

JUAN BENET Y EL “AFUERA”: UNA LECTURA BLANCHOTIANA

JUAN BENET AND THE “OUTSIDE”: A BLANCHOTIAN READING

Laura NAVAJAS ESPINAL

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la obra de Juan Benet, concretamente su novela *Un viaje de invierno*, bajo la perspectiva del espacio literario blanchotiano y el pensamiento del Afuera foucaultiano desarrollado a partir de los presupuestos teóricos de Maurice Blanchot. Nos apoyaremos, para tal tarea, en los siguientes ensayos de Benet: “El ángel del Señor abandona a Tobías”, “Un extempore”, “Op. Posth” y “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”. La propuesta es desvincular la hermenéutica en torno a la obra benetiana de los presupuestos histórico-político-sociales que condicionan su perspectiva de análisis y elaborar una nueva aproximación exegética centrada en la reflexión acerca del propio hecho literario, de su estrecha relación con la muerte, de la imposibilidad de experimentar lo acontecimental salvo como ausencia, como rastro o huella y de la inutilidad de toda memoria o testimonio.

Palabras clave: Juan Benet; Maurice Blanchot; Espacio literario; Crítica; Pensamiento del Afuera.

Abstract: The aim of this article is to analyze Juan Benet’s work, in particular his novel *Un viaje de invierno*, under the perspective of the Blanchotian literary space and the Foucaultian thinking of the outside also developed from Maurice Blanchot’s theoretical proposals. This will be supported by some of Benet’s essays: “El ángel del Señor abandona a Tobías”, “Un extempore”, “Op. Posth.”, and “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”. My main interest is to dissociate hermeneutics of Benet’s work from historical, political, and social a prioris which condition the perspectives of analysis and to propose a new exegetical approach centered on the reflection about the literary fact itself, about its close connection with death, and about the impossibility to experience the event itself unless it is as an absence, as a trace or footprint, all in all, about the uselessness of any memory or testimony.

Keywords: Juan Benet; Maurice Blanchot; Literary Space; Criticism; The Thought from Outside.

Introducción. La hermenéutica de Maurice Blanchot

In Maurice Blanchot siempre ha sido un intelectual por quien he sentido debilidad. Quizás el carácter interdisciplinar que define su obra y al mismo tiempo ese uso estudiado del lenguaje que lo arroja hacia sus propios límites, hacia su propia desaparición, me llevaron a establecer una conexión con Juan Benet. Ignoro si Benet leyó a Blanchot, ya que no figura entre sus referencias explícitamente mencionadas en sus ensayos literarios, pero el eco del pensamiento blanchotiano resuena en cada una de las páginas de su producción literaria, de ahí mi interés en intentar hacer entrar en diálogo a estos dos autores¹.

La obra crítica y literaria de Maurice Blanchot se erige como un monumento votivo poético-reflexivo a la experiencia de la escritura contemplada como ‘la mirada de Orfeo’². En torno al mito de Orfeo se vertebran disquisiciones concernientes a la naturaleza del lenguaje, al Afuera (Blanchot, *El espacio literario*, 1992) como espacio de muerte, a la relación existente entre la literatura y la experiencia original, a la soledad esencial del escritor y a la imagen y su significación, entre otros. La paradoja es el hilo que vincula, de algún modo, todos esos núcleos temáticos. Vincular en el sentido, nunca mejor dicho, paradójico ya que el centro de gravitación que debería erigirse como aglutinador de todos ellos se presenta como un punto de fuga. Orfeo se asemeja al escritor/artista en el sentido de que la mirada a Eurídice que se yergue como exigencia se entiende en términos de espacialidad. La mirada abre un espacio de impersonalidad y muerte: el espacio literario. Luces y sombras; noche y día; Eurídice en el Hades y la Eurídice rediviva como fruto de esa exigencia. La mirada inaugura un viaje cuya distancia es insalvable; proximidad y lejanía al mismo tiempo; espacio que responde a esa llamada del arte y que se concretiza en la materialización de una ausencia que es muerte, en una Eurídice que no es más que el ídolo de piedra que se constituye como el recordatorio de una zona de sombras que no responde a la ausencia de luz, que no es susceptible de ser comprendida ni reducida a un paradigma dicotómico.

Blanchot acuña el término *desoeuvrement*, “desobrar”, para referirse a ese movimiento transgresor incapaz de construir una totalidad de sentido³. El producto artístico es el resultado fallido de

1 Dado que por un lado Blanchot entra en un discurso de carácter metafísico en su análisis sobre el espacio literario y Benet tiene una marcada predilección por el motivo bíblico judeo-cristiano resulta ilustrativo el uso de una terminología enclavada en el ámbito de la ciencia de las religiones. Términos como ‘teofanía/epifanía’, ‘imperativo mesiánico’, ‘mundus imaginalis’, ‘Acontecimiento’, ‘lo sagrado’, ‘ritual’ ayudan a iluminar el diálogo entre estos dos autores. Académicos como Jorge Machín Lucas han investigado la influencia mística en la obra literaria de Juan Benet. Cf. Machín Lucas, 35-46.

2 “Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, solo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración” (Blanchot, *El espacio literario*, 166).

3 En el prólogo al libro *El espacio literario*, de Blanchot, Anna Poca utiliza el término ‘desposeimiento’ ‘un inverso de la memoria’ y ‘desobra’ para referirse a *desoeuvrement*. Resulta una tarea casi imposible realizar una traducción de este término dada su compleja conceptualización. El término francés significa más bien algo así como “ociosidad”, “inacción”, un no-obrar o des-obrar. Blanchot establece un juego de palabras con el término ‘oeuvre’ contenido en el mismo, en su acepción de obra: acción y obra literaria o artística (Blanchot, *El espacio literario*, 11).

un encuentro frustrado de antemano; no obstante, sin esa llamada o exigencia impersonal de la Obra, no habría ni obra literaria ni conciencia de ese Afuera. El poeta existe gracias al Afuera y viceversa. El Todo necesita del canto del poeta y este no recibe más que la intuición del canto. Esta fuerza es ‘lo sagrado’ y, en cierto modo, da respuesta a la paradoja que contempla la menesterosidad mutua que comparten el Afuera y el poeta. Lo sagrado se mantiene inexpresado de la misma forma que el acontecimiento mesiánico viene caracterizado por la negatividad de lo que nunca va a tener lugar siendo. El escritor/poeta se convierte en herida y cuchillo al mismo tiempo. El poema/arte lo obliga a un desgarrar que deviene en su desaparición y posibilita la aparición de ‘lo sagrado’ en la apertura o movimiento hacia el Afuera que constituye el poema y que es un eterno recommienzo, un murmullo incesante al que, en vano, se le ha intentado detener. La mirada que dirige Orfeo a la Eurídice no-contemplable, inaccesible, es semejante a la mirada que establece el filósofo hacia el pasado, hacia el origen. El pseudo-diálogo que ha establecido con él a través de procesos hermenéuticos no es más que la ilusión de devolver a la vida, al presente, el misterio vedado que, no obstante, es, fue, y será de forma ininterrumpida y que constituye un desafío inalcanzable para la reflexión filosófica.

