

**Intertextualidad y sentidos
de la ficción en *Una meditación*, de Juan
Benet y en *Niebla*, de Miguel
de Unamuno. Aproximaciones a las vías
creativas de lo irracional**



129-147

Adriana Minardi*

Resumen

La siempre problemática figura del escritor español Juan Benet y el espacio que construye con su Región no pueden obviarse en el análisis de una literatura que trabaja sobre los procesos de memoria como hecho artístico. En este artículo tomaremos *Una meditación* (1969), segunda novela que compone la trilogía (la primera la constituye *Volverás a Región*, de 1967, y la última *Un viaje de invierno*, de 1972). En el lugar central que se le da a la memoria en esta serie, *Una meditación* cumple la función no solo de

Abstract

The always problematic figure of the Spanish writer Juan Benet and the space that he constructs with his Región cannot be obviated in the literature that works on the processes of memory as an artistic fact. In this article we will focus on *Una meditación* (1969), the second novel of the trilogy (being 1967's *Volverás a Región* the first and 1972's *Un viaje al infierno* the last). In the central place given to memory in this series, *Una meditación* not only does it talk about memory as a topic (theorizing and

* Universidad de Buenos Aires – CONICET. Correo electrónico: adrianaminardi@hotmail.com

hablar sobre la memoria como tópico (teorizarla y clasificarla) sino también de ficcionalizar su proceso en lo que tiene de componente o motivo poético. En ese proceso de ficcionalización se produce un movimiento creativo que hace de la memoria un arte retórico que excluye la racionalización. Allí intervienen operaciones transtextuales, argumentativas y analíticas cuya matriz puede localizarse en un juego intertextual respecto del personaje de Augusto de la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno, de quien se toman dos ejes analíticos: la filosofía creativa del “ser-se” o vía existencialista de la esencia, en primer término, y la relación arte/naturaleza como cara negativa de la antirracionalidad de lo real.

Palabras clave

Metaficción
Memoria colectiva
Ideología

classifying it), but also fictionalizes its process as poetic. In this process of fictionalization, a movement that turns memory into a rhetoric art that excludes rationalization is produced. There, transtextual, argumentative, and analytic operations intervene, and the matrix of those operations can be found in an intertextual game with respect to Augusto's character in Miguel de Unamuno's novel *Niebla*, in which two analytic central concepts: first, the creative philosophy of “to be”; then, the art/nature relationship as a negative side of the anti-irrationality of the real.

Key words

Ideology
Metafiction
Collective memory

Fecha de recepción

30 de agosto de 2015

Aceptado para su publicación

13 de junio de 2016

Introducción

El presente trabajo pretende comparar dos obras de la literatura española, *Niebla* de Miguel de Unamuno, y *Una meditación* de Juan Benet, siguiendo un enfoque narratológico basado en las relaciones de intertextualidad. El derrotero metodológico partirá de la comprensión de la literatura de Miguel de Unamuno como una obra ligada, *strictu sensu*, a una ruptura en su manera de concebir la novela y las letras en general, pero también a un enfoque filosófico de la existencia humana. Este punto de partida nos permite conectar con la novela benetiana en lo que refiere a las vías creativas irracionales o cómo aparece la literatura en tanto metaficción. La hipótesis que se busca demostrar propone que la novela benetiana tiene como principal referente a *Niebla*; de ella se sirve para el uso de motivos, para una experiencia literaria y estética de lo decadente e irracional, pero también para fijar un estilo compositivo metafictivo y de pleno juego narratológico.

En *Niebla*, novela de 1914, el análisis de los marcos narratológicos –que ya tienen su base en *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905)– se sustenta en la dialéctica, muchas veces sintética, de “criatura-creador” que señala la preocupación ontológica de la vivencia o experiencia del ser en el mundo. Esa experiencia se pretende como un acto irracional, pues niega la propiedad de autonomía del ser, por un lado, y la de un arte realista, por otro. Nos interesan, en especial, la mención del prólogo de Víctor Goti (personaje que está escribiendo una novela, que es la obra que el narrador –ente ficticio y portavoz del autor– está presentando), el Post-prólogo de Unamuno y, al final de la novela, el doble epílogo: el capítulo XXXIII y la “Oración fúnebre a modo de epílogo”. En este sentido, un personaje no es nunca autónomo sino que está inserto en una red de estrategias enmarcadas en distintas partes: por un lado, las realidades textuales del protagonista y de sus entes de ficción, es decir, de los personajes. Por otro, la realidad textual del protagonista ante quien escribe. Esta primera mención es adecuada para relacionarla con *Una meditación*, puesto que es, en principio, una novela heredera del '98, ya que lleva al extremo el irracionalismo en la negación de la intencionalidad estética realista. Con esto nos referimos al marco propuesto desde la filosofía nietzscheana, como reacción al neokantismo. En esta matriz se plantea la relación con el posmodernismo en cuanto a lo escéptico y a la vía negativa del arte como crítica a la mimesis realista y referencial. Pero también es deudora de la filosofía existencialista y del vitalismo, reducto del decadentismo de fines de siglo XIX.

