

Adriana Elizabeth Minardi
Universidad de Buenos Aires-CONICET
adrianaminardi@hotmail.com

UN VIAJE DE INVIERNO: DIALÉCTICA, LEY Y TÓPICA MÍTICA.

RESUMEN: En el siguiente artículo nos proponemos revisar el concepto de “comunidad” a partir de sus connotaciones políticas (Honneth, 1999) y respecto de su par dialéctico “sociedad”. Buscaremos recuperar el instrumental metodológico propuesto por Ferdinand de Tönnies (1949) pues resulta efectivo en lo que encontramos de proyección tópica sobre el universo literario, en especial para el caso español, que ocupa el período final de la dictadura franquista en la narrativa de Juan Benet. El artículo se estructura en tres partes que responden a una voluntad analítica: una introducción, en la que se contextualiza la obra de *Región* y a su autor, Juan Benet; un desarrollo en el que nos enfocamos en la última obra de la trilogía de *Región* (*Un viaje de invierno*, 1972) a partir de dos elementos clave como lo son sus personajes femeninos y el hábitat que constituye la casa-templo; y, por último, las conclusiones que cierran este ensayo.

PALABRAS CLAVE: topoi, región, historia, comunidad, sociedad.

Introducción al problema

En la constitución de un canon hispánico, la literatura española ha marginado de su crítica una obra relevante y un autor ‘problemático’ como lo es Juan Benet (Madrid, 1927-1993), ingeniero de caminos, ensayista, novelista, cuentista, poeta, dramaturgo, y la narrativa de *Región*. A excepción de unos pocos trabajos como los de Darío Villanueva, Jorge Machín Lucas, Antonia Molina Ortega, entre otros, pocas investigaciones han tomado en cuenta una obra, por lo menos, incómoda a las clasificaciones, a los géneros, a las categorías epistémicas y a los rótulos generacionales. La narrativa de *Región* que construye el escritor español Juan Benet hacia mediados de los años sesenta se afina en un espacio ficcional que puede ser articulado críticamente como condensado ideológico. Dentro de ese corpus cobra central importancia la llamada Trilogía, compuesta por las siguientes novelas: *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1969) y *Un viaje de invierno* (1972). *Región* opera de manera bivalente sobre dos formas de integración: lo que entendemos como la prehistoria republicana, que subyace en términos de un pasado recuperado por la memoria semiótica; y lo que puede ser definido como la historia o entrada en la ley, propia del nacionalismo católico bajo Franco. En este artículo pretendemos enfocarnos en la última obra para demostrar que los usos comunitarios generan la memoria semiótica (Kristeva, 1988) en oposición una memoria simbólica pero que, además, cumplen el objetivo de criticar el universo ideológico del régimen franquista a la vez que rescatan las bases republicanas como proyecto político. No es casual que la progresión hacia esta última obra del ciclo se concentre en lo ideológico pues la última etapa del régimen permite comprender los dilemas que marcarían el período conocido como “Transición democrática”.

