

UNA TUMBA: LO OCULTO, LO PERVERSO, LO TABUADO**Dra. Adriana Minardi**Universidad de Buenos Aires – CONICET
adrianaminardi@hotmail.com

RESUMEN: La narrativa breve del llamado “ciclo de Región” de Juan Benet¹ exhibe una compleja estructuración del enigma o “zona de sombras”². Un ejemplo de lo oculto puede verse en la nouvelle “Una tumba”. Los fundamentos pueden encontrarse en la configuración espacial que determina el espacio a través de coordenadas específicas: el *horror vacui*, la dimensión eleuriana y la condensación ideológica, como resultantes del quiebre que la Guerra civil española produce entre la prehistoria republicana y la historia nacionalista. El centro catalizador de estas configuraciones es la casa familiar cuya representación ha devenido un *locus horribilis*, luego de la guerra.

PALABRAS CLAVE: Región, Juan Benet, Una tumba, horror vacui, locus horribilis.

ABSTRACT: The short stories of the Región cycle by Juan Benet show a complex structure of the enigma or “shadows` zone”. An example of “the occult” can be seen in the nouvelle entitled “Una tumba”. The arguments to support this argument can be found in the spatial form that determines the space through specific lines: the *horror vacui*, the eulerian dimension and the ideological condensation, as results of the Guerra civil española’s disruptions between the republican prehistory and the national history. The catalizing centre of these configurations is the home whose representation has become a *locus horribilis* after the war.

KEYWORDS: Región, Juan Benet, Una tumba, horror vacui, locus horribilis.

Una (casa) tumba

“Una tumba” es una nouvelle del ciclo regionato que está centrada en torno a la metáfora de la casa-claustro, demarcada por el sentido de muerte. Dicho campo semántico está compuesto por los ejes de decadencia y ruina cuyo anclaje es el presente o, más bien, la historia. En este relato largo de 1971, el recurso gótico opera como reforzador semántico. Así, las tumbas, el clima siempre frío del invierno y la escenografía de mármol construyen un cronotopo donde prevalece el duelo por el *locus amoenus* perdido y cuya semblanza se traduce, más que en una explicitación de lo gótico como recurso morfológico del espacio, en un desmontaje que vuelve a poner en jaque el registro realista. El juego consiste en que lo

gótico funciona en el lenguaje como efecto irónico y supone el rechazo de la razón a la vez que postula una tensión con lo oculto, inexplicable y lo horrible en término de lo tabuado.

La clave está, al igual que en “Baalbec, una mancha”, en la ruptura del registro discursivo realista, no en la mera representación del espacio. Ricardo Gullón (1981:30) ya señalaba que en este relato se postula el mal absoluto que se explica en palabras de George Bataille:

Lo mismo que algunos insectos, en condiciones determinadas, se dirigen juntos hacia un foco de luz, nosotros nos dirigimos todos a la parte opuesta a una región donde domina la muerte. El resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos. Llegamos a borrar incluso, si es posible, las huellas y los signos de esos esfuerzos. Nuestro deseo de elevarnos no es más que un síntoma, entre cientos, de esa fuerza que nos dirige hacia las antípodas de la muerte. (Bataille, 1977:56)

Esa abyección claramente implica una valoración moral del presente y una lectura del pasado que nuevamente se rompe con la Guerra civil. Ese quiebre es el que se elige para comenzar la historia – particularmente, el final de la guerra – y, al igual que en otros relatos, veremos cómo la estructura bivalente prehistoria/ historia demarcará el campo semántico de lo mortuario a partir de lo ideológico. El principio del relato nos presenta una tumba abierta (lo que supone, además, un juego hermenéutico respecto del sentido también abierto del relato); allí, el eje de la profundidad es el que abre esta vez el relato – en “Baalbec...” lo hacía el de la centralidad –, porque aparece en escena un espacio ya derruido y, nuevamente, el protagonista que intenta acceder a él. En ese cruce ambiguo entre discurso realista-histórico (el que subyace a la guerra) y fantástico, el espacio de la casa-tumba (se abrirá así también la trama de *Volverás a Región*) será el eje analítico a partir del cual, accedamos, de manera metonímica, al personaje central que no posee nombre propio y cuyo punto de vista es el de un niño, aunque el relato, con justa razón – y para enfatizar el sentido de ausencia y la búsqueda de identidad – mantiene el registro narrativo extradiegético. Así, la figura de abandonado se vuelve a repetir con los sustitutos equivalentes: la tía, el guarda, los sirvientes, pero también con los rituales de muerte necesarios para enfatizar la ruptura de la guerra como corte de la descendencia: las figuras masculinas marchan al exilio y el abuelo, símbolo de la prole, muere.

