

## EL MOTIVO DE LA GUERRA EN EL DISCURSO NARRATIVO DE JUAN BENET

KEN BENSON  
Universidad de Estocolmo

La figura de Juan Benet es hoy en día la de un escritor consagrado perteneciente ya a la cultura establecida, por mucho que estos atributos le molesten al autor. Esto implica a su vez que el escritor tiene una «imagen» pública no sólo por su presencia personal en los debates sino por la imagen que la crítica crea del autor en cuestión. En el caso de Juan Benet los atributos correspondientes son los del autor de unos escritos esotéricos caracterizados por la ambigüedad y la incertidumbre que describe un universo en ruinas, cuya interpretación queda en nebulosas porque no se pueden desentrañar los signos enigmáticos y misteriosos que se emiten en el discurso.<sup>1</sup>

Otra característica de su obra es la proliferación de la guerra como núcleo temático recurrente. Aparece en su primera recopilación de cuentos y en la ma-

1. Son sintomáticos al respecto los títulos de algunos artículos sobre el autor como p. ej. el de Conte: «Juan Benet, o la escritura secreta» (1972); los de Gullón: «Juan Benet hablando desde la sombra» (1983) y «Sombras de Juan Benet» (1985); y el de Sobejano y Keller (ed.) (1975), «Estructuras enigmáticas». Sobre la ambigüedad y el enigma en la narrativa benetiana pueden consultar asimismo los estudios de Herzberger (1979), Wescott (1982), Navajas (1985) y Pérez (1984). Como consecuencia de ello la investigación evita por lo general llevar a cabo una interpretación de los textos benetianos ya que «even the most meticulous reading is insufficient to clear up all the ambiguities in the text, thus evading forever any definitive critical interpretation» (Overesh, 1981: 416). si bien no se pueden dar interpretaciones definitivas (¿sobre qué textos pueden realizarse?), entendemos que dentro del hermetismo propio del autor hay signos en el texto que se dirigen al lector para que éste decodifique el texto según las premisas del propio discurso, como esbozaremos en esta presentación. Queremos destacar los trabajos de Gullón como los más interesantes y sabios desde el punto de vista interpretativo y desde el punto de vista de un lector que partiendo de las premisas del discurso rellena los huecos significativos de forma activa. Aparte de los trabajos de Gullón mencionados pueden consultarse los siguientes: Gullón (1973, 1975, 1976 y 1981).

yoría de sus novelas y destaca como tema principal en la serie narrativa de *Herrumbrosas lanzas*, todavía inacabada. El trasfondo de la guerra en los textos benetianos es histórico, se refiere a la guerra civil española; pero el significado que adquiere en el discurso narrativo va más allá de la denotación histórica pasando a ser el reflejo de una experiencia personal, adquiriendo así un significado ulterior: de la experiencia personal se conforma una cosmovisión donde la guerra es emblema de la tensión subyacente en la condición humana.

Esta tensión es fundamental en la poética del autor. Es conocida su aversión por los principios racionales: el universo en ruinas que describe puede verse como la ruina de la razón en la percepción de la existencia del hombre moderno. Frente a la razón se levanta otro principio cuya denominación resulta compleja porque es el principio de la ambigüedad que no se deja asir por los conceptos unívocos creados por el lenguaje técnico (que se basa en la razón). Podemos, no obstante, llamarle espíritu, entendiendo en el vocablo la capacidad de percepción irracional que tiene todo hombre; a través de esta capacidad tienen lugar las experiencias del ensueño y de la imaginación cuyo mejor reflejo tiene lugar en el arte.

El principio racional es así ironizado en el discurso benetiano como consecuencia de que las complejas estructuras narrativas, la disgregación de la fábula, la despersonalización y descontextualización de las voces narrativas, la ruptura de la linealidad temporal y causal de los acontecimientos no permiten que sus textos se perciban bajo los rigores de la lógica. A esto cabe añadir las múltiples reflexiones que se insertan en el discurso narrativo en que se manifiestan la incapacidad de la razón de dar una explicación a los principios fundamentales de nuestra existencia.