Una meditación ha sido escrita en un rollo continuo a partir de un artilugio anexo a una máquina de escribir Halda (de ahí que se hable de su época Halda, segunda en el proyecto narrativo del autor) 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*¹. Esa forma permitía mantener algunos elementos estilísticos de su primera novela respecto de la configuración de los procesos de rememoración, pero esta segunda novela, si bien vuelve sobre el tema de la ruina, eje central de la narrativa de *Región*, apuesta por una diferencia clave: la narración en primera persona que “evoca una serie de memorias fragmentadas que, con frecuencia, permanecen vagas e incompletas” (Herzberger, 1976: 71)². La novela consiste en un largo párrafo y de la misma manera fue presentada al jurado del premio “Biblioteca Breve”. 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 novela o “variación sobre la ruina” no debía respetar el parámetro descriptivo inicial. 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”, de ahí que la memoria sea un hecho creativo. Los hechos que ocurren después de la Guerra civil 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 este texto la retorsión está en la base del desarrollo narrativo-argumentativo: la enfermedad está constituida por la guerra y por 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 (Benet, 1969b: 75).

La idea del “paralytic state” (Orringer, 1984) se proyecta sobre lo ideológico. Así, el espíritu de posguerra es una máxima ideológica tópica que se concentra

¹ Nos referimos a su sentido en la narrativa del siglo XX, en particular a la ruptura respecto de las variaciones lingüísticas que en los personajes regionatos quedan subsumidas a la voz del narrador. De esta manera, se percibe una amalgama que, antes de generar un sentido polifónico, está en función del *ethos* de autor.

² En el original: “evokes a succession of fragmented memories which frequently remain vague and incomplete”. La traducción es propia.

en la función intertextual. El concepto de “estado parálítico” supone la idea de restricción y racionamiento, así como de autarquía, propios de la posguerra española. El estado genera claustros y encierros que desencadenan sus imaginarios en la novela. 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 tramas argumentativas y narrativas, dejando a un lado el aspecto descriptivo, y así, se presenta a la comarca como condensado ideológico antes que como espacio geográfico. Este espíritu refleja también una crítica que puede resumirse en dos conceptos: restricción y racionamiento (cfr. Martín Gaité, 1987: 5), que fueron sufriendo desplazamientos semánticos hacia las relaciones sociales, de género, políticas y económicas:

(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 malévolo 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 ...) (Benet, 1969b: 53).

Este artículo realiza un derrotero analítico que va de lo macro a lo micro, partiendo de los motivos y escenas que caracterizan la novela benetiana como “irracional”, para luego enfocarnos en la pervivencia de la huella unamuniana en lo que refiere a la caracterización de un *ethos* de autor y su oscilación con la figura de narrador. Cierran el artículo las conclusiones pertinentes.

Motivos y escenas, huellas de lo irracional

El relato en *Una meditación* 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 retórico de una memoria colectiva. 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 hipermnesia (deseo de recordar exacerbado) e intenta reconstruir lo perdido. En ese intento de recordar es en el que se establece la equivalencia respecto del imaginar. El ciclo parece apuntar a lo que 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.

