

## Tramas de objetos

*Elide Pittarello*

---

Arbor CLXXVI, 693 (Septiembre 2003), 59-83 pp.

### 1. Una propuesta de lectura

Palabras tan comunes, como «tramas» y «objetos», necesitan una aclaración previa, a fin de circunscribir qué uso se hará de ellas en este trabajo. Por lo que se refiere al primer término, parto de las reflexiones de Paul Ricoeur, quien —retomando a Aristóteles— define la trama como una concatenación de los hechos que forman el conjunto de la acción de la historia narrada<sup>1</sup>. El autor insiste en la necesidad de comprender la *praxis*, es decir «el «qué», el «por qué», el «quién», el «cómo», el «con» o el «contra quién» de la acción»<sup>2</sup>. La construcción de una trama media entre series de eventos o incidentes individuales, para extraer de ellos la configuración inteligible de una historia<sup>3</sup>. Es una «síntesis de lo heterogéno»<sup>4</sup> que articula en un modo narrativo la condición de la existencia humana que se da en el tiempo<sup>5</sup>.

Existir, según Heidegger, es etimológicamente un estar-fuera, el ser arrojados, el ser-ahí (*Dasein*) de cada uno con su haz de potencialidades en el espacio. El sujeto, así entendido, es «espacial en un sentido originario»<sup>6</sup>. Por lo que se refiere a los objetos, el ser-ahí es un modo de estar-en-el-mundo, de asumir la circunstancia de uno mismo obrando inmediatamente con las cosas que están cerca o a mano<sup>7</sup>. El conocimiento ontológico no puede prescindir fenomenológicamente de la producción y utilización de los objetos que remiten a la ocupación y a la solicitud de los sujetos<sup>8</sup>, es decir a las formas de su «cuidado». Es éste un concepto existencial que descende de la palabra latina *cura*, en su doble acepción de «afán» y de «dedicación»<sup>9</sup>. El «cuidado» es la estructura originaria de la temporalidad<sup>10</sup>, en cuanto codidianidad e historicidad, existencia fáctica «con y entre los entes que aparecen en el mundo»<sup>11</sup>.

Entrar en el mundo es, también para Sartre, establecer relaciones entre los objetos, cuya estructura constitutiva se revela a través de una orientación de los sujetos<sup>12</sup>. La evidencia de los objetos no se daría sin una forma originaria de atención que funda el deseo de poseer. Tener para uno mismo es darles a los objetos su razón de ser, integrándolos en la existencia humana<sup>13</sup>. «Soy lo que *tengo*», dijo Sartre<sup>14</sup>, en el sentido de que «todo me enseña a mí mismo, mi elección, mi imagen»<sup>15</sup>. En este sentido, los objetos forman parte de una ontología fenomenológica: remiten a los sujetos, a su sitio en el mundo, a sus hábitos, a su conducta<sup>16</sup>.

Hechas estas premisas, propongo desplazar la atención hacia el campo de los objetos para averiguar hasta qué punto es posible descubrir, integrar y —si cabe— suplantar las historias de sujetos reticentes o inconsistentes que abundan en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. Es algo muy distinto a lo que hizo, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna a principios de siglo, cuando imaginó —en un libro singular como *El rastro* (1914)— un sinfín de historias posibles a partir de los objetos abandonados que iba encontrando al azar. Cabe destacar también, como experimento extraordinario en su género, el significado de los objetos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio: productos de prácticas heterodoxas que remiten a un sujeto radicalmente nuevo, capaz de habitar el mundo fundiendo la emoción con la razón<sup>17</sup>.

Actualizando a Proust, se suele acudir a los objetos —en la vida real como en la literatura— para evocar fragmentos olvidados de la historia de los sujetos. Por ejemplo, en *Primera memoria* (1960), de Ana María Matute, la jovencísima Matia, huérfana de madre y con el padre en el frente republicano durante la guerra civil, cada vez que busca alivio al desamor de la abuela materna, ferviente nacionalista, saca en secreto de un armario su muñeco de trapo negro, para que la devuelva a las situaciones más placenteras de su infancia. Esta novela suele clasificarse aún dentro del canon realista. Una utilización análoga del los objetos, sin embargo, puede darse también en novelas que rompen los moldes narrativos de la tradición. Por ejemplo, el *Requiem* de Mozart, un álbum de fotos o un atlas son objetos que activan una larga serie de recuerdos en el protagonista de *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo. A pesar del título, que se revelará una aporía, esta novela no configura o sintetiza la trama inteligible de la vida del protagonista, en la acepción de Paul Ricoeur. La narración de la experiencia se desarticula a través del desmoronamiento lingüístico y semiótico del sujeto, cuya consistencia resulta aleatoria, conflictiva,

inestable. Sin embargo, hasta en el caso límite de esta anómala ficción autobiográfica, que desordena el discurso de la memoria con todo tipo de rupturas enunciativas y referenciales, los objetos siguen cumpliendo con su papel más «natural» e inevitable: el de *formar parte de la vida* de cada ser que viene al mundo y recordársela.

Las tramas ocultas de los objetos que propongo investigar no dependen necesariamente de la representación explícita de la crisis epistemológica que afecta, según estéticas diferentes, la narrativa española (y occidental) del siglo XX. Pueden encontrarse en las subversivas novelas de los sesenta y, obviamente, en las desencantadas novelas postmodernas de fin de siglo; pero también en las novelas neorrealistas de la posguerra, aparentemente más sencillas sólo por estar escritas a la luz de una breve y utópica urgencia objetivista. Cada vez que un sujeto no sabe qué hacer con su existencia, sea cuál sea la razón que obnubila las intenciones y las finalidades de su conducta, los objetos que maneja resultan, a menudo, reveladores. Enfocado desde el existencialismo fenomenológico, este aspecto de la exterioridad puede llevar a componentes ignorados o silenciados de la interioridad. Al fin y al cabo se trata siempre del ámbito de la acción que hace la historia de un individuo, restituyendo al cuerpo de cada ser-en-el-mundo la centralidad que el pensamiento anti-idealista ha reivindicado más en la teoría que en la práctica. Para dar una muestra de cómo, a través de los objetos, se puede abordar a sujetos huidizos o de difícil comprensión, voy a analizar dos novelas que son emblemáticas en sus respectivos contextos histórico-literarios, muy alejados entre sí. La primera, *Nada* (1944), de Carmen Laforet, con una trama supuestamente clara, se publica sin el amparo de ninguna teoría literaria, en la inmediata posguerra. La segunda, *Volverás a Región* (1967), de Juan Benet, con una trama más que compleja, aplica una sofisticada estética nihilista de la década de los sesenta.

### **2. Un pañuelo de magnífico encaje antiguo**

En *Nada*, la joven protagonista Andrea narra, en forma autobiográfica, los sucesos de un año pasado en Barcelona, adonde se traslada para empezar su carrera en la facultad de letras. Se aloja en el piso venido a menos de la abuela materna, con la que viven la tía Angustias, el tío Juan con su mujer Gloria y un hijo pequeño, el tío Román, la asistenta y un perro. Uno de los elementos estructurales de la novela es el impacto contundente entre la inexperiencia de Andrea, que acaba

de asomarse a la vida urbana, y la actitud de su familia, que ha vivido la guerra civil del lado nacionalista. Ahora han llegado los «años del hambre», que no apaciguan. Entre todo tipo de miserias materiales y morales, la beligerancia continúa dentro de las paredes domésticas y de nada sirve que la abuela intente suavizar las enconadas relaciones de sus hijos. Si bien, por falta de recursos económicos, tiene que vivir con sus parientes, Andrea se aparta emocionalmente de todos ellos, sin apenas dirigirles la palabra. Pero tampoco explicita recuerdos o proyectos propios. Desde el primer momento, se representa a sí misma fenomenológicamente, hilando las imágenes sorprendentes que cada nueva situación le sugiere. Los sentidos alerta, va esbozando el mundo, que a su vez la plasma, a través de representaciones fundadas en la realidad originaria de su cuerpo. Así desplaza el significado evidente de los signos hacia el sentido brumoso de los símbolos<sup>18</sup>, como muestran, por ejemplo, sus azarosos vagabundeos por la ciudad de Barcelona, el espacio acogedor que sustituye la falta de un hogar. El sentido de su existencia procede de esa exterioridad, es decir de las apariencias que Andrea recorta y trasciende sin conceptualizarlas ni comunicarlas. Dentro y fuera de su casa, este sujeto apenas enlaza relaciones interpersonales a través de la acción y el discurso. Son éstos, según Hannah Arendt, los factores imprescindibles para que cada cual, a partir de su aspecto físico, muestre también quién es dentro de una comunidad humana<sup>19</sup>. Especialmente para los recién llegados, como es Andrea, se trata de una iniciativa análoga a la de un segundo nacimiento, el comienzo de *alguien* que, para darse a conocer, necesita utilizar ambas modalidades. En el caso contrario, «sin el acompañamiento del discurso, la acción no sólo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto»<sup>20</sup>.

