

Juan Benet y la novela corta: espacios y tiempos en *Nunca llegarás a nada* (1961)

Antonio CANDELORO
Universidad Católica San Antonio, Murcia

Resumen

Este artículo pretende analizar la primera obra de Juan Benet, la recopilación de novelas cortas *Nunca llegarás a nada*, aparecida en 1961, con el objetivo de demostrar como el universo narrativo del autor de *Volverás a Región* empieza a forjarse ya en este primer experimento literario. Tanto desde el punto de vista del estilo (o de lo que el mismo Benet definió como *grand style*), como desde el del contenido, veremos en qué sentido estas novelas cortas plasman un mundo en el que las mismas categorías de espacio y de tiempo se relativizan, convirtiendo las mismas obras en enigmas irresolubles.

Palabras clave: Juan Benet, *Nunca llegarás a nada*, espacio, tiempo, narración.

Abstract

This article aims to analyze the first work of Juan Benet, the collection of short novels *Nunca llegarás a nada*, appeared in 1961, with the aim of demonstrating how the narrative universe of the author of *Volverás a Región* begins to be forged already in this first literary experiment. Both from the point of view of the style (or from what Benet himself defined as *grand style*), as from that of the content, we will see in what sense these short novels shape a world in which the same categories of space and time are relativized, turning the works themselves into irresolvable riddles.

Keywords: Juan Benet, *Nunca llegarás a nada*, space, time, narration.

1. COMPRENDER SIN LLEGAR A COMPRENDER DEL TODO NADA

En su ensayo sobre estética *Senso e paradosso*, el filósofo italiano Emilio Garroni, tras preguntarse por el sentido de la filosofía y, paralelamente, por el de la estética en cuanto filosofía “no especializada”, afirma que: “Paradójicamente, se comprende de verdad, solo cuando no se comprende todo” (Garroni, 1986: 5)¹. Curiosamente, el

¹ Garroni (1986: 5): “Paradossalmente, si comprende davvero, solo quando non si comprende tutto”. En el ensayo sucesivo, *Estetica. Uno sguardo-atraverso* Garroni (1992) llegará a presentar la estética como un “mirar-a través” de los fenómenos (un texto literario, una obra de arte, un concepto) precisamente por la innata capacidad del ser humano de intentar interpretar la realidad (factual y textual) y de interrogarse constantemente por la validez de esa misma interpretación; la expresión “mirar-a través” viene del Ludwig Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*: cfr. Wittgenstein (2009: 249): “Nos parece como si tuviéramos

mismo Juan Benet, y casi diez años antes que Garroni, llegará a aplicar una misma visión filosófica a la interpretación de las obras literarias que, según él, merecen nuestra atención de lectores en cuanto ‘amantes’ de las mismas: “El verdadero amante de la obra literaria [...] comprende que no la comprenderá nunca de forma cabal y absoluta, que siempre podrá volver sobre ella para encontrar un detalle desconocido –y a veces desagradable– y que su relación con ella no tiene fin” (Benet, 1976a: 33-34). Si miramos la obra literaria de Juan Benet en su conjunto (desde el teatro a la novela, pasando por las fábulas, los relatos, las novelas cortas y los ensayos), podríamos afirmar que esta propuesta filosófica de “comprender solo cuando no se comprende todo” es clave para poder acercarnos al universo multifacético del ingeniero madrileño².

No hay obra de Benet que no implique una actitud activa y despierta por parte del lector. Al mismo tiempo, y paradójicamente, no se puede leer a Benet atendiendo exclusivamente a los ingredientes básicos de los mundos ficticios: es más, en muchos casos (pensemos en *Volverás a Región*, que es el epítome del universo benetiano), ni hay una trama que reconstruir, ni hay personajes definidos, ni hay narradores omniscientes (o subjetivos y en primera persona singular) que nos permitan seguir esa trama ni ahondar en la psicología de esos fantasmas hechos de palabras (o “hechos palabra”) que son, muchas veces, los personajes benetianos, ni hay un final definitivo y resolutivo que nos permita sacar a la luz el verdadero mensaje que el autor ha pretendido enviarle al lector a través de las múltiples voces y máscaras (ambas escurridizas) de sus narradores.

que *penetrar* los fenómenos: nuestra investigación, sin embargo, no se dirige a los *fenómenos*, sino, como pudiera decirse, a las ‘posibilidades’ de los fenómenos”. Como explica en su *L’arte e l’altro dall’arte*, Garroni (2003: 152) prefiere traducir ‘mirar-a través’ (y no ‘penetrar’) el verbo alemán *durchschauen*, para dar la idea del ‘esfuerzo’ que implica ese tipo de ‘mirada’. En este sentido, la estética de Garroni se acercaría bastante a la “filosofía de la imagen” que ha ido desarrollando a lo largo de los años el historiador del arte francés Georges Didi-Huberman; pienso sobre todo en ensayos como: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Didi-Huberman, 2010); o *Lo que vemos, lo que nos mira* (2004b); *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006) o el profundo y perturbador *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2004a), en los que el autor nos obliga a replantearnos nuestra visión de las imágenes que pone en el centro de su discurso analítico. Aplica la teoría de la “imagen-síntoma” (de raigambre benjaminiana) a la narrativa benetiana Stefania Imperiale en su sugerente *Contar por imágenes. La narrativa de Juan Benet* (Imperiale, 2016). He tenido en cuenta todos estos ensayos para acercarme al análisis de las novelas cortas que componen *Nunca llegarás a nada*.

² Es más: la afirmación de Benet sobre “el verdadero amante de la obra literaria” se podría aplicar perfectamente también a sus magníficos ensayos: además del fundacional *La inspiración y el estilo* (Benet, 1966), resultan siempre una lectura provechosa y fascinante obras heterogéneas e híbridas como *Puerta de tierra* (1970); *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976a); el ya citado *En ciernes*; *La moviola de Eurípides* (1981) o *La construcción de la Torre de Babel* (1990). En todas ellas el autor despliega sus hondos conocimientos de Literatura, Filosofía, Historia y Lingüística, con ironía y con su estilo errático y siempre serpenteante. Al lector le es dado el papel de asistir al nacimiento progresivo de la idea brillante o de la síntesis inesperada, sin que el texto sufra el peso excesivo de las notas al pie o de la lista final de la bibliografía consultada (en este sentido, Benet recuerda al Rafael Sánchez Ferlosio ensayista: ambos le piden al lector que se involucre en la búsqueda –peligrosa y azarosa– del sentido de lo que se está investigando; pienso sobre todo en obras como *Las semanas del jardín* (Sánchez Ferlosio, 1974); *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993) y *Non olet* (2003).

Partiendo de estas premisas, el objetivo de este artículo es intentar aclarar cómo funciona la escritura benetiana en *Nunca llegarás a nada* a partir de dos categorías fundamentales de la narración (de cualquier narración, por desarticulada o difusa que esta sea): el espacio y el tiempo³. Sin embargo, antes de empezar el análisis, es oportuno recordar que *Nunca llegarás a nada* es la primera obra de corte narrativo publicada por el escritor en 1961 y que pasó casi del todo desapercibida hasta la publicación de *Volverás a Región* (novela escrita entre 1962 y 1964 y publicada, tras cuatro revisiones y muchos avatares, en 1968)⁴. Veremos, entonces, cómo lo que el mismo Benet define como *gran style* en su ensayo *La inspiración y el estilo* (de 1966) –entendiendo con esta expresión el estilo que cada escritor tiene que saber encontrar y hacer propio y dominar hasta las últimas consecuencias, independientemente del tema o del argumento que quisiera tratar literariamente–, permea también esta obra de escritor novel. Además, veremos cómo el afán de experimentación ya caracteriza este primer intento de crear un universo ficticio sin parangón en la producción literaria española de aquellos años⁵. Se mostrará, así, como el género (siempre escurridizo y de compleja definición) ‘novela corta’ se presenta como la herramienta perfecta para la experimentación que el autor lleva a cabo tanto en relación con el espacio como en relación con el tiempo.

³ Sobre este aspecto, cfr., entre otros, Benson (2004); Segre (1976); Villanueva (1977); Pavel (2005); González (1990); Gullón (1981: 7-50). Sobre el tiempo en cuanto enigma que une las obras de Juan Benet a lo largo de toda su vida, cfr. Candeloro (2015: 125-136).

⁴ Antes de esta recopilación, Benet se había estrenado como escritor con la publicación de *Max*, una obra teatral (o un cuento con rasgos teatrales) publicada en 1953 para la *Revista Española* (Benet, 1953). El teatro completo de Benet no llega a publicarse hasta 2010: cfr. Benet (2010c).