El relato extrapola los espacios refugio porque su situación inicial se ubica, esta vez, en el presente de la historia. La Guerra civil, metonímicamente aludida a partir de la batalla de La Loma, como el índice más cercano a la casa familiar, inaugura el relato con el abandono del hogar como espacio central del relato para trasladar el campo semántico al cementerio y, más específicamente, a una tumba. A diferencia de los anteriores relatos de *Nunca llegarás a nada*, la prehistoria subyace a la narración en el anhelo familiar y la imagen de la *mater familias*, anterior a la guerra, pero la misma no tiene un momento textual preciso como sí sucede en los anteriores. También vemos que el foco, al alejarse de la casa familiar, se va volviendo menos nítido e, incluso, la vertiente gótica hace más evidente la dispersión de los personajes que componen el escenario regionato.

El inicio del relato se enmarca en el despojo y la ruina, consecuencia inmediata de la Guerra civil. Lo más cercano funciona en este texto, a partir del cementerio y, más específicamente, de una tumba profanada, primer indicio de transgresión al límite moral y ético de la historia. Sin embargo, como señala Ken Benson (2004), los límites cada vez más difusos

que se establecen entre lo determinado y lo indeterminado, entre lo abstracto y lo concreto y lo referencial y metafórico, suponen que hablemos de indicios y campos semánticos del *horror vacui* de la historia, antes que de una referencia explícita a la Guerra civil. Esta modalidad supone, como señala Hayden White (2003e), ciertos usos de la ironía y la parodia, como formas alternativas a la narración del pasado con pretensiones miméticas para el planteo de cierta demanda ética en el sentido de favorecer su *memoria histórica*³. El espacio en su morfología paródica y en su puesta irónica, es índice de las transformaciones del universo social del Región. La puesta irónica, con sus protocolos moralizantes, se enmarcan en un demanda ética, pues la recuperación del pasado, si bien en un sentido nihilista, está presente y demarcada ideológicamente en el sentido de ruina del presente de la historia. Allí el espacio será el elemento central para metaforizar los procesos históricos. Región, en tanto condensado ideológico, propone una puesta en escena, en degradación, de una concepción simbólica del espacio. Predominan el oxímoron, la deshumanización de los personajes y la preocupación temporal; es decir un borramiento cada vez más explícito entre lo referencial y lo metafórico que deja, finalmente, sólo acciones sin morfología espacial específica y detallada. Desde un punto de vista diacrónico, el espacio tiende a volverse más invisible, implícito, desde las primeras novelas cortas y cuentos hasta el quiebre que tiene lugar hacia principios de los años 70, de donde data “Una tumba”. Lo mismo sucede con las novelas del ciclo en relación con *Herrumbrosas lanzas* y *La otra casa de Mazón*. Al alejarnos del centro – la casa familiar – nos encontramos con el desdibujamiento del territorio y con el campo de la ambigüedad absoluta. El proceso de abstracción va del centro a los espacios periféricos. El escenario primero se correspondería con la morfología espacial que simboliza la casa, el “aquí” por excelencia, mientras que la periferia constituye el “allá” cercano, las inmediaciones de la casa- el espacio – regionato por excelencia – y, por último, la morfología del escenario oculto y abstracto, invisible y lejano, sólo asequible a través de la imaginación y las caracterizaciones indirectas, cuyo referente extremo es el territorio de Macerta. Los cruces están delimitados por el eje de la centralidad; allí, el escenario de la casa es el centro de las coordenadas, mientras que el del “allá” abre el juego a las aristas y a la variación de *loci*; el afuera permanece ajeno, aunque, paradójicamente, domina la espiral por cuanto está fuera de ella a la vez que la engloba.

En el recorte del universo de la historia, este ritmo muestra la relación dialéctica entre el universo perdido de la prehistoria – el *locus amoenus* – y la historia, consecuencia de la Guerra civil y del declive moral de los hombres – el *locus horribilis*. La centralidad de la casa, incluso con las duplicaciones paródicas, operará siempre como detonante del recuerdo y la tensión entre presente y pasado, a la vez que resguardará, casi siempre en la figura del niño abandonado – los valores morales perdidos. La definición emblemática de la casa familiar y Región tiende, además, a reforzar el sentido de aislamiento y claustro que posee el ciclo; en el caso de “Una tumba”, favorecido por el tono gótico y fantástico y el ritmo en espiral de las acciones ralentizadas.

La representación espacial abandona así toda nitidez de forma tal que sólo es posible acceder al entorno de Región y al misterio de Macerta a través de construcciones simbólicas. El espacio del aquí es el de casa familiar, con sus bordes delimitados por el espacio general – Región – en el que se ubica. Las aristas que funcionan como vasos comunicantes instalan los primeros obstáculos que harán imposible la comprensión del espacio. De todas formas, la espiral que representan las relaciones entre el aquí y el allá suponen una dialéctica en la que ambas existen por codependencia. El caso del relato “Una tumba” ofrece, claramente, ese sentido de aislamiento que presenta el espacio y que, nuevamente, será metonimia de procesos históricos y metáfora de las relaciones entre personajes.