Vamos a partir en este análisis de la novela *Saúl ante Samuel*, de 1980, cuya trama se sitúa fundamentalmente en la guerra civil española pero, como ya indica el título, se expande a un discurso que abarca mucho más que este período histórico trágico de la España contemporánea. Nuestro objetivo es mostrar precisamente cómo el referente histórico de la fábula se proyecta a un significado sobre la condición humana basada en la interacción de dos principios opuestos (razón y espíritu) donde la guerra civil española constituye un emblema del conflicto humano.<sup>2</sup>

En esta complejísima novela, que constituye sin duda la cota de la experimentación benetiana y uno de los esfuerzos de búsqueda de nuevas formas expresivas en la narrativa más importantes en la narrativa contemporánea española, destacan una serie de secuencias por su claridad expositiva carente de

2. La *Gaya Ciencia*, 1.ª ed. Citamos a través de esta edición que abreviamos en adelante SaS. Esta novela ha recibido muy poca atención por parte de la investigación, pese a constituir un hito de la narrativa contemporánea española y la plasmación más lograda de la poética del autor. Los estudios dedicados (aparte de las reseñas) se reduce a los de Bravo (1983), Herzberger (1984) y Sobejano (1983).

ambigüedad que narran precisamente acciones militares. En contraste con los largos paréntesis que se expanden en divagaciones reflexivas propios de este discurso destacan así los paréntesis con función explicativa en los que se insertan datos concretos sobre el conflicto militar («—alguna trinchera y unos terraplenes, media docena de caños—»; «unos tres mil hombres—; —con seis piezas del 12.5, cuatro Schneider de tiro rápido, los morteros, dos secciones de ametralladoras y toda la munición—», SaS: 109); los adjetivos son unívocos y cumplen una función meramente informativa y fáctica («suficiente antelación», «armas ligeras», «equipo pesado», SaS: 109) y la secuencia carece por completo de figuras retóricas. A esto hay que añadir la gran cantidad de detalles realistas que conciernen tanto al tiempo («40 horas», «3 días», «primeros días de invierno», «cuarenta y siete días después», SaS: 109), como al lugar de la acción («ocho kilómetros», «al este de Sepulcro Beltrán», «a una cota aproximadamente unos 800 metros por debajo de aquéllas», «la cota catorce», la posición «al este de los vértices», SaS: 109). Si esta secuencia carece por completo de figuras retóricas en otro pasaje sobre la acción bélica el único tropo utilizado es una comparación de corte militar («un ataque de cierto cariz napoleónico», SaS: 58) que evidentemente resulta coherente con el contexto militar en que se encuentra. El «río» que *en muchas secuencias, como veremos, cumple una función mítica como emblema del fluir natural en oposición a la tensión humana, cumple aquí una función meramente mimética, designando al accidente geográfico que separa ambos frentes, cuya importancia en el contexto es exclusivamente de orden estratégico* (cf. SaS: 60 y 62).

Con todos estos detalles realistas y fácticos estas secuencias aparentemente sólo pueden leerse de forma lineal y mimética. No obstante, por el contexto en el que se insertan, el lector advierte su fuerza metafórica porque su función no entra dentro de la lógica de un discurso mimético sobre la guerra civil española ya que la conexión entre las distintas secuencias es fragmentaria. Así la función de las mismas es la creación de un «gran estilo» donde no hay rasgos de humor e ironía (sobre la futilidad de la razón humana) ni hay ambigüedad y alusividad (rasgos de la poética antirracionalista del autor).

Este «gran estilo» representa precisamente la armonía de la tensión entre contrarios. Esta armonía no se mantendrá, no obstante, en muchas secuencias. La razón de ello es que perdería su efecto de prosa sobria y solemne que alude a la inextricable condición del hombre en estado de lucha permanente. Frente al estilo humorístico e irónico sobre la razón y el gran estilo sobre la tensión, tenemos un estilo de persuasión que involucra al lector en el universo complejo del espíritu humano que no se atiene a los principios racionales. Vamos a ver seguidamente cómo un segmento aparentemente lineal y mimético introduce elementos ajenos a lo fabulado con lo que se permite la participación activa del lector en la creación del significado textual.