⁵ Tan atrevida y tan anticonformista aparece la propuesta literaria de Benet que incluso dos amigos cercanos y dos lectores ‘expertos’ como Luis Martín Santos y Carmen Martín Gaité sentirán la necesidad de expresar sus perplejidades al autor: cfr. Benet; Martín Gaité, 2011: 44: en una carta del 25 de noviembre de 1964, la autora de *Entre visillos* le escribe a Benet: “a pesar de tu poco frecuente intuición literaria y de tus facultades, eres *un poco artificioso*. Imagínate al lector; sé leal. Deja solamente *oscuro* lo que también lo es para ti” (las cursivas son mías); en la nota 11, p. 203, Teruel compara esta afirmación con la del autor de *Tiempos de silencio* en otra carta, esta vez del 9 de abril de 1961 (el mismo año en el que aparecerá *Nunca llegarás a nada*): “La calidad literaria es innegable: tu *nebulosa* es de gran calidad estética; la fluencia de la frase, el ritmo, el vocabulario, las metáforas, todo ello indica que tienes categoría de escritor y hasta de escritor de importancia [...]. Ahora bien, a mi modo de ver tu *nebulosa* es quizá demasiado nebulosa” (las cursivas son de Martín Santos). Podemos compartir la opinión de ambos ‘críticos literarios’: lo que no implica que las dificultades ínsitas en el *grand style* de Benet no provoquen el goce estético por parte del lector aficionado a los enigmas y a las obras literarias complejas (como podrían ser James Joyce, para Martín Santos, y William Faulkner, para el mismo Benet); si cito estas dos cartas es también porque nos ayudan a entender por qué Benet escribe *La inspiración y el estilo* en 1966: se trataba de reivindicar su estética y su poética a costa (y a pesar) de las críticas de los demás; cfr. también Echevarría, “Prólogo”, en Benet, 2010a: 20-21: “*La inspiración y el estilo* constituye, de hecho, una provocación en toda regla destinada a sembrar la consternación, barrer el patio y dejar bien claro cuáles eran los propósitos que guiaban aquella novela [*Volverás a Región*]”.

2. *NUNCA LLEGARÁS A NADA*: VIAJES SIN RUMBO (EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO)

La novela corta que da nombre al primer libro publicado por Juan Benet toma su título de la frase que la tía del joven protagonista (Juana se llama la tía y Juan se llama el sobrino) le repite reiteradamente para subrayar su poca constancia y su carácter débil frente a las responsabilidades que implica la vida adulta: “Calamidad, nunca llegarás a nada”⁶. La trama se articula alrededor de los múltiples intentos del narrador y protagonista de recordar un viaje por Europa empezado casi por azar junto con su amigo Vicente, un compañero de facultad con dinero, y con la idea de tomar un respiro del ambiente asfixiante de su familia, ambiente encarnado por la ya citada (y muy devota) tía Juana y por el tío Alfredo, un militar (se supone que franquista) “muerto en acto de servicio”, como se especifica con humor negro en la descripción de su muerte en un baño el día de su despedida de soltero. La incertidumbre —eje filosófico central del universo narrativo benetiano— se explicita ya desde el íncipit de la novela corta:

Un inglés borracho al que encontramos *no recuerdo dónde*, y que nos acompañó durante varios días y *quizá* semanas enteras de aquella desenfadada locura ferroviaria, llegó a decir —tras muchas noches de poco dormir y en el curso de *cualquiera sabe qué* mortecina, nocturna e interminable conversación— que no éramos sino unos pobres *deterrent* tratando en vano de sobrevivir. (Benet, 2010c: 17; la cursiva del término inglés es del autor)⁷

⁶ Cfr. Benet, “Nunca llegarás a nada”, en Benet (2010c: 22). Las demás citas del texto provienen de esta edición. Para el análisis de las otras tres novelas cortas nos basaremos en el primer volumen de la misma colección: Benet, 2016. La expresión “calamidad” la adoptará (en sentido despectivo) también el Padre José para referirse a Max, el protagonista de la homónima obra teatral (cfr. Benet, 2010b: 35: “PADRE JOSÉ (*mirándole con desprecio*): [...] Tú lo has querido, calamidad”). A propósito de la postura inconformista de Benet con respecto al género ‘cuento’ y ‘novela corta’ es curiosa la decisión sobre la que vuelve a meditar el mismo autor en el “Prólogo” a la segunda edición de la recopilación de sus cuentos para Alianza (publicada en 1981; la primera apareció en 1977): “En la anterior ocasión opté por recoger en el primer volumen todas las narraciones situadas en el espacio regionato, para incluir en el segundo todas las restantes. Ahora, para animar un poco la cosa (y de paso tratar de pinchar a algún crítico) he obedecido a otra distribución diferente, convencido de que aquella tímida clasificación geográfica ni quita ni pone nada a las categorías literarias del conjunto. Así, pues, en esta ocasión, el primer volumen incluye las —por llamarlas así— novelas cortas, tan distintas de los cuentos, reunidos en el segundo tomo. También estoy convencido de que en fecha no lejana cualquier estudioso o comentarista nos vendrá a explicar de manera tan concluyente como insatisfactoria, cuál es la diferencia entre novela corta y cuento” (cfr. Benet, 2010: 13-14). No hace falta subrayar la ironía implícita en esta escasa confianza de Benet hacia los estudiosos y los comentaristas de literatura (a los que llega a llamar en este mismo prólogo “textólogos”). No se puede ser “textólogo” con Benet; pero, sin duda alguna, sus obras empujan al lector a interpretar el papel de tal: por instinto primordial del ser humano, ahí dónde nos dicen que hay un misterio, ahí intentaremos encontrar una solución o una clave para esclarecer el mismo (sobre la etimología del sintagma ‘novela corta’ en español y las múltiples dificultades de catalogar ‘novela corta’ y ‘cuento’ cfr. el ya clásico estudio de Baquero Goyanes, 1998: 101-109 y 117-132).

⁷ Para un análisis de este íncipit y de la trama deshilvanada de esta obra cfr. Pittarello (1995: 11-32); según Pittarello (1995: 12): “*Nunca llegarás a nada* inaugura un extenso discurso del vacío, que pone en tela de juicio no solamente la función referencial de la literatura, sino la configuración misma del mundo, investigada en sus móviles constantes y en sus resultados variables”.

La trama se desarrollará de forma fragmentada a través de reiteradas repeticiones del ámbito semántico de lo incierto y lo inclasificable (tanto desde el punto de vista espacial —¿dónde se desarrolla el viaje?— como desde el temporal —¿cuánto dura el viaje?—): a los “no recuerdo” y los “quizá”, se unirán los “a lo mejor”, “tal vez”, “cualquiera sabe qué”, y se repetirán hasta el final, sin permitirle al lector esclarecer nada de los eventos rememorados por el narrador. Es más, cuando el lector llegue al punto final, tras cincuenta páginas de ‘trama sin trama’ (o sin hilos entramados), descubrirá que el arranque de las tres secciones (no numeradas) en las que se puede dividir el texto empezará casi con las mismas palabras del incipit (una especie de *ritornello* del narrador que se siente incapaz de rememorar su pasado): “Nunca me acordaré de por qué emprendimos aquel viaje. Es decir, he olvidado el pretexto” (Benet, 2010c: 20) rima con la siguiente oración de la tercera y última sección: “Por más que he intentado reconstruirlo jamás he logrado desentrañar el itinerario de nuestro viaje” (Benet, 2010c: 60).

Así, a pesar de los esfuerzos mnemónicos del protagonista, la escritura declara (y denuncia) la imposibilidad de volver a aquel viaje (realizado en el espacio, pero también y sobre todo en el tiempo, cuando la escritura se convierte en herramienta poco viable de anamnesis) según los principios de no contradicción y de la concatenación lógico-causal⁸. Es como si Benet se acordara del estilo altamente lírico de Proust para desmentir la capacidad de la memoria de permitirnos revivir el pasado. Es más: hay fragmentos que precisamente por ser muy proustianos, demuestran cómo es imposible volver atrás en el tiempo de la juventud⁹.

Es lo que ocurre, de entre muchos ejemplos que se podrían sacar a colación, en la rememoración de la casa de Vera, una joven por la que tanto Juan como Vicente sienten una fuerte atracción física¹⁰:

Habíamos hecho todos los esfuerzos imaginables para encender la chimenea de Vera; apenas logramos otra cosa que prender unas astillas y atufar la habitación con humo agrio cuando, con el vuelo de unas cenizas de papel, cortando la narración, el tiempo falso se hincha y nos lleva al apartamento de París. Apenas encontré otra diferencia que la mota de ceniza y el vacío a nuestra espalda, mucho más incómodo, de aquel sinnúmero de enamorados que, sin prestar atención a la

⁸ Sobre este nudo cfr. Ricoeur (1999).