La tumba había permanecido abierta casi un año, o quizás dos; y la profundidad que en un principio tuviera la fosa quedó reducida, al término de la guerra civil, a su mitad, expuesta a los rigores de un invierno – o quizá dos – y convertida durante los meses húmedos en una chacra sucia y en un criadero de mosquitos en la estación cálida. (Benet, 1977: 65)

Como vemos, la casa familiar no es el espacio principal de referencia sino el cementerio, al igual que el cronotopo y el que servirá, luego, como elemento conductor hacia la casa del tío. El foco narrativo, coincidiendo con el distanciamiento operado en el espacio, no se centra en la asimilación temporal personaje niño/narrador adulto, con la clara delimitación entre la prehistoria republicana y la historia fascista. Este relato invierte el punto de vista, siendo el narrador extradiegético el que marca los quiebres ideológicos y a partir del cual nos introducimos en el universo de la historia y en el personaje central del niño, invertido también, pues el universo infantil se convertirá, claramente, en uno adulto por la misma perversión que el narrador de “Baalbec...” crecía “en un instante”.

El argumento del secreto como *arcana imperii* también será central para caracterizar al universo del presente de la historia. Como tal, el secreto asume en su mismo rol el gesto de la perversión ligado a la carga erótica de tintes incestuosos del niño con su tía a la vez que asume el carácter de propiedad privada. Como relato enmarcado en el presente de la historia, se divide a su vez en cuatro apartados. El primero nos presenta el espacio de la casa-tumba, alejado de la casa familiar que ya no será el refugio privilegiado de la infancia y la axiología positiva sino, por el contrario, el lugar horrible por excelencia. Asimismo, se plantea el personaje del niño como sujeto abandonado, nuevamente sin identidad, cuyo abuelo ha muerto y sus padres han huido por la guerra y “para protegerle de las amenazas que sobre todos los de su nombre se cernían en la capital” (73). La presencia implícita del coronel Gamillo – que se repetirá en las novelas el ciclo regionato, teniendo un rol central en *Volverás a Región* – es un factor clave en la atmósfera de *lo horrible* pues anticipa el relato de la ocupación de Región en manos de los nacionalistas y la inversión de los valores morales en axiología negativa. La imagen del niño abandonado será central para narrar el universo de la historia porque de ese abandono surgen los sustitutos tutores que serán símbolos de lo perverso: la tía, el guarda y los sirvientes.

El apartado primero parecería dar con la clave de la apertura de la tumba pero, inmediatamente, se despoja de toda certeza y finaliza con una fiesta ritual, una bacanal que exterioriza el cierre de contraposición paródica que revela lo sexual y la cornucopia a la vez que contrapone lo clausurado del espacio de la casa en que depositan al niño frente a la libertad exterior a la misma, donde una muchedumbre realiza pintadas “con símbolos obscenos y blasfemos y letreros vindicativos y siglas proletarias” (74) y se emborracha y fornicia “como siempre había deseado hacerlo” (74). De hecho, Roberto Manteiga (1984) postula una lectura que interpreta este apartado en sentido social pues la venganza y la consecuente profanación de la tumba están ligados a una reivindicación de clase, la de los proletarios en contra del bisabuelo – el *brigadier* – y aquí estaría apareciendo el universo de la prehistoria leído en clave oximorónica respecto del presente de la historia, donde la lucha de poder se desplazará a la relación que se establece entre el niño y el guarda.

[...] an intriguing account of a class struggle pitting the vengeance of the working class against the tyranny of a wealthy landowner. [...] The grave, which remained open, serves as a leitmotiv or a reminder of the fate that awaits the young boy. (Manteiga, 1984:124)

El apartado II detalla las características del espacio claustro de la casa del tío ausente. Allí, el personaje de *la señora* – la tía – será central para comprender el proceso social del niño y su inversión en el mundo adulto. La escena comienza con este personaje quien, tras retirar el crucifijo encima de su cama, acuesta al niño y, bajo la fórmula de la repetición, le dice que algún día la casa será suya. El sentido de propiedad juega doblemente; por un lado, en la *inversión de la mater familias* que ve al niño como su propiedad en un sentido erótico; por otro, en la descendencia y continuidad del linaje nuevamente trastocado, pues no se trata del primogénito sino del sobrino.