Éste es el punto: Andrea vive entre la gente casi sin hablar. Relata los discursos de los demás, pero raras veces inserta alguno suyo. Es una huérfana que no da detalles sobre su vida anterior, puesto que no dice dónde y cómo ha vivido hasta el momento de llegar a Barcelona. Por eso resulta un personaje inaccesible y misterioso, no obstante desgane íntimamente sensaciones intantáneas y sentimientos fugaces que la confunden y asustan. Sus actos, sumidos a menudo en el silencio, implican intenciones y finalidades de difícil clasificación, sobre todo para ella misma, que es la que los cuenta. Pero hay que partir de ellos, a falta del complemento revelador de la palabra que intercambia experiencias. Entre los muchos ejemplos que ofrece esta novela, tan reticente en su realismo de superficie, analicemos un caso particularmente representativo.

En el capítulo VI, la protagonista comenta su asombro frente a la tendencia de sus parientes —que nombra como «aquellas gentes de la calle de Aribau»<sup>21</sup>— a armar escándalos por motivos fútiles. Uno estalla justo el día de Navidad y, antes de representarlo en calidad de testigo, Andrea anticipa la causa que desencadena las reacciones desmedidas de su familia. Deseaba corresponder con un regalo a la generosidad de su amiga Ena, una compañera de la universidad, rica y guapa, que la invitaba a todo lo que ella no podía permitirse. Desde la indigencia, para mostrar materialmente su gratitud, Andrea tiene que revisar lo poco que posee, guardado en la misma maleta con la que había llegado a esa casa inhóspita. Allí están encerrados sus objetos. Si los vemos en la perspectiva ontológica de Sartre, allí está encerrado su ser.

Al comienzo de la novela de Nabokov, *Transparent things*, una voz en primera persona advierte que hace falta mucha habilidad para no caer involuntariamente en la historia de un objeto y desviarse así del momento presente. Según se las miren, las cosas se hacen transparentes y dejan brillar el pasado<sup>22</sup>. No es éste el caso de Andrea. Los objetos que contiene su maleta, las huellas tangibles de su identidad pretérita y silenciada, resultan —en su discurso— perfectamente opacos. Todos, menos uno:

No sé si era un sentimiento bello o mezquino —y entonces no se me hubiera ocurrido analizarlo— el que me empujó a abrir mi maleta para hacer un recuento de mis tesoros. Apilé mis libros mirándolos uno a uno. Los había traído todos de la biblioteca de mi padre, que mi prima Isabel guardaba en el desván de su casa, y estaban mohosos y amarillos de aspecto. Mi ropa interior y una cajita de hojalata acababan de completar el cuadro de todo lo que yo poseía en el mundo. En la caja encontré fotografías viejas, las alianzas de mis padres y una medalla de plata con la fecha de mi nacimiento. Debajo de todo, envuelto en papel de seda, estaba un pañuelo de magnífico encaje antiguo que mi abuela me había mandado el día de mi primera comunión. Yo no me acordaba de que fuera tan bonito y la alegría de podérselo regalar a Ena me compensaba muchas tristezas<sup>23</sup>.

Los libros elegidos, en mal estado de conservación, fueron rescatados del desván de una prima. Andrea se limita a mirarlos uno por uno y no añade ningún detalle de tipo personal. No dice qué libros son, ni los enlaza directamente con la figura del padre, sino con su biblioteca. A través de la contigüidad de una metonimia, en su discurso los desplaza al lugar de donde fueron sacados, el único atisbo de la que fuera su casa, envuelta en un completo silencio. Aún más llamativa es la elipsis

relativa al contenido de la cajita de hojalata, que encierra las pruebas de su llegada al mundo. Viejas fotos de las que no comenta nada; las alianzas de los padres; la medalla de plata con su fecha de nacimiento, dato que tampoco explicita. Ahí está el origen de su biografía sumergida, la trama oculta de su joven existencia afectada por pérdidas que jamás serán contadas. Andrea liquida su memoria a través de una represión discursiva que no es amnesia, sino ruptura emocional con situaciones rechazadas, sin ninguna huella observable. La indiferencia con la que este sujeto enumera y maneja los objetos que testimonian su historia deriva de esa repulsa extrema que, según Freud, suprime las relaciones asociativas, aislando lo desagradable incluso como expresión del pensamiento y del discurso<sup>24</sup>. Particularmente chocante es la elisión radical a la que Andrea somete la figura de la madre, palabra que ni siquiera llega a formular. Ha eliminado la relación ineliminable y el orden simbólico del saber relacionado con ella<sup>25</sup>.

Tras tantas omisiones, aparece sin embargo un objeto de su pasado que de repente la sorprende y produce un discurso: el «pañuelo de magnífico encaje antiguo», recibido el día de su primera comunión. Ahora se manifiesta el «cuidado» heideggeriano entendido como «ocupación», puesto que Andrea hace recaer sobre el objeto intenciones que abren una nueva temporalidad. Es sintomático que no lo enfoque como un don recibido, ni que lo relacione con la experiencia infantil de la primera comunión. Dice tan sólo que la abuela se lo «había mandado», excluyendo por completo el entorno familiar y las emociones relacionadas con una circunstancia ritualmente importante en la vida de una niña. No se trata, por lo tanto, de un reconocimiento que ajusta el reaparecer del objeto a la experiencia desaparecida. Es más bien un descubrimiento que revela un nuevo interés, a partir de una represión previa, aparentemente lograda. Andrea posee ese objeto en la modalidad del presente y quiere ser otra persona. El pañuelo que llevaba tanto tiempo en su maleta se convierte en el instrumento que posibilita una acción. Al remover el valor simbólico originario, las cualidades estéticas del objeto son ahora aprovechables para el porvenir. Mutilado el vínculo que lo ata a su pasado, el pañuelo aparece tan sólo como algo bonito, digno de la persona refinada a la que está destinado. Andrea instituye así una nueva dimensión de reciprocidad, la simetría soñada de otras relaciones interpersonales. Por eso, al notar con cuánta alegría Ena recibe su regalo, se siente «todo lo que no era: rica y feliz»<sup>26</sup>. Es el efecto del objeto ofrecido que le permite esbozar la nueva identidad. Sacado de la cajita de hojalata, el pañuelo deja de ser inerte, como el resto de las cosas ahí encerradas. Al igual

que un *potlach* hace circular, para Andrea, el deseo de pertenecer al dorado mundo de Ena, tan distinto del que ella sufría a diario:

Me compensaba el trabajo que me llegaba a costar poder ir limpia a la Universidad, y sobre todo parecerlo junto al aspecto confortable de mis compañeros. Aquella tristeza de recoser los guantes, de lavar mis blusas en el agua turbia y helada del lavadero de la galería con el mismo trozo de jabón que Antonia empleaba para fregar sus cacerolas y que por la mañana raspaba mi cuerpo bajo la ducha fría. Poder hacer a Ena un regalo tan delicadamente bello me compensaba de toda la mezquindad de mi vida. Me acuerdo de que se lo llevé a la Universidad el último día de clase antes de las vacaciones de Navidad y que escondí este hecho, cuidadosamente, a las miradas de mis parientes; no porque me pareciera mal regalar lo que era mío, sino porque entraba aquel regalo en el recinto de mis cosas íntimas, del cual los excluía a todos <sup>27</sup>.