⁹ Aunque nunca sepamos desde qué altura de su vida escribe el narrador —desconocemos su edad en el momento en el que empieza el acto de escritura—; sí sabemos, en cambio, que Juan y Vicente salen de Madrid: tras visitar París, de hecho, se quedan “en Hamburgo, esperando un envío desde Madrid” (Benet, 2010c: 60) y solo tras haber recibido el dinero “salimos hacia Dinamarca, o por el contrario, de la leñosa Dinamarca volvimos de nuevo a Alemania” (Benet, 2010c: 63), como si se tratara de una Odisea desquiciada; los movimientos adelante y atrás en el espacio hacen rima con las rememoraciones analépticas y prolépticas de la trama de la novela corta.

¹⁰ Y Vera podría ser el motivo sentimental que daría el empuje para el viaje sin rumbo: “El día que, en una estación del absurdo más inmemorable que su propio nombre y más angosta en el recuerdo que su desnuda sala de espera, comprendimos que era inútil seguir buscándola, decidimos volver a casa” (Benet, 2010c: 25).

narración, abandonaron la casa. Ella era divorciada –de un noble italiano, creo que me dijo– “atrozmente sacudida por el destino”. (Benet, 2010c: 31)

La ceniza se convierte en el elemento visual que una paradójicamente y en el mismo párrafo dos espacios contrapuestos: de la habitación de Vera en Madrid el narrador nos empuja a trasladarnos instantáneamente a París. El tiempo se convierte en un elemento flexible y del todo subjetivo: esas mismas cenizas de papel que entorpecen la visión (y contemplación) de la amada siguen revoloteando en otra habitación, pero esta vez en Francia. El vuelo mismo de las cenizas “corta la narración” (como si de un fundido en negro se tratara, en términos cinematográficos) para permitir que el “tiempo falso” de la misma narración “se hinche” y provoque la mudanza inmediata de Madrid a París. También es llamativo el hecho de que aquí el narrador, justamente en este momento, cambie el tiempo verbal: del universo del pretérito pluscuamperfecto de indicativo (“habíamos hecho...”) y del pretérito perfecto de indicativo (“apenas logramos...”, “Apenas encontré...”) se pasa al presente de indicativo (“el tiempo falso se hincha y nos lleva...”) para volver al pasado (el tiempo verbal típico de la narración, según los análisis de Harald Weinrich)¹¹. Irónica es, en cambio, la referencia a “aquel sinnúmero de enamorados” que, “sin prestar atención a la narración” abandonan la casa (como si de repente la casa se vaciara por la presencia de los dos nuevos amantes, Juan y Vicente, y la narración misma no tuviera espacio para los amantes del pasado de Vera)¹².

Si hablamos de Marcel Proust y de estilo proustiano, tampoco podemos pasar por alto la ironía y el sutil humorismo que Juan Benet adopta cuando, a través de narradores como Juan, rememora líricamente el pasado. Es lo que queda patente analizando este otro fragmento, musical, rítmico y lleno de efectos sinestésicos:

Una de las últimas noches tuve la sensación de que se había producido un cruce de mujeres. A las gentes como Vicente les ocurre con frecuencia equivocarse de mujer algunas noches de lluvia, cuando la visibilidad es difícil con el goteo interminable de barbarie educada y los brillos de las espaldas desnudas junto a las lámparas bajas de luz polvorienta. (Benet, 2010c: 35)

A los efectos luminosos y brillantes de las “espaldas desnudas de las mujeres” se unen los efectos dramáticos de “la luz polvorienta” producida por “las lámparas” de la habitación; al “goteo” de la lluvia se contrapone acústicamente el ruido indefinido de las charlas de la “barbarie educada” (a lo mejor, esos mismos enamorados sinnúmeros citados en el párrafo anterior y que “no prestan atención” a la narración, convirtiéndose en ruido de fondo e indistinto).

El narrador vuelve a jugar con la sinestesia en otro párrafo de raigambre proustiano y, al mismo tiempo, cinematográfico: tras haber rememorado algunos diálogos con algunos personajes esperpénticos conocidos en París, Juan se centra en los efectos de la luz eléctrica que aparece tras la puerta de la cocina de su piso en un hostel de dudosa naturaleza:

¹¹ Cfr. Weinrich (1974).

¹² También es irónica la expresión que usa Vera para detallar su situación sentimental: ‘atrozmente sacudida por el destino’ suena a película de amor hollywoodiense.

En la cocina encendieron la luz eléctrica y debajo de la puerta surgió la raya de luz amarilla que había de terminar con la incertidumbre de una larga, ambigua y cerrada tarde prolongada en la penumbra; esa línea de luz fue capaz de metamorfosear los susurros intermedios y los ruidos de goznes y la monotonía de la lluvia en la recortada, lenta y detallada conversación de dos sirvientas en un cuarto de costura. (Benet, 2010c: 49)

Nunca sabrá el lector quiénes son esas dos sirvientas ni qué se dirán en el cuarto de costura; vuelve, en cambio, tanto “la luz amarilla” evocada anteriormente, como el “goteo” de la lluvia que, aquí, se une tanto a los “susurros” de las dos mujeres como a los “ruidos de goznes” de la puerta por debajo de la cual se filtra la luz. Esta misma imagen, como por arte de magia, se amplía de forma hiperbólica en otro fragmento, pocas páginas después; se trata de un triple salto mortal porque, esta vez, el narrador incluirá la evocación sinestésica dentro de un largo paréntesis y en una única oración en la que, de hecho, vuelven a aparecer también aquellas cenizas que permiten el traslado exprés de la casa de Vera en Madrid a la casa de la misma en París:

(la puerta se había entreabierto introduciendo una cierta claridad en todo aquel ámbito donde ahora se extendía un antiguo, pero instantáneo, silencio acentuado por unos ruidos de loza en una habitación próxima y el sonido de una gota cayendo en la pila trayendo el olor de la madera fregada con agua y lejía precipitando esa antinómica materialización del vacío por las puertas abiertas y las paredes cadavéricas, esa definitiva claudicación ante el vacío que toda habitación parece llevar consigo cuando más allá de las puertas entreabiertas alguien ha olvidado la luz encendida y entre la fortaleza donde irrumpen triunfalmente las cenizas, el silencio y el horror y las tinieblas intemporales con sus harapientos estandartes envueltos en una gasa de materializada y fatal temporalidad). (Benet, 2010c: 51)

Es fácil comprobar cómo la espacialización del tiempo se realiza, aquí, a través de una “mirada hacia el pasado” que juega con la posibilidad de cruzar las puertas: pasamos de una puerta, en singular, la del principio del paréntesis (“la puerta se había entreabierto”), a “las puertas abiertas” asociadas a las “paredes cadavéricas” de las habitaciones vacías, del centro del paréntesis; para terminar con “las puertas entreabiertas” detrás de las cuales “alguien ha olvidado una luz encendida” del final del mismo paréntesis. Es un triple intento o esfuerzo hermenéutico de un narrador que utiliza en vano la memoria como herramienta de anamnesis: el problema es que tampoco la memoria involuntaria (la que Marcel utilizará como clave fundamental para recuperar el pasado en su personal “búsqueda del tiempo perdido”) puede conseguir abrir esas puertas entreabiertas para captar o decodificar el secreto que se esconde detrás de las mismas. En ningún momento se activa este segundo tipo de memoria; quizá porque Juan no puede ni sabe recordar su pasado a través de ninguna “escena-Madeleine”; quizá porque el mismo Juan está envuelto en la metáfora “gasa de materializada y fatal temporalidad” que cierra el largo paréntesis¹³.

La cuestión del espacio en relación con el tiempo (la posibilidad de ubicar los hechos dentro del espacio a partir de la temporalidad que implica el acto de escritura) se repite de nuevo en la parte conclusiva de la novela corta, cuando el narrador llegará

¹³ Sobre este aspecto cfr., entre otros, Lugnani (2003) y Pardo (1992).

a preguntarse “si un día sería posible dejar de preguntarse por la clave de un porvenir que por fuerza había de estar *en alguna parte*” (Benet, 2010c: 67, las cursivas son mías). *Nunca llegarás a nada* viene a demostrar que ni hay futuro ni hay pasado; el viaje en el espacio que realiza Juan junto con Vicente (del que solo en la parte final sabremos que está probablemente involucrado en un asunto de espionaje y de acción política revolucionaria) es una especie de “falso movimiento” o de “Odisea cíclica” que no lleva a ningún sitio ni a ningún descubrimiento decisivo; al mismo tiempo, el viaje en el tiempo que el narrador y protagonista realiza a través del acto de escritura solo es una “mirada hacia el pasado” (o “a través del pasado”) que no permite ver mejor o más claramente qué es lo que pasó realmente (a diferencia de lo que sí ocurre en la *Recherche* proustiana). Las puertas siguen o cerradas o entreabiertas y, en este último caso, la luz que filtra tampoco sirve para esclarecer nada ni permite ver la habitación en su integridad ni permite escuchar las voces que nos llegan bajo forma de susurros. Se trata de las condiciones fenomenológicas que están en la base de la estructura de las otras tres novelas cortas que componen el libro.