En este mismo capítulo aparece como refuerzo del campo semántico de la guerra la presencia de un grupo paramilitar indefinido, encabezado por el personaje del jefe, el comandante, quien mantiene una relación con la tía y que aísla aún más al niño. Al finalizar, el grupo de agresores que apareciera en el primer capítulo, vuelve a atacar la casa y el niño es nuevamente abandonado y dejado en manos del guarda – el cuidador de la tumba – y su mujer, única portadora de nombre propio y que mantiene cierta inocencia frente a los hechos – no es casual que su nombre sea María –. Con este segundo abandono, se cierra el capítulo y queda demarcado el universo de la historia, con la entrada en el mundo adulto con dos ejes de duplicación en relación especular: la figura de la madre que se invierte para volverse en la señora que lo inicia y pervierte en el mundo adulto y la del niño que, abandonado su lugar infantil en la casa familiar por el corte que implica la Guerra civil, debe ingresar en el mundo adulto y asumir los riesgos del universo de la historia.

Estaba dormida pero se introdujo en su cama, más impregnada que nunca por el perfume de su carne; pronto su brazo le atrajo hacia su pecho, con un leve susurro somnoliento y un movimiento de todo su cuerpo; su calor era distinto, más próximo y radiante, y también lo era el gesto de su mano al apretarle bajo la nuca; y cuando el niño se arrimó a ella solícito y obediente a la imantación antes de advertir que se hallaba desnuda, su propia piel había adivinado el secreto cifrado y escondido por el tiempo, niñez que retrocedía a la ignorancia al mismo instante que un dolor futuro, aprovechando la revelación, venía a cobijarse en un recóndito reducto solo accesible en la desesperación y trataba de despojarse de su pijama para curar su cuerpo en su calor. (79)

El capítulo III puede ser entendido como el punto climático del relato, luego del ingreso definitivo en la historia. La retrospectiva hacia 1884 supone volver sobre la leyenda que gira en torno de la tumba pero las dificultades en la lectura lineal harán que sólo podamos hablar de significaciones simbólicas del relato y del fantasma que ronda, desde la muerte del antepasado brigadier, los entornos de la tumba, cuya imprecisión es central desde el título del texto. Ese relato intercalado, no obstante, no utiliza el tono épico sino, por el contrario, el de la ironía. Nuevamente, se produce la ruptura del sentido lineal realista y la muerte del bisabuelo se narra en clave grotesca, acentuando aún más la anulación del linaje. Y aparece la primera relación especular: un niño muerto. El apartado IV cierra el sentido de la historia con el dispositivo moral, focalizado en el niño protagonista. El proceso iniciático en el mundo de la historia queda marcado por la influencia de la Guerra civil y la postguerra como una degradación moral del sujeto, quien queda aislado, así como Región. Ese proceso, marcado por la carga erótica de la relación incestuosa y tabuada, culmina con la fusión en la muerte con el objeto de deseo, es decir, la tumba, por la que el niño sentía particular atracción.

Y llegó de día para toparse con el lecho recién abierto sobre la nacarina y acaramelada fosa donde había de encontrar la coincidencia de su deseo (no de su saber) con aquella clase de

amor que en su beso al pecho al cerrar su vida con los estrechos límites de la carne desterraba el miedo y daba continuidad a una existencia que ya no se afanaba en buscar ni su prolongación ni la luz que despejara las tinieblas que las rodeaban. (95)

En esa metonimia entre la muerte personificada por la tumba y la señora, la degradación hasta la muerte misma del personaje no supone un cierre armónico: el niño, antes víctima, se convierte en verdugo y la guerra así como la postguerra son representadas como reflejos de un mal endémico. Una vez traspasado el umbral, el niño será quien ejerza el poder y autoridad sobre el guarda y no al revés. Respecto de esta inversión, será interesante ver cómo desde el concepto de cronotopo del umbral, Mijail Bajtín elabora una serie de características útiles para pensar este proceso en el personaje del niño abandonado que toma el control. Bajtín (1975) al hablar del cronotopo del umbral, señalaba como característica más visible el elemento de crisis y los virajes en la vida. Siempre es metafórico y simbólico y en el texto su forma es abierta y se da en forma implícita. El tiempo en él parece no tener duración y se sale del curso normal del tiempo biográfico.

La tutela cambia porque no hay límites precisos en la relaciones y la guerra trastoca todo orden previsible. La búsqueda de identidad y del pasado queda anulada pues en el encuentro con lo “otro”, reaparece el *horror vacui*, las semblanzas de duelo y el *locus horribilis*. La identidad es un imposible, se disloca con los cambios en la configuración espacial y el dispositivo moral se apoya en un nihilismo exacerbado. La construcción espacial no permanecerá ajena a la metamorfosis y el mitema del regreso será, como es usual, el leitmotiv del condensado ideológico regionato; en esta construcción, asimismo, se pondrá en evidencia el problema del conocimiento en el cruce entre la realidad sensible e inteligible, en los saberes y en la oposición entre la oralidad y la escritura como emblema del mal y lo perverso.

Espacios eulerianos en la Historia: centros y descentramientos

Spatial form, in its simplest sense designates the techniques by which novelist subvert the chronological sequences.