Un viaje de invierno

Confeccionada en el mismo rollo de papel continuo que *Una meditación* (Benson, 2004), y publicada por vez primera en 1972¹, *Un viaje de invierno*² supone un nuevo paso adelante en el arte novelístico y en la configuración del espacio regionato hacia la década del setenta, tanto en los planos estructurales, estilísticos y temáticos, así como en la consolidación y la madurez de una teoría literaria que se lleva al extremo en esta última obra de la trilogía de Región. En ésta se refleja el tratamiento de temas como el tiempo, la memoria, la conciencia nostálgica, la realidad, la sexualidad, los conflictos esenciales de la naturaleza humana y la creación. Estos problemas están articulados por la antinomia dialéctica prehistoria/ historia y en esta última novela se acentúa, además, a partir de una estructura musical que su título evidencia, al parafrasear la obra de *lieder* alemanes de Franz Schubert. Nos encontramos en una Región yerma, símbolo de sus habitantes y, en especial, de sus héroes. A diferencias de las anteriores dos novelas del ciclo, ahora el escenario de la acción será La Gándara; un pequeño lugar, situado al norte, en la carretera que corre paralela al río Torce, a medio camino entre Bocentellas (población que aparece recurrentemente en las novelas y en cuyo alfoz o término municipal se encuentra Escaen, como vemos en *Una Meditación*) y el Auge, ambas al norte y noroeste de Mantua, respectivamente. Es un erial como su nombre indica (tierra baja, inculta y llena de maleza por definición), paradigma del espacio regionato, que será asimilado a la función de la casa materna. Nos recuerda en esto a la casa del doctor Sebastián y a la del clan de los Abrantes, incluso al cobertizo de Cayetano Corral. En esas relaciones descansa el carácter endógeno del palimpsesto Región que se nutre de sus propias intertextualidades. Su argumento es, como siempre, mínimo y su importancia está en función de su apoyo a los demás elementos de la novela, que están cifrados en clave enigmática. La heroína cierra el potencial de la primera novela y se emparenta con Marré. En este caso, no será “la que ha errado” sino Demetria (también la “oscura” y “Nemesia” -que, por cierto, era la diosa de la justicia entendida como venganza en la mitología grecolatina con el nombre de Némesis), quien, dada la premeditada incertidumbre que preside la trama de la obra, parece ser que se casó con un hombre llamado Amat y con el cual tuvo una hija, llamada Coré. Ambos, Amat y Demetria, abandonaron la comarca pero el mitema del regreso se actualiza en el personaje femenino, que es quien carga la fuerza de la pasión pues regresa cada seis meses, a finales de marzo con el nacimiento de la primavera, después de irse con un hombre, “remoto defensor del vínculo que un día tan sólo y expresamente para eso acudiera a Región vestido de negro, provisto de una cartera de hule negro”³ (130). En esa época se celebra rutinariamente una siniestra fiesta en honor a la hija regresada de un misterioso e infame lugar (pudiera ser un equivalente del Tártaro). La cíclica y solitaria espera de Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a las mismas etéreas personas a la fiesta; la aparición y desaparición de Arturo, su sirviente, quien tratará de remontar las aguas del río

¹ Diego Martínez Torrón ve en este tríptico narrativo un itinerario benetiano por los tres géneros que predominan dentro de la literatura: la épica, la lírica y la narrativa. Podría sostenerse que por el contenido de la referencia implicada la épica se correspondería a la predominancia del tema de la guerra civil en *Volverás a Región*, la lírica, al período de postguerra que *Una meditación* trabaja a partir del sentido de poiesis y la narrativa en el doble texto que configura *Un viaje de invierno*. No obstante esta categorización es reduccionista pues la trilogía pone en juego la imposibilidad de ser definida genéricamente.

² Con esta novela obtuvo el premio de la Nueva Crítica en competencia con la célebre *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester (dos obras, por cierto, de carácter experimental e independiente).

³ Este personaje permite plantear una relación intertextual respecto del personaje de Hades con cuya designación se podría bien designar a toda la comarca pues Hades es también la morada de los muertos.

Torcedor en busca de su destino, y la historia de un músico que vuelve a Región después de fracasar en Austria (la caída de sus papeles musicales después de una ráfaga de viento se encarga de cerrar la obra en una clara alusión metanovelística) centralizan el argumento. Todo esto nos remite al tema de la ruina y la desesperanza que se cierra con la muerte en sus viajes hacia la fiesta ritual.

