También en la literatura popular inglesa, las baladas, se observa una elipsis de la acción principal, que se ha relacionado con la ausencia en las tragedias del lugar de sufrimiento o pathos, y que en cierto modo permanece como un elemento muy importante de la novela policiaca³².

Este acercamiento de la estética medieval a la moderna se observa en Benet no sólo en lo que se refiere a la épica sino en lo que se refiere a los romances que son también un punto de referencia muy importante dentro de su tratamiento de la tradición oral.

²⁹ Ramón Menéndez Pidal, «Alfonso X y las leyendas heroicas», en *De primitiva lírica española y antigua épica* (Madrid: Austral, 1951), pp. 48-49.

³⁰ En *La inspiración y el estilo* Juan Benet analiza la fuerza de las inscripciones sepulcrales del Monasterio de Oña. Cf. pp. 150-155.

³¹ Cf. Frank Kermode, «Novel and narrative» en *The theory of the novel. New Essays*, ed. por John Halperin (University of Southern California, New York, Oxford University Press: London, 1974, p. 157).

³² Geoffrey Hartman, «Literature high and low. The Case of the mystery story» en *The poetics of murder. Detective fiction and literary theory*, ed. Glenn W. Most y William Stowe (New York: Harcour Brace Jovanovich Publishers, 1983) p. 213-14.

Un último elemento que nos permite acercarnos a los dos escritores, es el de la unidad de la obra frente a las extrapolaciones. La unidad de las novelas de Región en general y de *Herrumbrosas lanzas* en particular, no se fundamenta en la acción sino que, como se ha señalado también con respecto a Cervantes, radica principalmente en el estilo y en el tema. La ironía de Cervantes, como la de Benet, se manifiesta en múltiples niveles; los elementos polifónicos abarcan desde la unidad mínima hasta los más grandes segmentos. Así en Cervantes la parodia de la retórica clásica y la historia del Cautivo o la novela de *El curioso impertinente*, son un ejemplo de la medida mínima y máxima de estos elementos. En Benet la frase alargada y laberíntica y la inclusión de múltiples aspectos, aparentemente discordantes, configuran la obra. El Cautivo representa la historia como verdaderamente pudo ser, *El curioso impertinente* refracta la acción, le sirve de contrapeso y levanta el tono de la narración principal. Faulkner, como ya se ha dicho gran lector de Cervantes, se dio cuenta de las posibilidades de este recurso que él ensayó con éxito en *The Wild Palms* para escándalo de críticos y lectores. Benet en el segundo volumen, libro VII, de paso que presenta una visión histórico/diacrónica de la familia Mazón, interpolando una saga generacional, se sirve de este recurso para investigar la modalidad de desarrollo de la narración oral hasta su fijación literaria y escrita. La interpolación es parte esencial de la yuxtaposición de elementos que, al reflejar aspectos dialogantes entre sí, arrastran al lector a la búsqueda de una síntesis esquiva. Es la realidad reflejada en la ficción, la ficción transfigurada en realidad.

Comentando a Cervantes observa Carlos Fuentes: «Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles anteriores a ella»³³. El escritor propone. Ahora es el lector quien, enfrentado con un texto de una polifonía excepcional, lograda por la técnica irónica, de yuxtaposiciones, de estirpe metafórica en su intercomunicación-aislamiento, tiene que responder; como el viviente responde al confuso, contradictorio mensaje que presenta la vida. Lo guían la inteligencia, la intuición, el sentido ético y el impulso para ordenar el caos.

María Elena Bravo

³³ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), p. 93.