Frank, J. (1963:13)

La configuración especial en “Una tumba” se apoya en el mitema del regreso. La memoria constituye el reservorio enigmático demarcado por espacios específicos que funcionan como claustros. Siendo el problema el del regreso a la casa familiar que opera siempre como sinécdoque de Región, en este relato dicho mitema estará representado por las aristas que operan como reflejos invertidos de la casa familiar. Ya hemos explicado cómo en la estructura profunda el componente euleriano es central a los efectos de comprender la imposibilidad de acceso al pasado cuya figura metafórica la constituyen la casa familiar y Región. Esa imposibilidad requiere de obstáculos en los caminos intrincados que llevan a esos espacios y que, además, configuran personajes que absorbidos por el *habitus horribilis* de la historia, tienden a cambiar sus caracteres y a fomentar aún más el sentido de vacío y aislamiento que caracteriza a los personajes que pueblan el espacio regionato. Pero ese espacio, insistimos, es más bien un condensado ideológico que asume una forma espacial. Como señala Joseph Frank (1991), la forma espacial implica un conjunto de procedimientos a partir de los cuales se subvierten en la trama las secuencias cronológicas.

Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinction between past and present are wiped out... Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity. (59)

Ya hemos visto cómo la estructura de este texto se basa en un doble abandono: el que propicia la antesala de la guerra y obliga a los padres del niño a abandonar el hogar, dejándolo en casa del tío y *la señora*; en segundo término, el que expulsa a la tía de la casa y abandona nuevamente al niño en la propiedad del guarda y su esposa María. No tenemos temporalidades precisas, sólo indirectamente se menciona la guerra y en retrospectiva el año 1884 que no se ubica, como debiera ser, al principio del relato, mientras éste arranca *in medias res*. La estructura del texto mantiene el foco en el desprendimiento del hogar y oscila en las duplicaciones degradadas del mismo. La *degradatio* supone que a medida que nos alejamos de la casa familiar, el exterior se va haciendo más ambiguo y las duplicaciones toman los caracteres del *locus horribilis*. Por esto mismo, mientras avanza la guerra, la casa tratará de mantenerse como propiedad aislada aunque en esa tensión se verifique necesariamente una dialéctica que hará que la guerra instale nuevos valores de axiología negativa. Así, el capítulo I tanto como el IV cierran con el último espacio duplicado – el de la casa del guarda –, cuya elección no es casual pues enfatiza el sentido de autoridad que ejerce la figura del *tutor* sobre la libertad del niño.

Nos centraremos en las duplicaciones de la casa familiar que opera en la memoria anterior al quiebre producido por la guerra. En este sentido, el análisis de los capítulos I y IV constituyen escenarios de un *continuum* espacial que revierte la relación familiar así como también la lucha de poder que se verifica en el dominio territorial. En ese *continuum* la casa del guarda está signada por una bivalencia constitutiva: es una metonimia de la tumba pues sólo funciona en el marco semántico de *lo horrible* a la vez que representa el efecto de dominación de la figura paterna degradada sobre el sentido de infancia reflejado en el niño pero también es resguardo y defensa, en tanto establece una clara división entre lo público del espacio abierto – que se vuelve claramente ofensivo – y su propio carácter privado. Así, el capítulo I insiste en el mitema del regreso y esa búsqueda está ligada al recuerdo de la madre y la construcción de la memoria anterior a la guerra. El ciclo en su estructura básica plantea el regreso desde dos aristas: el trayecto que conduce del cementerio a la casa del guarda, por un lado, y el camino de Pacientes, por otro.

El primero está reservado a las conexiones familiares en su sentido paródico, así se nos presenta prima facie el personaje del guarda tomando el lugar degradado de la figura de *pater familias* quien debe cuidar la tumba y garantizar el cuidado del niño. La tumba y los elementos que la contienen (el jardín, el agua estancada, la cruz) se transforma en símbolo del hogar perdido pero también en esa bivalencia que señalamos como referente de lo perdurable “[...] cuya traza parecía haber cambiado al compás de los avatares políticos de la España contemporánea” (66). Por ese camino llegamos a la casa del guarda, duplicación de la casa familiar y aun de la casa del tío y *la señora*. El espacio que opera como sinécdoque es el de la cocina y en esas acciones se verifican dos tipos de relaciones: la que opera la duplicación materna y la que establece el código del secreto, el enigma que siempre articula la trama benetiana⁴.