3. BAALBEC, UNA MANCHA: LA FUNDACIÓN DE REGIÓN

Baalbec, una mancha evoca ya desde el título la obra de Marcel Proust: como notado por Epícteto Díaz Navarro, “Baalbec es el balneario en que el protagonista de la *Recherche* encuentra a Albertine, a las ‘jeunes filles en fleurs’”¹⁴. Ya esto tendría que ofrecer al lector una posible hipótesis interpretativa: el enigma del pasado interpretado o revisitado o rememorado a través de la memoria volverá a estar en el centro de la narración (menos extensa de la de *Nunca llegarás a nada*: casi cuarenta páginas en la edición que manejamos, en comparación con las cincuenta de la otra). Lo más llamativo, en realidad, es que a lo largo de la narración el narrador (esta vez externo) hará referencia a Baalbec (con dos ‘a’) solo una vez, y *en passant* (Benet, 2010c: 25), como si se tratara de una ciudad invisible y sí, en cambio, hará constante referencia a la que irá configurándose (sobre todo a partir de *Volverás a Región*) como la geografía mítica de Región, el no-lugar en el que transcurren la mayor parte de las obras narrativas del ingeniero-escritor madrileño y a la que el mismo Benet llegó a dar visos de realidad publicando un mapa de Región en la primera edición de *Herrumbrosas lanzas* (su trilogía inacabada aparecida entre 1983 y 1986)¹⁵. Antes de ver en detalle cómo funciona la relación entre el espacio y el tiempo en esta segunda novela corta, y cómo se espacializa el tiempo y, paralelamente, se temporaliza

¹⁴ Cfr. Díaz Navarro (1992: 100-101). El autor también cita otra posible fuente: “Janet Díaz relaciona esta denominación con el oriente: ‘Baalbek es una ruina (Zimmerman nos dice que está situada a unos tres o cuatro millas de Damasco, que en el pasado fue un centro de culto del dios-sol Baal y que hoy destaca por los templos de Afrodita, Dionisos y Zeus)’”.

¹⁵ Cfr. Benet (1999). En ese mapa (escala 1: 165000), sí aparecen algunos de los lugares que se nombran en *Baalbec, una mancha*, como, por ejemplo, Región, Macerta, San Quintín, el Río Torce y el Río Lerna, pero no aparece Baalbek. Sin embargo, la Baalbek ‘real’ (en el Líbano) es Patrimonio de la Humanidad desde 1984. Hay algo en común, de todas formas, entre la Baalbec regionata y la Baalbek libanesa: la presencia de las ruinas, elemento geográfico y tema narrativo fundamental dentro del universo ficticio de Benet, como veremos en seguida.

el espacio, conviene empezar por el íncipit: de nuevo, el lector sigue la narración llena de lagunas, de recuerdos borrosos y de acciones inconexas a partir del ‘yo’ de un narrador que comparte algunos rasgos con el Juan de *Nunca llegarás a nada*:

Cuando yo era niño mi madre nunca tuvo necesidad de invocar una recompensa para reducirme a su autoridad. Fui educado en una casa cuyo gobierno estaba en manos de mujeres, habitada casi exclusivamente por mujeres –la más joven era mi madre– que apenas salían al aire libre [...]. (Benet, 2016: 17)

Es evidente cómo el ambiente asfixiante de una familia tradicionalista de la que intenta huir el Juan de la primera novela corta se refleja en este nuevo núcleo familiar en el que el orden y las normas vienen dictadas por parte de una especie de matriarcado. El narrador vuelve con su memoria a la época infantil en el momento en el que se le ofrece la ocasión de emprender un viaje de vuelta a los orígenes, a Región, la ciudad que abandona siendo adulto, para arreglar unos documentos que ha descubierto el nuevo propietario de su casa en la zona de San Quintín a partir del testamento de su abuela: “Quería *volver a Región*, aunque estuviera deshabitada y agonizante”, dice el narrador en la p. 20, adelantando implícitamente el que será el título de la famosa novela (pero esta vez en segunda persona singular y en modo imperativo: “*Volverás a Región*”, que suena como condena y mandato). Y esto es lo que se encuentra el protagonista, tras casi cuarenta años de ausencia¹⁶:

Hacía tiempo que en Región había desaparecido la oficina de Correos [...] y no quedaba más sistema de comunicación que el antiguo teléfono del ferrocarril que algunas noches [...] descolgaban los aburridos ferroviarios de Macerta para oír silbidos, ayes y lamentaciones; historias cavernosas de fantasmas malheridos, y guardas vigilantes, y entrecortados disparos en la noche, y ronquidos de camionetas perdidas en una vereda de la Sierra, sin dejar huellas en la hierba ni rastro de sus ocupantes. (Benet, 2016: 21)

La ruina permea la geografía del lugar en todos sus ámbitos: los regionatos se presentan aquí como seres atrapados en un espacio inhóspito y totalmente alejado de los demás y de la civilización; para colmo, la única manera de entrar en contacto con el mundo externo es un vetusto teléfono de la estación de Macerta del que, sin embargo, solo se perciben voces fantasmales. Benet adopta aquí el tono de la novela gótica para adelantar algunas escenas y figuras centrales de *Volverás a Región*, una novela y un universo ficticio en el que ni los fantasmas de los personajes ni sus acciones dejan huella; como si no hubieran existido nunca, de hecho.

El tono proustiano vuelve en el momento en el que el narrador ve con sus ojos como el mismo paisaje natural ya no se corresponde con el que él recordaba y guardaba en su memoria de niño:

¹⁶ Podemos recabar este dato cronológico en la misma p. 20, cuando el narrador se queja de que: “era penoso llegar a Macerta en un tren sin comodidades ni calefacción que en *cuarenta años* no había sido capaz de ahorrar ni una de las nueve horas de un viaje abrumador” (las cursivas son mías). Sobre los trenes en las obras de Benet cfr. Carrera Garrido (2019: 453-465).

Todo había cambiado. Todo era *mucho más pequeño* de lo que yo había imaginado. [...] Casi todos los árboles de mi niñez *habían desaparecido*; comprendí entonces qué difícil me iba a ser *localizar los recuerdos*: era como volver a una casa sin muebles, cuyas habitaciones, de dimensiones irreales, se suceden en un caos de paredes de color irreal, de luces irreales, de ventanas y pasillos que nunca debieron existir. (Benet, 2016: 23-24, las cursivas son mías)

He aquí el efecto distorsionador de la memoria cuando el pasado se choca con el presente o, mejor dicho, cuando el presente nos obliga a reubicarnos en el pasado y, en el solapamiento, asistimos a la consecuente falta de coincidencia entre los dos espacios. La memoria no consigue “localizar los recuerdos”, el tiempo “espacializado”: el narrador, en el momento en el que empieza a entrar en su casa de la infancia, nota, obviamente, que las dimensiones no son las mismas; pero no es solo esto el problema: es que las dimensiones de la casa de su infancia parecen, ahora, del todo irreales; ya no están sus muebles; y aparecen luces, ventanas y pasillos “que nunca debieron existir”¹⁷. La desazón del narrador es total y absoluta, sobre todo si tenemos en cuenta que vuelve a Región después de la guerra civil: telón de fondo de muchas obras de Benet, la guerra civil aparece en *Baalbec, una mancha* en cuanto elemento primordial que determina la ruina de Región:

la guerra civil había talado todos los árboles de la llanura y no había desde entonces más que desordenados macizos de arbustos y tallos torcidos, incapaces de sostener su propio peso, bosques de cardos, azaleas venenosas y herrumbrosos saltajojos, declives y lomas cubiertos por la retama. (Benet, 2016: 31)

El paisaje infantil ha cambiado tanto, tras la guerra civil (aquí personificada y culpable de la tala de los árboles) y los cuarenta años de su ausencia, que el narrador llegará a comparar Región con un mundo casi mítico, literario y del todo fantasmal (o que solo puede vivir en la imaginación del hipotético viajero):