En principio, la obra está constituida por un doble texto: texto de caja sangrado por ladillos, o lo que es lo mismo, el texto principal y las anotaciones marginales que en forma de notas rompen la linealidad de la narración y que juegan al contrapunto. Esa forma se alimenta de la puesta intertextual del mito de Deméter y Coré y establece las “escenas intercaladas” en las que se da la disputa entre la función semiótica de la memoria y la simbólica que desestructuran la voz del narrador y hacen del mitema del regreso el elemento estructurador de toda la novela. A continuación comenzaremos el análisis partiendo de la antiheroína y la reformulación mítica que se realiza en torno de lo pagano en la intrahistoria regionata, prestando especial atención a la relación especular madre/ hija para explicar las fases que cumple en el proceso de búsqueda y la condensación ideológica.

Demetria y Coré

Si nos situamos momentáneamente en el plano argumental, y aunque, sin duda, repercute también en lo estructural e ideológico, hay que dejar bien claro que en él se aprecia la confluencia de dos mitos: por un lado, el mito clásico, y por otro, el pagano regionato. El mito clásico, del que se desprenden tanto la creación del argumento como la de los personajes, es el siguiente: Deméter, la Ceres latina, diosa protectora de la agricultura, hija de Cronos y Rea, tuvo con Zeus una hija, Coré o Perséfone (según las culturas griega o romana, respectivamente). Esta joven fue raptada por Hades y convertida en reina de los infiernos, lo que hizo a su madre enloquecer de tristeza y provocar, como venganza, la destrucción de las cosechas y una hambruna sin parangón para la humanidad. Ante tal catástrofe, Zeus obligó a Hades a permitir el regreso de Coré durante algunos meses al año, en consonancia con los ciclos de la naturaleza. Este mito de la tradición grecorromana se va a inscribir dentro del ya conocido espacio mítico regionato, aunque mucho menos desarrollado en esta novela ya que sus bases geográficas y simbólicas ya habían sido establecidas fundamentalmente en *Volverás a Región*. El uso del mito tiene en la construcción de la trilogía un efecto de sentencia. En *Volverás a Región*, los estudios antropológicos de Frazer le pusieron a su alcance una gran cantidad de material que cristaliza en la figura de Numa y en la creación del bosque de Mantua. En *Una meditación*, aunque más diluidos, siguen apareciendo estos elementos, pero también le sirve de inspiración, por ejemplo, un extracto bíblico, el del mito de Abraham e Isaac, en las peroratas del tío Ricardo sobre la Guerra Civil. Vale aclarar que nunca funcionan como meras paráfrasis, sino como analogías que sirven para el sustento ideológico. Estas influencias se irán aglutinando a medida que el espacio descrito decrece en influencia. *Un viaje de invierno* comparte con las anteriores dos novelas motivos recurrentes como el del espacio regionato, el mitema conflictivo del regreso, las secuelas de la guerra, la fractura de las conciencias de los personajes y el sentido ambiguo del viaje del antihéroe en busca del destino y de la libertad personal, en un vano intento de recuperación y actualización del pasado republicano. La simultaneidad del espacio sirve para la presencia de ambos textos

y construye el sentido de mito (Frank, 1963 y 1991). Este último (el de Demetria y Coré), como es de esperar, aparece reformulado no sólo a nivel temático sino también en la organización de la materia. Según Ricardo Gullón, se pueden apreciar en esta novela cuatro niveles de lectura:

Que el texto sugiere una lectura en diversos niveles (literal, simbólico, metafísico, histórico) es cosa fácil de probar: la narración es, en su literalidad, crónica de una soledad rememorante, de una invención en que puede hallar consuelo cierta mujer desamparada; admite en otro plano una lectura referida al mito: la soledad de la mujer se debe a que su hija fue llevada lejos, en el “carro mortuorio”, dejándola en una desolación de que acaso la consuela la posibilidad del retorno en marzo, cada año, de la muchacha perdida. En este nivel, el viaje simboliza un cambio, una vuelta a la fertilidad y la esperanza, y la hija es símbolo de la primavera misma. Los nombres de los personajes imponen esta lectura mítico-simbólica. No parece aventurado pensar que en el plano filosófico se expone aquí la pugna, explícitamente mencionada, entre razón e imaginación, y hasta es posible leer, en el último nivel de significación, un conflicto histórico-político, viendo a la protagonista como símbolo de España. (Gullón 1986: 128)