En las conductas alimentarias, tan profundamente insertadas en la vida cotidiana que parecen muy simples, se actualizan, se embrollan y se contraponen dos modos de relaciones que comienzan a definirse y a estructurarse desde los primeros tiempos de la vida. Una se refiere a

la relación inicial con la madre nutriente, o la que toma su lugar; la otra designa la relación que el individuo mantiene con su propio cuerpo como cuerpo vivo, sometido al desgaste del tiempo, destinado a la muerte, y como cuerpo sexuado, destinado a tomar forma masculina o femenina. (De Certeau, 2007:195)

La primera figura duplicada que nos presenta el texto es la del guarda. Como siempre sucede con las figuras de autoridad, no habrá una relación supletoria de la figura del padre sino por el contrario una lucha de poder. En cambio, cuando aparece la esposa del guarda, segunda figura duplicada, se establece una relación de cuidado en tanto intenta supervisar y cuidar lo que el niño protagonista realiza. Es en el centro, en el escenario de la cocina, donde los campos semánticos de duplicación cobran mayor relieve. María, la esposa del guarda – cuyo nombre actualiza la bondad con que el personaje intentará paliar la lucha de poder entre su esposo y el niño – contrasta con la otra figura femenina – la del personaje de *la señora* – que es nombrada por primera vez en este escenario y que tiene por objetivo descentrar el rol de madre protectora y recordar asimismo el cambio que hubo entre el actual espacio de la cocina – espacio arquetípico de la mujer madre – y el de la habitación y la cama matrimonial.

El guarda no sabía leer pero su mujer sí, aunque con muchas dificultades; y a pesar de que ésta le había dado en repetidas ocasiones seguridades de que se trataba de cosas inocentes y propias de su edad que nada les iba a ellos, el guarda no podía a menudo dejar de levantar la vista con la mayor zozobra hacia aquellas páginas (no podían saber si estaba sucias o limpias) que denotaban un saber que no estaba a su alcance [...] (71)

La presencia del personaje del guarda supone el control y el castigo. No sólo es quien debe marcar los tiempos del trabajo y su división⁵ sino también quien debe prevenir y advertir los males futuros. Entre esos males, como ya hemos analizado en “Baalbec...”, está el de la legalidad de la escritura y la tensión entre la oralidad y los paradigmas que supone lo escrito como *lo enigmático*. El secreto que se establece está ligado a la presencia de una carta que llega a la casa del guarda por “aquel temido camino de Pacientes” y que, indirectamente, supone el aviso de despejar la zona de la tumba, hecho que conecta con el ataque y la bacanal que cierran el primer capítulo y que refuerza el sentido de *arcana imperii* sobre lo ausente. Pero también establece conexiones con el mal representado en el personaje de *la señora* a través del cuaderno de ejercicios y el lápiz que le regala al niño antes de partir “encomendándole que lo tuviera todo escrito para su vuelta cuya fecha ni siquiera en el entorno de las vagas precisiones que el niño requería se atrevió a fijar” (71).

Tanto la arista que ya anticipa la presencia del mal en la letra escrita como el cuaderno que motiva la lucha de poder con el personaje del guarda suponen un descentramiento de roles y espacios sociales axiológicamente positivos: la madre que se confunde con la amante y lo inicia en el mundo adulto, el padre ausente y el sustituto que no puede controlar al niño porque, a diferencia de él, “sabe” y el saber constituye un secreto en esas páginas porque, para el guarda, “denotaban un saber que no estaba a su alcance y en las que, a causa del misterio que las envolvía, vislumbraba la presencia del poder hostil que había pactado directamente con el niño para atraer a su casa la discordia o el apetito de destrucción” (71). El saber también será un indicio del mal que recaerá en la figura del niño, reforzando aún más el sentido abyecto y perverso de la historia. En esas aristas de acceso al centro del secreto – la casa duplicada – que constituyen el trayecto tumba-casa/casa-tumba y el camino de Pacientes – se juegan el poder de lo oral en el primero – la voz del guarda y las directivas al niño, presentes en el capítulo I – y el de lo escrito – la carta traducida en la voz del niño –. Estas

tensiones clarifican la omnipresencia de la guerra como elemento de ruptura en la axiología positiva anterior al enfrentamiento bélico. En esa ruptura, y en lo enigmático como otro sema del mal de la guerra junto a *lo horrible* y perverso, aparece el problema del conocimiento que también será central en el capítulo IV.

El problema del conocimiento

[...] ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento [...] a fin de introducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento.
Benet, J. (1970: 163)

En la prosa benetiana es común encontrarnos con un discurso en apariencia racional, de carácter especulativo que, no obstante, está plagado de modalidades dubitativas. Esa estructura discursiva no es casual por cuanto pone en escena la incertidumbre y la incapacidad de adquirir un conocimiento certero acerca del mundo. Las imágenes sensuales en “Una tumba” que designan los códigos de conocimiento del niño no se decodifican según la lógica de la autoridad tutora, por el contrario las sensaciones de aislamiento, soledad y fracaso no logran explicarse. En el discurso de la voz de autoridad, subyacen los códigos del enigma, característicos del personaje del niño y en ese cruce se produce la inversión, en este caso, entre el poder de la autoridad del guarda, basado en la inteligibilidad y el poder del conocimiento del niño, basado en lo sensible. Este tipo de conocimiento se caracteriza por su aspecto puramente aprehensivo, por la individualidad concreta de sus objetos y por su condicionamiento fisiológico necesario. Los objetos pueden estar presentes a la conciencia por sí mismos (aprehensión inmediata) o por medio de representante (aprehensión mediata).