Tomamos un pasaje que narra la avería de un vehículo militar, motivo recu-

rrente de los inicios de la contienda en la novela; el tono general se mantiene dentro de las características realistas y neutrales transmitido mediante un léxico militar donde el matiz *poético* contrasta con los elementos fácticos propios de esta secuencia:

Cuando al fin se pusieron en marcha —de madrugada y sin luces, en la *oceánica crisálida* de la meseta *encapotada*, avanzando sin casi movimiento hacia un *masculino* despertar tras una *hermafrodita larvación*— pensó (en la cabina del SPA de cabeza, arrullado por el *nupcial canto* de los cuatro cilindros *en celo*) que acaso había dejado atrás la prueba más difícil de su bautismo en el mando (SaS: 115-116).

Con la prosa neutral y objetiva del motivo militar (los preparativos del combate) contrasta la prosa sugestiva y metafórica que alude a la experiencia interna del personaje (el hermano menor), quien experimenta la sensación de haber superado una «prueba difícil» en el campo militar; puede apreciarse por tanto un paralelismo entre la relajación del personaje en ese tiempo de la fábula y la prosa con que se enuncia su estado emotivo; la relajación del personaje se refleja así en el ritmo lento de lectura como consecuencia de la prosa poética y connotativa, frente al ritmo de lectura rápido del resto de la secuencia.

El efecto de lentitud se obtiene a su vez por la alusión al lento movimiento del carruaje («avanzando sin casi movimiento»), por las connotaciones eróticas que adquieren los objetos («masculino», «hermafrodita», «nupcial», «en celo»), y por la subjetividad de la visión de la naturaleza circundante en los que se funden los elementos de tierra y agua («oceánica [...] meseta encapotada») con elementos míticos («crisálida»).

En lo que sigue al segmento citado se vuelve a la prosa neutral y la narración versa sobre los trabajos de los soldados por sacar el vehículo siniestrado del farragoso lugar en que se encuentra estancado, lo cual ocasiona el bloqueo de toda la columna. No obstante hay una pequeña excepción que rompe con esta neutralidad cuando se describe el esfuerzo de los soldados por liberar a los coches de la «mordaza del barro» (SaS: 116). La «mordaza» constituye el único elemento metafórico de estas líneas que destaca precisamente por su contraste con el contexto y connota, mediante la metáfora, la experiencia de cada soldado mientras llevan a cabo su denuedo.

Conviene resaltar que la conexión entre prosa y personajes no se explicita en ningún momento; es una interpretación que realiza el lector llenando los espacios vacíos entre palabra y referente en la prosa poética. La comunicación indirecta y alusiva es la que produce el efecto emocional en el lector, efecto que es paralelo a la experiencia que puede atribuirse en el contexto al personaje en cuestión. De esta forma se obtiene el efecto de comunicación profunda con el lector, quien experimenta la emoción a través del lenguaje sugestivo; emoción

que relaciona así al lector con el sufrimiento de los personajes de la fábula. Si en la secuencia se hubieran explicitado los sentimientos del personaje, el lector entendería de una forma distanciada lo experimentado por el personaje, pero mediante la vaga inserción de los elementos poéticos en la prosa militar, el lector «no entiende» al personaje sino que experimenta *con* el personaje. De esta forma la relación con el texto no es racional (mediante el «entendimiento») sino espiritual (mediante «la emoción»).

En consecuencia, el paso de plano mimético a plano metafórico se obtiene por el ritmo del párrafo. Así la frase «avanzando sin casi movimiento» denota miméticamente los acontecimientos de la fábula (el convoy ha de moverse con lentitud para no ser descubierto) pero por el efecto de lentitud del párrafo adquiere un significado metafórico (las sensaciones del personaje).

Con la inserción de vocablos eróticos en el contexto bélico de la fábula ya no cabe la posibilidad de una lectura lineal, sino que para obtener una coherencia interpretativa se ha de recurrir a una lectura metafórica. La conexión con el significado metafórico puede, no obstante, mantenerse dentro de la fábula, ya que se conecta con las relaciones amorosas entre el hermano menor y la cuñada. Lo interesante estriba en que esta conexión de la experiencia del personaje en el contexto del combate implica la fusión de la vivencia de la relación amorosa (experiencia interna) con los objetos concretos en que se encuentra físicamente el personaje (realidad externa): situado «en la cabina del SPA» (plano mimético) la experiencia del personaje convierte los chirridos de los «cuatro cilindros» en un «canto» que es «nupcial» y que por extensión erotiza los propios cilindros que se encuentran en estado de «celo» (plano metafórico).

Estas líneas podrían interpretarse de forma un tanto jocosa como el deseo que irrumpe en el joven soldado provocado por el ensueño del runruneo del vehículo tras una jornada agitada en el frente; precisamente se evita toda posible jocosidad mediante la sutileza de las alusiones eróticas que comunican con las esferas emotivas del lector y no con las intelectuales; la fusión de la experiencia interna con los objetos externos provoca un efecto en el lector que es homólogo a las sensaciones del personaje; la posibilidad de percibir la emoción estriba así en la expresión sutil, no en la acción narrada.

Si el ritmo lento se expresa mediante la fusión del motivo amoroso con el entorno militar, la pausación del relato se hace más evidente en secuencias donde el enunciado adquiere dimensiones míticas. Esta mitificación puede ilustrarse con un pasaje constituido por una larga pausa descriptiva del río (SaS: 46-8) que tendrá una primordial importancia estratégica en la acción bélica. Aquí se contrasta la quietud de la armónica naturaleza a la que la guerra de los hombres saca de su «sueño postglaciar» (SaS: 48).

El carácter mítico del río se deduce por los rasgos de atemporalidad con que es descrito: las referencias a una época primitiva como el adjetivo «postglaciar» que citamos y la alusión a «la regresión terciaria» (SaS: 46) son marcas textua-

les de ello; pero también se obtiene la mitificación mediante las metagoges que otorgan vitalidad a la naturaleza: los adjetivos «furtivo» y «avaro» (46), la comparación con una antigua corte (47), la imagen de «brazos muy desiguales [...con] señales de amputación» (47). La atemporalidad y vitalidad del elemento natural provoca un efecto de misterio en la percepción humana: es «enigmática» (46), «siquiera la guerra habría de aliviar el temor y el respeto que imponía aquel valle» (47).

Al conjuntar los motivos de la mítica naturaleza y la guerra humana, ésta toma rasgos del carácter mítico de aquélla. Este efecto es consecuencia de la paulatina fusión de ambos motivos en la narración; si la secuencia comienza con la descripción mítica, los dos elementos pasan a ser seguidamente descritos paralelamente (v. el zigzagueo entre la pausa descriptiva de la naturaleza y la acción bélica en SaS: 48-50), para finalmente concluir con elementos exclusivamente bélicos (SaS: 50-53).

La naturaleza constituye así el fondo sobre el cual tienen lugar las secuencias del combate; introducido como un elemento pasivo y atemporal contrasta con la precisión y concreción de la prosa militar. Pero la interrelación de los dos motivos hace que cada vez que aparece el río como motivo diegético en las secuencias bélicas cumpliendo la función de frontera estratégica entre ambos frentes, connota a su vez la existencia de una naturaleza mítica y atemporal sobre la que se está desarrollando la lucha.

Tenemos así que diversos planos discursivos se conectan mediante el motivo del ensueño. En el plano mimético el hermano menor es despertado en el frente por las malas noticias y en el plano mítico el río es despertado a su vez por el comienzo de la guerra. De esta forma la guerra pertenece en el *plano mimético* a la guerra civil española (motivo histórico) en la que está involucrado el hermano menor (motivo diegético), pero se inserta a su vez en un ámbito atemporal que sitúa lo narrado en un *plano mítico*, en el que contrasta la lucha humana con la armonía de la naturaleza. Con este contraste resalta el significado metafórico de la guerra como emblema de la condición última humana, que constituye el tema subyacente del *plano ideológico* en el discurso benetiano (la tensión razón-espíritu).

El significado metafórico es así una consecuencia de la mitificación de la naturaleza que a su vez implica la mitificación de la guerra en el texto. Con la mitificación el lector ha de sacar lo relatado del contexto histórico de la guerra civil española a un contexto abstracto sobre la condición humana. La estrategia del texto para crear la necesidad de una lectura metafórica es, por tanto, abstraer el referente de su contexto diegético y de su contexto histórico.

Con la abstracción del referente se relaciona directamente otra estrategia del discurso benetiano, la ambigüedad del referente. Veamos seguidamente el primer pasaje de la novela sobre el conflicto militar (SaS: 41-43) que se sitúa en las postrimerías del combate en el orden narrativo de la fábula, la ambigüedad

estriba en que el lector no puede descifrar que la narración se refiere al desenlace de la contienda.

El efecto de incertidumbre en el lector que no puede situar la secuencia en un contexto diegético determinado, es paralelo a la zozobra que experimentan los personajes ante la proximidad de la muerte. Con este paralelismo se obtiene una fusión entre el estado del lector y el estado de los personajes, conectados por la incertidumbre de un referente ambiguo (el misterio de la fábula y el misterio como experiencia de la cercanía de la muerte, respectivamente). El efecto de perplejidad en el lector se obtiene por la variedad de formas discursivas utilizadas que tienen por consecuencia que lo narrado es abstraído de su contexto diegético; la complejidad del pasaje requiere un análisis detallado de la secuencia. Para ello partimos del comienzo de la misma:

Inútiles fueron los primeros disparos que sólo levantaron el polvo del granero: un torbellino en la nada, la evanescente y teatralizada gesticulación de un espectro descubierto en su ridícula y enfática inconsistencia que, antes de volatilizarse pretende acogerse a la misma ley de la gravedad que quiso despreciar para demostrar su condición sobrenatural y que el enemigo interpretó como la señal —al instante obedecida— para rodear el collado de fuego y preservar en la destrucción el recinto del sueño (SaS: 41).

Por la mención a los «disparos» el lector asocia el pasaje con un motivo de la guerra. A partir de los dos puntos se disipa el único conector con la fábula y se describe una imagen cuyos contornos son sumamente vagos: el polvo del granero levantado por los disparos conforma un «torbellino» que cobra la imagen de un «espectro». La imagen se sostiene seguidamente por el contraste entre elementos corpóreos (en cuanto que pueden percibirse por la vista o el entendimiento racional) e incorpóreos (que sólo pueden percibirse por la imaginación):

<i>Corpóreo</i>		<i>Incorpóreo</i>
Torgellino teatralizada gesticulación	espectro	la nada evanescente
descubierto en su ridícula y enfática pretende acogerse a la misma ley de gravedad que quiso despreciar para demostrar y que el enemigo interpretó como la señal —al instante obedecida— para rodear el collado de fuego y preservar en la destrucción	espectro	inconsistencia volatizarse  su condición sobrenatural  el recinto del sueño

Hemos situado la palabra central, «espectro», a caballo entre ambas columnas ya que puede percibirse como un ente visualizado por la imaginación o una

imagen captada a través de la vista pero de carácter demacrado. Conviene resaltar que en este contexto lo corpóreo resulta tan «evanescente, inconsistente y volátil» como los elementos incorpóreos por encontrarse en un contexto totalmente extraño a las funciones normales de estos vocablos y frases con un referente corpóreo: los elementos corpóreos (transmitidos por el discurso mimético que tiene por función vehicular los materiales<sup>3</sup> de la fábula de forma verosímil) pierden así su significado denotativo cuando se encuentran en contacto con los elementos incorpóreos (transmitidos por el discurso metafórico, que extrae sus materiales de la imaginación).