Esto era lo que ella creía. Sus parientes, en cambio, registraban a menudo esa maleta y al averiguar que falta el pañuelo, la tía Angustias acusa de robo a la mujer de su hermano Juan, esgrimiendo el falso testimonio del otro hermano, Román, que decía haberla visto mientras intentaba venderlo. Andrea desmiente el pretexto de esa enésima escena de violencia familiar, que termina con insultos y bofetadas. Dice la verdad que a nadie le importa, menos a la abuela, la cual se entera de cómo su nieta se había desprendido de ese antiguo regalo suyo. La abuela es la ofendida, pero muestra una vez más su bondad sin límites. Cuando vuelve la calma, le revela a Andrea lo que significaba para ella ese pañuelo, con un reproche tan delicado que es ya una forma de perdón:

Sentí que la abuelita se acercaba a mi espalda y luego su mano estrecha, siempre azulosa de frío, inició una débil caricia sobre mi mano.

— Picarona— me dijo—, picarona...has regalado mi pañuelo.

La miré y vi que estaba triste, con un desconsuelo infantil en los ojos.

— ¿No te gustaba mi pañuelo? Era de mi madre, pero yo quise que fuera para ti... <sup>28</sup>

Ese pañuelo, testimonio de un vínculo de sangre que rebasa la pura transmisión fisiológica por vía femenina, es el portador metonímico de tramas biográficas ignoradas: un pequeño testimonio material de la historia de la bisabuela y de la propia abuela. En vez de pasárselo

a una de sus dos hijas, la abuela había elegido a la pequeña Andrea como a su heredera predilecta. La confianza en que la nieta mantendría la memoria afectiva de esas dos existencias, simbólicamente encerradas en el pañuelo, ha sido traicionada. La sobriedad con la que la anciana, desvalida y frágil, expresa su dolor hace resaltar, en toda su gravedad, el daño causado por el gesto de Andrea, que ha renegado de sus orígenes sin miramiento. Es la demostración de cómo ninguna acción, ni la más insignificante, es realmente controlable. El agente produce consecuencias imprevistas, al lado de las que había planeado, y no puede deshacerlas por mucho que intente arreglarlas<sup>29</sup>. Andrea descubre, así, haber actuado bien y mal a la vez, según una opuesta jerarquía de valores<sup>30</sup>. Ha estrechado la relación con su amiga maravillosa, pero ha roto el vínculo con la única persona de su familia que encarna el amor incondicional<sup>31</sup>. Sin embargo algo conflictivo, antes del sobresalto de la culpa, estaba pujando cuando aún no había habido pelea entre sus tíos. Ese mismo día de Navidad, Andrea acompaña a misa a la abuela, que se agarra feliz a su brazo, y siente «un turbio remordimiento de no quererla más»<sup>32</sup>. Ese contacto emotivo hace mella en la conciencia de la muchacha, que por un momento atrae lo que estaba reprimido.<sup>33</sup>

Algunas horas más tarde Andrea se entera, por supuesto involuntariamente, del significado recóndito que su malestar le iba anunciando. Aquella acción suya ha violado la sacralidad del origen familiar: algo inexpiable por el solo hecho de haber sido cometido<sup>34</sup>. Con el tiempo se pueden neutralizar sus efectos, pero no borrar el acontecimiento es sí. El agravio ha-tenido-lugar de una vez para siempre<sup>35</sup>. Y la desproporción entre el mínimo beneficio que le ha aportado a Ena (al fin y al cabo un objeto bonito, pero innecesario) y la pérdida literalmente indecible que le ha causado a la abuela, intensifica la magnitud del daño.

La abuela lo sabe y no le pide a la nieta que recupere el pañuelo. Con el corazón desgarrado, la perdona sin reservas, porque la quiso y sigue queriéndola. Es un asunto personal en el cual «lo hecho se perdona por amor a *quien lo hizo*», recuerda Hannah Arendt<sup>36</sup>. Y esto es lo último que la nieta querría descubrir y recibir. El perdón de la abuela —gratuito e instantáneo, como debe ser<sup>37</sup>— refuerza el parentesco vanamente rechazado. Dado que, en palabras de Jankélévitch, «el perdón perdona globalmente la culpa y al culpable»<sup>38</sup>, Andrea recibe de la abuela otro don sorprendente que vuelve a abrir con ella un diálogo indeseado y, sin embargo, ineludible. Su resistencia afloja y, aunque no alcanza lúcidamente la causa, no puede evitar el sufrimiento. Lo

delata un gesto —acompañado por reflexiones inexpresadas— que reúne un sentimiento de culpa, compasión y derrota:

No supe que contestar y volví su mano para besarle la palma, arrugada y suave. Me apretaba a mí también un desconuelo en la garganta, como una soga áspera. Pensé que cualquier alegría de mi vida tenía que compensarla algo desagradable. Que quizá esto era una ley fatal<sup>39</sup>.

La trama subyacente del objeto ha puesto al descubierto algo desagradable que el sujeto no quiere aceptar, por mucho que lo haya reprimido. Dos días después, llega indirectamente la confirmación a través del fragmento de un diálogo entre el jefe de la tía Angustias y la abuela. Andrea, presente y silenciosa, registra estos comentarios acerca de su propia persona:

- Sí señora. Yo la vi la última vez que estuvo aquí. Ha cambiado muy poco...se parece a su madre en los ojos y en lo alta y delgada que es. En realidad, Andrea tiene un gran parecido con la familia de ustedes.
- Es igual que mi hijo Román; si tuviera los ojos negros sería como mi hijo Román —dijo la abuela inesperadamente<sup>40</sup>.

Es ésta, entonces, la amenaza originaria que oprime al sujeto y se le revela de forma imprevista. Lo impensable e indecible no sólo se le ha hecho visible, sino que le ha sido enunciado por la banal conversación de otros. El secreto estaba al alcance de todos, pero no para Andrea, que jamás había mencionado su aspecto físico. Ahora se entiende por qué. Lo más censurado está inscrito *sensiblemente* en su carne, en la estructura del cuerpo y en los rasgos de la cara: el lugar donde se articula la identidad de uno mismo, al fundarse la relación ética y lingüística con el otro<sup>41</sup>. La madre innombrable ha muerto, pero el resto de la familia sigue ahí, sobre todo el inquietante tío Román, del que Andrea aún desconoce la naturaleza perversa. Regalándole el pañuelo a Ena, la muchacha cree poder empezar a ser otra, mientras será ella misma más que nunca, involucrada en un parentesco no sólo real, sino también virtual. Aún no sabe que su tío Román, al que tanto se parece en el rostro, fue el gran amor de la madre de Ena, así como tampoco puede prever que la propia Ena irá a visitarlo con frecuencia y a escondidas. Son muchos los enredos inconfesados que la protagonista descubre a su pesar, sin entenderlos. El juicio es una prerrogativa del historiador, nunca del agente mientras siga involucrado en las consecuencias de sus actos<sup>42</sup>. Al cabo de un

año, Andrea se va de Barcelona con la sensación de no llevarse nada, es decir de no haber podido interpretar lo que le ha pasado. Así narra su salida:

Bajé las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces <sup>43</sup>.