El niño debía saberlo. Se preguntaba a menudo qué era lo que sabía el niño, y de dónde derivaba aquella prestancia que le revestía de una cierta majestad, de dónde sacaba fuerzas para superar su naturaleza asustadiza con un carácter tan reflexivo. Y sobre todo, no podía hacerse cargo de cuál era su manera de reflexionar. (71)

En el personaje del niño nos encontramos con la transgresión a la figura de autoridad que caracteriza al guarda quien no logra “hacerse cargo” ni tomar el control del pensamiento del niño. En esa lucha de poder que ya se verifica en el capítulo I, la ruptura evidente y la entrada en la historia están demarcadas por el eros iniciático en la relación incestuosa con *la señora*. Esa aprehensión mediata permanece condicionada por la ausencia del objeto primero – la madre –, provoca el quiebre en relación con las figuras de autoridad a la vez que refuerza el carácter enigmático pues el conocimiento sensible no puede ofrecer ninguna explicación acerca de los fenómenos. En el *continuum* que conecta los capítulos I a IV, la relación de autoridad se invierte aunque prevalece el enigma, el “secreto” en torno de la propiedad de la tumba y la casa que operan el desplazamiento gótico hacia el niño.

Pero era condición necesaria el secreto, en tal medida que no se podía hablar de ello y ni el guarda ni María, su mujer, deberían maliciarse nunca que su custodia había de terminar en breve porque estaba destinado a lugares muy distintos. (70)

El capítulo IV establece el *continuum* espacial respecto de las propiedades: la tumba y la casa. El conocimiento sensible del personaje del niño es la clave para comprender no sólo su oposición al guarda sino también, como señala Ken Benson (2004) la forma de interpretar en

clave fantástica la Guerra civil y la consecuente postguerra pues con la transición entre uno y otro, la pérdida de identidad del niño se ve reflejada en su inscripción gótica: “[...] su yo, el reflejo silencioso suministrado por el espejo” (97). El motivo del espectro sirve para explicar las referencias al fin de la guerra, conjuntamente con el *locus* de la tumba que “el guarda estaba a punto de cerrar de nuevo” (98). El indicio del cuaderno de ejercicios completado por el niño también muestra el comienzo de la postguerra y la inversión en la lucha de poder. Es el niño quien ahora tiene el poder sobre el guarda y el oxímoron se refuerza junto con el final abierto y el sentido enigmático que le brinda el conocimiento sensible.

Sabía que podía encararse con él porque ya no le servían sus amenazas, ni siquiera al blandir la herramienta; al contrario, no era más que una confirmación de su automático y recién adquirido poder porque sin llegar a levantar totalmente la pala, comenzó a retroceder con pasos vacilantes hasta topar con los montones que rodeaban la fosa, al tiempo que con las mismas repetidas y entrecortadas palabras le maldecía. (99)

Con este final, se deduce que la conexión con el pasado hace de Región un espacio inseguro por ser justamente imposible su inteligibilidad. En esa búsqueda del otro familiar, siempre duplicado y cuyo objeto es siempre el fracaso, aparece la temática de *lo horrible* llevada a su extremo: el campo semántico de la muerte que no supone la armonía en la lucha de poder sino por el contrario, la amenaza y venganza constantes. Siguiendo la lectura de Ken Benson, podríamos afirmar que la concepción histórica que subyace implica un proceso cíclico donde la Guerra civil y la postguerra constituyen un imaginario del mal absoluto que no pareciera tener fin.

Siguiendo la tesis de Molina Ortega (2007), Benet se propone una clara defensa de la irracionalidad como modalidad de saber. El sujeto que ha perdido su autenticidad – quizás por eso los personajes predilectos del mundo regionato sean siempre los niños, los locos, los enfermos y las mujeres – también ha abandonado su identidad pues es el rasgo que permite la singularización frente a la norma de la ley. En esa nostalgia de lo perdido está el sentido de búsqueda y el significado profundo de la “zona de sombras”. Para el proyecto literario benetiano, la obra que se pretenda sería debe tener la vocación de transitar y experimentar lo irracional individual en oposición a lo racional convencional.