El mitema del regreso está asociado a la maternidad que recupera el campo semántico de lo irracional y lo comunitario. Asimismo, insiste en la exploración de las vivencias íntimas y más inefables, el papel de la memoria y la conciencia rememorativa en el que se proyecta la pulsión de la memoria prehistórica. Esa zona, no obstante, es un espacio de penumbra que, al igual que en la novela precedente, vuelve a concentrarse en el proceso de rememoración antes que en lo objetivo del recuerdo. En este sentido, el nivel lírico que caracteriza a la antiheroína quizás encuentra su clave en la primera página de la novela. En las hojas de guarda o ladillos se juntan tres citas que marcan dos claves de lectura. Por un lado, la inevitable relación interdiscursiva respecto de *Winterreise*; por otro, la clave enigmática *diá rón* que opera como exergo. No es casual que ambas señalen la importancia de la espacialidad en el texto en concordancia con una temporalidad que se percibe como un limbo o estancamiento. En la introducción se menciona que la novela es “misteriosa y fúnebre cuya acción transcurre en un mundo particular donde personajes, montes, recuerdos y premoniciones viven absortos por pasiones contenidas y determinados por acontecimientos que sólo existieron en la conciencia nostálgica”. Esa equivalencia del recuerdo con la ficción hace que el proceso de búsqueda esté signado por el instinto pulsional que transgrede el orden de las pasiones contenidas. Todo héroe recibe una llamada para realizar la misión y el destino es quien se encarga de que se realice. En el ciclo, estos antihéroes no encuentran en el maestro o guía (portavoz del destino) un ayudante en la búsqueda sino una ambivalencia, lo que provoca que su misión no pueda ser exitosa aunque no por eso fútil. En esta última novela de la trilogía, el rol de maestro y el del antihéroe sufren una relación dialéctica. Por un lado, la clara antiheroína de la trama es Demetria aunque también nos encontramos con el personaje de Arturo Bremont que cumple en algunas ocasiones el rol de antihéroe. Tanto Demetria como Arturo siguen el instinto que los hace remontar el Torce, contrario a la ley de Mantua. La primera en atravesar ese límite es la antiheroína, luego será Arturo. Hay una oposición básica que se da a nivel espacial entre Mantua, como el paradigma del orden y La Gándara en tanto hogar, como paradigma del caos. En esa tensión se muestra en realidad una dialéctica de base entre el

sentido de comunidad y el de sociedad. Por un lado, la primera está asociada al locus amoenus de la prehistoria y a la arcadia perdida; por otro, la sociedad, en tanto basa su existencia en el código normativo y mecánico, se corresponde con la historia que el ciclo de Región fuertemente critica. Así, siguiendo la propuesta de Ferdinand Tönnies⁴ (1947) la memoria estaría motivada por un deseo o una “necesidad de comunidad” (Fistetti, 2004: 137) que conforma asimismo las teorías de la “voluntad esencial” y la “voluntad de arbitrio” (Tönnies, 1947: 24). En principio, la comunidad, a diferencia de la sociedad, refiere al sentido vida en común natural. Según Tönnies, la “vida comunitaria” coincide con “la naturaleza de las cosas”:

Comunidad en general la hay entre todos los seres orgánicos; comunidad racional humana, entre los hombres. [...] se olvida que el permanecer juntos está en la naturaleza de la cosa; a la separación le corresponde, por decirlo así, la carga de la prueba (Tönnies, 1947: 45).