Lo que sí es cierto, es que tampoco Andrea es inocente. Había intentado construirse una identidad ajena a sus orígenes y sólo consigue ahondar en la corrupción, la deslealtad, el canibalismo de la gente conocida y desconocida con la que entra en contacto. Es la herencia de la guerra o tal vez de la vida en sí, el fondo trágico de la novela. En este sentido, el «pañuelo de magnífico encaje antiguo» funciona como la señal mal interpretada de un destino que Andrea no podrá cambiar ni dirigir. Sacado intencionalmente de la cajita de hojalata, ese objeto que la iba a liberar, la atrapa, convirtiéndola en la víctima de su misma acción. Las conexiones imprevistas del pañuelo descubren una trama accidentada y contradictoria, abierta a la regresión abismal de una pluralidad inabarcable de causas. Aunque Andrea narra los hechos siguiendo un tiempo cronológico, falta esa «síntesis de lo heterogéneo» que, según Ricoeur, vuelve inteligible una historia. La forma es transparente y la sustancia impenetrable. Por eso *Nada*, la novela que Carmen Laforet escribió con poco más de veinte años, sigue manteniendo intacto su encanto. Al igual que los clásicos de nuestro tiempo, expone sin explicar el sinsentido azaroso de la existencia.

### **3. Un montón de fichas de nácar, una moneda de oro, una navaja y...**

En una novela de estructura tradicional como *Nada*, los objetos pueden revelar tramas de vidas inextricables. En una novela de estructura laberíntica como *Volverás a Región*, los objetos pueden constituir un paradójico hilo de Ariadna que tan sólo evidencia la falta de salida o solución. Antes de afrontar el tema, es necesario aclarar que para Juan Benet —ingeniero y novelista, ensayista y hasta pintor— el sujeto *no es* un principio sintético de conocimiento. El libro *Del pozo y del numa (Un ensayo y una leyenda)*, de 1978, es un ejemplo singular de cómo este autor usaba sus propios saberes de manera

contrapuesta y asimétrica <sup>44</sup>, a fin de materializar la predilecta y temprana actitud de la «incertidumbre» <sup>45</sup>. Para Juan Benet, al igual que el mito, el discurso de la literatura se yuxtapone (y se opone) al discurso de la razón, a fin de guardar los muchos sentidos de la existencia que la construcción discursiva de la verdad, fundada en la voluntad de poder, excluye <sup>46</sup>. Tras reconocer la hegemonía del pensamiento científico y sus cada vez más amplias aplicaciones técnicas, con prespecto al pasado Juan Benet creía que la literatura debía contar lo que le es vedado a la ciencia. Colocando al hombre en el horizonte nihilista del existencialismo, este autor convierte la conciencia de ser-para-la-muerte en «la frontera que separa la literatura del pensamiento; una frontera y una válvula» <sup>47</sup>. Comparada con la organización conceptual de la *doxa*, y especialmente con las abstracciones de la historiografía, esta literatura tiene que fijarse en lo particular de cada individuo, en su irrepetible y angustioso tránsito por el mundo:

Del héroe prefiere señalar sus ojos grises, sus maneras delicadas, la nostalgia de una existencia más inocente. Tal vez los hechos que cimentaron su gloria sean los que menos le interesen pues quién duda de que tales hechos —registrados en una memoria inmortal— surgieron a tenor de unas circunstancias y unas condiciones que llevando el sello de lo efímero nadie salvo el poeta se cuidará de eternizar. Por eso el suyo es un esfuerzo supletorio, una selección de lo que ha pasado inadvertido, un interés por lo accesorio, una atención a objetos distintos de los de la historia y —sobre todo— el artificio con que el hombre más consciente, incapaz de sustraerse al mundo del error y de la finitud, elude la tentación de la verdad mediante la sumisión a lo mortuorio <sup>48</sup>.

Nace con estas premisas la narrativa de un autor que detestaba la estética del realismo y su corolario de verisimilitudes miméticas. Intensificado por la catástrofe de la guerra civil, el fenómeno de la muerte se representa con un discurso cifrado y fragmentario, que no configura un tiempo de crisis, sino el tiempo de una decadencia irreversible. Retomando en clave nihilista el mito judaico-cristiano de la caída —donde la apocalipsis anunciada no revelará ninguna verdad— Juan Benet utiliza la categoría de la ruina como un mecanismo de la narración, al igual que el destino —entendido en la acepción clásica— tejía tramas desconocidas en la vida del hombre <sup>49</sup>. El mundo de Región está siempre a punto de hundirse y sin embargo no se hunde nunca: una transición interminable que, como ha observado Frank Kermode, «es nuestra manera de registrar el convencimiento de que el final, más que inminente, es inmanente. Refleja nuestra falta de confianza

en los fines, nuestro recelo frente a una distribución de la historia dentro de épocas de esto, o de aquello»<sup>50</sup>. Así la narración de Juan Benet se devía hacia el cuento fabuloso o mítico que, parecido al enigma, remite a la esfera de lo sagrado con apariencias reticentes, conflictuales, inaccesibles a los instrumentos de la razón<sup>51</sup>. A pesar de que la guerra civil es el referente de *Volverás a Región*, de la casi totalidad de sus novelas y de varios cuentos, difícilmente estas obras de Juan Benet podrían adscribirse al género de la ficción histórica, ni siquiera postmoderna<sup>52</sup>. Con una subversión más radical, el novelista desarticula a propósito las correspondencias entre las *res gestae* y la *historia rerum gestarum*, aglomerando instancias narrativas incongruentes que significan especialmente por lo que no dicen<sup>53</sup>.

Puesto que considera la guerra civil irreductible a una explicación —por mucho que se haya escrito sobre este argumento—<sup>54</sup>, Juan Benet construye una historia teleológicamente incumplida, sin los términos *a quo* y *ad quem* que califican los acontecimientos únicos de las historias verdaderas (y de las verosímiles, que las toman como modelo): en un sentido técnico, es una novela sin trama<sup>55</sup>. Estamos frente a un *bricolage* literario que, a través de sus aparatosas elipsis referenciales y una perturbadora incoherencia enunciativa, dispersa la mimesis de la acción en la exterioridad o discontinuidad del espacio, percibido por un sujeto que debe entenderse en la acepción latina de *subiectus*: sometido, subyugado, sucumbiente. En vez de un *sujeto-de*, todo personaje de *Volverás a Región* es un *sujeto-a*: en particular al desorden de la pasión, también relacionada con la etimología latina de *passio*, que en este caso comprende pasividad y violencia, amor y rencor, miedo y desesperanza. Para representar el lado inabarcable de la irracionalidad que implica acciones precipitadas e incontrolables, Juan Benet rompe el fluir de la narración tradicional, fundada en la trabazón del argumento, aplicando el que llamó, desde el principio, «un estilo con vocación por la estampa»<sup>56</sup>. No se refiere, evidentemente, a las metafóricas estampas costumbristas. Su propósito es, más bien, el de imitar la fenomenología del cuadro, el cual ofrece su representación como un conjunto que se percibe y entiende sincrónicamente<sup>57</sup>. Escribir haciendo prevalecer las «estampas», implica —dijo el autor— «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 circunstancia»<sup>58</sup>. La estructura discursiva dominada por la «estampa», a la manera de las escenas pictóricas de tema bíblico o mitológico, congela *en el espacio* lo más representativo de un relato concatenado en el tiempo. Pero, si se desconoce el conjunto de la historia

misma, como en el caso de *Volverás a Región*, esta estrategia narrativa determina, a nivel macro y microestructural, una muestra abrumadora de incompetencias diégeticas que afectan a los personajes, al narrador omnisciente (que así dejan de serlo) y hasta al autor empírico, quien, con su habitual ironía, dijo en una entrevista: «¿Por qué demonios el narrador tiene que saber todo lo que narra?»<sup>59</sup>

Si bien ignoramos el contexto del que está sacada, fijémonos pues en una «estampa» de *Volverás a Región* que aglutina a personajes en acción y se repite, con variantes, a lo largo del primer capítulo, narrado por una voz omnisciente. Relacionada con el tema de la ruina que caracteriza toda la novela, ésta es la escena originaria:

La gente de Región ha optado por olvidar su propia historia: muy pocos deben conservar una idea veraz de sus padres, de sus primeros pasos, de una edad dorada y adolescente que terminó de súbito en un momento de estupor y abandono. Tal vez la decadencia empieza una mañana de las postrimerias del verano con una reunión de militares, jinetes y rastreadores dispuestos a batir el monte en busca de un jugador de fortuna, el donjuán extranjero que una noche de casino se levantó con su honor y su dinero; la decadencia no es más que eso, la memoria y la polvareda de aquella cabalgata por el camino del Torce, el frenesí de una sociedad agotada y dispuesta a creer que iba a recobrar el honor ausente en una barranca de la sierra, un montón de piezas de nácar y una venganza de sangre<sup>60</sup>.