En esa búsqueda de lo irreductible aparece, junto al *locus amoenus*, aquel *in illo tempore* en el que el hombre fue, antes de estar dominado por la razón – concepción parodiada de la *razón de Estado* – un individuo libre en plena simbiosis con la naturaleza que le rodeaba. Así, esa búsqueda *ab origine*, nos lleva directamente a la importancia espacial de Región en la división entre prehistoria/historia, al énfasis en el presente de la historia pero, ante todo, a una crítica de la racionalidad política y los modos de subjetivación del saber y el poder: la sexualidad, la locura, la enfermedad así como su contracara: lo oculto, lo perverso y lo tabuado.

NOTAS

¹ El ciclo de Región alude a la narrativa que se localiza en ese espacio imaginario. Sus primeras descripciones las encontramos en el cuento “Baalbec, una mancha”, que integra la colección de cuentos de *Nunca llegarás a Nada*, de 1958.

² La “zona de sombras” es para Benet la constelación que se produce entre lo que permanece oculto, negado, resistido o tabuado. Refiere asimismo al “grand style” que el autor contrapone a la “taberna”, metáfora que usa para calificar a la narrativa realista de la inmediata postguerra.

³ Se utiliza el concepto de “memoria histórica” a partir del carácter ilusorio o prescindible de una noción que equivaldría a una especie de tropo más metafórico, porque identifica memoria con algo que no tiene que ver estrictamente con los recuerdos, sino con los usos del pasado desde el presente. El concepto de memoria histórica puede ser entendido alternativamente como un oxímoron, una *contradictio in terminis*, un pleonasma, una simple metáfora o una noción que viene a reduplicar la de memoria colectiva, introduciendo de paso más confusión que claridad pues, una vez aclarado en el lenguaje *científico*, el término se traslada al campo *ético-político*; y es ahí donde radica el interés por analizar sus usos, más que sus derroteros.

⁴ A propósito del uso del “enigma” en BENET, un claro exponente crítico como Ken BENSON (2004) despliega sus hipótesis según la fenomenología de RICOEUR y VALDÉS, focalizando en la relación significado-significante en el ámbito lacaniano, el lenguaje como fluir de la conciencia, el sujeto escindido, el geno-texto y la estampa a la que hemos ya hecho referencia. Perfila asimismo algunas formas literarias de BENET que nacen de los planteamientos teóricos antes expuestos: figuración irónica, relación paródica, lo fantástico subversivo y que servirán para entender el concepto de “enigma” en tanto procedimiento hermenéutico que tiende a borrar los límites referenciales. La memoria histórica supone para BENSON la técnica de la réplica, el uso del misterio, para aludir a la guerra y al Franquismo de manera indirecta.

⁵ Los lugares de la mesa son aquí un ejemplo pues el padre siempre va a la cabecera aunque en el texto el niño, en clara lucha de poder, va a la cabecera opuesta: “También puede decirse que casi toda la guerra transcurrió para él sentado en el otro extremo de la misma mesa de cocina, con la cabeza recostada sobre el brazo a modo de cojín [...]” (71)

OBRAS CITADAS

- BAJTÍN, Mijail (1975): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 237-409.
- BATAILLE, George (1977): *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus.
- BENET, Juan. “Baalbec, una mancha” (1958), En *Nunca llegarás a nada*. Barcelona, Plaza & Janés; Madrid, Alianza Editorial (1985); Madrid, Debate (1990); Madrid, Tebas (1961) (contiene: *Nunca llegarás a nada*; *Baalbec, una mancha*; *Duelo*; *Después*).
- (1967): *Volverás a Región*. Barcelona, Destino.
- (1970): *La inspiración y el estilo*. Barcelona, Seix Barral.
- (1971) “Viator”, en *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara (contiene las "novelas cortas" siguientes: *Nunca llegarás a nada*; *Baalbec, una mancha*; *Duelo*; *Una tumba*; *Sub rosa*; *Numa, una leyenda*; y los “cuentos”: *Después*; *Los padres*; *TLB*; *Viator*; *Catálisis*; *Syllabus*; *Garet*; *Por los suelos*; *Así era entonces*; *Horas en apariencia vacías*; *De lejos*; *Una línea incompleta*; *Últimas noches de un invierno húmedo*; *Obiter dictum*; *El demonio de la paridad*).
- BENSON, Ken (2004) *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Ámsterdam, Rodopi.
- DE CERTEAU, Michel (2007): *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- FRANK, Joseph (1963): “Spatial Form in Modern Literature”, *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers UP, 5-62.
- (1991): *The idea of Spatial form*. London, Rutgers U.P.
- GULLÓN, Ricardo (1981): “Introducción” En Benet, Juan. *Una tumba y otros relatos*. Madrid, Taurus, 7-50.

MANTEIGA, Roberto (1984): "Time, Space and Narration in Juan Benet's Short Stories" in Manteiga et al [Ed], pp. 120-137.

MOLINA ORTEGA, Antonia (2007): *Las otras regiones de Juan Benet*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

WHITE, Hayden (2003): *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires, Paidós.

© Dra. Adriana Minardi



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C