El sentido de comunidad significa entonces ser conforme a la naturaleza. En el ciclo, ese sentido está claramente corrupto por la legalidad impuesta del orden de Mantua. Así la naturaleza contradice y se enfrenta a la comunidad de la memoria de la prehistoria. El sentido de sociedad determina entonces lo que John Margenot (1991) sostiene acerca de los espacios entendidos como claustros en el ciclo; ahora bien, ese diagrama espacial mantiene la dialéctica como punto de enlace. Con esto nos referimos a que si bien la casa familiar de alguna manera está separada del resto de los lugares, en especial de Mantua y Macerta, mantiene asimismo la posibilidad de ampliar el diseño a partir del efecto de memoria de los personajes que la habitan, siendo una suerte de “cronotopo memorial”, ampliando la propuesta de Mijaíl Bajtín (1975). Por eso el rol de los guías es siempre ambiguo pues prevalece en ese “lugar de memoria” la condición de comunidad que enlaza con el pasado reciente y que por ser el nodo principal hace que en ella converjan los elementos diseminados de la axiología republicana (discursos, personajes, microfísicas- rincones, ventanas, cajones-objetos simbólicos como cartas y fotografías) y que sea en ella en quien se materializa el mitema del regreso. Por eso si la historia instala un sentido de sociedad que habría venido a colmar el vacío dejado por la comunidad, la resistencia misma de ese vacío hace que el deseo de su actualización no sea reemplazado. La comunidad es por naturaleza insustituible. La llamada en Arturo se materializa en un vals, el vals K que escuchara en la infancia y que constituye una revelación similar a la de Jorge en la cueva del Indio de *Una meditación*. Las notas hacen que vislumbre su destino de libertad y transgresión que terminará con el castigo. Entre los presentes se pacta la alianza que establece el viaje anual “en busca de la purificación o la comprobación de cierta vigencia” relacionada con el quiebre del orden y la entrada en el espacio prohibido de Mantua. El momento clave del vals (cuya partitura se ubica en la última página) indica que la transgresión a la prohibición es también la confirmación del poder omnipresente de Numa. Por eso en ese pacto⁵ se hace valer la otra

⁴ Ferdinand Tönnies (1855-1936) fue el primero en abordar la cuestión desde una perspectiva con pretensiones científicas, utilizando directamente los conceptos de “comunidad” (*Gemeinschaft*) y “sociedad” (*Gesellschaft*).

⁵ En el texto de habla de pacto, convenio y trato. Todos toman el sentido último de alianza comunitaria basada en el mitema del regreso.

legalidad, la del “eterno retorno”⁶. Demetria, a quien abandonan el día de su boda, decide remontar el Torce hasta Mantua. En el transcurso del trayecto, como Marré en la casa de Sebastián, se instala en La Gándara. Son dos personajes que han desafiado las reglas sociales. Esa transgresión es doble: por un lado, por su carácter genérico. Son mujeres los personajes que desafían el orden impuesto. Por otro, porque son las heroínas de una “minoría arruinada” el narrador da cuenta de este personaje prohibido llamándola Nemesia o “la oscura” (67), como Heráclito, con lo que refuerza el enigma en torno de su figura. El narrador evita nombrarla y hace de ella un enigma que posee también un elemento simbólico que la caracteriza. En este caso se trata de un bausán, una especie de ídolo que encarna la transgresión religiosa. Se trata de un ídolo que tiene la función de preservar la memoria familiar y, al igual que el sentido de la propia Demetria, se asocia a la tierra y la fertilidad⁷. También está ligado a la elección de vida de la protagonista, basada en la renuncia y en el campo semántico de la espera y la búsqueda. Su vida está determinada por el control del azar y la garantía del caso que es la base firme para enfrentarse al orden férreo de Numa. Como señala Diego Martínez Torrón, el bausán es símbolo de “la clandestinidad invernal, la hija perdida y la ida al mundo de los infiernos” (Martínez Torrón, 1987: 432). El bausán tiene también un sentido sexual. Vemos que Demetria suele situarlo entre sus piernas y que el objeto tiene a su vez un carácter fálico, asociado a la desaparición de su marido Amat a quien se representa como un muerto. Es también un consolador que provoca la fecundidad por medio de la menstruación de la protagonista y actualiza constantemente el sentido de generación futura. Se lo asociará asimismo a las hojas secas del roble. Pero el bausán es, ante todo, un elemento ordenador de la intimidad y de las pautas en que se construye la relación entre Arturo y Demetria.

Lo mismo ocurrió con el papel transparente que al poco tiempo encontró en el suelo, en el umbral de la puerta; habiéndolo tomado, sin pararse a reflexionar, por una contestación a una de sus misivas se introdujo en la alcoba sin ser llamado para sorprenderla con el bausán encajado entre sus piernas recogidas, apoyadas sobre el travesaño de su asiento. (71)

El papel vegetal transparente que encontramos siempre en el umbral de la habitación de Demetria está asociado a la irrupción de la historia en el espacio de intimidad. Es por eso que quien lo encuentra es Arturo mientras que Demetria lo niega y le prohíbe la entrada al espacio constitutivo de su identidad. Incluso, la forma en que debe ser leído es justamente al revés (71). Veremos luego que se nos explica que en él está escrita una sola palabra. Ambos objetos (el del bausán y el papel transparente) están en oposición. El primero remite a la condición de la fiesta en tanto ritual de la que es el elemento paradigmático y mediante el cual se potencia el eje semiótico; el segundo, en cambio, refiere a la presencia de la ley simbólica y, en especial, a la determinación de la figura paterna (a la que Demetria se enfrenta). Esa sola palabra es “AMAT”, nombre del esposo desaparecido de la protagonista, que leída al revés, significa “TAMA”, término referido al culto de los muertos que ofrece una

⁶ Mircea Eliade (2001) tomó este concepto en el sentido de una capacidad de regreso a una edad de oro o arcadia. En nuestro caso ese pasaje de vuelta está dado por el ritual de la fiesta en honor de Coré.

⁷ De hecho, está hecho de paja, resultado del proceso de cosecha en el que se la separa del trigo.

clara alusión al desenlace de la novela. En la novela hay una tensión que refleja lo que Mircea Eliade explica el término y su bivalencia.

... A. Slawik incluye los ceremoniales de las sociedades secretas en lo que él llama el complejo del *tama*. Este *tama* es una “substancia espiritual” que se halla en el hombre, en las almas de los muertos y en los “hombres sagrados”, y que, en el momento del paso del invierno a la primavera, se agita e intenta abandonar el cuerpo, mientras que empuja a los muertos hacia las moradas de los vivos (complejo del culto del “visitante”). Según la interpretación de Slawik, las fiestas que se celebran tienen por fin fijar el *tama*, impedir que esa substancia espiritual abandone el cuerpo. Es probable que uno de los fines de los ceremoniales del término y del principio del año sea igualmente la “fijación” del *tama*. (Eliade, 2001: 47)

Esa bivalencia es la que refiere a los procesos de negación de Demetria pero también a los de fijación de los rituales de la memoria. La experiencia del caos reflejada en la fiesta supone un regreso a lo primitivo y comunitario, un regressus ad uterum que, en palabras de Mircea Eliade “ha de poner fin a cierta época histórica, para permitir su renovación y la regeneración, es decir, para volver a tomar la historia en su comienzo.” (Eliade, 2001:47). El regreso que implica la prehistoria se concentra sobre el nodo 1, la casa-templo situada en La Gándara que se percibe como un orden no cronológico y transgresor. El orden es el de la fiesta, o el de no-orden que, en palabras del narrador, requiere de una voluntad mayor pues como su fuerza emana del mismo Torce⁸, la casa-templo será, al igual que Demetria, un ir a contra la corriente en su transgresión del statu quo. Otro aspecto de carácter metanarrativo ligado al río es la inscripción en griego con que se abre la obra, *dia róon*, que significa justamente ir a través de la corriente o el fluir⁹. Ocupa la primera página y no tiene ladillo o explicación alguna por parte del narrador. No sólo está ligado a una función metaficcional sino y ante todo a un planteo ideológico. Como señala Ricardo Gullón (1986: 128), el exergo tiene que ver con la especialización de la una temporalidad nostálgica y reducida a la espera. No obstante, las descripciones referidas tanto a la casa como al espacio que la circunda se tornan difusas. Gullón, en ese mismo artículo, observa también que el exergo debe ser leído en términos genéricos, es decir, en femenino /roá/ y no /róon/, equivalente a granada (130) que la muchacha Coré, al igual que Perséfone en los himnos homéricos, prueba la fruta y por eso mismo debe permanecer parte del año en el mundo de los muertos a donde fuera llevada por Amat. Los grajos, tema también recurrente, son parte de la simbología de la tierra yerma cuya descripción aparece difuminada o también, según Gullón, como “espacio mental” (131). La fuerza del Torce, por su ubicación en el mapa y su función semántica, en tanto arista o trayecto refiere a la fuerza del viaje que está de manera imperativa caracterizando a Demetria en relación con la recuperación de la prehistoria. Pero también lo mismo sucede con Arturo,

⁸ El río Torce es un elemento textual que estructura, como hemos visto, una verticalidad en el diseño espacial de Región. Esto permite la emergencia del eje creativo que, como veremos, tiene la fiesta por el regreso de Coré a La Gándara.

⁹ Diego Martínez Torrón (1987) observa que el fluir narrativo es más que una técnica pues tiene la función de indicar que todos los elementos de la novela, desde los personajes hasta las intervenciones del ladillo, son intercambiables, en tanto piezas de una representación que el texto en su totalidad propone.

quien cumple las funciones del sirviente y a cuya figura parece dedicarse por completo el capítulo II.

En principio sólo había acudido en busca de trabajo, impulsado por la secreta obediencia a la ley que le dictara remontar el curso del río, pocos días o meses después de que el paso de la propietaria de la casa, en su último viaje de vuelta, pusiera punto final a todas las vacilaciones que había albergado al respecto. (43)

El ladillo dirá sobre el margen derecho: “Una ley tan gratuita como otra pero que otorga un sentido.” (43) Esa diferencia será central para lograr el eje ideológico que cierre la trilogía condensando aún más el espacio regionato a través del mitema del regreso. Por eso la fiesta es un ritual de invierno asociado al viaje/ retorno de Coré, aunque éste no es más que un refuerzo del sentido de la espera pues nunca tiene lugar. Como elemento dialéctico de la identidad de Demetria, Coré resucita la conciencia nostálgica. Dirá en otro ladillo: “A la conciencia nostálgica sólo es permitida la evocativa. La razón acapara toda acción para sí.” (27). La evocación de Coré, así como la de Amat, pero no su memoria (27), será el signo mediante el cual se identifiquen la espera y la búsqueda, justamente porque se perciben como amenaza o no-memoria. Ambos ejes reiterativos tienen lugar en la casa templo, con su propia legalidad.

Ley y casa templo

Un viaje de invierno parece concentrarse en un solo espacio de importancia que a la vez ejemplifica la menor importancia que se le da en la trama a los aspectos descriptivos del paisaje y la cartografía. Como venimos sosteniendo, el espacio se torna más abstracto y opera como una síntesis o imago mundi de Región. “La Gándara” será el espacio macro en el que se suceden las imágenes del regreso. La designación locativa de “gándara”, con el especificador que le otorga su carácter único, según la definición de la RAE, significa “tierra baja, inculta y llena de maleza”. Esos semas remiten sin lugar a dudas a un escenario primigenio y prehistórico. De igual manera que La Gándara refleja el medio ambiente también está asociando los caracteres propios de la casa familiar a los personajes que la habitan. Al igual que el cobertizo y la casa del doctor Sebastián, La Gándara refleja las condiciones en que habitan los personajes regionatos, motivo crucial a la hora de comprender la antinomia dialéctica historia/ prehistoria. El hogar de Demetria, preparado sobre el campo semántico de la espera que el mitema del regreso le impone, es un espacio inicial. La fiesta que se ofrece a Coré anualmente estructura la novela y hace que el hogar sea un elemento correlativo y contiguo de la caracterización de los personajes. En este sentido, ese espacio circunscripto a la idea de templo con su fiesta ritual, constituye una forma de regressus ad uterum, de unidad madre/hija que concentra en el momento presente de la fiesta la dureé cuyo fin es la recuperación semiótica del pasado. Como consecuencia, el tiempo se percibe como un presente acrónico siempre en proceso de espacializarse. Varios pasajes expresan la inercia de

