

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*<sup>1</sup>. 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 realidad<sup>2</sup>. 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-

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

<sup>2</sup> 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 Benet<sup>3</sup>. 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 tensiones<sup>4</sup>.

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 síntesis<sup>5</sup>. 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 polifónica<sup>6</sup>, 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

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

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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».<sup>7</sup>

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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. 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 vida<sup>10</sup>. 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

<sup>7</sup> Bakhtin, p. 111 (traducción mía).

<sup>8</sup> Bakhtin, p. 128.

<sup>9</sup> 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.

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