Es una analepsis críptica, engarzada en la descripción del titánico y aplastante paisaje de Región, precedida por la presentación del guardián del bosque de Mantua, el salvaje y sanguinario Numa «cuya imagen parece presidir y proteger los días de decadencia de esa comarca abandonada y arruinada»<sup>61</sup>. Estamos al comienzo de la novela. Todo está a la vista, como en un cuadro, pero no se deja interpretar porque desconocemos lo que esta escena, supuestamente tópica, debería ilustrar metonímicamente. En sí constituye un breve relato, un proceso descriptivo que se limita a presentar sus elementos. En un sentido heideggeriano los trae-ahí-delante, los desoculta o expone actualizando no tanto su contenido, como una energía de la imaginación,<sup>62</sup> según indica el uso del tiempo verbal del presente de indicativo. Puesto que se repite más de una vez, consideremos esta «estampa» un motivo, es decir una minúscula situación significativa, germinal y recurrente<sup>63</sup>, aislando los objetos de los que se ocupan los sujetos. Por ahora se trata de «un montón de piezas de nácar», imagen que, veinte páginas más adelante, vuelve de forma detallada. La primera variante, «un montón de fichas de juego»<sup>64</sup>, es lo que busca en el monte un grupo

no especificado de hombres, con un «cuidado» que debe entenderse aquí en la acepción heideggeriana de «afán». Estos objetos son lo único cierto que queda de la «estampa» inaugural. Se relacionan de nuevo con un sentimiento de desesperanza que afecta al pueblo de Región desde hace treinta años. Al tiempo de la guerra civil, algunos habitantes reaccionan ante la incertidumbre del futuro y la certeza de un destino mortal, eligiendo «el menosprecio del presente y el olvido del pasado»<sup>65</sup>. Pero ¿qué pasó en ese pasado?

La siguiente «estampa» ya no tiene protagonistas colectivos, sino el coronel Gamallo, el jefe del bando nacionalista que lleva a cabo una ofensiva contra los republicanos en el áspero territorio montañoso del valle del Torce. Estamos en 1938 y la voz omnisciente así presenta al militar:

No había alcanzado el grado de capitán y era ya un hombre viejo que se comía las uñas; la mano derecha la tenía casi inmovilizada de resultas de una antigua herida de arma blanca y para comerse las uñas la agarraba con la izquierda y se la llevaba a la boca como si fuera un bocadillo. Nunca había brillado en su profesión; no era metódico ni enérgico ni trepador ni siquiera seguro de sí mismo, pero sí terco y rencoroso, dotado de esa inalterable e inagotable capacidad de perseverancia —casi independiente de sus éxitos o fracasos— del hombre que sólo conoce un oficio y carece de toda posibilidad de mudanza y que pasados los cincuenta años —reservado y hosco, su pecho exento de toda condecoración— se transforma en el símbolo de una seguridad profesional imprescindible —por paradoja— para alcanzar la victoria en una lucha urdida y comenzada por unas manos más jóvenes, fuertes y fanáticas. Empezó a sentirse a disgusto cuando alcanzaron la collada; quizá su mano inválida tembló sacudida por uno de esos reflejos arcanos que hacen palpitar el corazón del hombre cuando se cruza por la calle a la mujer que amó treinta años antes, cuando la memoria lo advierte —el corazón delata que por aquel portal y por aquella escalera, treinta años antes, subió su primera noche de goce; quizá el corazón no hace sino repetir las palapitaciones de entonces, condicionado por un reflejo que adquirió en una sola noche, treinta años antes<sup>66</sup>.

Guardemos pues este otro objeto, la indefinida «arma blanca» con la que alguien no mencionado le ha destrozado —no se sabe cuándo ni por qué— la mano derecha al rencoroso coronel Gamallo. La retrocesión causal es imposible, pero queda el contagio metonímico que emite señales. El motivo inicial parece haber desaparecido. Sin embargo, mientras avanza por el camino del Torce, el coronel Gamallo se sobresalta al reconocer un lugar que había significado algo importante

en un momento vago de su pasado. El tiempo se abre existencialmente a través del espacio, de los objetos que lo componen. El narrador omnisciente no explora la psique del personaje; se fija en su cuerpo, enfocando la mano inválida —casí un objeto, comparado poco antes con un «bocadillo»— que delata el acontecer imprevisto de la rememoración. Es una sinergia entre la acción y la representación:<sup>67</sup> un caso de memoria somática que se localiza en un escenario preciso y debería producir un relato<sup>68</sup>. Pero no es así. Para saber algo más de esta escena, tenemos que volver a la «estampa» originaria y comprobar que fueron «militares, jinetes y rastreadores» los que se lanzaron en «aquella cabalgata por el camino del Torce», con la ilusión de recobrar el honor perdido, además del montón de fichas de nácar<sup>69</sup>. El coronel Gamallo tal vez fuera uno de ellos.

Los objetos —el montón de fichas, el arma blanca— forman una isotopía frágil, lagunosa, pero concreta. No explican lo que pasó, pero remiten a las acciones de sujetos involucrados en un escenario identificable por la repetición de ciertas cualidades. Unas páginas después, la voz omnisciente ofrece más detalles acerca de la historia del coronel Gamallo. Ahora revela que su hija es detenida en Región, como rehén de los republicanos, pero este importante nudo político y familiar se despacha en pocas líneas. Para el militar implica tan sólo «un angustioso contacto personal que el servicio de canje arbitró en las postrimerías de la batalla»<sup>70</sup>. No se dice cuál fue el resultado. El fulcro de la narración de esta otra «estampa» se desplaza hacia la representación literaria de una de las ideas más originales de Juan Benet sobre la guerra civil. El tema es «el carácter personal de toda guerra»<sup>71</sup>, una opinión atribuida aquí al coronel Gamallo, que aporta ulteriores datos autobiográficos. Con un discurso indirecto libre, la voz omnisciente asume el punto de vista del militar, ilustrando cómo esa campaña contra los republicanos constituye para él la oportunidad de llevar a cabo lo que no pudo hacer en su momento, cuando era joven y

ni su orgullo se atrevió a anticipar para reponer los agravios, ni su honor para saldar las deudas del juego ni su amor propio para cobrarse venganza de aquel donjuán de provincias que trampeó la apuesta y le quitó la mujer. Había confiscado en Macerta, en las afueras del pueblo, una casa de dos plantas muy semejante a la que habitó con sus tías cuando era estudiante. Una de las habitaciones —en la que no entraba nadie sino él, cerrada con candado en su ausencia— había sido empapelada con todos los 50.000 del valle del Torce (muchos de los cuales no eran sino áreas en blanco rodeadas de curvas de nivel, de dudosa verosimilitud) pintarrajeados de cruces, rumbos, elipses pe-

ludas e inscripciones enigmáticas: «Montón de fichas», «el burro muerto», «aquí la pastora», «volvemos»<sup>72</sup>.