Me había levantado por segunda vez, acercándome a la ventana: toda la llanura de Región aparecía bañada en una claridad plateada, fosforescente en el horizonte, en ese silencio y ese aroma –sin viento ni susurros nocturnos ni ruidos de árboles– de las atlántidas sumergidas, última aureola de todas las llanuras quiméricas donde un día existió y dejó de existir una civilización. (Benet, 2016: 38)

El lirismo de la descripción contrasta con el dramatismo de la anterior por partida doble: la ruina de Región ya no se atribuye a la guerra civil; ni tampoco se hace referencia a la soledad y al aislamiento que sufren los habitantes de Región, cuyo único medio de comunicación es el teléfono de Macerta (teléfono que solo deja entrar en contacto con los fantasmas del pasado, como vimos). En este caso, la mirada del narrador hacia el espacio que lo rodea y en el que está inmerso se centra en una comparación de corte literario y mitológico: Región es una ciudad desaparecida del mapa de la geografía ‘real’

¹⁷ Cfr. Garroni (1986: 111): “Uno si trova in un luogo praticato da anni e d’un tratto, letteralmente, non lo ‘riconosce’ più. Lo percepisce come del tutto nuovo ed estraneo, come se fosse il luogo di una città ignota, su cui è stato sbarcato inopinatamente per la prima volta”.

porque —como sugiere el narrador— se parece a la Atlántida, la isla platónica por excelencia¹⁸. En un contexto como este, la visita al cementerio indica el volver a los orígenes familiares: el narrador, en la VI y última parte de la novela corta, contemplará las tumbas de sus allegados: la ruina sigue siendo el elemento unificador del paisaje; las inscripciones en las lápidas “habían sido hechas por una mano tosca y descuidada, que había tratado de imitar al original y que, a medida que pasaban los años, se iba haciendo más temblona e insegura” (Benet, 2016: 51)¹⁹. De nuevo, no hay memoria voluntaria o involuntaria que permita entrar en contacto con el pasado; el narrador tendrá que cerrar los ojos para imaginar ver a su abuela muerta “liberada de la miseria que la rodeaba sin sentido” (Benet, 2016: 51) en el momento en que empiece a llover y se aleje del cementerio en compañía del señor Huesca (el nuevo propietario de la casa materna). *Baalbec, una mancha*, entonces, encarna verdaderamente el núcleo del que Benet partirá para fundar ese mundo decadente y en decadencia constante que es *Volverás a Región*. Pero Región ya está presente en *Duelo*, una novela corta que se remonta a 1956, como veremos en seguida.

4. DUELO: UN MUNDO ATEMPORAL

Duelo representa una de las obras más violentas de Benet; y también una de las primeras que redactó, si tomamos al pie de la letra la indicación cronológica que aparece en la parte conclusiva: “[marzo de 1956]”, esto es, cinco años antes de la publicación de *Nunca llegarás a nada* y tres después de la publicación de *Max*. Sin embargo, vuelven a aparecer el mismo estilo y algunas de las figuras y de los personajes que ya hemos analizado hablando de las novelas cortas de 1961: siendo el lugar imaginario el mismo (Región), aquí Benet ahonda en la narración desarticulada y casi desquiciante de la relación ambigua entre “el indiano”, Don Lucas, y su acompañante, una especie de criado o esclavo enano, llamado Blanco. La relación es de predominio absoluto y coercitivo del uno contra el otro; y, paralelamente, de supina subordinación del criado hacia el amo. Tanto es así que en la sección III (casi integralmente desarrollada a través del diálogo directo entre los dos personajes) asistimos al absurdo combate de boxeo al que Don Lucas obliga a Blanco despertándolo en el corazón de la noche. Es como si en Región la violencia fuera la única forma de comunicación aceptada y aceptable entre seres humanos condenados al fracaso; lo mismo ocurre en las relaciones de Don Lucas con Rosa, la mujer de la que se enamora y que pretende llevar al altar y que, tras altibajos y desventuras, llevará a la muerte (nunca del todo esclarecida en el curso de la narración). También cambia la técnica narrativa, porque, si —como hemos dicho— prevalece aquí el

¹⁸ Sobre las múltiples re-escrituras del mito de Atlántida cfr. Eco (2013: 182-221). En cuanto al color del horizonte de Región, “fosforescente”, cfr. también lo que opina García de la Concha sobre los personajes “fosforescentes” de *Volverás a Región* en su extenso y esclarecedor prólogo a su edición de la novela (Benet, 1996: V-LXXXIII); en la p. XXXII, el crítico afirma que: “la memoria no sólo funcionará como fuente de información, sino que ella misma crea y ella misma es la que, en realidad, escribe” (lo mismo podemos decir de la función de la memoria en las cuatro novelas cortas que componen *Nunca llegarás a nada*).

¹⁹ Cfr. una de las primeras definiciones de ‘memoria’ en *Volverás a Región* (casi una greguería a lo Ramón): “la memoria es un dedo tembloroso” (Benet, 1996: 12).

diálogo entre los personajes, también es verdad que cambia el narrador: de la primera pasamos a la tercera persona singular. Se trata de un narrador omnisciente que no escatima detalles a la hora de describir la fealdad moral y física de Don Lucas y de Blanco y que, al mismo tiempo, parece interpretar el papel del cronista histórico, como se deduce del íncipit:

En el silencio, en la mañana instantáneamente más tranquila, clara y remota, coloreada de nuevo y vivificada año tras año por el sonido impersonal de una lacónica mención necrológica, un mismo instante intemporal parecía perdurar cristalizado en el gesto de severa, ostensible y al parecer sincera memoria, cuando el indiano doblaba con cuidado el papel para volver a guardarlo en la cartera. (Benet, 2016: 53)

En realidad, más que de un cronista histórico podemos hablar de un cronista que mira la realidad oscura de Región desde un punto de vista intemporal o atemporal (el gesto de Don Lucas “parecía perdurar cristalizado” a lo largo de los años). Es lo que podemos comprobar en las descripciones que este mismo narrador le dedica a Rosa:

No tenía edad, *exenta del paso de los días y los años* por obra y gracia de un eterno hábito negro y un delgado cinturón de cuero negro, un buen número de rosarios y triduos que la hicieron acreedora de la plena indulgencia terrenal. (Benet, 2016: 63, las cursivas son mías)

Lo mismo vale para Amelia, una soltera que se apoyará en Rosa para seguir sobreviviendo tras la caída en desgracia de su familia: “Parecía que su misión en esta vida era coser y bordar indefinidamente, deshaciendo y reanudando con la ciega energía de un Sísifo la labor de 1930 o 40 o 50” (Benet, 2016: 63). En realidad, y como ya hemos comprobado en *Baalbec, una mancha*, todos los personajes regionatos están condenados a repetir los mismos gestos, a ser Sísifos sin descanso ni pausas. Tanto es así que, en un párrafo sucesivo, el narrador afirma que la memoria de Amelia se transfiere “de los débiles pliegues cerebrales a los blancos pliegues de la ropa impoluta” que está condenada a coser indefinidamente para ganar algo de dinero y poder sustentarse al lado de Rosa. Esto es: el cerebro de Amelia no da para más que para coser; los pliegues cerebrales se reflejan en los pliegues de la ropa que cose; y su memoria está vacía (“Sin duda, su cabeza estaba hueca”, afirma despiadadamente el narrador poco antes, en la p. 65).

El espacio es receptáculo del tiempo, como vimos en el caso de *Baalbec, una mancha*; pero también puede ser receptáculo del pasado colectivo de Región: en un largo paréntesis en el que el narrador sigue ahondando en la descripción de Amelia y de su tarea (y condena) eterna, se nos especifica que la ropa viene guardada en dos grandes arcas de madera. El zoom del narrador nos permite ver incluso qué hay dentro de esas arcas:

([...]) centenarias bolitas de alcanfor y papeles de periódicos y anacrónicas y descaradas maculaturas *que aún voceaban* en el fondo de la caja todas sus guerras y victorias y sus crisis y sus catástrofes; y todas sus solemnes aperturas, y homenajes sin fin, y récords de velocidad y ecos de la provincia, y discursos inaugurales que aún trataban de salir a la superficie y abandonar el

vergonzoso cautiverio de un arca arrinconada, destacando sus letras sobre las planchadas sábanas). (Benet, 2016: 65, las cursivas son mías)