Lo mismo sucede en la relación entre Augusto y el autor en *Niebla*. Al principio del relato, las imágenes que tenemos de Augusto se corresponden con una no existencia. Augusto no es sino que deberá ir siendo, ir buscándose. Cuando sale a la calle es un hombre incompleto, acaba de nacer al mundo aunque se irá formando en el transcurrir de la obra, concretándose, liberándose de la niebla, aunque la niebla, en tanto metáfora argumentativa, es central durante todo el texto. *Niebla* comienza con el prologuista Víctor Goti; ese prólogo y el postprólogo marcan la intención dialógica. Se presentan polisémicamente las variaciones acerca de quién narra. El primer elemento polémico tiene que ver con la imposibilidad de autonomía. Víctor Goti es un personaje que asume el rol de prologuista sin dejar de ser personaje y que, además, pugna por ser autónomo. No hay dependencia jerárquica, pero tampoco autonomía, pues ambos están en relación de necesidad para explicarse los roles que asumen. En este caso, Unamuno no domina a Goti sino que están en relación de equivalencia. No hay posibilidad de libre albedrío, ya que ambos se determinan por la significación que pretenden dar al texto biográfico de Augusto Pérez. Luego, nos encontramos con otro problema: el de la relación entre el protagonista y su narrador. Aquí, la autonomía que pretende el protagonista es el correlato de la libertad, rol diferenciador que reclama. Pero a este problema se le suma el de la importancia de los prólogos en las obras. Si el prólogo, en nuestro caso, está narrado por la persona-personaje que se admite menos que el mismo Unamuno, entonces la autoridad está invertida. Las equivalencias tienen por finalidad, al igual que Cervantes con la parodia de los libros de caballerías, la autoparodia de sus propios ensayos que buscan reasimilar dichos textos sin su supuesta realidad original. En nuestro caso, la autoparodia sirve para separar al autor implícito, textualizado, del autor histórico. Este caso de metaficción nos sirve, además, para mostrar la equivalencia semántica entre personajes de ficción y entes reales.

De esta forma, el pacto de verosimilitud se quiebra y prólogo y postprólogo se vuelven parte del corpus textual de *Niebla*. Por otro lado, el protagonista es

presentado por un narrador que no es solo un dispositivo narratológico sino que posee también entidad real. El protagonista, en este sentido, tampoco es un mero dispositivo que depende del narrador sino, por el contrario, un ente real que se presenta a sí mismo a través del monólogo interior, y de monodialogos con su perro Orfeo. Esta búsqueda, este serse en el mundo, se verifica en las continuas reflexiones, guiadas por preguntas retóricas: “¿Sueño o vivo?” (Unamuno, 1994: 201), se interroga; ¿qué es su vida?, “¿es novela, es ‘nivola’ o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción?” (1994: 201). Duda de su propio ser y así cuando dialoga con Víctor Goti sobre su creación literaria o “nivola” se ve reflejado, creado en ella: “Se me antoja que me estás inventando” (1994: 201) y se pregunta si es su existencia un sueño, una ensoñación divina que se acabará cuando Dios se despierte de su letargo. La metáfora del paraguas cerrado, que el protagonista prefiere, es signo de su ensimismamiento y también de la posición que el narrador elige para presentarlo: la del absurdo.

El primer reconocimiento de los otros se da, justamente, con Eugenia:

 Mi Eugenia, sí, la mía –iba diciéndose–, esta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera (Unamuno, 1994: 115).

Aquí se ponen en juego una serie de cuestiones: en principio, la construcción de los entes de ficción que el protagonista crea, un caso metaficcional por excelencia que evidencia la lucha por tener alma, por encontrar su yo íntimo; o más bien se podría decir la lucha por crearse a sí mismo, por construirse como ente de ficción o realidad en la trama textual, de la misma manera que crea a la Eugenia ideal, a la suya, que de ningún modo coincide con la Eugenia, de ella, que el lector conoce; en definitiva, el protagonista al “serse” y al construirse por diferencia de los otros, y también al asumir el punto de vista de los otros, lucha por querer ser, por afirmar su diferencia.

Este “querer ser” está ligado a otro personaje, otro ente de ficción que le revelará el secreto de su existencia: el dispositivo del autor. Se trata de Unamuno, a quien Augusto decide visitar en Salamanca y consultarle sobre su intención de suicidarse. Un caso metaficcional que también involucra la producción escrita que trataba del suicidio. Este encuentro entre Augusto y el autor-personaje supone el paso de la noción de “ser” a la de “existir”. Si Augusto “es” es porque siente, porque sufre después del engaño amoroso, pero solo ahora descubre que no puede matarse por la sencilla razón de que no existe: “no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes” (Unamuno, 1994: 279) le explica Unamuno, confesándole el secreto de su existencia, al decirle que es solo una ficción.