El lenguaje artístico, literario, carece de referencialidad, no aspira a la totalización y, por tanto, es espacio neutro, impersonal, donde el sujeto que habla desaparece para dejar paso al silencio, al abismo en el que toda certeza se diluye. Leemos en Blanchot: “El lenguaje literario quiere recuperar eso que es el fundamento del habla y que el habla excluye para hablar, el abismo, el Lázaro de la tumba y no el Lázaro de la luz del día” (Blanchot, *La parte del fuego*, 290).

La exigencia de la impersonalidad que motiva la mirada de Orfeo y la pluma del escritor tiene su origen en la atracción que ejerce la fascinación. En palabras de Foucault, “la atracción es para Blanchot lo que, sin duda, es para Sade el deseo, para Nietzsche la fuerza, para Artaud la materialidad del pensamiento, para Bataille la transgresión: la experiencia pura y más desnuda del afuera” (Foucault, 33). El espacio literario está regido por el carácter fantasmagórico de la imagen y de lo imaginario. “Las imágenes, en el poema, no son en absoluta una designación o una ilustración de las cosas y de los seres. No son tampoco la expresión de un recuerdo personal, de una asociación completamente subjetiva de elementos puestos juntos. [...] La imagen en el poema no es la designación de una cosa, sino la manera en que se realiza la posesión de esta cosa o su destrucción” (Blanchot, *La parte del fuego*, 103). La imagen no es representación, es la presencia de una ausencia; no se restituye el objeto evocado, sino que se establecen relaciones de semejanza con lo ausente tras las cuales no hay más que el Ser en estado puro.

Esta semejanza, según Blanchot, nada tiene que ver con el carácter revelatorio que le atribuye Heidegger a la imagen (Quintana Domínguez, 68-69). Para Blanchot, que huye de todo paradigma dicotómico, la imagen impide cualquier regreso a un origen; es manifestación de una esencia que se escapa, que no se revela debido a su naturaleza inaprehensible sino que fagocita a aquel que la observa bajo el efecto de la fascinación, porque

¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad (Blanchot, *El espacio literario*, 25-26).

La mirada fascinada es negligente, pasiva, impersonal. Negligente respecto a la ley que constituye el Afuera, ley que “consiste en su disimulación” en palabras de Foucault (Foucault, 44). La mirada que se extiende hacia ese Afuera es lo que ejerce una violencia que precipita la visión de su invisibilidad. Es imposible ubicarse fuera de la ley porque incluso la transgresión está sometida a ella. La imperturbabilidad de la ley es la misma que la de la muerte. Y esto nos lleva a analizar el último núcleo temático destacable de la propuesta filosófico/poético/crítica de Blanchot: Blanchot diferencia entre una doble muerte: una que representa la posibilidad fáctica de morir y que sería el equivalente de la idea heideggeriana de la muerte como lo más propio del ser humano⁴ y lo que él denomina ‘la otra noche’ (Blanchot, *El espacio literario*, 147-148), que constituye aquella muerte que no establece ningún tipo de vinculación con el individuo, la que imposibilita el morir, lo incesante, la exigencia que impele al escritor a elaborar la obra que es, por tanto, experiencia de muerte. Es esta muerte la que vertebrata la paradoja inicial de la escritura: para poder escribir el escritor necesita haber abdicado del ‘yo’ para pasar a la impersonalidad del ‘él’, requiere, al fin y al cabo, haber muerto ya de una muerte que no ha acontecido todavía pero que, no obstante, nunca ha dejado de suceder. La condición de imposibilidad de esta muerte es la que posibilita el poema/obra al mismo tiempo que la desconstruye, el *désouvement* que implica la constatación de la incapacidad de ser manifestación de ese Afuera.

Juan Benet: *Un viaje de invierno* y ensayo

Resulta indispensable hacer mención al estado de la situación de los estudios benetianos para entender la propuesta de análisis que me propongo realizar y que viene a llenar un vacío en la perspectiva hermenéutica de la obra de Benet. Adriana Elizabeth Minardi en su tesis doctoral (Minardi, 25-31) establece una división entre la rama anglosajona, mencionando bibliografía clásica como la de David Herzberger, Malcom Compitello, Roberto Mategna, John Margenot III, Stephen Ker, Ken Benson y Hayden White, entre otros, y la rama española, donde destacan autores tales como Darío Villanueva, Epícteto Díaz Navarro, Ricardo Gullón, Jorge Machín-Lucas, Gonzalo Navajas y Félix de Azúa⁵. Si bien la rama anglosajona se decanta por enfoques que van desde análisis clásicos sobre núcleos temáticos como la Guerra Civil, la memoria y el nacionalismo hasta hermenéuticas en torno a conceptos filosóficos abstractos alejados de las circunstancias históricas e interpretaciones alegórico-simbólicas objetivas y directas; la rama española quizás ha incidido más en las relaciones entre historia y literatura entendiendo los espacios regionatos como condensados ideológicos. Este sería el caso de Minardi con quien estableceré en algunos momentos un diálogo.

Mi propuesta, no obstante, en cierto modo aspira a marcar un punto de inflexión en el sentido de que se desprende de toda referencialidad a la hora de analizar la obra benetiana. Frente a la totalidad de sentido que constituye el objetivo de las hermenéuticas mencionadas, tanto las histórico-literarias como las simbólico-alegóricas, mi acercamiento a la obra de Benet se pretende erigir más como un punto de fuga, como ese canto de las sirenas que no contiene tanto un mensaje como una orientación a un lugar que es, en sí mismo, un no-lugar.

4 Define la muerte como “la posibilidad más propia del Dasein” (Heidegger, *Ser y tiempo*).

5 Me gustaría destacar dos artículos que han resultado especialmente de mi interés por su enfoque y su calidad hermenéutica: Gingerich, 18; Machín Lucas, 332-56. También el estudio de Catelli.

La novela de Juan Benet cuya centralidad va a ser clave para mí a la hora de establecer esa lectura blanchotiana de su universo no solo ficcional sino también ensayístico, forma parte de la llamada Trilogía Regionata, compuesta por *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1969) y *Un viaje de invierno* (1972). La acción de la novela se sitúa en la Gándara, lugar limítrofe con Mantua. La protagonista es Demetria, casada y abandonada por Amat, su marido, cuya hija Coré desaparece a manos de un hombre y tan solo parece regresar cada seis meses coincidiendo con el inicio de la primavera. Demetria celebra una fiesta en honor a su retorno. En paralelo a este mínimo hilo argumental discurren de forma paralela la historia de Arturo, su sirviente, y la de un músico que, tras recorrer Europa en busca del éxito, regresa a Región.

El estudio seguirá un orden paralelo a la exposición previa sobre el pensamiento blanchotiano; a saber: un análisis sobre el espacio literario como espacio de muerte y sus respectivos reflejos en los espacios novelísticos; la música como la exigencia a modo de destino que impele al escritor a empezar a escribir del mismo modo que empuja a los personajes a iniciar un viaje cuyo objetivo se aleja a medida que se van acercando; la fascinación y la imagen no como referencialidad sino como semejanza con ese Afuera que es muerte; la carencia del sentido fundador en el mito por su incapacidad para la revelación y la muerte como condición esencial para la escritura.

El título de la novela *Un viaje de invierno* está inspirado en el poemario del poeta y bibliotecario Wilhelm Müller que, a su vez, motivó la obra de Schubert, ambas con el mismo título, que incluso podría leerse en clave blanchotiana en caso de entender la mirada del escritor como esa distancia inasumible y que se ve impelido a recorrer debido a esa exigencia de muerte representada por la estación hibernal. La conexión Benet-Schubert no es intrascendente o meramente circunstancial. Franz Schubert, buscador incansable del misterio de la Belleza que, como una suerte de Orfeo y Ulises, sentiría la llamada del Afuera encontró en la poesía el canto de las sirenas que animaba sus composiciones y lo conducía tanto a él como a su obra hacia ese lugar silencioso donde se origina el canto. Benet también realiza un viaje de aproximación a esa zona de sombras llevando el lenguaje hasta sus propios límites en su empeño por liberar a la creación artística del yugo de la razón. Schubert quería convertir la poesía en melodía y Benet transformar el lenguaje en canto⁶.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero solo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras (Deleuze y Guattari, 9, citado en Lascaux, 282).

Así, veinticuatro poemas/composiciones que constituyen la cumbre del Lied alemán y que, ante todo, son un viaje hacia la muerte, el invierno. No es difícil ver la sombra de Schubert solo en el músico de la novela de Benet, sino también en Arturo y en el propio Benet. Su ciclo regionato⁷ es

6 Lascaux (284) realiza un estudio muy interesante sobre la importancia de la música en la obra benetiana a la hora de “convocar el afecto puro sin la mediación intelectual” y especialmente de la figura y obra de Schubert.

7 Ciclo novelístico que tiene como trasfondo el territorio ficticio creado por Benet llamado Región.

un hermoso viaje que culmina, en cierto modo⁸ en *Un viaje de invierno*, con una partitura, un vals, el vals K⁹. Arturo y el músico no dejan de ser transposiciones del propio Benet en su errar en torno a los límites del espacio literario soñando con alcanzar una Mantua que exige su propia desaparición.

Benet expone en su artículo “Op.Posth” un análisis-biografía de Franz Schubert y de su obra que lo conducen a reflexiones que giran en torno a la dicotomía razón-pasión que es una constante en el pensamiento benetiano y que, de alguna manera, es crucial en su concepción del lenguaje literario, de la imagen y del mito como vectores y no como construcciones semánticas de referencialidad. De este modo leemos:

La música carece de contenido y de representación [...]. El gran arte no remite a nada porque concluye consigo mismo todo ese ciclo de remisiones que termina, para el espectador, con el espectáculo. Un arte cuya virtud mayor es remitir es un arte inconcluso e imperfecto, todo aquel cuya función no concluye con el puro goce en la contemplación. Ahora bien, a diferencia de casi todas las artes que solo alcanzan esa cualidad en sus obras maestras, la música —toda— es arte no remitente y que por sí misma se enlaza con los otros quehaceres e inquietudes del espíritu. No se refiere a ellos, no les transfiere su misión, no les hace responsables de sus valores ni suele servir para transportar por su medio otros valores que ella no contenga. No tiene otro contenido que la propia música (Benet, “Op. Posth”, 101).

Benet, en ese intento de hacer un arte que no remita a nada más que a sí mismo y al enigma que contiene ha intentado en *Un viaje de invierno* construir ese canto que es la barca de Caronte en su deseo de penetrar el lago Estigia. Y lo hace con las herramientas de que dispone: la novela reproduce el esquema musical de la forma de sonata y plus sonata (a b b a a b b d c c d a) (Minardi, 446)¹⁰; la sintaxis es forzada hasta los límites que la norma impone provocando un agotamiento mental en el lector que lo obliga a no luchar para convertir el lenguaje en significación sino en dejarse llevar por ese fluir (διὰ ρόον)¹¹ que quiere conseguir que la palabra devenga en música, que incluso un lenguaje literario como es el de Benet dominado por la ‘estampa’¹², la imagen, sea capaz de ir incluso más allá en su desaparición para así poder emanciparse de la razón y captar la fascinación, la pasión, que induce al escritor a querer experimentar aquello que siempre retira al que habla.

En el mismo artículo leemos:

Dado que el lenguaje de la música y el lenguaje de las ideas son entre sí absolutamente independientes, sin referencia común ni enlace, la traducción de uno a otro resulta ser un puro juego de adivinanzas en el que no existe una solución correcta. La solución puede ser más o me-

8 En cierto modo y no en su totalidad para ser coherentes con la línea argumental defendida en este artículo que considera imposible alcanzar el Afuera en sentido de unión mística.

9 Gullón 129 nos proporciona información acerca de la historia del vals K. más allá de lo que se puede leer debajo del título del facsímil de la partitura que aparece al final de la novela y que nos informa de que fue compuesto en ocasión del matrimonio de Leopold Kupelwieser, amigo de Schubert.

10 También podemos leer en Benet el análisis schubertiano de la estructura de la sonata y cómo esta se puede ajustar al diálogo. (Benet, “Op. Posth” 105-108). Posiblemente Benet emule la estructura musical de la sonata para convertir al lenguaje en melodía en *Un viaje de invierno* tal y como se comentará en este artículo.

11 Exergo que aparece en la primera página de *Un viaje de invierno*.

12 Extenso y detallado estudio sobre la ‘estampa’ en Benet lo encontramos en la obra de Imperiale.

nos ajustada al otro texto, y más o menos armoniosa en sí misma, pero nunca podrá pretender ser la solución porque eso no existe. Son dos sistemas de significación que coexisten, con parentesco íntimo, pero sin posible identificación del uno con el otro (Benet, “Op. Posth”, 98).

Un viaje de invierno está formada por un texto principal y unas anotaciones marginales en forma de glosa llamadas ladillos¹³. Si interpretamos el texto principal como reflejo de este lenguaje literario que quiere devenir en melodía y los ladillos como manifestación del lenguaje filosófico entendemos la cita previa de Benet enmarcada en esa dicotómica obsesión razón/pasión que vertebra la mayor parte de su obra.