El pasado vuelve al presente a través de esta enumeración (y a través del polisíndeton) y se resiste a desaparecer del todo (como si de una mancha indeleble se tratara –la mancha ‘familiar’ con la que tendrá que saldar sus cuentas el narrador y protagonista anónimo de *Baalbec, una mancha*–) bajo la forma de esas hojas de periódicos atrasados y papeles viejos que siguen “voceando” en el fondo de las arcas en las que Amelia guarda su trabajo de sastre eterno. Y es precisamente este zoom visual el que le permite al narrador evocar las “voces” y los “ruidos” de un pasado ahora percibido como totalmente anacrónico y provincial. Así como a Amelia no le interesa leer esos restos impresos del pasado colectivo, del mismo modo los periódicos caducados no consiguen atrapar la atención de los demás; solo al narrador de los eventos violentos de Región le compete percatarse de tal fenómeno a-histórico y atemporal en cuanto cronista de este mundo distópico. Tanto Amelia como Rosa están encerradas en un mundo interior que nada tiene que ver ni nada tiene que compartir con el mundo exterior, como se deduce de este otro párrafo en el que vuelve, igual que en *Baalbec, una mancha*, la sombra de la guerra civil:

para no ver [Amelia] ni mañanas ni tardes, ni la llegada de los pájaros ni el vuelo de las semillas ni el paso de los carros mañaneros ni las procesiones ni las manifestaciones sindicales ni los camiones nocturnos que quemaban gas-oil, ni las familias que un día huyeron subidas a los carros, ni las tropas harapientas que entraron victoriosas por la calle con la bayoneta calada y una manta enrollada al pecho, ni grupos silenciosos de hombres que no comían desde tres días atrás, ni grupos de segadores errantes que dormían al sereno con la mano en el segur, pero sí un hombre que todos los años por la misma fecha subía por el camino de Macerta montado en un borrico para fumarse un cigarro a su vera, partido en dos por el sol, y el ala del sombrero negro ladeado en su cabeza con un deje rotundo y chulesco. (Benet, 2016, 76)

Si antes el polisíndeton se articulaba alrededor de la “y”, aquí se desarrolla y amplía a partir de la negativa “ni”. El narrador nos ofrece una serie de ‘estampas’ que funcionan como fotografías (o fotogramas, en el sentido cinematográfico) que encuadran algunos de los aspectos más lúgubres y cotidianos de la guerra civil (procesiones, manifestaciones sindicales, tropas, milicianos victoriosos y republicanos harapientos, familias en fuga: víctimas y verdugos comparten, en realidad, la misma atmósfera de decadencia ancestral)²⁰. El único elemento del mundo exterior que no pasa desapercibido a los ojos de Amelia es precisamente Don Lucas, aquí retratado según la misma descripción inicial del incipit (con el color negro como tónica dominante, tanto en su ropa como en sus ademanes).

El narrador sigue siendo cronista atemporal de un mundo distópico precisamente cuando subraya que la visita de Don Lucas a la tumba de Rosa se repite reiteradamente años tras año. Tampoco el ‘malo’ de la película puede evitar el impulso de repetir los

²⁰ Sobre el concepto de ‘estampa’ (en contraposición al de ‘argumento’), cfr. Benet (1966).

mismos actos y los mismos gestos. Es, en parte, lo que ocurre también en *Después*, la última novela corta de *Nunca llegarás a nada*.

5. DESPUÉS: EL PASADO QUE VUELVE

A diferencia de los demás prólogos que hemos analizado, el de *Después* empieza con una frase lapidaria, muy alejada de los periodos largos y llenos de incisos, paréntesis y digresiones aparentemente sin rumbo de las demás novelas cortas: “Llamaron de nuevo”. El misterio está, obviamente, en averiguar (si es que se puede tras la lectura de la obra) quiénes son los que llevan a cabo la acción de llamar, además de en desentrañar el significado simbólico de la puerta que dará acceso (o lo negará) al mundo (o inframundo) de los responsables de las llamadas:

Rara vez se había abierto aquella puerta del jardín de atrás que permanecía todo el año cerrada con un candado enmohecido y atrancada con una barra de fundición. Empero casi todas las tardes de domingo –y algunos días festivos– los cascabeles colgados de una cinta negra al final del pasillo eran repentina y violentamente sacudidos por llamadas perentorias y fugaces que dejaban agonizar por los corredores en penumbra de la casa. (Benet, 2016: 103)

Igual que en *Nunca llegarás a nada*, también en *Después* la cuestión del enigma temporal se espacializa a partir de un elemento arquitectónico cotidiano: la puerta (cerrada a cal y canto) de un jardín de una casa que se nos presenta “en la penumbra”²¹, según los rasgos tópicos (y típicos) de las casas de fantasmas de la tradición gótica.

La casa está poblada por hombres que pasan el tiempo ahogando en el alcohol una vida sin objetivos claros; una vida estancada que, ante el sonido de los cascabeles, o campanillazos, advierte lo que el narrador califica de “próximo peligro” (Benet, 2016: 104). También aparece otro elemento que pauta el paso del tiempo: un “viejo reloj de pesas” que, como detalla el narrador en un típico paréntesis benetiano:

jamás había marcado la hora convencional pero cuyo silencio era capaz de llenarlos de inquietud; muchas noches se paraba de repente, pero fuera cual fuera el grado de borrachera levantaban la cabeza y tiraban los vasos; el más viejo de ellos, conservando mejor el equilibrio, se encaramaba a una silla y le daba cuerda: si, por casualidad, sonaba el carillón, se reclinaban despiertos para entrar en un breve éxtasis de amor y pena por la infancia) [...]. (Benet, 2016: 105)

Los habitantes de la casa, entonces, actúan como autómatas que, tras sufrir cierta inquietud por el tic-tac del reloj que marca una hora equivocada, sí son capaces de despertar y de sentir cierta nostalgia hacia su infancia si se activa el carillón del mismo. Tampoco podemos pasar por alto que este paréntesis se incrusta en una frase en que se rompe el sintagma “saltando por encima de mil y mil odiosos [...] tictacs” (Benet, 2016: 105). Esto implica la idea de que esos sonidos de la marcha (del movimiento físico) del tiempo pautan de forma casi atemporal la vida de los hombres de la casa. Aunque el reloj no marque nunca la hora exacta. Estamos en un ámbito casi beckettiano: igual que

²¹ Así se titula también la homónima novela: cfr. Benet (1989).

en *Waiting for Godot*, entre los tic-tacs del reloj equivocado y los campanillazos de los cascabeles de la puerta del jardín, síntoma acústico de las “llamadas” de los “otros”, los hombres esperan; es más, uno de ellos, llamado “el viejo” afirma que hay que saber esperar (“si han de venir, ya vendrán”, se dice en otro paréntesis, Benet, 2016: 106) porque “si se está esperando y se sabe esperar más de lo que se debe puede incluso que no pase nada y se encuentre uno... con la eternidad” (Benet, 2016: 107)²²: esto es, la inmovilidad absoluta puede dar acceso a una realidad atemporal y, por ende, eterna. La narración se complica en el momento en el que el viejo evoca el enterramiento del padre de otro personaje anónimo: “Ven. Vamos a enterrar a tu padre. Vas a ver” (Benet, 2016: 112) se repite a lo largo de varias páginas; páginas en las que se evoca una escena de violencia hacia una mujer que parece una prostituta y que siempre se evoca con la misma expresión: un “brillo del hombro desnudo” (Benet, 2016: 113-115-118, con ligeras variantes), hasta desembocar en la evocación de un encuentro sexual donde predomina nuevamente la misma violencia que hemos visto en el Don Lucas de *Duelo* (violencia de este hacia Blanco y de ambos hacia Rosa y Amelia), aunque, en este caso, la mujer parece enfrentarse al hombre con desdén e indiferencia absoluta:

Ella se había sentado nuevamente en la cama, se había quitado las medias y toda la ropa interior de luto y sólo cubierta con una ligera combinación transparente, cruzada de brazos y sosteniendo un cigarrillo, cuya ceniza se extendía por las sábanas, le miraba fija y tranquilamente, sin un gesto de aprobación, pero también sin fastidio, sin una sonrisa ni una expresión definida ni una elemental actitud de interés, o miedo, o admiración, o desdén, o aburrimiento, tan sólo fija y tranquilamente, como si hubiera sido depositado dentro de la urna en aquel estado semivirginal para seguir mirando eternamente o al menos toda la eternidad de aquel cigarrillo, tan aislada del tiempo y del sol y de las tardes de invierno y de las próximas nubes como el pez boquiabierto y mirón en la cisterna azulina del acuario subterráneo. (Benet, 2016: 119)

De nuevo, e igual que en *Nunca llegarás a nada*, la ceniza se convierte en metonimia del tiempo que (no) pasa; en este fragmento, la ceniza esparcida en las sábanas de una cama de lo que parece un prostíbulo es metonimia de una eternidad en la que incluso el acto sexual evoca la muerte o sabe a muerto; la indiferencia de la mujer hacia el hombre que está a punto de violarla (“le apretó el cuello y empezó a clavarle las uñas pero ella se mantuvo inmóvil, sin alterar ni desviar su mirada del techo”, se afirma más adelante, en la misma página) es el síntoma de que en Región ningún acto, por instintivo y pulsional que sea, consigue realizarse de forma plena y vitalista (y el polisíndeton que esta vez juega con la ‘o’ denota que la mirada de la mujer tampoco encarna la de una víctima; se trata, más bien, de un autómata, igual que el cliente violento, igual que el “pez boquiabierto y mirón” con el que el narrador compara la mirada de la joven).