Ahora bien, este hecho de la no existencia supone que el autor se ubique en el plano mismo de la ficción. Unamuno no se figura como un Dios sino, más bien, como un personaje más. Es lo que hace que Augusto pueda rebelarse insinuándole que lo mataría: “¿o es que cree, usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que un ente de ficción (...) matara a aquel a quien creyó darle el ser ficticio?” (Unamuno, 1994: 280). El conflicto, claro está, se desata por la libertad pretendida de Augusto y también del mismo Unamuno. La relación que guarda con sus entes de novela pretende reflejar la que guarda Dios con los humanos; así, de la misma manera que los seres ficticios son juguetes para Unamuno, los hombres lo somos para Dios, como si la vida se tratase de un “ajedrez divino”, metáfora argumentativa que pone en escena cierto determinismo que entra en contradicción con el libre albedrío y la libertad de los personajes. Lo mismo sucede en *Una meditación*. Según señala Gonzalo Sobejano (1975), el narrador no se presenta con entidad suficiente en esta novela. 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 por 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 solo respecto de la rememoración sino también de la conmemoración. El retorno está signado por la veta creativa³, lo que implica que al buscar el pasado se 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. 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; en otro, y dado su carácter de obra “titulada

³ Según Bertrand de Muñoz (1980) el retorno creativo permite activar la rememoración a partir del arte. Esta autora analiza en este sentido una novela titulada *El retorno*, de Pablo de la Fuente, donde se unen nostalgia y vida artística.

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 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 genealógico o generacional 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 republicana. 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” (Benet, 1969b: 32).

La memoria se transforma, de esta manera, en un proceso simultáneo, hecho que se refleja en un texto que carece de párrafos, que apenas tiene diálogos y cuyo 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 respecto de la “zona de sombras”. El sello de esta suerte de metanovela⁴ es lo irracional y es, a partir de la 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* de la memoria retórico-discursiva de la prehistoria republicana⁵.

⁴ 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 Spire (1984), se correspondería con una “self-referential novel” (novela autorreferencial), por cuanto dirige su atención no al mundo representado de manera exclusiva sino a su proceso constructivo, mediante el acto de escribir que el anteriormente citado crítico ubica en la categoría 1. No obstante, el interés en la obra benetiana se centra más en lo que Sobejano (1989) califica de neonovela en una obra como *Saúl ante Samuel* pero que desplaza a toda su 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 abarcador para una obra que busca romper las categorías.

⁵ Rivkin Goldin (1986) ha hablado, incluso, de esta novela como de una “parábola del idealismo republicano” (1986: 110) donde se busca tanto la recuperación de la memoria particular como también de la colectiva de la comarca.

Narrador/autor: deconstrucciones irracionales

El narrador, en esta antinomia dialéctica que intenta mostrar, debe estratificarse. Es pues a partir de la intercalación entre una primera persona que rememora la infancia republicana y otra que ejerce la omnisciencia que entenderemos el proceso que cumple el héroe en las tres etapas de no iniciación, iniciación y fracaso (Villegas, 1973), 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 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 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 al 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, que analizaremos en el próximo apartado, lleva a pensar a 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 metafictional 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” (Bravo, 1986: 177).

La memoria sufre por lo tanto, en tanto *dureé*⁶ 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 solo 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 de quedar los elementos estáticos”

⁶ Siguiendo a Bergson, la *dureé* es inefable, reductible a la imagen, siempre incompleta, a diferencia del tiempo histórico, que es mensurable y cuantificable.

(Benet, 1969b: 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 solo “la total ausencia de sentido en las vidas de la gente” (Herzberger, 1976: 84)⁷, sino una estructura narrativa basada en la tensión entre dos temporalidades que se funden: la del pasado reciente y la del presente. 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 al ritmo de la legalidad de Mantua y el tiempo psicológico fomentara, por el contrario, el desorden y la transgresión. Así, la temporalidad es medida por los mecanismos de la memoria. Por ende, “solamente los desastres y las pasiones son capaces de fijar el tiempo” (Benet, 1969b: 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 una fiesta infantil, con dulces, sorteos, concursos y globos, la última que—yo recuerde— se dio en aquella casa a la gloria de los niños (Benet, 1969b: 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 entre 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. Las memorias tienen aristas que se estratifican conforme avanza el punto de vista del narrador, de una perspectiva individual a una colectiva. Eso permite poner en escena unas conciencias rememorativas que articulan funciones ideológicas.

⁷ En el original: “the total absence of meaning in the people’s lives”. La traducción me pertenece.