Minardi ve en los ladillos una clara manifestación de esa dicotomía según la cual ella contempla todo el ciclo regionato: el ladillo ejerce la función de contrapunto frente al texto principal. Si este último se entiende como ejemplificación de la función de la memoria simbólica que, por tanto, no puede tomar otra forma que la del mito; el ladillo es producto de esa función semiótica de la memoria ejercida por el Estado como autoridad y como racionalidad frente al mundo nostálgico y sentimental republicano (Minardi 449). Minardi estructura toda su hermenéutica en torno a la obra de Benet desde las coordenadas de prehistoria e historia que ella claramente asocia a la España republicana y a la España del régimen, respectivamente. Según Minardi, Benet en *Un viaje de invierno* critica “la tópica de la memoria del nacionalismo católico” (Minardi, 446). Realiza una interpretación de la novela que tiene como eje temático la ruina (Minardi, 446, 447, 460) (en clara línea continuadora con sus otras dos novelas anteriores y que conforman el ciclo regionato). Bajo mi punto de vista, la ruina de la que habla Minardi recuerda a la que hacía alusión Walter Benjamin¹⁴ pero la primera, no obstante, ha fracasado en esa capacidad de actualización o de potencial latente capaz de instaurar o reificar un nuevo modelo social o relato histórico. Según mi acercamiento a la obra de Benet, la ruina no es el tema de esta novela. Justamente es la ruina lo que necesita ser trascendido; no se trata de crear un nuevo orden sino de destruir cualquier intento de construcción de una identidad.

El conflicto razón-pasión, que como he dicho anteriormente tiene una plasmación estructural en los ladillos, comprendido en términos blanchotianos también lo observamos en el ensayo “La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad” donde afirma que, a diferencia de los ‘saberes’ científico-humanísticos, la literatura se centra no en aquello que trasciende biológicamente al ser humano y que se podría enmarcar en una comprensión de la historia como manifestación del Espíritu al modo hegeliano, sino en lo propiamente finito del ser humano:

[...] la muestra inmóvil de aquello que fijó la muerte para reclamar la atención sobre el impávido enigma que inalterado por el conocimiento, lo sustenta; la esfinge que al no revelar jamás su secreto solo invita a la ensoñación de aquel momento y al móvil para el que fue erigida (Benet, “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”, 25).

A diferencia de la filosofía, la historia etc., la literatura no contiene o encierra ninguna verdad ni positividad alguna sino que más bien “no puede ser contradicha y al quedar inmersa en el medio anterior a la muerte donde solo el error es soberano, preserva su ontogenética condición a resguardar-

13 Interesante en este sentido el artículo de Félix de Azúa. “El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*”.

14 El motivo de la ruina aparece en la tesis IX y en el Apéndice B de la obra de Walter Benjamin *Tesis de filosofía de la historia*. Cf. Sánchez Sanz y Piedras Monroy 23 y 31.

se de cualquier investigación” (Benet, “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad” 25).

Aquí observamos claramente cómo resuena la filosofía blanchotiana. El “medio anterior a la muerte” hace alusión al espacio literario, a esa abertura que consolida la distancia irreductible que se establece con la mirada, espacio donde lo único que se afirma es la posibilidad de la imposibilidad, de la presencia, de poder observar el rostro de Eurídice en el Hades. El “error soberano” se refiere al hecho de acudir a esa llamada o exigencia de la Obra, huella de la muerte a través de la cual el poeta/escritor siente la necesidad de orientarse sin tener que despojarse de su individualidad, para caer en ese terreno de la impersonalidad donde pueda experimentar esa disimulación, ese murmullo incesante que infructuosamente quiere interrumpir.

Como dice Benet:

El arte literario no pretende en ningún momento separarse del destino del hombre; no pretende conocerlo, en el sentido científico, y sabe muy bien que si un día el saber logra aislar un objeto inmóvil y perenne —y por consiguiente muerte— para poder decir ‘he aquí el hombre’, junto a él, como el atributo que acompaña al difunto en su sepultura, reposará carente de otro valor que el de haber estado largamente asociado a su dueño: el arte literario (Benet, “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”, 30-31).

Esta vinculación entre literatura y muerte frente a la de conocimiento/razón-pervivencia del espíritu/teleología es la que justamente Blanchot recalca a la hora de entender la naturaleza del espacio literario.

El concepto de memoria y de testimonio está muy ligado a esta dicotomía razón-pasión así como a la comprensión del espacio. Para Ricardo Gullón (Gullón, 127-147) el espacio de la novela es el de la conciencia nostálgica “espacio que se proyecta en la casa y en el campo, en un afuera que sigue formando parte del adentro”. El espacio que contempla es un espacio mítico en el que se expande el universo mental de la protagonista principal, Demetria, y gracias al cual no se siente atrapada. El espacio literario se configura así como un espacio interior, de una conciencia que halla en la imaginación la fuerza para abrirse al exterior y convertir ese afuera en constante reflejo de un adentro en expansión. El espacio literario entendido según Blanchot no es una hipertrofia de la conciencia sino más bien una exterioridad en la que no existe asimiento, más bien todo lo contrario, renuncia, impersonalidad, desaparición de toda memoria que legitime el Yo. Minardi, en su explicación dialéctica de prehistoria/historia, reconoce en Mantua el orden, la historia, el imperativo de ley del bando nacional, mientras que la Gándara es el hogar, la conciencia nostálgica (Minardi 462), lo que yo interpreto en términos del ámbito de las ciencias religiosas como comunidad preadánica¹⁵ republicana previa a la ‘caída en la historia’. Penetrar en Mantua equivale a la muerte de todas las esperanzas tanto de ejercer como testimonio de esa prehistoria como de reificarla. Según mi modelo interpretativo, Mantua es el Afuera blanchotiano y la Gándara es ese espacio intermedio que se constituye como apertura y como mirada a esa Mantua inalcanzable: el espacio literario. ‘Mundus imaginalis’¹⁶ donde pueden tener lugar las teofanías¹⁷ pero que jamás podrá erigirse como testimonio o como memoria porque justa-

15 Ver nota 1 del presente artículo.

16 Para una mayor comprensión del término ver Corbin 1-19.

17 Ver nota 1.

mente invita a desprenderse de todo pasado y de toda ansia de construcción de futuro. El mitema del regreso que Minardi interpreta como ese reestablecimiento del sentir comunitario y de la conciencia rememorativa para mí es el reflejo de la querencia hacia la experiencia de esa otra noche, esa otra muerte que no tiene lugar al final de la vida física sino que se constituye como aquello que la cerca desde el principio. La Gándara o espacio literario/artístico se entiende como espacio sagrado reducido a lo secular y donde se impone el imperativo mesiánico del ‘ya sí pero todavía no’.¹⁸ El arte como el resultado de un alejamiento de la trascendencia, como espacio de ausencia. “La literatura será un resto sagrado dentro de una secularización irreversible” (Catelli, 64).

Concebir el espacio literario, la Gándara, como esa antesala a Mantua o al Afuera blanchotiano implica una comprensión de la memoria que dista mucho de los análisis de carácter histórico-simbólico. En su ensayo “Un Extempore”, Benet reflexiona acerca de la memoria como aquello contrario a la existencia estableciendo la dicotomía experiencia/memoria equivalente a la de pasión/razón. De este modo leemos: “El tiempo es antes que otra cosa una posibilidad y tanto más esa posibilidad se halla pignorada por una fórmula del acontecer, conocida, prevista y aceptada por la memoria, tanto menos tiempo es. El tiempo que se transforma en existencia no se recuerda, no se mide, no se prevé ni se anticipa [...]. La memoria devora a la existencia; no recuerda lo vivido sino que reproduce lo recordado” (Benet, “Un Extempore”, 75). De esta cita colegimos que el tiempo transmutado en experiencia no es susceptible de ser revisitado a través de la memoria. La memoria equivaldría al relato en la dicotomía relato/trama, en la que la trama es lo acontecido y el relato la forma de procesar esos datos. En el transcurso de ese proceso intervienen factores como el de la imaginación y la ficción que hacen que la memoria se convierta no en testimonio o garante de la experiencia sino en su más vil manipulación siendo, de este modo, el mejor representante de la pasión, de la experiencia del ayer no vivido (Benet, “Un Extempore”, 88).

Pero ¿cómo entonces poder rescatar el recuerdo de esa pasión que Benet define como “agente catalizador capaz de transformar un tiempo en suspensión en existencia depositada” (Benet, “Un Extempore”, 76). antes de que la memoria convierta ese instante ‘mesiánico’¹⁹ en un dato más procesado y archivado y que no contiene de ese acontecimiento más que la secularización de ‘lo sagrado’²⁰? Desterrando, quizás, todo intento de reconstruir el Acontecimiento a partir de los datos almacenados en la memoria y no cesar en el empeño de reencontrarse con el recuerdo de esa pasión cuyo instante fue muy breve antes de que la memoria acudiese a la llamada de la racionalización.

En *Un viaje de invierno* leemos “que el enigma del destino se produce atrás, en el olvido, y que la historia es tan solo la reproducción de la memoria que lo disuelve” (Benet, *Un viaje de invierno*, 151). El enigma del destino es el correlato de esa exigencia de muerte que obliga a emprender un viaje hacia ese Afuera/Mantua por parte de los personajes y que se manifiesta en ese olvido que es la pérdida de la individualidad en aras a sucumbir en la impersonalidad. La memoria, asociada al constructo de una historia, de un relato, de una teleología disuelve, hace desaparecer la perspectiva de todo instante mesiánico.

18 Ver nota 1.

19 Ver nota 1.

20 Ver nota 1.

La pulsión eros-thanatos se expresa en la novela a través de imágenes que funcionan como ‘timbres’ (tal y como quiere que sean expresados el propio Benet y no como símbolos) (Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, 171). tales como el bausán y el caballo maniatado; el papel vegetal en el que están inscritas las palabras AMAT-TAMA (nombre del marido y al mismo tiempo término relacionado con la muerte en la cultura japonesa) (Minard, 455)²¹; el juego de luces y sombras que se reflejan en la novela a partir de apagones del cableado eléctrico y que refieren respectivamente a la razón versus el instinto y, en general, todas aquellas ‘estampas’, imágenes que nos regala Benet a lo largo de la novela rodeadas de esos silencios que conforman el ‘Pacto’ (Benet, *Un viaje de invierno*, 257), la no reducción del acontecimiento a la memoria, al ritual, al hábito, que tanto Demetria como Arturo han acordado respetar.

El espíritu de la porcelana, la bufanda abandonada cada año, el pañuelo, todos son emblemas/timbres de la permanencia, del testimonio, de todo aquello que la memoria ya conoce, ha asimilado y ha registrado como conocido dejando al azar fuera de juego, a la posibilidad de un tiempo absoluto. Así leemos: “el saber que se disfraza con la comunión del espíritu, la renuncia a todo lo caedizo. El espíritu de la porcelana se había adueñado de la casa. [...] Así lo quería la historia: conservar los postizos —cabelleras y dentaduras, sortijas, gafas y camafeos, montados huérfanos sobre la indivisible nada harapienta— para denunciar a su provecho la ley del disimulo” (Benet, *Un viaje de invierno*, 354-55). La atemporalidad que define a Región no se debe a la posguerra o a la existencia de Mantua como garante de la ley sino al propio carácter de la memoria. No se trata de las ruinas, de las posibilidades perdidas del pasado que esperan en ese espacio intermedio a ser actualizadas, sino que consiste en reintegrar o revivir el momento acontecimental. La posibilidad de ello solo conduce a la muerte, a la fiesta, más concretamente al instante en que suena el vals y el piano se fuga y al disparo simultáneo que se escucha en Mantua, que es todo una misma cosa.

Maurice Blanchot reflexiona sobre el carácter único del Acontecimiento, de su irreductibilidad a cualquier proceso racional y de la transformación que experimenta en el intento por ser comprendido. En el capítulo “El canto de las sirenas” de su obra *El libro por venir* que el canto de las sirenas “despertaba en el hombre ese extremo placer de sucumbir que no puede satisfacer en las condiciones normales de la vida” (Blanchot, *El libro por venir*, 23). Ya sea por el carácter sobrenatural de su voz o porque al reproducir el canto humano en un cuerpo no humano se tomaba conciencia del carácter excepcional de ese cantar. De lo ajeno que resulta algo tan propio del hombre como es la voz y eso sucede porque no hay obra sin poeta ni puede existir poeta sin la obra precisamente por esa exigencia de muerte que implica la obra y que hace que el poeta se encamine hacia una dirección; el no-lugar, el abismo. En el interior del ser humano ya existe esa pulsión de muerte que vertebrada, de algún modo, sus iniciativas. Del mismo modo, Blanchot alude al canto de las sirenas en sí mismo como a una navegación; lo que revela el canto es “la posibilidad de recorrer esa distancia, de convertir el canto en la expresión del mayor deseo” (Blanchot, *El libro por venir*, 24). Al igual que la mirada de Orfeo, es una mirada vacía de contenido, de referencialidad y le obliga a asumir una distancia insalvable frente a aquello que quiere observar; del mismo modo sucede con el canto de las sirenas y con el vals de *Un viaje de invierno* de Benet. Arturo emprende un viaje intentando remontar el río Torce y dirigiéndose a los territorios de Mantua cuando decide hacer una parada en la Gándara o ese espacio intermedio, liminar, antesala del abismo, del Afuera. ¿Qué es lo que motiva el emprendimiento de este viaje? Una

21 Minardi cita Eliade, 47. También se puede consultar el artículo Iwasawa, 1-6.

canción que escuchó de pequeño en un conservatorio de música donde su madre ejercía labores de limpieza. Así leemos en la novela: “atormentado por una canción romántica que había escuchado en su niñez y que jamás podría reconstruir ni tararear” (Benet, *Un viaje de invierno*, 346). La imposibilidad de reproducir la canción a la que se alude nos brinda el carácter sobrenatural de la misma. Al estar exenta de referencialidad tan solo ejerce de vector del deseo. El amor, el deseo es lo que lleva al ser humano a desplazarse hacia los límites de su propia individualidad donde el contacto con la otredad o la insinuación de su cercanía lo sacude y le hace encontrarse con aquello más propio de uno mismo y, a un mismo tiempo, más ajeno: la muerte.²² Tan solo este tipo de viajes son acontecimentales, porque no suponen la ruptura de un paradigma para implantar otro de naturaleza distinta, sino que la ruptura en cuestión impide toda capacidad de construcción.

No solo es Arturo quien emprende un viaje, sino que también se nos habla de un músico fracasado que igualmente emprende un viaje que atraviesa Europa Central y termina en la Gándara. Se nos dice que este personaje tenía características comunes con otros dos; a saber: Amat y un tal Enrique Ruán. Lo que tenían en común parece ser esa exigencia de la obra, “un soplo común, una cierta brisa, una permanente expresión de acecho ante la corriente de la historia [...] Esa transposición de la carne a la idea y al nombre gracias a la cual el instante —una palabra noble, una muerte prematura, una inexplicable desaparición— se eterniza” (Benet, *Un viaje de invierno*, 338). Las últimas páginas de la novela, el capítulo VIII, nos detallan la llegada a la casa de este músico en términos muy blanchotianos: la Obra que exige al poeta su presencia al mismo tiempo que lo expulsa dejándole tan solo la presencia de una ausencia.

Entonces, detrás de él, y brotando en las tinieblas inmediatas más allá del ámbito iluminado, sintió —uniendo contradictoriamente cercanía y lejanía, como si el pecho de donde surgiera estuviera pegado a su espalda pero infinitamente alejado en una edad sin luz— el aliento cálido y rancio de una presencia que (siempre la había sentido, se dijo, pero nunca la había advertido) tanto más se aproximaba al contacto con él, tanto más y más aceleradamente volvía a sumergirse en la ignorada distancia del tiempo (Benet, *Un viaje de invierno*, 348).

Es interesante el momento en que se nos relata la entrada del músico en el salón de la casa donde tiene lugar la fiesta y el proceso de despersonalización que experimenta y que nos recuerda a la impersonalidad a la que el escritor/poeta se ve obligado una vez que experimenta la exigencia de la Obra; impersonalidad que en las novelas de Kafka Blanchot considera que viene marcada por el paso del pronombre ‘yo’ al ‘él’.²³ En el caso de Benet viene descrito de forma poéticamente maravillosa “al ir emergiendo el salón del caos, todos los detalles de su vida comenzaron a extinguirse, para dejarle reducido a su aspecto —apenas sin habla ni experiencia—, un hombre vulgar y mediocre que se extinguiría así” (Benet, *Un viaje de invierno*, 349). Como he comentado más arriba, la memoria, a mi modo de ver, es ese espíritu de porcelana al que se alude constantemente en la novela de Benet y que, de algún modo, es el invitado no invitado que siempre acude a la fiesta convocada; tanto es así que incluso se insinúa en algún momento de la novela que sea el origen involuntario de la fiesta: al celebrar el supuesto regreso de Coré se rememora al mismo tiempo y, de forma inevitable, su previa

22 Ver nota 11 del presente artículo.

23 Ver el análisis que realiza Blanchot de Kafka y de lo que denomina ‘la muerte contenta’ del escritor para entender ese proceso de transformación de la individualidad en la impersonalidad (Blanchot, *El espacio literario*, 25 y 82-89).

desaparición. El espíritu de la porcelana es la memoria de unos acontecimientos que, hayan tenido lugar o no, vinculan tanto al espacio como a los personajes a un desarrollo y a una individualidad. El objetivo del canto de las sirenas en el episodio de Ulises o la mirada de Orfeo es justamente vaciar al individuo de cualquier tipo de memoria y anclaje a una individualidad que afianza la distancia que los separa de aquel Afuera que quieren experimentar, aun como ausencia. De este modo leemos la declaración de intenciones del músico: “Di, quienquiera que seas, di a tu dueña que iré, que no faltaré, aunque sea tan solo para amenizar con mi arte (el arte más bien de estas manos traidoras y de esta memoria escarnecida) al espíritu de la porcelana que —a lo que me han asegurado. Una vez al año se da cita en esa casa” (Benet, *Un viaje de invierno*, 342).

Blanchot interpreta el episodio de Ulises y las sirenas (canto XII de *La Odisea*), como una lucha del escritor por dominar las fuerza inasibles y enigmáticas del relato que terminan convertidas, gracias a la técnica, en novela. Ulises decide enfrentarse al canto de las sirenas, pero atado a un mástil frente al resto de la tripulación que se cubrió los oídos. Él quiere experimentar la teofanía sin quedar fagocitado por la misma. Al no sucumbir al canto “vence” a las sirenas a través de la técnica y convierte la teofanía o el momento acontecimental en un episodio inofensivo atrapado en *La Odisea* y que, a un mismo tiempo, la atrapa a ella convirtiéndola en el testimonio de la presencia de una ausencia.

En una línea similar al análisis blanchotiano del pasaje de las sirenas, un episodio bíblico, tan queridos por Benet,²⁴ la lucha de Jacob con el ángel (*Génesis*, 32), se podría contemplar bajo el mismo prisma. El viaje es el primer nexo en común que podemos establecer entre los dos episodios. Ulises se encamina hacia su hogar, su lugar de origen, Ítaca cuando acontece en la Isla de las Sirenas el episodio del canto. Jacob había salido de las tierras de su suegro Labán para dirigirse de nuevo a su tierra natal con ánimo de hacer las paces con su hermano Esaú cuando en el monte de Galaad y después de que sus mujeres hayan cruzado el río Jordán, se le aparece un ángel con el que libra una batalla a lo largo de toda la noche. Al percatarse de la dificultad de vencer a Jacob y, dado que iniciaba el amanecer, el ángel agarra el muslo de Jacob de tal manera que le disloca la articulación de la cadera. Jacob no se contenta con haber luchado y “vencido” al ángel de Dios sino que lo obliga, antes de que se ausente, a bendecirlo. El episodio del ángel es tan gratuito como el de las sirenas. No hay una vinculación contextual que explique la justificación de tales inserciones. Es a posteriori cuando se intenta legitimar la presencia de estos relatos y que responde a esa voluntad de convertir el Afuera o el momento teofánico, el relato, en un episodio más perteneciente a un complejo narrativo mayor.

El espacio en el que toman cuerpo estos encuentros son espacios liminares, mundos intermedios que encajan en lo que ya conocemos desde la literatura del Próximo Oriente antiguo como ‘teofanía *in itinere*’. El espacio literario, según Blanchot, es ese espacio que se abre cuando el artista/poeta/escritor, impelido por la exigencia de la Obra, se aproxima a ese rumor incesante al que quiere detener por un momento de forma infructuosa. Es un espacio de muerte en el que el escritor, al igual que Jacob y Ulises, es un *polytropos* o ‘persona de ingenio versátil’ que a través de la técnica (en este caso la narrativa), es capaz, como Moisés en el Sinaí (*Éxodo*, 33: 18-23), de verle la espalda a Dios, pero no de tener la gracia de contemplar su rostro. La supervivencia del autor, entonces, y el testimonio de este acontecimiento vivido como ausencia y distancia irreductible se refleja en su producción artística.

24 La estima de Benet por episodios bíblicos se puede observar tanto en ensayos (*El ángel del Señor abandona a Tobías, La inspiración y el estilo, La deuda de la novela hacia el poema religioso de la Antigüedad*) como en la influencia que ejerce en alguna de sus novelas como *Saúl ante Samuel*.

Tanto en el episodio de Ulises y las sirenas como en el de Jacob y el ángel se produce un “engaño” o ruptura de las reglas del mito. Mientras que el héroe épico posee un pathos estoico en el que se arroja a los designios de su destino, Ulises y Jacob “negocian” su suerte. Ulises utiliza la técnica para resistir al canto sin perderse la experiencia y Jacob no deja escapar al ángel, habiéndolo vencido, hasta que consigue su bendición. Estas rupturas de las reglas del mito obedecen a este intento de convertir el momento acontecimental en parte de una trama más extensa en aras a una comprensión parcial que compensa la imposibilidad de experimentar ese absoluto en su plenitud. Como hemos dicho, la Gándara es el espacio liminar en el que se produce la teofanía.

Del mismo modo que el episodio de Ulises y la sirenas acaba formando parte de un relato más extenso, *La Odisea*, y así como la lucha que libra Jacob con el ángel termina integrándose en el relato de reencuentro y perdón con su hermano Esaú y el posterior regreso a casa de Jacob, en Benet toda la novela parece que se estructura en torno a la fiesta que va a tener lugar en la Gándara.

Así se ha interpretado hasta la fecha, pero resulta llamativo el carácter engañoso que se atribuye a la fiesta desde los inicios de la novela. Si bien se nos dice que “la razón de ser bien claramente quedaba dicho en las participaciones que se trataba tan solo de celebrar la vuelta de Coré, tras los seis meses de estancia decretados por aquel remoto defensor del vínculo que un día tan solo y expresamente para eso acudiera a Región vestido de negro, provisto de una cartera de hule negro, para hacerle partícipe de las capitulaciones” (Benet, *Un viaje de invierno*, 130), también se mencionan por parte de Demetria otros intereses: “¿Buscaba una momentánea suspensión del rigor —y servirse de ella como reclamo para atraer a su marido— o, por el contrario, cabía interpretar la fiesta como la licenciosa puesta a prueba de aquellos inconfesables sentimientos que bajo la dura férula de la previsión no serían en tiempo ordinario lo bastante libres y poderosos como para demostrar el alcance de su dominio?” (Benet, *Un viaje de invierno*, 131). La ambigüedad en torno al objetivo de la fiesta junto con el desconocimiento de los orígenes de la misma constituyen una mala combinación para erigirse como eje vertebrador de la novela si otorgamos a la fiesta una naturaleza referencial.

La intención de convertir un rito en un acontecimiento es algo que también observamos en el primer capítulo de *Un viaje de invierno*. Demetria se esfuerza en diferenciar cada celebración anual de la anterior. La obsesión con evitar la repetición y establecer costumbres queda patente a lo largo del texto:

Cada invitación debía diferenciarse de las del año anterior para significar, de manera sutil pero palmaria, que no se trataba de una mera repetición del mismo acto. Eso era lo más importante, la recta e inequívoca diferenciación entre dos cosas —fiesta y rito— tan próximas que bien podían confundirse —transfiriendo una a otra sus distintos caracteres y entremezclando sus intenciones a lo largo de procesos que dan lugar a la analogía, pero no a la identidad— por aquellos que no estuvieran advertidos (Benet, *Un viaje de invierno*, 107).

El carácter engañoso de la celebración está relacionado con ese intento de convertir la fiesta en el rostro incontemplable de Eurídice en el Hades, en esa experiencia del Afuera inabarcable para el ser humano, en intentar aprehender aquello que la mirada persigue y que se aleja conforma uno más se aproxima. Demetria es consciente de ese engaño y se plantea las consecuencias que podría comportar la convocatoria de la fiesta para sus invitados si supiesen que todo es un burdo artificio para recrear la posesión de algo imposible. De este modo leemos:

Para sus invitados, en cambio, nunca sería así porque inficionados por sus propias creencias y su apego a la casa, a la fiesta y a cuanto representaba su retiro, sin alimentar ninguna clase de te-

mor, un día reconocerían el engaño de manera brusca (tal vez cuando alguien levantara la tapa del piano) mediante el súbito descubrimiento que con simultaneidad les habría de revelar la ficción en la que habían vivido y la nueva situación por la que ni siquiera tendrían que optar. Así que, por paradójica, aquellos que se estaban engañando — o bien ocultando, por no querer analizar la acción del tiempo sobre sus bondadosos sentimientos, lo que el porvenir les deparaba— terminarían por traicionar y engañar, con su pertinaz ceguera, a la que en todo momento supo qué cosa no le cabía esperar de aquella clase de confianza (Benet, *Un viaje de invierno*, 124).

En esta cita se explicita, a través de una prolepsis (las anacronías son numerosas a lo largo de la novela tanto en su forma analéptica como proléptica ya que el objetivo es subrayar la ausencia de referentes temporales clásicos en ese mundo intermedio o *mundus imaginalis* que constituye Región y, más concretamente, la Gándara) cuál será el eje vertebrador real de la novela; a saber: el vals; la melodía que desenmascara el artificio del rito festivo en el momento en que el músico procede a tocar el piano y este fuga produciéndose el momento epifánico.

Cuando se acercó a él, con las manos levantadas sobre la tapa (como el sacerdote ante el ara que mediante una invocación convertirá el accidente en sustancia) el piano fugó, llevándose consigo la casa y la fiesta hacia el espíritu de la convocatoria (Benet, *Un viaje de invierno*, 352).

Pero no permitía ser tocado porque anticipándose a los dedos las teclas descendían antes de ser oprimidas por las yemas para —como el de una pianola— producir una melodía que conocía de sobra, oída por primera vez en un Conservatorio de provincias para ser repetida —años después— desfigurada y corrompida, por las salidas de vapor de una cafetera y el estruendo de una cantina ferroviaria atiborrada de un público que huía ante la inminente guerra. En su día tan solo atrajo la atención de otro niño que la oyó en el mismo momento y que, sin poder volver a recordarla, asimilándola a las espirales que trazó la bayeta de su madre al limpiar un suelo de baldosas, le enseñó en la ignorancia el único camino que había de seguir para buscar su destino en las tierras de Mantua (Benet, *Un viaje de invierno*, 353).

Efectivamente, el vals (estrechamente ligado a la recurrente presencia del caballo en los mismos inicios de la novela y a lo largo de ella) es el aglutinante de todo lo que se nos narra, de la versión ‘Regionalizada’ del mito clásico de Perséfone. Se podría incluso precisar todavía más, alegando que el verdadero eje sería la exigencia de la Obra, en palabras de Blanchot, ese imperativo de un destino que es la que obliga a todos los personajes a emprender ese viaje hacia la muerte.

No obstante, ese momento epifánico no puede consumarse más que como la ausencia de una presencia, así se nos dice que se cerraron las capitulaciones acerca de cuándo podría ver a su hija Coré, que nos remite a Blanchot casi en su totalidad: “[...] si quería tenerla debía dárla por perdida y solo si reconocía su inexistencia le sería dado esperarla, a partir de un momento sin fecha que comenzaba hacia la tercera semana de mayo” (Benet, *Un viaje de invierno*, 130).

Conclusión

En mi opinión, Benet a través de la ruptura de todo argumento o trama ha pretendido acercarse o intentar no convertir el verdadero relato (el momento epifánico final) en un mero episodio inserto en una trama novelística. En este sentido difiere del episodio bíblico de la lucha de Jacob con el ángel y del de las sirenas en la *Odisea*, Según Blanchot: “El relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar en donde este está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede

esperar, él también, a realizarse” (Blachot, *El libro por venir*, 27). *Un viaje de invierno* ha pretendido aproximarse a esa afirmación estableciendo como eje vertebrador el acontecimiento, el vals, e intentando convertir la novela en el relato del mismo, en una aproximación constante a ese instante, en un recorrido o viaje hacia un punto desconocido.

Muchos de los principales motivos analizados en la novela *Un viaje de invierno* de Benet como el del viaje que se convierte en un constante errar en el error, el ritual, la Gándara como mundo intermedio donde se produce el Acontecimiento, la fiesta ligada a la muerte y al espacio de Mantua, la perversión del mito, la inutilidad de todo testimonio debido a la inoperancia real de la memoria como testigo son fácilmente leíbles e interpretables desde la filosofía blanchotiana y tienen su correlato en conceptos como el Afuera, el espacio literario, la doble muerte, la epifanía, etc.

De este modo, en este artículo, hemos intentado trazar la continuidad entre el pensamiento blanchotiano y la escritura de Benet a través del análisis de estos motivos que son relacionables con una aproximación al problema de la Obra y el espacio literario como alternativa frente a lecturas de carácter más histórico-contextual, así como aportar una nueva línea de investigación que contribuya, de algún modo, a dirigir los estudios benetianos a nuevos enfoques y miradas.

Bibliografía citada

- AZÚA, Félix de (1986). “El texto invisible. Juan Benet: *Un viaje de invierno*”. *Cuadernos de la Gaya Ciencia I*, pp. 9-21. Reimpreso en Vernon, Kathleen (Ed.) (1986). *Juan Benet*, Taurus, pp. 147-157.
- BENET, Juan (2003). “Op. Posth”, *Puerta de tierra*, cuatro, 2003
- (1976). “Un ensayo: la deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad”. *Del pozo y del Numa*. La Gaya Ciencia.
- (2003). “Un Extempore”. *Puerta de tierra*. Cuatro, 2003
- (1998). *Un viaje de invierno*. Cátedra.
- BLACHOT, Maurice (2015). *El libro por venir*, Trotta.
- (1992). *El espacio literario*. Paidós básica.
- (2007). *La parte del fuego*. Arena.
- CATELLI, Nora (2015). *Juan Benet. Guerra y Literatura*. Libros de la Resistencia.
- CORBIN, Henry (1972). “Mundus Imaginalis, the Imagery and the Imaginal”. *Spring*. New York: Analytical Psychology Club: New York, pp. 1-19.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1996). *Crítica y Clínica*. Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (2018). *El pensamiento del Afuera*, Pre-Texto.
- GINGERICH, Stephen D. (2004). “Returning to the Originary Enmity of Philosophy and Literature: Juan Benet’s *Del Pozo y del Numa* (Un ensayo y una leyenda)”. *World Languages, Literatures and Cultures Faculty Publications*, 18, 317-340.
- GULLÓN, Ricardo. “Esperando a Coré”, en Kathleen M. VERNON (Ed.). *Juan Benet*, 127-147.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Trad., pról. y notas de Jorge Eduardo RIVERA. Trotta.
- IMPERIALE, Stefania (2016). *Contar por imágenes. La narrativa de Juan Benet*. Renacimiento.

- IWASAWA, Tomoko (2012). "Introduction to Tama in Japanese Myth With Reply to My Critics". *Existenz* 7/2, 1-6.
- LASCAUX, Sandrine (2019). "Schubert, Juan Benet y la música de la resignación". *Estudios Románicos*, 28, 281-293.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (2015). "Filosofía, intertextualidad y postmodernismo: La influencia de Friedrich Nietzsche en la obra novelística y en la ensayística de Juan Benet". *Tropelías. Revista de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, 332-56.
- (2019). "Juan Benet y el pensamiento místico: más allá del fatalismo". *Lectura y Signo*, 14 35-46.
- MINARDI, Adriana Elizabeth (2011). "Los entramados temporales de la historia en la narrativa de Juan Benet: espacio, memoria e ideología". *Aproximaciones a Región* (tesis doctoral). Filodigital, Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, vol. I y vol. II.
- QUINTANA DOMÍNGUEZ, Idoia (2014). "La exigencia de un habla plural. Literatura, pensamiento y comunidad en la obra de Maurice Blanchot". (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, .
- SÁNCHEZ SANZ, José y PIEDRAS MONROY, Pedro (2011). "A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las *"Tesis de filosofía de la historia"*". *Duererías, Analecta Philosophiae*, 2, 1-32
- VERNON, Kathleen (Ed.) (1986). *Juan Benet*. Taurus.