La vaguedad de la imagen en cuestión puede provocar múltiples lecturas; nosotros proponemos una donde contrastamos lo corpóreo (un soldado) con lo incorpóreo (la muerte). Según esta lectura los elementos del párrafo se organizan según lo siguiente.

El espectro evoca a un soldado alcanzado por una de las balas enemigas cuyos gestos mortuorios son aludidos por la referencia a un «torbellino» (la reacción en el momento del impacto). El torbellino evoca movimiento y contrasta por tanto con «la nada» (los soldados que escondidos en sus trincheras no son vistos y por tanto no son nada en el campo visual de frente enemigo). Los gestos mortuorios son aludidos con mayor concreción mediante la «teatralizada gesticulación» (expresión del desmedido dolor) que, según se acerca la muerte, es «evanescente». Con este carácter evanescente que evoca la muerte se conecta el siguiente elemento de lo incorpóreo (si prescindimos del elemento-núcleo o sujeto del párrafo, el espectro), la «inconsistencia» del cuerpo sin vida que es «ridículo» en cuanto que la inconsistencia del moribundo soldado contrasta con sus desaforados movimientos, y «enfático» por la inapelabilidad de su agonía. La tercera palabra de la columna de los elementos incorpóreos, «volatizarse», alude a la muerte como transformación ascendente (de ente corpóreo a espíritu incorpóreo) con la que contrasta la caída del cadáver («la ley de gravedad»). Esta referencia a la causa de la caída muestra la perspectiva racional que atiende a las leyes científicas; desde esta perspectiva resultan absurdos los movimientos desaforados del moribundo que parecen querer «despreciar» tales leyes y «su condición sobrenatural» resulta asimismo una falacia, como lo prueba el hecho de que el cuerpo caiga atendiendo a las leyes naturales que el hombre ha descubierto.<sup>4</sup>

Una vez que el enemigo ha podido ver al soldado que alcanzado por la bala salta de la trinchera haciéndose visible, las huestes nacionales entienden el hecho como una «señal» del lugar donde se encuentran las trincheras enemigas y

3. Utilizamos el término «material» en la asignación de Wellek & Warren (1949: 129), en su discusión sobre los conceptos de forma y contenido tradicionales, «It would be better to rechristen all the aesthetically indifferent elements «materials», while the manner in which they acquire aesthetic efficacy may be called «structure»».

4. Cf. Iser (1978) y Eco (1979).



pueden abalanzarse sobre ellos. De esta forma el último elemento de la columna incorpóreo, «el recinto del sueño», alude a la muerte que se avecina y que conlleva el arrasamiento («destrucción») de la última resistencia republicana por parte de las huestes nacionales.

La imagen se construye así alrededor del zigzagueo entre lo denotado (lo corpóreo: la acción de la guerra) y lo connotado (lo incorpóreo que alude a la muerte como emblema de lo oculto). La muerte no es mencionada sino que es aludida mediante distintos vocablos que evocan la inasibilidad de lo desconocido.

Si bien una lectura de este tipo es prácticamente imposible a estas alturas del texto, el lector en cambio percibe el contraste entre lo corpóreo y lo incorpóreo y experimenta la misteriosa interrelación que los une; esta experiencia de misterio es homóloga con la de los personajes en las proximidades de la muerte. De esta forma la ambigüedad de la imagen permite que el lector *experimente* esta sensación de misterio (percepción emocional) que contrasta con la prosa neutral que se dirige al *entendimiento* del lector (percepción intelectual).

Sumariamente hemos mostrado cómo atendiendo a las premisas del propio discurso narrativo de Juan Benet, los signos emitidos se prestan continuamente a la interacción activa del lector para crear un significado, una interpretación del texto. Atendiendo a los signos de las reflexiones inherentes en las novelas el lector percibe las reglas del código en el que se encuentra, ya que estas reflexiones versan, en última instancia, sobre la poética autorial. De esta forma se pueden sistematizar las reflexiones en la cosmovisión de una constante dualidad en la percepción humana de la realidad, una ironizada porque no puede solucionar los problemas básicos de la existencia humana, la razón, y otra que corresponde al universo del ensueño y de la imaginación que se plasma mediante la capacidad metafórica del arte.

El gran estilo de la prosa militar benetiana adquiere así su significado profundo como emblema del conflicto de la condición humana entre ambos principios, tensión eterna que sobrepasa los límites históricamente delimitables. Así cobra significado la atemporalidad que traen consigo los signos míticos del discurso. Al mismo tiempo las reflexiones aluden a la capacidad espiritual del hombre de percibir los signos sin necesidad de decodificarlos de forma analítica sino percibiéndolos de forma emocional; la lectura de los textos benetianos han de basarse en la capacidad de experimentar *con* los signos emitidos y no con la capacidad intelectual de analizar y entender de forma distanciada el enunciado del texto. Hemos mostrado algunos pasajes donde la fusión de la experiencia del lector tiene lugar con los personajes de la fábula, pero cabe advertir que esto es un fenómeno que afecta a la relación general que ha de tener el receptor con el ambiguo discurso de Juan Benet.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENET, Juan. (SaS) *Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980.
- BRAVO, María-Elena (1983) «Región, una crónica del discurso literario», *Moderne Language Notes*, 98, marzo: 250-58.
- ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.
- GULLON, Ricardo (1973) «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España», *Insula*, 381, Junio: 3 y 10.
- (1975) «Esperando a Coré», *Revista de Occidente*, XLIX, abril-junio): 16-35.
- (1976) «Sobre espectros y tumbas», *Cuaderno del Norte*, Amsterdam: 83-95.
- (1981) «Introducción» a *Una tumba y otros relatos*, de Juan Benet, Taurus, B: 7-50.
- (1983) «Juan Benet hablando desde la sombra» [reseña de *En la penumbra*], *el País*, 9 enero, sección libros: 5.
- (1985) «Sombras de Juan Benet», *Cuadernos hispanoamericanos*, 418, abril: 45-70.
- HERZBERGER, David K. (1979) «Enigma as narrative determinant in the novels of Juan Benet», *Hispanic Review*, 47: 149-57.
- (1984) «The theme of warring brothers in "Saúl ante Samuel"», en Manteiga *et. al.* (ed.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, University of Rhode Island: 100-110.
- ISER, Wolfgang (1976) *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, 1987. Org.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*.
- NAVAJAS, Gonzalo (1985) «The deferred enigma in Juan Benet's *Un viaje de invierno*», *Anales de la literatura española contemporánea*, 10: 41-59.
- OVERESCH, Lynne Elizabeth *The Neo-Baroque: Trends in the style and structure of the contemporary Spanish novel*, PhD, University of Kentucky.
- PÉREZ, Janet (1984) «The Rhetoric of Ambiguity», en Manteiga *et. al.* (ed.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, University of Rhode Island: 18-26.
- SOBEJANO, Gonzalo (1983) «Saúl ante Samuel, Historia de un fratricidio». Citamos a través de la publicación revisada por el autor en Vernon, ed., 1986, *Juan Benet*, Barcelona, Taurus: 158-176.
- SOBEJANO, Gonzalo; KELLER, Gary D. (ed.) (1975) «Estructuras enigmáticas», en *Cuentos españoles concertados (De Clarín a Benet)*. Harcourt Brace Jovanovich, Inc.: 246-49.
- WELLEK, René & WARREN, Austin (1949) *Theory of literature*, New York, Harcourt, Brace & Co.
- WESCOTT, Julia L. (1982) *Creation and Structure of Enigma: Literary Conventions and Juan Benet's trilogy*, PhD, University of Massachusetts.