La clave pasional no es un elemento adyacente de la narrativa del ciclo sino constructivo del irracionalismo; constituye el principio de la búsqueda de la memoria a partir de la función semiótica. La pasión o eros supone la energía o resto pulsional que tienen estos personajes: Carlos, Leo y el narrador, pero también el grupo de adultos que 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 y deja en la pasión una pulsión que es transgresión social. Como señala Summerhill (1986), 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 esta segunda novela, el sacrificio se produce como un efecto sobre todos los personajes⁸ pero, en especial, sobre el narrador. El primer nivel (el del yo-creador que bien podría restablecer el estatuto de autor) se encarga del sentido literal y de 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 de 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 intradiegéticos 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 intradiegético, 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

⁸ Se pueden citar ejemplos como el del personaje de Ruán, el de la prima Mary y el de Carlos, quienes escapan por un arranque pasional durante los primeros días de la guerra. Carlos lo vuelve a intentar con Leo en la posguerra y es allí donde se desencadena el castigo urdido por Numa a través de Cayetano. El cobertizo se incendia y este desaparece.

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 (cfr. Benet, 1969b: 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 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. La narración que rememora 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.

El supuesto fracaso del héroe tiene connotación 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 restablecer la memoria colectiva de la comarca. 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.

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” (Benet, 1969b: 280), que al finalizar reanuda el orden cronológico y lineal de la historia⁹. La cruz que forma Leo al final se puede entender como símbolo del martirologio, de la inmolación en el altar social de aquel o aquella 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 solo se advierte en este hecho la interconexión de esta obra con las precedentes, sino que también en las últimas páginas de *Una meditación* ya se hacen unos velados avisos del título y del argumento de esta obra: “En verdad

⁹ 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?” (Benet, 1969: 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” (1969: 274)– como el impuesto sobre Región.

casi toda historia de amor es una *viaje a los infiernos, en el corazón del invierno*, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación” (Benet, 1969b: 274)¹⁰; “a lo largo de todo el invierno que terminaba en aquellas horas –de vuelta ya *del viaje a los infiernos...*” (1969b: 276).

Si *Volverás a Región* era ante todo la novela de la guerra –cuyos monólogos dialogados daban la impresión más cercana a la crónica¹¹–, *Una meditación* es principalmente la novela de la 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”¹² (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 tópica mítica del nacionalismo católico, del que el franquismo es el 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.

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 persistencia motiva la continuidad de la obra como crítica a la tópica 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

¹⁰ Cursivas nuestras.

¹¹ 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: 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 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. Boyd (1983) define este tipo de novela como reflexiva pues apunta a quebrar los límites del sentido y la razón.

¹² Como señala 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” (1986: 177).

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 arquetípica¹³. 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 indisolubles.

Conclusiones

Generalmente, las funciones en un texto se tienden a pensar desde las diferencias entre autor, lector, personaje, pero al igual que en Unamuno, se deconstruyen esas oposiciones que se hacen funcionar de la siguiente manera: el autor es el dispositivo que produce el texto inicialmente, pero esta producción es inacabada en cuanto el lector es quien regula la circulación de los sentidos del texto inicial y el autor ya no tiene control sobre este. El autor se confunde, en principio, con el personaje. Augusto Pérez no es solo uno de los personajes del “campo de personajes” sino que también es parte de un “campo biográfico”, referencial, como sucede con Unamuno en el despacho de la casa rectoral, actuando también como otro personaje de ese universo ficcional, o como Carlos en relación con el autor. Con esto se quiebra la dimensión mimética que culmina en un doble plano de producción: el del escritor-protagonista y el del lector.

El lector y el personaje, como entes de ficción que han logrado una plena conciencia de su estado ontológico, son determinantes para establecer los juegos metaficcionales. La realidad del personaje es más sustancial y consistente que la del autor. La existencia eterna del personaje no depende del autor, ya que una vez creado es independiente. En cambio la existencia del autor estará siempre subordinada a la del personaje. El mero hecho de haber existido históricamente no implica existencia real sino que lo que tiene eternidad pasa a ser lo real.

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

¹³ 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 *statu quo*, el conjunto de imágenes o formas que estructura el inconsciente colectivo y lo somete a la fijación de formas estereotipadas (cfr. Villegas, 1973).

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. Quien media en la interpelación de ese orden es la memoria/ficción, producto del irracionalismo. Por eso, lo central en esta segunda variación sobre la ruina, motivo central del ciclo regionato, es el motivo y retórica de la *poiesis*¹⁴. 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 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. El arte es entonces lo que provoca la ruptura del orden de lo real o factible y es también, tanto para el noventayochismo como para la novela posmoderna española, el enclave ideológico de análisis del orden social y de la historia invertebrada del “ser(se)” español.