Esta otra «estampa» retoma parte de las «estampas» anteriores, las amplía y las integra. La historia del coronel Gamallo va teniendo cierta consistencia discursiva, cierta posibilidad de trama. Ahora se sabe que fue un jugador y que el «donjuán de provincias» era su rival en el juego y en el amor. Pero sobre este enlace biográfico del personaje no se dice nada más. Con respecto a los elementos reiterados, la conexión lingüística de los elementos añadidos agudiza, en vez de disolver, el sentido enigmático de la «estampa», bajo la cual sigue latiendo algo inquietante, tal vez ominoso. De momento, *se ve y no se sabe*; se repite y no se explica. Tal vez estemos frente al caso de represión que, según Freud, se manifiesta bajo forma de repetición obsesiva. En vez de borrar la experiencia traumática, el sujeto la deshace y la vuelve a componer de manera distinta, representándola una y otra vez, indefinidamente<sup>73</sup>.

El microrelato del agravio padecido es tan sintético que no permite entender la dinámica del acontecimiento. Los objetos, sin embargo, se hacen cargo de aludir simbólicamente a la intensidad emotiva que la «estampa» arrastra consigo. La habitación empapelada con el mapa gigante del valle del Torce, que sólo el militar puede contemplar, testimonia hasta qué punto este personaje sigue involucrado en aquella situación nunca olvidada. En el mapa de proporciones descomunales y hechura dudosa —objeto que reproduce convencionalmente el lugar de la emoción— también las fichas vuelven a aparecer como recordatorio inscrito, entre otras frases sibilinas, que se aclararán en la última parte de la novela.

Tampoco falta la alusión a la mano inválida, en la ulterior variante de la «estampa» originaria. Refiriéndose a sus subalternos, brillantes y entusiasmados patriotas que hablaban de principios, el desconfiado coronel Gamallo justifica en secreto su participación en la guerra, desviándose hacia ese antiguo recuerdo personal, que en su estabilidad ha cobrado el valor de un nudo conflictual absoluto y por lo tanto trágico<sup>74</sup>. Es el tiempo siempre originario del dolor agónico, engendrado por un acto impulsivo tan intenso que rasga la percepción del devenir, la continuidad de la experiencia<sup>75</sup>. Falta el *kairós*, el tiempo oportuno en el que el pasado reciente se enlaza con el presente a fin de actuar en el inmediato futuro. Para el coronel Gamallo, eso que pasó una vez no acaba de pasar nunca y sigue condicionando su comportamiento incluso frente al ejército, en el medio de una operación militar:

No podía dejar entrever cuáles eran sus intenciones e imaginó que una cierta hosquedad, una cierta repugnancia al mando y a la acción constituían el mejor disfraz para cobijar una revancha de la que ya nadie tenía por qué acordarse a pesar de desarrollarse en el mismo terreno en que una mujer adúltera, un donjuán de provincias y una moneda de oro sobre una mesa de juego destruyeron su carrera y arruinaron su porvenir. Cuando en los años de la segunda República conocieron la misma suerte aquellos compañeros de armas que le habían repudiado y obligado a despojarse del uniforme, no vacilaron en volverle a llamar a su lado, con protestas de reconocimiento y perdón, invitándole a unirse a ellos en la conspiración; respondió con evasivas, sus ojos puestos en aquella montaña de brezo donde un jinete con la mano vendada trata en vano de transformar su debilidad de carácter en un apetito de venganza y convencido, una vez más, que no mediaba en aquella demanda un cambio en la estima sino una necesidad de ayuda <sup>76</sup>.

La sublevación del 18 de julio se convierte en un caso totalmente privado para el coronel Gamallo, ajeno a los fines de la guerra y al destino del país. Al contrario, ese momento histórico crucial no deja de devolverle la situación petrificada que aflora circunstancia tras circunstancia, con alguna variante y una añadidura: aparece un objeto nuevo, «una moneda de oro sobre una mesa de juego», cuya importancia se descubrirá en la parte final de la novela. Por lo que se refiere al arma blanca, en el contexto actualizado de la guerra, la patética actitud del coronel Gamallo sugiere que ese objeto también, aún no especificado, está relacionado con la misma situación del pasado que persiste como recuerdo imborrable. La imagen del jinete que vaga en el monte con la mano vendada remite metonímicamente al objeto, que se nombra finalmente en la última variante de la «estampa», relativa al primer capítulo.

Añadiendo más elementos a la biografía del coronel Gamallo, el narrador omnisciente reconstruye fases de la infancia y de la juventud del personaje, educado por dos tías en cuya casa «había dos palabras que predominaban sobre cualesquiera otras: dinero y hombre, la primera dominada por el disimulo, la segunda por el furor» <sup>77</sup>. A estas alturas, debería poderse contar la historia de este personaje; pero falta la posibilidad de ordenar las peripecias y de elegir la perspectiva que permite configurar una trama <sup>78</sup>. Aquí el narrador aclara la causa primera de la conducta del coronel Gamallo, es decir una rígida formación familiar que le impidió amoldarse a las distintas ocasiones del mundo. Lo que llama la atención, sin embargo, es el hecho de que ilustre las conse-

cuencias de ese «signo indeleble de su propia formación» sacando la misma «estampa». El coronel Gamallo revelará ese elemento fundamental del carácter

años más tarde en los momentos de combate; ante la mesa de juego, al abalanzarse ante el montón de fichas de nácar, ajeno, siempre ajeno, al gesto de una mujer que retrocede por los salones vacíos mientras el público corre hacia la mesa donde su mano quedó atravesada por la navaja; a lomos de la mula holgazana, la mente (espoлеada por el eco vengativo y rencoroso de los abanicos) preocupada tan sólo por el peso de la moneda que nunca llegó a tener en la mano<sup>79</sup>.

El capítulo termina con la muerte del coronel Gamallo, contra cuyo coche disparan, en la carretera, algunos guerrilleros republicanos. No se trata de un final heroico. Empalmando el fracaso personal del personaje con la ruina de Región, según la voz omnisciente así acaba «el hombre que, movilizandо todo un ejército, había intentado, con el pretexto de una vieja afrenta, violar la inaccesibilidad de aquella montaña y poner a la luz el secreto que envuelve su atraso»<sup>80</sup>.

Ambos secretos siguen ahí. La «estampa» o motivo que ha cruzado toda la vida del militar y parte de la historia de Región, es, como quería Juan Benet, «una visión tránsfuga de un fenómeno inexplicable»<sup>81</sup>. La condensada e intensa representación —cuyos elementos encierran otras representaciones latentes, como se verá más adelante— aflora una y otra vez a la conciencia del coronel Gamallo como una «estampa», con todas sus conexiones ocultas y sin embargo activas. Cada forma de represión conlleva un gran esfuerzo para contener lo que sigue oprimiendo<sup>82</sup> y el personaje muere guardando con éxito lo silenciado, aunque sin llevar a cabo sus propósitos explícitos. La «estampa» relativa a esa existencia permanece oscura.

La volverán a contar, más adelante, tanto el narrador omnisciente como el doctor Daniel Sebastián, el personaje que recibe en su casa a Marré Gamallo, veinte años después de terminada la guerra. La hija del coronel, también afectada por el recuerdo de una apasionada historia de amor con un enemigo de su padre, uno de los republicanos que la tenía prisionera, vuelve a Región con la esperanza de encontrar el alivio de una explicación. Todos los personajes de la novela padecen y provocan daños de los que no saben dar cuenta. Todos son culpables de querer lo que no deben, atrayendo aquella incontrolable ruina que la guerra civil manifiesta pero no causa. Es la actualización de lo trágico.

El doctor Sebastián, que a distancia de décadas aún guarda el abrigo y el sombrero que llevaba puestos la noche en que se hundió su vida sentimental, presenció la «estampa» de la que el coronel Gamallo no había podido olvidarse. Era joven y había planeado fugarse con María Timoner, la prometida del también joven militar obsesionado por un lacónico jugador desconocido, el así llamado «donjuán de provincias» que ganó la última apuesta, tras muchos meses de desafíos agotadores. Al final, contra toda expectativa, la mujer se marchó con el vencedor, dejando atónitos tanto al novio como al amante, que jamás se recuperarían de aquel abandono.