Eros se une a *Thanatos*, en un lugar como es Región, y no hay manera de separar estas pulsiones contrapuestas²³. El viejo, de hecho, intervendrá para afirmar con

²² “(un instante es el ama)”, afirmará en otro paréntesis el narrador externo de *Numa, una leyenda* (Benet, 2016: 294).

²³ Sobre el erotismo como clave para adentrarse en los reinos de *Thanatos* cfr., entre otros relatos, “Garet” y “Por los suelos” (ambos en Benet, 2010c: 141-161 y 163-172; ambos redactados en 1973): en el primer caso, un hombre acepta el equívoco de un intercambio de identidad para vivir una aventura erótica con

rotundidad (y hacia el joven cuyo padre le anuncia que acaba de morir) que “ser hombre significa haber adquirido la fuerza o el cansancio o el hastío suficientes para no dar un paso hacia ella” (Benet, 2016: 122).

La parte conclusiva parece contener la resolución del misterio; en realidad, nunca se nos explicará quién es el viejo, quién es el joven que este instruye a través de la ‘prueba’ del burdel con la joven indiferente a sus gestos violentos; ni tampoco quiénes son los que llaman desde la puerta de atrás del jardín del íncipit. Un día en concreto en el que las llamadas parecen más insistentes que de costumbre “la puerta de atrás se abrió” (Benet, 2016: 126): los testigos ven como el agua que sale de esa puerta empieza a inundar toda la casa; el viejo incita a los “otros” a pasar (“Pasen, pasen. Pueden ustedes pasar”, Benet, 2016: 126), pero no hay nadie, aunque se sigan oyendo los campanillazos. Como en un cuento del terror a lo Edgar Allan Poe, el narrador nos dice que “una vez más la mano –salida de las aguas– tiró del cordón y sonó la campanilla” (Benet, 2016: 126). ¿De quién es esa mano? ¿A qué se debe la presencia del agua? ¿Se inundará la casa? ¿Quién es el niño que entra corriendo en la casa hasta la puerta abierta del jardín? Son todas preguntas que el narrador dejará en el aire, determinando así el suspense en el lector cuando, al llegar a la última línea del relato, se nos especificará que en el agua flotaba “una pequeña pelota de goma blanca, del tamaño de una naranja” (Benet, 2016: 126).

En *Después* el pasado vuelve bajo forma de presencias misteriosas y sobrenaturales de las que el narrador no puede, no sabe o no quiere darnos más detalles: tanto es así que este narrador bien pudiera recordarnos el que inventa Henry James para narrar *The Turn of the Screw*, donde las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos son bastante difusas²⁴. Tampoco podemos evitar señalar cómo en *Región* los gestos se paralizan o se repiten de forma indefinida, nadie está a salvo o se salva, entre otras cosas porque –igual que en la casa de esta novela corta– los relojes no funcionan al marcar siempre la hora equivocada. Se trata de una parálisis colectiva de la que no hay escapatoria; y la pelota de goma, en lugar de evocar los recuerdos de la infancia (probablemente de ese mismo personaje instruido por el viejo en la habitación de la prostituta), provoca el miedo y la incertidumbre del lector que, precisamente por la evocación borrosa del tiempo y del espacio en el que se mueve el narrador, no sabe a qué atenerse ni puede encontrar una interpretación clara y unívoca a lo que se le ha contado.

una mujer americana desinhibida en el Nueva York de los años 70; en el segundo, un marido adúltero sufre una especie de trastorno temporáneo al dejar pasar a sus amantes en su habitación matrimonial, con la consecuente transformación del espacio hogareño en un lugar onírico lleno de trampantojos; por cuestiones de espacio (y de tiempo) le dedicaré un análisis a las relaciones íntimas entre el impulso vital y el impulso destructor (en términos freudianos) en estos relatos de Benet en otra sede.

²⁴ Cfr. James (2012).

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Al final del recorrido por las cuatro novelas cortas que componen *Nunca llegarás a nada*, y teniendo en cuenta nuestra premisa de que no hay verdadero conocimiento si este no se caracteriza por lagunas y huecos que nunca podremos llenar del todo, podemos concluir nuestro análisis subrayando algunos aspectos que el texto literario presenta más allá de lo que se cuenta en la superficie.

Ante todo, no podemos no subrayar como el así denominado *grand style* de Benet encarna uno de los rasgos centrales de la poética del autor. La frase se construye de una forma muy cuidada desde el punto de vista de la retórica (de las figuras retóricas propias del género lírico, más que del género narrativo): los largos periodos benetianos funcionan a menudo a través de metáforas, comparaciones y enumeraciones hiperbólicas que tienden a ensanchar el aliento mismo de la oración, como hemos podido comprobar ya desde el incipit de *Nunca llegarás a nada*, y esto es así sobre todo cuando el narrador va en búsqueda de la ‘verdad’ (o de ‘una verdad’ relativa a su propio pasado, como es el caso tanto de la primera novela corta citada como de *Baalbec, una mancha*), sin conseguir atraparla. De ahí que la incertidumbre sea uno de los ejes alrededor de los cuales se construye el universo narrativo de Región²⁵.

Sin embargo, el *gran style* no es nunca solo un puro formalismo o una mera exhibición de la capacidad del narrador de ‘complicar’ la reconstrucción de los hechos a través de un estilo complejo, alambicado u oscuro (que lo es, sin duda ninguna, sobre todo en algunos párrafos, tal y como lo habían notado ya dos escritores ‘amigos’ como Luis Martín Santos, en el 1961, y Carmen Martín Gaité, en el 1964).

Por un lado, el *grand style* sirve también para rescatar en el plano formal lo tétrico o lo trágico de lo que se narra en el plano del *plot*: es como si Benet confiriera rango de ‘lírico’ y ‘poético’ a temas tópicos como los de la ruina, de la decadencia moral y física, de la guerra, de la violencia entre los hombres y las mujeres, o del ser humano, en general, a través de un tipo de prosa que exalta lo poético de lo más feo, más tétrico, más enigmático del vivir humano en la Tierra²⁶. Pensemos en el enigma del tiempo, relatado a partir de algunos lugares ‘privilegiados’ o de algunos elementos ‘visuales’ como son: la

²⁵ Y también del universo ensayístico benetiano: cfr. Sobejano (2009): “La novela inventa la realidad gracias al alumbramiento de la inspiración y a la eficacia del estilo propio constituido por la imaginación y el lenguaje. La mejor novela es la que representa mundo, naturaleza, sociedad y hombre como enigmas y conserva lo insondable de estos enigmas, arrastrando a la imaginación hacia aquella frontera donde otro pensamiento puede iniciar la función del conocer; su imperio es el de la incertidumbre, la novedad, la paradoja, el misterio y el azar” (Sobejano, 2009).

²⁶ A propósito de este tema, cfr. este párrafo de la sección V de *Baalbec, una mancha*, casi una re-escritura paródica de la famosa escena de la “comida eterna, sin principio ni fin” de don Pablos en los dominios del licenciado Cabra, aquí sustituido por la “beata” Vicenta: “una cocinera semisorda y tan beata que todavía me asombro de que en aquella casa se pudiera cenar otra cosa que cirios y calvarios; bien es verdad que la sopa que allí se ingería, en un silencio de sacristía –bajo la luz de una lámpara de flecos que había sustituido a la gran araña– acompasado por los sorbos de mi abuela y coreado por las tías al igual que el rosario familiar, no tenía más sustancia –como llegó a decir no recuerdo quién– que el gustillo del escapulario que todas las noches introducía la vieja Vicenta en la olla cuando el agua empezaba a subir” (Benet, 2016: 45; cfr. Quevedo, 2006, Libro I, cap. III, 56).

ceniza y las puertas de *Nunca llegarás a nada*; la casa, junto con sus habitaciones y los árboles del paisaje externo, de *Baalbec, una mancha*; las arcas del ajuar donde Amelia guarda sus bordados en *Duelo*; de nuevo las puertas (o mejor dicho: una puerta, en concreto, la que da acceso al jardín de otra casa regionata) en *Después*, además de la ceniza de un cigarrillo y de los relojes de pared que señalan horas equivocadas en el mismo texto. En este sentido podemos afirmar que el *gran style* cultivado (y rotundamente experimentado) en *Nunca llegarás a nada* adelanta, en parte, el tiempo y el espacio de *Volverás a Región*, obra en la que, según García de la Concha, es el Tiempo (con mayúscula) el verdadero narrador de los hechos (por deshilvanados y deshilachados que estos sean o parezcan)²⁷.

Por otro lado, la novela corta en cuanto género ambiguo y moldeable permite, evidentemente, la experimentación tanto formal como de contenido: si volviéramos a re-leer las cuatro obras seguidamente, nos daríamos cuenta de que ninguno de los cuatro narradores responsables de “contar los hechos” consigue acometer su mandato (auto-impuesto, a veces, como es el caso de las dos primeras piezas). Ni siquiera cuando este narrador se presenta como “cronista atemporal” o “a-histórico” de lo acontecido (como es el caso de *Duelo* o de *Después*), novelas cortas que contienen ecos de la escritura de William Faulkner, como justamente notado por la crítica²⁸, pero también de Edgar Allan Poe y de Henry James, como hemos vislumbrado en nuestro recorrido.

Por último, hay que subrayar que *Nunca llegarás a nada* no tuvo apenas eco mediático en los lectores de su época. Juan Benet, ingeniero civil de profesión, siempre ha tendido a considerar la literatura como un pasatiempo o un juego; es lo que le dice a Carmen Martín Gaité en una de sus cartas el día 17 de marzo de 1965:

yo ocupo mi tiempo actuando como ingeniero y jugando como escritor. Y de esta forma, si bien parece que he alcanzado en el ejercicio de la profesión ingenieril un grado satisfactorio de madurez que me permite vivir gracias a ello, no puedo por menos de pensar que *en cuanto escritor nunca dejaré de ser un irresponsable*. (Benet; Martín Gaité, 2011: 54, las cursivas son mías)

Quizás sea esta forma de irresponsabilidad lo que le permitió escribir lo que escribió con un estilo tan peculiar²⁹. Quizás consista en esto el acto de escritura de los narradores de *Nunca llegarás a nada*: en buscar fórmulas alternativas para no llegar nunca a ningún sitio en concreto; para no llegar nunca a captar ninguna verdad establecida; o para no llegar nunca a comprender del todo nada: de ahí que tanto el espacio como el

²⁷ Cfr. Benet (1996: XXXIII): “Está muy claro [...] que la memoria discurre activada por el Tiempo y que el Tiempo se constituye en el gran vector de fuerza de *Volverás a Región*”.

²⁸ Cfr. García Pérez, “En Región” (en Benet, 2016: 390), además de Imperiale (2016: 96-103).

²⁹ En una conversación por correo electrónico sobre este nudo, Elide Pittarello me invita a relativizar la carga irónica (y auto-irónica) de esta afirmación por motivos cronológicos: en 1965, de hecho, Carmen Martín Gaité ya era una escritora famosa y reconocida, mientras que su amigo Juan todavía no había publicado *Volverás a Región*; sin embargo, Benet era muy consciente de su obra en cuanto escritor, como ya notado anteriormente; y también de su puesto ‘fuera del canon’ en cuanto escritor que se salta las modas del momento.

tiempo se conviertan en materiales del todo inestables y flexibles³⁰. Paradójicamente, es esto lo que nos empuja a volver sobre los textos de Juan Benet: su pluralidad de mensajes; su oscuridad intrínseca; su capacidad de llamar la atención del lector que comprende que no comprende del todo nada. Esto es también lo que Emilio Garroni entiende por “estética” (y, por ende, por “filosofía”): un saber “mirar-a través” de nuestros propios fallos y errores interpretativos.

³⁰ Cfr. Imperiale (2016: 108): “Si pensamos en la lectura como en un viaje metafórico al interior de un mundo ficcional, Juan Benet nos invita a abandonar cualquier pretensión de llegar a una meta, a un destino final”; compartiendo el punto de vista de la estudiosa, yo añadiría que a Benet lo que más le interesa es el recorrido que hay que andar para no llegar a ningún sitio en concreto. Y esto incluso a un nivel topográfico (cfr. el mapa de Región que aparece en *Herrumbrosas lanzas*, cit., con las ubicaciones ‘equivocadas’ de las ciudades y los pueblos con respecto a las descripciones de los mismos lugares en las novelas regionatas), además de metalingüístico, si reflexionamos sobre el *grand style* benetiano: no es mera metáfora afirmar (como Benet lo hizo en *El ángel del Señor abandona a Tobías*) que “una frase puede llegar a ser un baile de Carnaval” (cfr. Benet, 1976a: 36). Ya sabemos que cuando se baila, puede uno perder el rumbo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998): *Qué es novela, qué es cuento*, Murcia: Universidad de Murcia.
- BENET, Juan (1953): “Max”, *Revista Española*, 4, pp. 409-430.
- BENET, Juan (1966): *La inspiración y el estilo*, Madrid: Revista de Occidente.
- BENET, Juan (1970): *Puerta de tierra*, Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan (1976a): *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona: La Gaya Ciencia.
- BENET, Juan (1976b): *En ciernes*, Madrid: Taurus.
- BENET, Juan (1981): *La moviola de Eurípides*, Madrid: Taurus.
- BENET, Juan (1989): *En la penumbra*, Madrid: Alfaguara.
- BENET, Juan (1990): *La construcción de la Torre de Babel*, Madrid: Siruela.
- BENET, Juan (1996): *Volverás a Región*, Barcelona: Destino.
- BENET, Juan (1999): *Herrumbrosas lanzas*, Madrid: Alfaguara.
- BENET, Juan (2010a): *Ensayos de incertidumbre*, Barcelona: DeBolsillo.
- BENET, Juan (2010b): *Teatro completo*, Madrid: Siglo XXI.
- BENET, Juan (2010c): *Así era entonces. Cuentos completos 2*, Barcelona: DeBolsillo.
- BENET, Juan (2016): *En Región. Cuentos completos 1*, Barcelona: DeBolsillo.
- BENET, Juan; MARTÍN GAITE, Carmen (2011): *Correspondencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- BENSON, Ken (2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- CANDELORO, Antonio (2015): “Una biografía intelectual: Juan Benet y el enigma del tiempo”, en Murcia, Claude (ed.): *Juan Benet et les champs du savoir*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 125-136.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2019): “Próxima parada: Región. El motivo del tren y el ferrocarril en la narrativa de Juan Benet”, en Alburquerque-García, Luis (ed.): *Vir Bonus Dicendi Peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid: CSIC, pp. 453-465.
- DÍAZ NAVARRO, Epícteto (1992): *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid: Editorial Complutense.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004a): *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004b): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte (1990)*, Murcia: Cendeac.
- ECO, Umberto (2013): *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Madrid: Lumen.
- GARRONI, Emilio (1986): *Senso e paradosso*, Roma-Bari: Laterza.
- GARRONI, Emilio (1992): *Estetica. Uno sguardo-atraverso*, Milano: Garzanti.
- GARRONI, Emilio (2003): *L'arte e l'altro dall'arte*, Roma-Bari: Laterza.

- GONZÁLEZ, Josefina (1990): *La memoria disgregadora en Juan Benet: Volverás a Región, Una meditación y Un viaje de invierno*, Ann Arbor: UMI.
- GULLÓN, Ricardo (1981): “Introducción”, en Benet, Juan: *Una tumba y otros relatos*, Madrid: Taurus, pp. 7-50.
- IMPERIALE, Stefania (2016): *Contar por imágenes. La narrativa de Juan Benet*, Sevilla: Renacimiento.
- JAMES, Henry (2012): *Otra vuelta de tuerca*, prólogo de José María Guelbenzu, traducción de José Blanco, Madrid: Siruela.
- LUGNANI, Lucio (2003): *Del tempo. Racconto, discorso, esperienza*, Pisa: ETS.
- PARDO, José Luis (1992): *Las formas de la exterioridad*, Valencia: Pre-Textos.
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.
- PITTARELLO, Elide (1995): “Juan Benet al azar”, en de Toro, Alfonso; Ingenschay, Dieter (eds.): *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel: Reichenberger, pp. 11-32.
- QUEVEDO, Francisco de (2006): *El Buscón*, Madrid: Cátedra.
- RICOEUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1974): *Las semanas del jardín*, Madrid: Nostromo.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1993): *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, Barcelona: Destino.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2003): *Non olet*, Barcelona: Destino.
- SEGRE, Cesare (1976): *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona: Planeta.
- SOBEJANO, Gonzalo (2009): “Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- VILLANUEVA, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- WEINRICH, Harald (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2009): *Tractatus logico-philosophicus - Investigaciones filosóficas - Sobre la certeza*, Madrid: Gredos.