Fuentes

Benet, Juan (1967), *Volverás a Región*, Madrid, Alfaguara.

---- (1969a), “Baalbec, una mancha”, en *Nunca llegarás a nada*, Madrid, Alianza, pp. 70-95.

---- (1969b), *Una meditación*, Madrid, Alfaguara.

---- (1972), *Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia.

---- (1976), *Qué fue la guerra civil*, Madrid, La Gaya Ciencia.

---- (1980), *El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta.

Unamuno, Miguel de (1994), *Niebla*, Madrid, Cátedra. Edición a cargo de M. J. Valdés.

Bibliografía referida

Alter, Robert (1975), *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.

¹⁴ Vale aclarar que las lecturas centradas en esta novela han visto en ella un sentido político y una invención existencial. A estas cabe sumar el sentido tropológico de la *poiesis* que completaría la tríada hermenéutica.

Bachelard, Gaston (2000), *Poética del espacio*, México, FCE.

---- (2003), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE.

Barthes, Roland (1967), "El discurso de la historia", en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, pp. 163-177.

Benson, Ken (1989), *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Estocolmo, Stockholms Universitet.

Bergson, Henri (1968), *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1980), "El retorno en la novelística española desde 1939", en Gordon, Alan y Rugg, Evelyn (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, t. IV, pp. 102-106.

Boyd, Michael (1983), *The reflexive novel. Fiction as critique*, Londres, Bucknell UP.

Bravo, María Elena (1985), *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península.

---- (1986), "Región, una crónica del discurso literario", en Vernon, Kathleen (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 177-187.

Cabrera, Vicente (1983), *Juan Benet*, Boston, G.K. Hall-Twayne World Autor Series.

Camacho Guizado, Eduardo (1969), *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.

Campbell, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE.

Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Derrida, Jacques (1997), *El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen*, Buenos Aires, Manantial.

Gullón, Ricardo (1986), "Sobre espectros y tumbas", en Vernon, Kathleen (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 206- 219.

----- (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

----- (1981), "Introducción", en Benet, Juan, *Una tumba y otros relatos*, Madrid, Taurus, pp. 7-50.

----- (1985), "Sombras de Juan Benet", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 417, pp. 45-70.

Herzberger, David (1975), *The Novelistic Art of Juan Benet*, Urbana-Champaign, University of Illinois.

----- (1976), *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek, American Hispanist.

----- (1991), "Narrating the Past: History and The Novel of Memory of Postwar Spain", *PMLA*, n° 106, pp. 153-173.

Kellman, Steven (1980), *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia U.P.

Lupinacci Wescott, Julia (1984), "Subversion of Character Conventions in Benet's Trilogy", en Maintega, Roberto et al. (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, UP of New England, pp. 72-88.

Machín Lucas, Jorge (2009), *El primer Juan Benet (1965-1972): La forja de un estilo novelístico*, Saarbrücken, VDM Verlag.

Maintega, Roberto et al. (eds.) (1984), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, UP of New England.

Margenot, John (1989), "Cloisters and Cloisterers in Juan Benet's *Volverás a Región*". *Hispanic Journal*, n° 10, vol. 2, pp. 113-126

----- (1991), *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.

Orringer, Nelson (1984), "Epic in a Paralytic State: *Volverás a Región*", en Manteiga, Roberto et al. (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, UP of New England, pp. 39-51.

Ortega, José (1974), *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

Rivkin Goldin, Laura (1986), "La búsqueda literaria en *Una meditación*", en Vernon, Kathleen (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 108-127.

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", en Vernon, Kathleen (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 254-280.

---- (1986b), "Testimonio y poema en la novela española contemporánea", en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, pp. 89-115.

---- (1989), "Novela y metanovela en España", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 512-513, pp. 4-6.

Spires, Robert (1984), *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University of Kentucky Press.

Summerhill, Stephen (1986), "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*", en Vernon, Kathleen (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 93-108.

Vasquez, Mary (1984), "The Creative Task: Existential Self-Invention in *Una meditación*", en Manteiga, Roberto et al. (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, UP of New England, pp. 64-72.

Vernon, Kathleen (ed.) (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus.

---- (1989), "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", en Neumeister, Sebastian, Heckelmann, Dieter y Mergalli, Franco (eds.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I & II, Frankfurt, Vervuert Verlag, pp. 429-437.

Villegas Morales, Juan (1973), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Waugh, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge.