

La *épave* en dos novelas de Juan Benet

The *Épave* in Two Novels by Juan Benet



HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES

Universidad Nacional Autónoma de México | México
hugodelcastillo@filos.unam.mx

Resumen

Este artículo parte de un breve contexto del ámbito literario en el que aparece la obra de Juan Benet y de algunas concepciones críticas clave para caracterizar su literatura y comprender de forma global su proyecto narrativo. A partir de ello se analiza la forma en que el autor, en su discurso ensayístico, utiliza la figura metafórica del barco fantasma para explicar la *estampa* como un tipo de narración que privilegia el planteamiento de un misterio sin resolución. Después se revisa cómo Benet da un paso más allá dentro de su narrativa, pues propone en sus novelas una figura que además lleva el navío al naufragio: la *épave*. Este análisis se centra en describir los posibles significados de la *épave* al contrastarla con la *aporía* y en su desarrollo como un concepto simbólico que subyace en *Volverás a Región* y *Saúl ante Samuel*, novelas que significan el principio y el fin del ciclo de Región.

Palabras clave: *épave*, *aporía*, navío, misterio, *estampa*

Abstract

This article starts with a brief context of the literary field in which Juan Benet's work appears and then with some fundamental critical conceptions to characterize his literature and comprehensively understand his narrative project. From this, we analyze how the author, in his essayistic discourse, uses the metaphorical figure of the ghost ship to explain the *estampa* as a kind of narration that privileges the presentation of a mystery without resolution. Afterward, Benet goes a step further in his narrative, as he proposes a figure that also takes the ship to shipwreck: the *épave*. This analysis focuses on describing the possible meanings of the *épave* by contrasting it with the *aporía* and its development as a symbolic concept that underlies *Volverás a Región* and *Saúl ante Samuel*. These novels signify the beginning and the end of the Región cycle.

Keywords: *épave*, *aporía*, ship, mystery, *estampa*

Introducción

La obra literaria de Juan Benet es un referente obligado para comprender muchos de los mecanismos críticos contruidos y puestos en marcha, desde el ámbito cultural, para enfrentar la realidad adversa que vivió España a partir de 1936. Sin embargo, las preocupaciones de Benet no se limitaron al contexto nacional, sino que se extendieron a ámbitos universales, pues su literatura aborda paradojas inherentes a toda la humanidad.

En este contexto, la obra de Benet fue acogida de buena forma por la mayoría de la crítica (no sin alguna resistencia), sobre todo cuando el autor vivía y continuaba activo. Claro ejemplo es la atención mayor que recibió su novelística; sin embargo, hoy en día, su obra no recibe el interés que merece.

Para atender la ruptura que implica la obra benetiana y el lugar que ocupa la figura de la *épave* en *Volverás a Región* y *Saúl ante Samuel*, novelas objeto de este estudio, se mencionarán algunas notas acerca del ámbito literario en el cual surge la novelística benetiana y se elaborará una breve caracterización crítica de su obra.

La narrativa española de corte social-realista, hacia mitades del siglo XX, comenzó a mostrar síntomas de desgaste. La decadencia del objetivismo y la sencillez formal, encadenados a una crítica social exacerbada, dieron lugar a una literatura repetitiva e insípida.¹ Ante ello surgieron dos textos fundamentales, puntos de partida de los movimientos seguidos por autores posteriores: *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, ambas novelas aparecidas en 1962.² Dentro de este marco aparece la "generación" (si es que puede utilizarse este término)³ a la que pertenece Juan Benet, llamada "del medio siglo", la cual tiene como características primordiales que sus miembros nacieron de 1920 a 1935 y publicaron a partir de 1950.⁴

¹ "Es innegable que la situación socio-política de las décadas iniciales de la posguerra española resultaba inadecuada para que los novelistas consiguiesen frutos sazonados [...] sin embargo, y a pesar de tamaños obstáculos, escritores como Camilo José Cela, Ana María Matute y Carmen Laforet lograron sorprendernos dejando testimonio de la irrepresibilidad del instinto creador" (Gullón, 1987: 59-60).

² La senda tendida por Vargas Llosa significó renovar la forma clásica de novelar y presentó recursos temáticos y estructurales inusuales, aunque su estilo quedó emparentado a formas narrativas decimonónicas. Luis Martín-Santos, por otro lado, ensaya una narrativa repleta de elementos estilísticos "vanguardistas" que, si bien aparecían en novelistas contemporáneos o poco lejanos temporalmente (como el monólogo interior joyceano y las técnicas narrativas usadas por el modernismo en lengua inglesa), se amalgamaron para sacudir al género novelístico español.

³ Para una vasta revisión del término, véase Martínez de Codes (1982).

⁴ Entre los enlistados están Severiano Fernández Nicolás, Antonio Pereira, Jesús Fernández Santos, Josefina R. Aldecoa, César Aller, Esteban Carro Celada, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz, etcétera. Véase Martínez Torrón (1998).

Juan Antonio Benet Goitia nació el 7 de octubre de 1927 en Madrid y fue también un reconocido ingeniero de caminos. Tenía nueve años cuando estalló la guerra y 12 a su término; su padre fue asesinado por el bando republicano. Juan Benet murió el 5 de enero de 1993 en su casa de la calle Pisuerga a causa de un tumor cerebral.

Su narrativa usa recursos vinculados al modernismo en lengua inglesa y al *Nouveau Roman*,⁵ y su mayor confluencia con esa estética se encuentra en darle predominancia al estilo sobre el asunto o la anécdota. En términos generales, su obra puede describirse como rica en el sentido léxico y de una complejidad estructural muy atractiva, puesto que la linealidad temporal y espacial tradicional fue rota y reestructurada a lo largo de su quehacer literario.⁶

Benet es un autor que siempre pide una relectura; esta aparente complejidad se debe a los altos propósitos de un sesudo proyecto literario, jamás tomado a la ligera. Recurrentemente la crítica, sobre todo la difundida cuando Benet publicaba con regularidad, lo tildó de ininteligible, complicado y oscuro. Pero también hubo quien logró encontrar entre sus líneas las bondades, el magisterio y la importancia de una literatura única que cambió el panorama de la creación literaria en España.⁷

Benet abrió el panorama literario de España hacia una internacionalización: a) desde dentro, al escribir apelando a una cuestión más humana que española (aunque no abandona nunca el tema central de la guerra civil), su naturaleza creativa lo aleja

⁵ Para ahondar en esta característica de la narrativa de Benet, véase Arnal Gely (2004).

⁶ Su trayectoria comienza con la publicación de un libro de relatos, *Nunca llegarás a nada*, en 1961 (la edición la pagó él mismo y no tuvo mucha difusión); no obstante, la publicación en 1967 de su primera novela, *Volverás a Región*, con la cual comienza el ciclo de narraciones desarrolladas en *Región*, lo puso definitivamente como narrador de primer orden. Luego vino *Una meditación*, ganadora del premio Biblioteca Breve de 1969. Más tarde aparece *Una tumba* (1971), seguida de *Un viaje de invierno* (1972), *La otra casa de Mazón* (1973), *En el estado* (1977) y *Saúl ante Samuel*, novela que cerró el ciclo regionato, publicada en 1980. Ese mismo año fue finalista del Premio Planeta con *El aire de un crimen*, incursión de Benet en el género *noir*, luego *Herrumbrosas lanzas*, cuyo primer tomo (la conforman tres, publicados entre 1983-1985) le hizo acreedor del Premio de la Crítica en 1983. Después publicó *En la penumbra* (1989) y dos años después su última novela, *El caballero de Sajonia* (1991). Para una revisión reciente de su trayectoria puede consultarse Catelli (2015) y Díaz Navarro (2018).

⁷ Sirvan de apoyo a este punto algunas consideraciones de personalidades literarias. Miguel Delibes (1993) opina que Benet "Fue un escritor de una complejidad faulkneriana, que consideraba la palabra y la estructura como la esencia de la novela. En mi opinión, parte de la narrativa de hoy viene de él" (Delibes *et al.*, 1993: 62); Vicente Molina Foix: "ha supuesto la voz más importante, sin duda, por su originalidad, por su renovación, por su alejamiento del casticismo y por introducir en una tradición de literatura castellana los modelos de la gran narrativa europea y mundial [...]. Para los escritores de mi generación es, sin lugar a dudas, el maestro indiscutible, el gran novelista de la segunda mitad de nuestro siglo" (Delibes *et al.*, 1993: 62). Javier Marías: "Su obra ha supuesto una renovación y una innovación en el panorama de la literatura española importantísima, en sí misma, por su influencia posterior y por las puertas que abrió a la generación que vino después. [...] La mayoría de la generación siguiente lo ha considerado un maestro o escritor insoslayable" (Delibes *et al.*, 1993: 62). En esta misma fuente pueden leerse opiniones similares de Juan José Millás, Gonzalo Torrente Ballester, José Manuel Caballero Bonald, José María Catellet, Pere Gimferrer, etcétera. También resulta útil consultar los libros de Ricardo Gullón (1994) y Gonzalo Sobejano (1970).

del realismo y de la denuncia social para desarrollar temáticas próximas a un fin entre estético y simbólico que, sin despreciar la realidad española, se adentra en una trascendencia *cuasi* mítica, todo ello al absorber y reinterpretar técnicas literarias usadas en otras latitudes; y b) hacia afuera, pues como consecuencia de lo anterior, su obra pudo desarrollarse a la par y con iguales ecos que cualquiera otra a nivel mundial.

Sobre esta última cuestión Benet fue claro al afirmar que su fin como escritor no era únicamente dejar salir a la "fiera encerrada en la fabulación", sino tocar a los lectores de una forma humana:

[...] hay siempre algo más: el deseo de apelar a un desconocido, de mover a otro a la acción, de reclamar atención para sí, de conmover a futuras generaciones, de que alguien descubra sus secretas intenciones, de encontrar por ese medio al hombre que le entienda y se compenetre con él; posibilidad que queda siempre abierta con el libro aunque muera sin haber encontrado al interlocutor porque el libro le hereda y el escritor es tan necio que concede cierto valor a esa clase de prole. (Citado en Molina Foix, 2007: 58)

A estas consideraciones generales le siguen otras particulares, para lo cual se tomarán algunos juicios emanados de la crítica que ayuden a caracterizar la propuesta narrativa de Benet. El primero es de Ken Benson (2000), uno de los pocos académicos dedicados a la obra de Benet, quien afirma que "el proyecto literario de Benet no se limita a desmontar los mecanismos de una supuesta tradición realista española, sino que constituye una auténtica *tour de force* cuyo afán es crear un nuevo lenguaje que esté a la altura de la conformada en las otras lenguas occidentales en el denominado modernismo europeo" (13). Este lenguaje nuevo puede describirse como lo hace Langa Pizarro (2000) al hablar de la publicación de la primera novela del autor, "en la que se dinamita la coherencia de la historia en un discurso inteligentemente elevado, sensible y simbólico que, sin necesidad de mencionar la guerra civil española, nos transmite toda la violencia y el fracaso que provocó" (22). Estas tres ideas generales pueden tomarse para caracterizar la obra de Benet: el autor va en contra de la coherencia de la historia, utiliza un lenguaje que puede inclinarse hacia lo simbólico y tiene capacidad de transmitir un sentir y un ambiente a través de la sugerencia, sin nombrar explícitamente.

También es importante anotar algunas ideas de Gonzalo Sobejano (2009) sobre la obra benetiana, por ejemplo, que "Benet no cierra el mundo de su ficción a la realidad de la historia, pero cada novela suya es una invitación hacia lo insondable construida

en sí misma como un enigma" (s. p.). Y sobre ello abunda al determinar que las novelas del autor son "poemáticas", adjetivo que responde a aquella novela que

tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado. A tal modelo parecen responder todas las novelas de Juan Benet y, por tanto, su obra maestra *Saúl ante Samuel*. (Sobejano, 1985: s. p.)

Al hablar de esta misma obra en otro artículo, Sobejano (1988) afirma que la novela construye "un mundo irradiado desde el instante y lo hace con calidades líricas, épicas, dramáticas y meditativas" (s. p.), para más adelante referirse directamente a la cuestión estilística, pues "la estilización prodiga recursos desfamiliarizadores en torno a un asunto de adulterio y fratricidio cuya evocación, en la revuelta corriente de un tiempo total y en el sugerente aparecer de unos ámbitos obsesivos, destella simbolismo, abriendo galerías de ultraconciencia al lector a partir de la trama mental de una espera infinita" (s. p.).

Sirva esta breve introducción al ámbito y a la obra de Benet para poder entonces dar cuenta del análisis realizado en este trabajo, el cual se centrará en la construcción de la figura de la *épave* en dos novelas fundamentales del autor.

La primera novela, *Volverás a Región* (1967), es el incipit de la obra de Benet y del ciclo regionato, en el cual el autor plantea un lugar inventado llamado Región. Dicha novela es una narración ya consagrada como fundamental para las letras españolas, pues explica una senda narrativa que siguieron publicaciones posteriores.

Como contrapeso, se contempló para el análisis la última novela de la serie regionata manufacturada bajo el *grand style* que Benet cultivó a lo largo del ciclo; dicha novela concluye estilística y temáticamente una etapa de su narrativa, pues a pesar de que después vinieron otras narraciones desarrolladas en Región (*Herrumbrosas lanzas* y *El aire de un crimen*, por ejemplo), pertenecen a otra naturaleza muy distinta a las ya clásicas del ciclo; por tanto, la segunda novela que conforma el corpus es *Saúl ante Samuel* (1980).

Aunque el examen se centra en estos dos textos, extremos temporales de la escritura benetiana, se aludirá a su labor ensayística, pues es fundamental entender su ejercicio literario como una inextricable red de sentidos y relaciones, construida tan detalladamente que goza de tener un mapa extrínseco propio, el *Mapa de Región*, que da cuenta geográfica del mundo benetiano, pero a través del cual, mediante su escrutinio, puede desentrañar uno intrínseco, más amplio: el que forma Región en la unión entre espacio y tiempo.

El buque fantasma: la irrealidad del misterio

En su libro *Cinco novelas en clave simbólica*, Víctor García de la Concha (2010) dedica un capítulo para analizar *Volverás a Región* y desde el inicio pone especial atención a la denuncia que hace Benet por la forma irresponsable e infértil de hacer crítica literaria. Benet, en varios de sus ensayos, evidencia la terminología alejada de la parte creativa y cómo con ello quiere forzarse la revelación de objetivos en donde nunca los hubo.

De ello dice García de la Concha (2010), citando a Benet al final, que "[...] se deriva una primera regla de estética benetiana que el lector —y no otra cosa que un lector reflexivo y categorizado ha de ser el crítico— debe tener en cuenta: que ‘un acercamiento mimético o racional al texto conduciría a la incompreensión’” (148). García de la Concha anota bien la desvinculación de la prosa benetiana con los principios científicistas más básicos, pues para Benet hay una zona de sombra adonde la razón no puede tener acceso, por lo menos no desde los mecanismos que la lógica racional ha encumbrado: “Y este espacio es el preferido para la indagación del novelista: en el punto en que se agota la posibilidad de contradicción —y, por tanto, termina el discurso científico—, allí precisamente empieza el literato ‘su zona de sombra, su ámbito de trabajo, su fuente de estímulos e inspiración’” (150).

Benet entonces plantea el trabajo ficcional como útil para preguntarse, dudar más de la realidad asequible desde la percepción usual, a lo cual no es ajeno García de la Concha (2010): “Así nos encontraremos con que una solución remitirá de inmediato a otra cuestión superior, lo que, lejos de generar frustración, ha de ser considerado como el fruto más granado de la fecundidad de la palabra” (152). El crítico advierte también, aunque de forma muy poco tratada, la estructura “laberíntica” de la narrativa de Benet; por esta razón resulta inexplicable que, tras haber trazado estas líneas de análisis, remita a un resumen cronológico e interpretativo de la novela en cuestión, pues aquello precisamente conlleva a lo que tanto criticó Benet y a lo que en un inicio parecía que García de la Concha (2010) quería evitar:

Me apresuro a repetir que esta simplificación argumental tiene carácter preliterario y constituye tan sólo la infraestructura del relato literario sobre el que, a su vez, se teje una novela simbólica. Faltan, por supuesto, ramificaciones episódicas y quedan fuera algunos personajes, al tiempo que se esfuma toda una enorme carga de sustancia ideológica que se va enhebrando al hilo argumental. Soy consciente, por otra parte, de que esta misma simplificación está urdida dejando cabos sueltos, atando otros que quizá no son ligables, rellenando lagunas informativas, salvando, en fin, incoherencias. Porque es preciso partir del hecho objetivo de que es el lector el que tiene que concluir por sus propias pesquisas quién es quién, sin llegar a dilucidar todos los enigmas. (165)

En la misma justificación de su ejercicio "preliterario" García de la Concha critica lo que acaba de hacer; el problema es entonces reflexionar por qué decidió ponerlo en un estudio serio. Salvo este exabrupto, el análisis del crítico es útil para exponer varias reflexiones que la novela plantea; pero sirva este lapsus como ejemplo de lo que la racionalidad de un lector puede hacer con los textos de Benet al tratar de restablecerles algo que en realidad no tienen.

Para ello hay que retomar lo que describe Benson (1989) acerca de la cronología que en Benet funciona como un referente, pero para perseguir otro fin: "La sucesión temporal de los hechos puede reconstruirse en los textos benetianos. Esto es, hay datos cronológicos que posibilitan al lector la experiencia del paso del tiempo; en la trama, sin embargo, hay una tendencia hacia la difuminación de estos datos temporales" (16).

En la narrativa benetiana hay una conciencia de un tiempo lineal que relata acciones y hechos con los cuales puede construirse una trama, una anécdota, pero que las mismas novelas se encargan de "difuminar", ya sea a partir de la contradicción, el oxímoron, la incertidumbre o la imposibilidad de lo que se ha afirmado con anterioridad. Y todo ello abona a la construcción de otra estructura temporal contrapuesta a la cronológica; siguiendo nuevamente a Benson, "Esto implica que, en oposición al orden cronológico externo, se crea un tiempo absoluto, constituido por un instante continuo de gran intensidad emocional" (16).

Aquí cabe pensar que el "tiempo absoluto" al ser descrito como un "instante continuo" se asemeja a una forma de construir una eternidad humanizada y que se extiende a la existencia de todo lo acontecido en Región. Para Benson (1989),

esta dicotomía (sucesión temporal/instante continuo) posibilita dos lecturas, la *mimética*, que trata de situar los acontecimientos en un orden de causalidad determinado, basado en los datos cronológicos que se encuentran en el texto, y la *metafórica*, que comprueba que el paso del tiempo no es una experiencia posible porque los datos temporales no cumplen ninguna función en el texto, aparte de la función de oposición con respecto a la concepción estática del tiempo como un instante continuo e indivisible. (16)

Estas dos posibles formas de leer las obras benetianas están íntimamente relacionadas y no son por completo exclusivas entre sí; de hecho, como le pasa a García de la Concha con *Volverás a Región*, no es posible llevar a cabo ninguna de las dos a cabalidad.

Benet construye su novelística echando mano de ambas posibilidades y edifica zonas narrativas que se arraigan en lo "mimético", frente a otras que se decantan definitivamente hacia lo "metafórico" y unas más en las que se enfrentan estas dos posibilidades en el mismo andamiaje narrativo.

Esta tensión entre opuestos, como la del discurso histórico frente al mítico, le funcionan bien para crear esa sensación del tiempo que pasa y da cabida a la linealidad cronológica, pero también la que recrea, desde el lenguaje, un tiempo memorístico o mental muy cercano a ese "instante continuo", como lo llama Benson, resultado de la simultaneidad absoluta. Por tanto, hay que tener conciencia de ambas lecturas y cómo subyacen en el estilo de Benet.

En este horizonte interesa, para el análisis propio, traer algo que García de la Concha (2010) anota en su análisis de lo simbólico en *Volverás a Región*, pero que no desarrolla a fondo: la metáfora del navío, desde la que encuentra la similitud del apellido "Timoner" con "timonel" y con la que vislumbra al doctor Sebastián como el capitán de una embarcación que podría representar a Región (184). Interesa porque dicha metáfora ya la había utilizado Benet en su ensayo *La inspiración y el estilo*.

Hacia el final de esta obra el autor presenta un capítulo llamado "Algo acerca del buque fantasma", en el cual aborda la literatura de misterio y explica brevemente cómo la duda se construye para resolverse al final, cómo el misterio está fincado en el posible restablecimiento de un orden, en el desatar los nudos de la trama y dar respuestas a las preguntas hechas al inicio.⁸

⁸ "En griego, enigma se dice *ainigma* o *grifos*, que es también el nombre de cierta red para pescar. El enigma se trenza como un cesto o una nasa y el sofista, que entrelaza y retuerce discurso y artificios, es maestro en repliegues o entrelazamientos diversos" (Kofman, 2012: 38).

La invención del misterio (en la novela de ese nombre o en cualquier otro género, clásico o moderno, de análoga configuración) cumple un doble objeto al poner de manifiesto el interés que despierta todo enigma y al sacar todo el provecho de la intriga que despierta el curso de la investigación, el "suspense", como ahora se llama. El enigma se inventa para ser resuelto, un esquema que se reitera desde *Edipo rey* hasta la novela policíaca (Benet, 1973: 144).

Pero a Benet le parece contradictorio que la novela del mar se permita tener un misterio constante al cual, de hecho, es mejor no entrar, una zona desconocida que se respeta y se mantiene, lo cual provoca dejar de lado la necesidad del conocimiento y abandonar la tarea racionalista en el límite con la ignorancia, ante lo cual, en la misma obra afirma:

La novela del mar, en contraste, está con mucha frecuencia aureolada —y no sé muy bien por qué— de una suerte de misterio permanente, de vagos y sutiles contornos, acaso alimentado de esa impenetrable e incesante movilidad de un medio al que el hombre se asoma ansioso de anticipar su tumba haciéndose eco de toda su imaginaria reserva, retrocediendo en la edad del saber hacia aquella ingenua y comprometida ignorancia. (145)

Esta zona de preferencia de la ignorancia se representa con el arquetipo del buque fantasma. A Benet le parece increíble que dentro de la literatura del siglo XIX (en la cual todo responde a una funcionalidad clara y, a veces, obvia), para la leyenda del buque fantasma se acepte que el misterio no deba resolverse por la vía lógica, que el paso del buque es una realidad insondable pero aceptada y no tenga por qué entrar en la zona de explicaciones o reelaboraciones desde la razón; así lo explica el mismo Benet (1973): "Pero en la leyenda del buque fantasma [...] el misterio prevalece, es un fin en sí mismo que no puede ni debe ser resuelto y que cobra todo su valor por su carácter absurdo, fantástico y fatídico" (145). Hay que poner atención a esos tres adjetivos: *absurdo*, que se opone a la razón; *fantástico*, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación; y *fatídico*, que es origen de pesares o de ruina, lo cual vale la pena tomar en cuenta para consideraciones posteriores.

Como caso paradigmático se refiere a *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe (2012), donde el narrador, tras ver pasar al bergantín holandés, negro y tripulado por cadáveres, dictamina que "it is utterly useless to form conjectures where all is involved, and will, no doubt, remain for ever involved, in the most ap-

palling and unfathomable mystery" (669).⁹ ¿No es acaso esto lo que Benet pide para sus novelas? El misterio en Región prima sobre cualquier otro elemento que pueda representar o caracterizar. El resumen de García de la Concha (2010) es una serie de conjeturas donde todo está envuelto, y estará envuelto para siempre, del más insondable y pavoroso misterio.

La narrativa de Benet presenta este reto al lector; así como usa la clave del buque fantasma para remitir al misterio irresoluto, también el discurso crítico y analítico puede utilizar claves para echar luz sobre la zona de sombra que descubre una mínima parte de aquel todo, aunque desde una perspectiva y un terreno que no pretenden remitir a la univocidad interpretativa.

Aunque Benet no se explica que en la novela del mar exista un misterio irresoluto, puede verse este ámbito marino como simbólicamente inextricable y enigmático. Sarah Kofman (2012), al disertar acerca del término *aporía*, liga directamente la ambigüedad y la incertidumbre al ámbito marino. Por ello no es gratuito el uso de estas metáforas, tanto para hablar del tiempo, como para referir el misterio o la posibilidad de lo imposible, pues en estos casos se puede llegar a una *aporía*, es decir, la falta de un camino que dé salida ya sea a un problema abstracto, a un discurso¹⁰ o a un navío:

Decir que *poros* es un camino a trazar sobre una extensión líquida, es destacar que nunca antes ha sido trazado, que siempre se puede borrar, que siempre es posible de volver a trazar de manera inédita. Se habla de *poros* cuando se trata de abrir una ruta allí donde no existe y no puede existir una ruta propiamente dicha, cuando se trata de franquear un infranqueable, un mundo desconocido, hostil, ilimitado, *aпейron*, que es imposible atravesar de punta a punta, el abismo marino, el *pontos*. Es la *aporía* misma, *aporon* porque es *aпейron*: el mar es el reino sin fin del movimiento puro, el espacio más móvil, el más cambiante, el más polimorfo, aquel en el que, no bien trazado, cualquier camino se borra, transformando toda navegación en una exploración siempre nueva, peligrosa e incierta. (Kofman, 2012: 24-25)

⁹ El fragmento aparece al final del capítulo X. "Es completamente inútil formar conjeturas donde todo está involucrado y, sin duda, permanecerá para siempre involucrado, en el misterio más aterrador e insondable" (mi traducción).

¹⁰ "Afrontar los discursos es, entonces, doblemente peligroso: el lenguaje es por sí mismo un océano pleno de *aporías* [...]" (Kofman, 2012: 32).

Benet (1973) lleva más allá esta imagen, pues "Al no ser resuelto el misterio, el barco continúa haciendo guiñadas, su insensata travesía y en la imaginación del lector la estampa se cristaliza y eterniza, el misterio prevalece y la inquietud conoce el reposo" (146); además, utiliza dicha imagen de forma velada en *Volverás a Región* al hacer referencia a la *épave*, como se explica adelante.

So pretexto del misterio irresoluto, que podría ser visto como una especie de *aporía*, Benet (1973) encuentra en la imagen del buque "la cristalización del deseo del escritor de liberarse de sus propias ataduras, la seducción por un tema que le devuelve al estado de no tener que dar cuentas a nadie" (146). Y desde ese horizonte critica la "traza argumental determinista, que —en aras de una economía estética cerrada y unívoca— elimina cualquier licencia de carácter gratuito y exige que el más intrascendente particular cumpla una función dentro del todo" (146).

Aunque Benet (1973) habla de los escritores de la segunda mitad del XIX, acomete de forma colateral contra las letras españolas de su tiempo, arraigadas en el neorrealismo de posguerra.¹¹ Así, el autor contrapone la estampa y el argumento, y para llevar la discusión al terreno que le interesa, se refiere a la primacía que tiene la estampa por la calidad en la elaboración de la construcción discursiva, pues en ésta "el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas [...] antes que nada lo que importa al escritor es la calidad de lo que el lector lee en cada momento" (Benet, 1973: 152). Tras esta mención viene una justificación de mucho interés para este análisis, pues desarrolla una parte fundamental de su propia estética, aquella en la cual ubica el instante como principio hegemónico de la literatura de estampa y en la que concede espacio a la extensión del misterio al que se enfrentará el receptor. Todo ello cuando estipula que en este estilo

[...] se impone la decisiva y tónica influencia que el sujeto y sus complementos gozan en la oración. Se trata [...] de una larga proyección de imágenes inmóviles, cada una de las cuales se centra sobre un sujeto cuya definición no importa reiterar en cada página, porque, en cierto modo, cambia con cada

¹¹ Dice en ese mismo apartado: "En comparación con el escritor de la segunda mitad del siglo XIX, el del XX es un agnóstico, más sutil, un hombre que conoce sus limitaciones y que para plantear la cuestión no siente la irrefrenable necesidad de contar de antemano con la respuesta; y en ese sentido, digo, es más sutil, más amplio, más sincero, más útil. Y además está en la mejor tradición: la del inquieto y dubitativo Sófocles frente al violento Esquilo, la que informa la ironía y el escepticismo de Cervantes frente al rigorismo de su tiempo, la que independiza a Henry James del profesionalismo de sus contemporáneos" (Benet, 1973: 149-150).

circunstancia. [...] Las páginas del buque fantasma constituyen siempre una pura estampa, una visión tráfuga de un momento inexplicable. Y su impresión es tanto más fuerte o indeleble cuanto que el narrador se preocupa menos de buscar una explicación, dejando que cada cual se las componga e interprete como pueda. (Benet, 1973: 153)

Así es como quedan vinculadas la noción de estampa y la imagen del buque fantasma, ambas hermanadas por la fragmentación que prodiga el instante. El efecto buscado por el narrador, según Benet, se maximiza al dejar la explicación fuera del esquema y relegarle aquella tarea al lector.

Ahora cabe explicar cómo este planteamiento retórico subyace en la narrativa de Benet. Primero de forma explícita, pues en *Volverás a Región* (1993) el doctor hace mención a una metafórica embarcación familiar que podría comandar como su madre se lo pidió, pero que prefirió sólo tripular:

[...] preferí asumir mi papel justamente en la dirección opuesta a la prevista por mi madre; no para empuñar el timón familiar, sino para abordar ese mismo navío fantasmal y devolverlo a su auténtica condición, la épave. El timón ¿cómo creyó aquella visita funesta que se llamaba? María..., aguarde..., Gubernaël, eso es, Gubernaël. Sin duda esa noche estaba desorientada en todo, no sólo en los nombres sino en las habitaciones. (Benet, 1993: 135-136)

Hay varias claves que se adelantan en este fragmento; la primera se encierra en la palabra *épave*, un vocablo francés que se aplica a varios ámbitos, pero particularmente se refiere al naufragio de embarcaciones, a la ruina en personas y a la chatarra tratándose de autos. Que el doctor Sebastián lo diga en francés lo exalta sobre las demás palabras elegidas. Además, lo utiliza para caracterizar su actuar para con "el navío fantasmal" al plantear abordarlo y "devolverlo a su auténtica condición, la *épave*".

El misterio del buque fantasma, precisamente, radica en su paso interminable, en su cualidad móvil; devolverlo a las ruinas del naufragio es reduplicar su valor metafórico en el ámbito del instante; es decir que si la fragmentación y la literatura de la estampa están vinculados con la inexplicable aparición del buque, pensarlo en plena inmovilidad acrecentaría su carácter absurdo, fantástico y fatídico.

Ésa es una primera forma de pensarlo; tomando en cuenta la circunstancia en la que queda el doctor Sebastián, es la más asequible: el buque fantasma se queda permanentemente. El misterio no sólo está irresoluto, sino que se maximiza con su

presencia inexorable como *épave*. La otra lectura apunta a lo contrario: ¿no es el misterio del buque fantasma su propio paso? La imagen del naufragio es estática; por tanto, ya no dará guiñadas, ni su visualización causará esa cristalización de la que el mismo Benet habla. Pero como sucede en la narrativa benetiana, la interpretación queda abierta.

Vale la pena relacionar esto con el sentido de la *aporía*. Para Kofman (2012) la *aporía* resulta un mal necesario, pues sacude a quien la sufre para buscar el movimiento, para encontrar una salida. De ahí puede vincularse con la *épave*, pues si bien la búsqueda de *poros* conlleva a un ánimo de libertad, por el contrario, la búsqueda de la *épave* significaría entonces retornar a una inmovilidad aporética, en la cual el misterio subsiste. Los personajes de Benet viven esta angustia, algunos desde el movimiento provocado por la *aporía*, otros desde la necesidad de estancamiento que incita la *épave*:

La aporía es simplemente un tenebroso pasaje, provisorio pero necesario, porque la confusión que ella provoca obliga a buscar salir del *impase*. [...] Sólo la confusión aporética despierta el deseo de la liberación. Justamente porque es insoportable, el estado aporético, lejos de paralizar, moviliza hacia la búsqueda. Suscita la invención de alguna *mekhané*, de algún *poros*, para tratar de encontrar una salida, obliga a tirarse al agua, a nadar, con la esperanza de encontrar algún delfín milagroso. Porque nadie posee el *poros*. (Kofman, 2012: 55)

Ahora bien, siguiendo con el ejemplo de *Volverás a Región*, en el fragmento ya referido, el doctor piensa en el timón y de forma inmediata le viene a la mente María Gubernael. El vocablo *gubernael* viene de *gubernaculum*, palabra latina que significa también "timón". Eso explica la confusión que menciona el doctor Sebastián y que más tarde la novela, a través del narrador omnisciente, se encargará de explicar. Vale la pena recordarla brevemente, por las circunstancias que la conectan al misterio del buque.

Poco antes del momento cumbre en que el general Gamallo pierde en el juego de cartas (embebido por la misteriosa moneda) a su prometida, simbolizada por el anillo de compromiso, María Timoner enferma y pasa unos días en la clínica del doctor Sardú (que luego se convertirá en la del doctor Sebastián). Al pasear una noche con Sebastián, el doctor es interrumpido por una sombra que le silba bajo los olmos. La plática que el doctor tiene con María Timoner es especialmente significativa:

[...] le estaba diciendo [el doctor] en qué —a su parecer— se diferenciaba el amor propio del orgullo, dos sentimientos muy parecidos respecto a todas las cosas propias y que sólo —si degeneran en dolencia— se pueden curar con fracasos; el primero es el que se cura, el segundo el que se agrava porque el fracaso viene a demostrar al hombre que aquello propio que tanto quería, hasta hacerle perder la lucidez, no era digno de tal amor; mientras que el orgullo prefiere negarse esa evidencia y, antes que poner en entredicho el amor a lo propio, prefiere atribuir las causas de su fracaso a los errores ajenos que no a sus propios desatinos [...]. (Benet, 1993: 236-237)

Como se ve, este fragmento está plenamente ligado con la *épave* aplicada a las personas y esa doble interpretación de la que ya se habló al tratar la vuelta del buque a su condición original. El amor propio y el orgullo son vistos como enfermedades que actúan de forma distinta ante el fracaso; en el primero se cura, en el segundo se agrava. La mayoría de los personajes de las novelas benetianas se ven en esta dicotomía; no es gratuito que el doctor esté hablando de ello cuando es abruptamente interrumpido. Una sombra detrás de un tronco le llama por su nombre y le pregunta por la mujer que lo acompaña. Entonces acontece la confusión: la sombra parece buscar, al revisar sus notas, a la mujer apellidada Gubernaël. El doctor le dice que a él lo acompaña María Timoner. "Gubernaël, Timoner..., qué confusión más pueril; pero muy explicable", contesta la sombra, seguramente por el significado de los vocablos, ya referido anteriormente. Luego de preguntar por la salud de ambas mujeres, puesto que sí hay una María Gubernaël en la clínica, la sombra se despide y se focaliza en el doctor:

[...] le embargaba la sensación de haber sufrido un espejismo, uno de esos espasmos involuntarios que la memoria inicia pero que la realidad no ratifica o el recuerdo entenebrece y que en adelante quedarán suspensos en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro. [...] Aquella madrugada, en la clínica, murió una señora anciana apellidada Gubernaël, [...] aquejada de una dolencia nerviosa que no tenía solución pero cuyo estado tampoco hacía temer un desenlace inmediato. (Benet, 1993: 237)

A pesar de que toda esta parte del relato pudo ser contada en primera persona, Benet decidió llevarla al lector a través del narrador omnisciente. Así queda anclada su importancia y su veracidad, podría pensarse en un inicio. Sin embargo, este mismo principio es dinamitado cuando el doctor siente haber vivido un espejismo, una ilu-

sión que no sólo parece haber engañado sus sentidos, sino que eleva la experiencia a un engaño del entendimiento al equiparlo con un "espasmo involuntario" propio de la memoria, al cual ni el recuerdo ni la realidad pueden darle calidad de verdadero: el primero lo entenebrece, el segundo no puede ratificarlo y por tanto queda suspendido "en un tiempo de nadie, un instante abortado y un pasado sin sanción ni registro".

La cuestión se complica el enterar al lector que María Gubernaël ha muerto contra todo pronóstico: ¿sucedió el encuentro con la sombra junto a los olmos de la carretera? La lógica racional quiere creerlo así, de otro modo esto no estaría en voz del narrador omnisciente; pero, ¿cómo asegurarlo?

Una línea después, María cuenta al doctor una pesadilla recurrente en la que "había tenido la sensación de que alguien en la madrugada la había ido a visitar a su habitación. Había llegado hasta su cabecera y levantó sus sábanas pero al reconocerla se retiró sigilosamente, avergonzado de su propia indiscreción o confundido por el mismo error que informaba la pesadilla" (Benet, 1993: 238-239). El doctor y el lector vinculan de inmediato estos hechos con la visita de la sombra en la carretera: "todo aquello le llevó a pensar que, gracias a una orden cursada por error, se había puesto en marcha un mecanismo con la meta puesta en María y que no iba a detenerse sino a la cabecera de su cama, gracias a..." (239). Increíblemente el discurso de esta disquisición se interrumpe allí. El doctor a partir de este momento comienza a prodigar exagerados cuidados a María y abandona su rutina por verla sana de nuevo. ¿Acaso el doctor pensaba que la muerte iba por ella? ¿El error fue entonces llevarse a Gubernaël? El buque fantasma pasa y quiere reclamar, envuelto en su clásico misterio, un timonel: la *épave* de Región puede estar envuelta en esta circunstancia absurda, fantástica y fatídica, pues, como apunta el doctor desde el presente, "Cuando la volví a ver al cabo de dos años, tapada por el velo, no pude menos de asociarla con aquella visita que me abordó bajo los olmos de la carretera" (136).

El futuro inmediato de María Timoner queda ligado, de algún modo, a este personaje y las referencias al misterioso encuentro parecen no sólo estar en la psique del doctor, sino venir a cuento cuando algunos momentos fundamentales de la novela se adentran en ese vislumbra el instante inmóvil de la *épave*; sirva como ejemplo la narración de Marré Gamallo al perder la virginidad en la caja de la camioneta con el soldado alemán:

[...] el amor de aquel hombre me vino a demostrar que el tiempo puede no existir, fundido en su totalidad entre todos aquellos instantes que acuden en

tropel [...] todos los instantes pasados y futuros de ese largo y penoso proceso de formación de la mujer que se resumen, anticipan, actualizan y estallan cuando el hombre decide introducir la llama que robó al cielo [...], un momento a través del cual las estrellas de una noche de febrero y los crujidos de la madera y las sombras de los olmos de la carretera no forman parte de un mundo extraño, distante y hostil sino que constituyen el ornamento excepcional de ese presente fuera del tiempo donde un alma acrisola el orden pasajero del universo. (Benet, 1993: 304)

La fuerza de este momento es equiparable a un intento por suprimir el pasar del tiempo. A diferencia de cómo vive el espejismo el doctor, Marré ve en su experiencia la capacidad de, al introducirse esa llama, no considerar ajenos esos momentos (en los cuales están nombradas sospechosamente "las sombras de los olmos") que ponen en jaque los sentidos y la racionalidad, ni provenientes de un mundo extraño, ni distantes, ni hostiles, sino pertenecientes al "presente fuera del tiempo" en donde —y la frase tiene una complejidad que lleva de inmediato a la imagen poética— "el alma acrisola el orden pasajero del universo". El orden universal es pasajero, dura poco, no es fijo, y es desde el instante que el alma humana puede depurar y concentrar ese orden, como si se volviera al momento de la enunciación, al caos primigenio, ante lo cual Benson (1989) estipula que "En la perspectiva espiritual sólo existe un instante que es una representación fiel del fluir del tiempo, un presente eterno, mientras que la cronologización es una invención del hombre que no corresponde con la naturaleza de los hechos" (49).

En *Saúl ante Samuel* hay puntos análogos que pueden ejemplificar lo ya expuesto. La figura del primo Simón habla repetidamente de circunstancias que se hermanan con la concepción del instante y los extraños encuentros que se dan desde este terreno. En un fragmento de su largo monólogo (el monólogo de quien se habla a sí mismo en segunda persona) puede leerse lo siguiente:

[...] las muchas ocasiones en que te has dejado llevar por un espejismo semejante han creado en tu ánimo el hábito de un encuentro que cuanto más inverosímil se demuestra, más pendiente vives de él. [...] Ha dejado de ser un sueño, ya no es una palabra espontánea salida de las sombras y engendrada en el duermevela que hace coincidir las tinieblas con unas facciones añoradas, ni el inesperado acento de tu nombre con un timbre de voz que [...] sólo constituye el arranque de una composición que al no conservar nada de ello

renuncia a un origen distinto al germen que tú mismo cobijabas y ha puesto en movimiento tu latente y mórbida facultad de reconstruir una y siempre la misma estampa a partir de un minúsculo e involuntario estímulo. Has llevado tan lejos la educación de esa facultad que nada necesitas para reproducir la alucinación. (Benet, 1994: 114-115)

Esta advertencia la dice Simón al ver que uno de los hermanos se acerca a la casa. Las implicaciones de este hecho se engrandecen; por ello hace referencia al "espejismo", pues este encuentro se ha vislumbrado en la mente del narrador una y otra vez a partir de la estampa. Ahora que está por darse en la realidad, se abre ese instante desde el cual se llevan a cabo las reflexiones.

La inminencia de que lo imaginado de forma obsesiva cobrará materialidad, hace a Simón compararlo con el final del sueño y lo contrapone a la percepción alienada del duermevela para después describir la facultad "latente y mórbida" de reconstruir el instante de la estampa. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre construir un encuentro posible hacia el futuro, como lo es el encuentro con el hermano (cuestión que entra en el terreno de la especulación o la ficción/invencción), y "reproducir la alucinación", lo cual sería el extremo de la "educación de esa facultad" que puede traer al presente aquello que sólo sucedió en el estado febril de la imaginación.

Simón se debate, en su discurso, entre salir al encuentro o simplemente seguir oculto, hecho que se lleva a la reflexión hasta nombrar la zona límite que hay gracias al instante, como puede verse a continuación:

Sólo en la clausura encontrarás las razones para que una voluntad [...] se abra paso —a través del inmutable espectáculo que ofrece tu ventana— hacia el perpetuo limbo de tu inocencia, donde si no alcanzas a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos al menos logras día tras día desentenderte de los vivos. Has invertido las cosas, sí, y si con ello has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos ¿para qué vas a abrir? [...] No abras, no llames a nadie. (Benet, 1994: 115)

Benet lleva al lector al límite mismo entre el misterio y la certidumbre. El discurso de Simón insta una cesura desde la cual reflexiona acerca de su propia circunstancia. La ventana encuentra entonces una significación como límite entre su existencia oculta dentro de la casa y la realidad externa de una Región de posguerra a la que sólo contempla desde aquel punto, pero que también responde a un "inmutable espectáculo".

culo", es decir, un exterior en el cual se ha cancelado la posibilidad de cambio, una imagen más de la inmovilidad, del estatismo.

Simón, gracias a su enclaustramiento, logra que su voluntad se "abra paso hacia el perpetuo limbo de su inocencia"; la referencia al "limbo" hace pensar nuevamente en un lugar límite o suspendido, en el cual su culpa puede dejar de existir. Su psique se encuentra en ese intersticio en donde no "alcanza a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos", referencias a los muertos que se contraponen a esa especie de consuelo cuando se dice que aquello le permite, al menos, lograr "día tras día desentenderse de los vivos".

La existencia de Simón está suspendida entre el mundo de los muertos y el de los vivos, entre el pasado y el futuro, la ficción y la realidad; su discurso se inscribe en esa zona en la cual la misma novela ha declarado la existencia de Región: el instante. Hacia el final de la cita asegura: "has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos"; ¿pero es aquello un logro? El instante que su discurrir suspende, ese "estar en medio" de su propia existencia, no es sino otro fracaso más, una *épave* que se eleva a dimensiones más esperanzadoras cuando se le encuentran las bondades como discurso narrativo.

Otra figura relevante de la *épave* en *Saúl ante Samuel* aparece inserta casi al inicio de la "Segunda parte" del capítulo III, fragmento de la novela que consta de dos inmensos párrafos que abarcan 126 páginas. Salta a la vista esta imagen, que se abordará a continuación, por estar incrustada a partir de una yuxtaposición, pues el discurso de Simón gira en torno a la figura de uno de los hermanos y después se transforma en una especie de teorización impersonal que reflexiona acerca de un pacto de silencio, el cual

obliga a la renuncia plena de la palabra y acepta la existencia en un medio sordomudo, sin calificativos, porque es más tolerable soportar así el paso de miles de instantes idénticos incubados en el letargo que mantener en secreto un diálogo con las fuerzas ausentes o denunciar a cada momento los minúsculos cambios que se producen en un estado de permanente carencia. (Benet, 1994: 256)

Además de la referencia nuevamente al estatismo mediante la mención de los "instantes idénticos incubados en el letargo", poco más adelante, el discurso cambia de tono para volverse descriptivo de una imagen que transgrede la estructura narrativa y se vuelve hacia la estampa, pues Simón construye una imagen ambivalente, entre

estática y móvil, que se vincula directamente con la *épave* por tratarse del cadáver de una mujer en el fondo de un lago:

[...] Ávila, bajo el mar; y también su cuerpo incorrupto descansa en el fondo de un mar de amnesia, un somero lago a cuyas profundidades sólo llegan irisaciones de algas y destellos de topacio; una fauna insomne pasea de vez en cuando por encima de su desnudez, [...] y el aleteo de un poderoso y distante animal provoca una corriente apenas perceptible que mece suavemente sus cabellos entre los cuales y entre las axilas han hecho guardia unas malignas y enroscadas morenas [...], no una raya que sin tocarla al sobrenadar su vientre y descorrer los fugaces pliegues de su vuelo desnuda el desnudo que yace boca arriba [...]. (Benet, 1994: 257)

La primera imagen, breve y general, consiste en la visión de la ciudad de Ávila inundada por el mar, que comienza a adentrar al lector en un terreno ficticio extremo, pues Ávila es una ciudad ubicada cerca del centro de la península, sin mar alguno cerca. Pero Simón, de inmediato, renuncia a esta imagen y la usa sólo para ligar ese mar con un "mar de amnesia", donde descansa el "cuerpo incorrupto" que yace en un "somero lago", es decir, nada profundo comparado con el mar.

A partir de aquí la imagen se centra en lo visual, desde las "irisaciones" y los "destellos" hasta "la fauna insomne" que cuenta entre sus miembros, en este momento, a las morenas y a una raya. Existe un contraste entre la inmovilidad del cadáver y el dinamismo de los peces y, por ende, el movimiento involuntario de elementos del cuerpo de la mujer desnuda y, sobre todo, la forma en que para la fauna no es relevante su presencia y ha comenzado a ser una parte más de ese paisaje; y aunque Simón la use como eje central de su descripción, quiere enfatizar cómo su cuerpo ya no tiene función alguna como ser humano. Sin embargo, hay una voluntad concedida a este tipo de "tumba", como se apunta adelante:

Ha ido a elegir [...] una sepultura animada, un ámbito no contaminado por la reflexión ni por el recuerdo de ella, donde el primer y único impulso de vida se manifiesta sin pudor cuando una estrella se encarama por su sexo sin reparar en la cabellera de su pubis, acostumbrada a la caricia de esas ondulantes y enanas ovas que bailan en busca del oxígeno y saludan el paso de un escuadrón de gobios [...]. (Benet, 1994: 57)

Simón encuentra afortunada la elección de una sepultura ajena a la "reflexión" y el "recuerdo de ella", donde el pudor no existe, pues el mundo animal no tiene conciencia de las normas y leyes de la lógica humana; así encuadra la cercanía de la fauna con su sexo y obtiene como respuesta la imagen de las ovas bailando y saludando a la formación de gobios, caracterizados marcialmente. Sin embargo, la imagen, que hasta ahora ha referido elementos fácilmente imaginables con la memoria visual, se mueve hacia otra zona que tiene que ver con la superficie a través del movimiento de una burbuja:

Y de entre sus cabellos o de la comisura de los labios surgirá [...] una burbuja que ascenderá hacia la aérea memoria que la contempló y amó en vida, un empecinado y abotargado espíritu que aún sobrevuela las aguas pero que abrumado por la inundación no reparará en la llamada procedente de ese fondo donde descansan todas las almas sorprendidas por lo imprevisto, sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana. (Benet, 1994: 257)

Con este giro Benet hace que Simón lleve al lector del fondo de aquel lago a una hipotética superficie, pues la burbuja sube a la "aérea memoria que la contempló y amó en vida", en donde asombra la existencia de un espíritu "empecinado y abotargado" que sobrevuela las aguas; sin embargo, no se dará cuenta del llamado a través de la burbuja, con lo cual se deja conocer al lector una afirmación que parece ley por su constancia y seguridad al aseverarse que en ese fondo "descansan las almas sorprendidas por lo imprevisto", y agrega, además una imagen que ya ha dejado de estar sometida a la percepción usual, pues apela a un imaginar propio de lo poético (similar al uso de las imágenes que se generan en las vanguardias vinculadas al surrealismo), lo cual la hace distinguirse de entre lo anterior: "sus cuerpos esmaltados en el nácar de una muerte temprana". El esmalte nacarado es nuevamente una alusión a lo visual; no obstante, al anotarse que el "nácar" pertenece a "la muerte temprana", se adentra en un terreno donde la percepción cotidiana deja de ser operante y debe atenderse a otra lógica muy distinta de la racional.

Para finalizar la caracterización de la imagen del cadáver incorrupto, Simón agrega otro elemento más que contrasta nuevamente con lo construido anteriormente cuando menciona: "Tal vez también una lata de conservas vacía vendrá a caer dulcemente sobre su pecho para deslizarse entre su axila y ofrecer su borde mellado y cortante a unos labios que seguían esperando un beso cuando ya se había retirado la vida y sus sentidos" (257).

La presencia de la lata rompe completamente con el paisaje natural que se ha construido y también con la mención del espíritu sobrevolando la superficie; es un elemento que ancla y de alguna forma "enturbia" la pureza de aquella tumba, pues recuerda la contaminación, la modernidad, el consumismo; esto está en consonancia con el tono amenazante que tiene el objeto al "ofrecer su borde mellado y cortante", que podría mancillar aquel cuerpo incorruptible de quien murió esperando un beso y al que ahora sólo le queda recibir una herida. Así, esta estampa también puede leerse bajo los términos ya referidos de la *épave*, en su connotación temporal, pero también simbólica.

Conclusiones

La *épave* difumina los contornos y se convierte en un símbolo que descompone el esquema del umbral o de los límites que pudiera haber entre un ámbito y otro; se erige así como una figura del estar "en medio de dos"; no delimita ni deslinda, sino que confunde porque mezcla y deriva, destruye certezas e invita a la incertidumbre.

Dentro del discurso benetiano adquiere paradójico realce que la exactitud de las descripciones físicas o de los hechos, así como las tajantes afirmaciones abstractas (semejantes a leyes), borren los contornos de lo sucedido y coadyuven a la construcción de una narrativa que intenta erigirse desde una lógica diferente a la convencional, pues, como afirma el mismo Benet (1973):

La razón no tiene por qué gozar de una capacidad de censura omnímoda y —carente de veto— puede ser obligada a interrogarse acerca de los motivos de su incomprensión hasta llegar a descubrir la índole de sus fallos. Sólo después de una investigación cabal e infructuosa podrá obligar a la voluntad a renunciar a aquellos datos de su predilección —mucho más vigorosos y alentadores que los principios racionales—, que no parecen obedecer a ninguna norma ni encajar dentro del contexto previo. (54)

Por tanto, es necesario afirmar que el instante de la *épave* no se advierte como un mecanismo delimitante, sino como un recurso reconfigurador de los elementos que afecta, devolviéndolos a un todo que irrumpe para denotar la dislocación de la lógica racional; esta dislocación se contrapone entonces al movimiento del navío (la *aporía*) en el cual, por lo menos, había un principio de certidumbre con la distinción de los elementos pasados de los futuros por existir un movimiento hacia adelante y, por

tanto, la sensación de que una zona iba quedándose detrás. Con esta nueva configuración el deslinde es inoperante.

La *épave* no sólo simboliza la detención voluntaria o involuntaria del navío, sino la incapacidad retroactiva y absoluta de que continúe su camino; por tanto, se traduce en la imagen del trazar un punto una y otra vez sobre el anterior, de tal forma que es el mismo pero en otro instante, lo cual remite de forma inmediata al grueso trazo que implica la simultaneidad o la memoria de un momento recurrente, pero también a la detención de un mismo tiempo hasta que, incluso, la fugacidad del instante pueda ser declarada, pero sin dejar de estar en él.

Referencias bibliográficas

- ARNAL GELY, Anne-Marie. (2004). *Juan Benet y el Nouveau Roman*. Jaen: Universidad de Jaén.
- BENET, Juan. (1970). *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan. (1973). *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan. (1993). *Volverás a Región*. Barcelona: RBA.
- BENET, Juan. (1994). *Saúl ante Samuel*. Madrid: Cátedra.
- BENET, Juan. (1998). *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra.
- BENSON, Ken. (1989). *Razón y espíritu: análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- BENSON, Ken. (2000). "La memoria en ruinas. Narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet". *Anales del Instituto Iberoamericano (Nueva Época)*, (3-4), 21-56.
- CATELLI, Nora. (2015). *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- DELIBES, Miguel; MOLINA FOIX, Vicente; TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; MILLÁS, Juan José; ARMAS MARCELO, J. J.; CABALLERO BONALD, José Manuel; CASTELLET, José María; AYALA, M.; MARÍAS, Javier; GOYTISOLO, L.; CHAMORRO, E.; LANDERO, L.; LANG, L. (1993, 6 de enero). "Punta de lanza en la renovación de nuestra narrativa contemporánea". *ABC Sevilla*. 62-63.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto. (2018). "La creación literaria en los ensayos de Juan Benet". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (855), 25-29.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (2010). *Cinco novelas en clave simbólica*. México: Alfaguara.

- GULLÓN, Germán. (1987). "El novelista como fabulador de la realidad: Mayoral, Merino, Guelbenzu...". En Ricardo Landeira y Luis González del Valle (eds.), *Nuevos y novísimos (algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60)*. Boulder Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies. 59-60.
- GULLÓN, Ricardo. (1994). *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza.
- KOFMAN, Sarah. (2012). *¿Cómo salir de ahí?* (Graciela Leguizamón, trad.). México: Editorial Me cayó el veinte. (Obra original publicada en 1983)
- LANGA PIZARRO, María del Mar. (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María. (1982). "Reflexiones en torno al criterio generacional, como teoría analítica y método crítico". *Quinto Centenario*, (3), 51-86.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (1998). "Introducción". En Juan Benet, *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra. 9-40.
- MOLINA FOIX, Vicente. (2007, 8 de octubre). "Juan Benet: la máquina de la memoria". *Claves de Razón Práctica*, (176), 56-58. <http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/1/juan-benet-la-maquina-de-la-memoria/>
- POE, Edgar Allan (2012 [1838]). *Complete Stories and Poems*. Nueva York: Doubleday.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1970). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1985). "La novela poemática y sus alrededores". *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 40(464-465). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-poemtica-y-sus-alrededores-o/html/>
- SOBEJANO, Gonzalo. (1988). "La novela ensimismada (1980-1985)". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 1(1), 9-26. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-ensimismada-19801985-o/>
- SOBEJANO, Gonzalo. (2009). "Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 12 de mayo de 2019 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-de-la-novela-en-la-novela-espaola-ltima-martnsantos-benet-juan-y-luis-goytisolo-o/html/>