En las largas conversaciones del doctor Sebastián con Marré Gamallo, se conocen más detalles circunstanciados acerca de aquella «estampa», que condensa muchas pasiones, pero el móvil de la acción del coronel Gamallo permanece incomprendible, mientras destaca cada vez más la potencia icónica de los objetos. Son los que Harald Weinrich define —recordando la mnemotécnica clásica que transformaba lo abstracto en lo visible— las «imágenes agentes» tanto de la memoria como del olvido<sup>83</sup>. En esa partida de cartas se determinan simbólicamente, a través de los objetos, las vidas de varias personas: vidas entregadas, al fin y al cabo, al capricho del *azar*, elemento fundamental del juego con el cual se enfrenta la pericia humana. Sin embargo, la moneda «muy pesada, de oro de ley y cuño americano»,<sup>84</sup> que pertenece al desconocido jugador, tiene un origen misterioso. Se insinúa que fuera el don de una barquera, tal vez el talisman invencible de una especie de bruja dotada de poderes mágicos. Así la «estampa» pierde sus últimos contornos racionales y desemboca en la leyenda, juntando el azar con el destino: fuerzas que vuelven inane cualquier voluntad de poder por parte del hombre.

La lección más cruel se desprende de la imagen de la mano de Gamallo, clavada en la mesa de juego por la navaja: despojos que el misterioso rival abandona en el metafórico campo de batalla, tras ganar el partido final. Es la violencia sacrificial del *eros* sin *ethos*, el origen aterrador de una fase imprevista de la existencia. El cambio, en efecto, es brutal: un acontecimiento que, desde la «estampa» inaugural de la novela<sup>85</sup>, se relaciona con el principio, privado y político, de la decadencia de Región. El militar, herido y agresivo, es el destinatario de una condena que jamás podrá expiar ni explicar<sup>86</sup>, arrastrando consigo a cuántos han observado y asumido su desgracia. La manifestación de la violencia, recuerda Sergio Givone, atrae ojos ávidos<sup>87</sup>. No obstante la rabiosa búsqueda colectiva que se lleva a cabo en el áspero valle del Torce —acción fijada en la primera «estampa» de la

novela, aún antes de que aparezca el personaje de Gamallo— ese enviado misterioso desaparece con todo el botín: la moneda que nunca había dejado de ser suya, además de las fichas y la mujer del otro. Es esto lo que el despechado coronel Gamallo grabará en su recuerdo, censurando, sin embargo, la representación de objetos no menos determinantes en aquel momento decisivo de su vida.

Es un caso de «olvido no conciliado»<sup>88</sup>: se trata del reloj, de la pulsera y, sobre todo, de la sortija con brillante de María Timoner, la novia de Gamallo. En la «estampa» móvil y recurrente que lo aflige toda la vida, el militar no deja filtrar la imagen de estos otros objetos que perdió a las cartas con el adversario. En la escena narrada más de una vez por el doctor Sebastián y también por el narrador omnisciente, la sortija, que simboliza una promesa de matrimonio, es el objeto que concentra el máximo valor. Al jugarse la sortija contra la moneda del rival, el coronel Gamallo se juega metonímicamente también a la mujer con la que había proyectado compartir su vida. El final que nadie se espera, sin embargo, es el hecho de que ella acepte pasar de un hombre a otro, también influida por la trama simbólica de los objetos que remiten a los sujetos. Si, recordando a Sartre, cada uno es lo que tiene, el desconocido jugador que posee una moneda tal vez invencible se convierte, a los ojos de la mujer, en el hombre más poderoso al que decide seguir. En un pasaje sintético, el narrador omnisciente así explica cómo se produjo aquel acontecimiento que tantas consecuencias tuvo en la vida de los protagonistas:

El Doctor no llegó nunca a saber cómo se hizo el trato. Es posible que no hubiera trato ninguno sino que a lo largo de tantos meses —y tantas vicisitudes— ambos jugadores comprendieron que la mujer, representada por la sortija, se hallaba incluida en el lote. Y ella lo corroboró, segura del poder de la moneda, con aquel cerrar de ojos con el que —además de otorgar su asentimiento— hizo comprender al otro de qué se trataba realmente. Así que fue ella —no el militar que todo lo más la había de dar por perdida pero no ganada por el otro— la que decidió la suerte de los tres; de los cuatro, más bien. Porque el doctor también se equivocó, convencido de que todo aquel juego no representaba para ella sino una humillación, un despojo y una decepción; no supo tomar en consideración la presencia del rival que, celoso de su juego como de su deber, sin abandonar su actitud discreta y resuelta, apenas tuvo una mirada para ella<sup>89</sup>.

Subyugados por la pasión, todos —menos el jugador desconocido— carecieron de la capacidad de previsión que permite realizar eficazmente la voluntad de poder en medio de una comunidad. En particular, el

coronel Gamallo rechaza hacerse cargo de su propia ceguera y en la «estampa» que, a partir de aquel momento, fija para siempre en su recuerdo hace desaparecer el objeto fundamental de la sortija, con su trama insufrible e inconclusa. Se queda con la otra, la trama de la venganza, un ansia de destrucción —actualizada por las imágenes de las fichas, la moneda, la navaja y el mapa del valle del Torce— que desplaza a la guerra civil, muchos años después de padecer aquel agravio indeleble. Como sostenía Juan Benet, el antagonismo trágico de todo un pueblo puede ahondar en causas estrictamente personales, ajenas a los valores de la *polis* y, por lo tanto, difíciles de narrar de manera coherente y fiable. Traspasando el umbral de la razón, el saber no se comparte, porque desvanece toda posibilidad de llevar a cabo la regresión causal delimitada que permite construir una trama y sintetizar un relato por parte de un «ego constituyente», en la acepción de Paul Ricoeur<sup>90</sup>. El sentido de las vidas de los personajes de *Volverás a Región* es inabarcable y, hasta cierto punto, inefable porque depende sólo en mínima parte de la conciencia. Los motivos y los fines de la acción no se pueden comparar ni evaluar, como indica también la presencia/ausencia de objetos. Éstos no permiten saber *quiénes son* los sujetos, pero testimonian el criterio individual y arbitrario con que negocian su paso por el mundo. Retener y reprimir, elegir y descartar: en la construcción narrativa de una experiencia todo puede ser pertinente, aunque no evidente. Ningún discurso de *Volverás a región* es por lo tanto verificable. Más allá del *logos* que la posibilita y protege, la verdad se abisma.

#### 4. Conclusiones

Queda la pregunta, a estas alturas, de cómo debería o podría escribirse una historia, subjetiva u objetiva, real o ficticia. Quizá sea útil recordar lo que dijo Paul Veyne sobre la desazonante tarea de elaborar una trama historiográfica:

Mientras haya hombres, no habrá fines sin medios materiales, los medios sólo serán medios con relaciones a fines, y el azar sólo existirá para la acción humana. De aquí resulta que siempre que un historiador detenga su explicación en los fines, o en la materia, o en el azar, su explicación deberá ser considerada como incompleta; a decir verdad, mientras haya historiadores, sus explicaciones serán incompletas, porque jamás podrán ser una regresión al infinito<sup>91</sup>.

De ahí el enorme potencial de la novela contemporánea, libre del yugo metodológico de la historiografía —por muy flexible que se haya vuelto— y sus desprestigiados simulacros verosímiles. La crisis epistemológica del siglo XX ha provocado, en este sentido, decepciones fecundas. Para representar la complejidad de la existencia humana, el arte de la novela puede abordar hoy más de una perspectiva, racional e irracional; cruzar cualquier tipo de evento, individual o colectivo; enfocar incluso a los sujetos desde los objetos que siempre dejan huella, evidente u oculta. La configuración de una historia es un asunto del pasado que necesita el trabajo de la imaginación, sea cual sea el grado u orden de racionalidad que la informa. Pero en el texto (o tejido) que finalmente narre esa experiencia del tiempo que son las vidas, nunca se sabrá del todo cuánto se debe a la trama del recuerdo y cuánto a la urdidumbre del olvido.

### Notas

<sup>1</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 119.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>3</sup> Cf. *ibidem*, pp. 131-133.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>5</sup> Cf. *ibidem*, p. 113.

<sup>6</sup> Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, p. 136.

<sup>7</sup> Cf. *ibidem*, p. 97.

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, p. 99.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>10</sup> Cf. *ibidem*, p. 344.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 350. Sobre este punto, cf. el amplio capítulo de Paul Ricoeur, «Temporalidad, historicidad, intratemporalidad. Heidegger y el concepto ordinario de tiempo», en *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996, pp. 718-775.

<sup>12</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid, Alianza Editorial – Editorial Losada, 1984, pp. 339 y 343.

<sup>13</sup> Cf. *ibidem*, p. 612.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 613.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>16</sup> Cf. *ibidem*, p. 515.

<sup>17</sup> Cf. Elide Pittarello, «El saber de Alfanhuí», en «Archipiélago», monográfico dedicado a Rafael Sánchez Ferlosio, *el Triunfo de la lengua*, 31, 1997, pp. 64-69.

<sup>18</sup> Cf. Umberto Galimberti, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 30-31.

<sup>19</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, Introducción de Manuel Cruz, Barcelona, Paidós, 1998, 2ª ed. p. 201.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>21</sup> Carmen Laforet, *Nada*, Comentado por Rosa Navarro Durán, Barcelona, Destino, 1995, p. 65.

<sup>22</sup> Vladimir Nabokov, *Transparent things*, London, Penguin Books, 1973, p.7: «When we concentrate on a material objet, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntary sinking into the history of that object, Novices must learn to skim over matter if they want matter to stay at the exact level of the moment. Transparent things, through which the past shines!».

<sup>23</sup> Carmen Laforet, *Nada*, op. cit., pp. 66-67.

<sup>24</sup> Cf. Sigmund Freud, «La represión», en *Obras Completas*, Tomo 6 (1914-1917), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 2053-2060; «Inhibición, síntoma y angustia», *ibidem*, Tomo 8, pp. 2852-2853.

<sup>25</sup> Sobre la necesidad de reconocer a la madre, representarla y amarla para aprender el orden simbólico femenino, cf. Laura Silvestri, «Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet», en *Il bianco e il nero. Studi di filologia e di letteratura*, (Udine), 5, 2002, pp. 160-165.

<sup>26</sup> Carmen Laforet, *Nada*, op.cit., p. 67.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 71.

<sup>29</sup> Cf. Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p. 253.

<sup>30</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, op. cit., p. 122.

<sup>31</sup> Sobre el papel de la abuela con respecto a la formación del carácter de los hijos y las hijas, cf. Laura Silvestri, «Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet», op. cit., pp. 157-158.

<sup>32</sup> Carmen Laforet, *Nada*, op. cit., p. 68.

<sup>33</sup> Cf. Sigmund Freud, «La represión», op. cit., pp. 2054 y 2056.

<sup>34</sup> Cf. Vladimir Jankélévitch, *El perdón*, Madrid, Seix Barral, 1999, p. 64.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 68-69.

<sup>36</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p. 261.

<sup>37</sup> Vladimir Jankélévitch, *El perdón*, op. cit., pp. 48-50.

<sup>38</sup> Cf. *ibidem*, p. 205.

<sup>39</sup> Carmen Laforet, *Nada*, op. cit., p. 71.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>41</sup> Cf. Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, pp. 201-225.

<sup>42</sup> Cf. Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p.215.

<sup>43</sup> Carmen Laforet, *Nada*, op. cit., p. 275.

<sup>44</sup> Juan Benet, *Del pozo y del numa (Un ensayo y una leyenda)*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

<sup>45</sup> Si el editor se lo hubiera permitido, la primera colección de ensayos, *La inspiración y el estilo*, de 1965, se habría titulado *Ensayos de incertidumbre*, ya que, dijo el autor en una ocasión sucesiva, «no es solamente una palabra que me gusta mucho, es un estado que me cumple.» (Juan Benet, «Prólogo» a *Sobre la incertidumbre*, Ariel, Barcelona 1982, p. 8).

<sup>46</sup> Cf. Elide Pittarello, «Sui saperi non dialettici di Juan Benet», en Silvana Serafin (por), *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi e amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-245.

- <sup>47</sup> Juan Benet «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», en *Del pozo y del numa*, op. cit., p. 25.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, p. 18.
- <sup>49</sup> Cf. Enrique Lynch, *La lección de Sheherazade*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 29-39.
- <sup>50</sup> Frank Kermode, *El sentido del final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 102.
- <sup>51</sup> Cf. Rudolf Otto, *Il Sacro*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 23; J. Huizinga, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 142-143.
- <sup>52</sup> Cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1996.
- <sup>53</sup> Sobre esta enunciación reticente, cfr. Claude Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, Nathan, Poitiers, 1988, pp. 118-119.
- <sup>54</sup> Cf. «Tres fechas. Sobre la estrategia en la guerra civil», en *La sombra de la guerra civil. Escritos sobre la guerra civil española*, Taurus, Madrid, 1999, p. 170.
- <sup>55</sup> Cf. Elide Pittarello, «Juan Benet: «Scrivo perché non so esporre le cose...», en Luca Pietromarchi (por), *La trama nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 175-200.
- <sup>56</sup> Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 153.
- <sup>57</sup> Cf. *El angel del Señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, p. 28.
- <sup>58</sup> Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, op. cit., p. 153.
- <sup>59</sup> Juan Benet, «Entre ironía y autodestrucción», en *Cartografía personal*, in *Cartografía personal*, cuatro ediciones, Valladolid, 1998, p. 30.
- <sup>60</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, Comentado por Víctor García de la Concha, Barcelona, Destino, 1981, p. 12.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, p. 11.
- <sup>62</sup> Cf. José M. Cuesta Abad, «Tecnopoética y sentido enigmático», en *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1999, pp. 115-124.
- <sup>63</sup> Cf. Cesare Segre, «Tema/Motivo», en *Avviamento all'analisi del testo letterario*, op. cit., p. 340.
- <sup>64</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>65</sup> *Ibidem*.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.
- <sup>67</sup> Cf. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 571.
- <sup>68</sup> *Ibidem*, p. 62.
- <sup>69</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, op. cit., p. 12.
- <sup>70</sup> *Ibidem*, p. 70.
- <sup>71</sup> *Ibidem*.
- <sup>72</sup> *Ibidem*.
- <sup>73</sup> Cf. Sigmund Freud, «Inhibición, síntoma y angustia», op. cit., p. 2852-2853.
- <sup>74</sup> Cf. Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 36.
- <sup>75</sup> Escribe Juan Benet, *El angel del Señor abandona a Tobías*, op. cit., p. 97, que la conducta irracional «se presenta casi siempre de golpe y obliga al individuo a la acción más inmediata. Incluso cuando bajo esa constrictión decide claudicar y suspender lo que se hallaba dispuesto a llevar a cabo, en conflicto con los mandamientos

racionales, también actúa. Y se diría que es una acción más intensa, tan intensa que rompe su imaginaria temporal para situarle en un presente que le ocupa plenamente, sin referencias al pasado ni proyección al futuro».

<sup>76</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, op. cit., p. 71.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>78</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. I*, op. cit., p. 134.

<sup>80</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, op. cit., p. 74.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>82</sup> Juan Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, op. cit., p. 154.

<sup>83</sup> Cf. Sigmund Freud, «La represión», op. cit., p. 2056.

<sup>84</sup> Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 226.

<sup>85</sup> Juan Benet, *Volverás a Región*, op. cit., p. 220.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>87</sup> Cf. Sergio Givone, *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000, p. 6.

*Ibidem*, p. 4.

<sup>88</sup> Harald Weinrich, *Leteo*, op. cit., p. 228.

<sup>89</sup> Cf. Juan Benet, *Volverás a Región*, op. cit., p. 254.

<sup>90</sup> Cf. Paul Ricoeur, *El discurso de la acción*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 154.

<sup>91</sup> Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972, p. 129.