La Gándara y la naturaleza que la circunda¹⁰. La casa de Demetria, al igual que el núcleo duro de la infancia y la memoria bajo la República, se nos presenta como una fortaleza que lidia con el medio ambiente.

Una línea de aylagas, de geráneos, de dalias, de filipéndulas y primulas contorneaba la fachada principal de la casa como para constituir un primer parapeto ante el acoso de una naturaleza que se había apoderado de toda la heredad, no sólo de aquellas tierras de labor que regadas antes por un caz del Torce habían perdido su color de madera de nogal para, por la desidia, encanecer con la invasión de las tobas, y las altas y plateadas dehesas ennegrecidas, sino también aquellos jardines, parterres y arriates cimarrones que aprovechando el sueño de la casa durante un temporal entre noviembre y marzo, se habían echado al monte. (39)

Como hemos referido el campo semántico de la guerra que se utiliza en la descripción tiene el fin de crear el enclaustramiento que linda con un exterior siempre percibido como amenaza. Este narrador nos sitúa en la trama, a partir del relato acerca de la preparación de las invitaciones y el porqué de que Demetria lo haga cada año en la misma época, durante los diez primeros días de marzo, con las mismas fórmula y rúbrica, utilizando un papel gris y aludiendo a los mismos invitados (casi siempre Coré, alguien que deja una bufanda de lana cruda y el Tama de Amat), desde una severa disciplina que, en principio, no le permite hacer cambios:

De suerte que se cuidaba de tal manera que fueran o parecieran iguales que -sin esmerarse mucho en ello, a tal grado de perfección y soltura había llegado en esa costumbre- que todas ellas semejaran la reproducción de un único facsímil (15).

Pero el siguiente párrafo, contradictoriamente, nos dice que busca introducir pequeñas variaciones de última hora para que la rutina no devenga en ritual y que se convierta en una expresión de su voluntad:

En efecto, no eran muchas, no más de una veintena y aunque a la postre siempre eran dirigidas a las mismas personas, las pequeñas variaciones en número de un año respecto a otro no estaban motivadas por los presuntos fallecimientos de algunos recipendarios [...], sino por los sutiles, un poco caprichosos, cambios que se permitía introducir en las vísperas para que un acontecimiento que nunca debería cristalizar en un rito, se desarrollase a su entera satisfacción. (16).

La fiesta anual sólo adquiere sentido desde la irracionalidad del ritual que rige el mitema del regreso en tanto la fiesta por la llegada de Coré que celebra Demetria no aparece en el calendario, es un rito fuera del tiempo, pero especializado en La Gándara. Por eso eso si bien la casa familiar en su propia constitución que es la espera de la fiesta va contra la cronología de la historia no atenta contra lo que, incluso voluntariamente, pretende una ambigua protagonista. Se instala el ritual de regreso a la primigenio y comunitario en una

¹⁰ John Margenot (1991: 142) establece una equivalencia entre la relación Demetria/La Gándara y Numa/Mantua pues estos personajes cobran carácter sólo en relación con el ambiente. Aunque en el caso de Demetria se asocian estas imágenes del hogar al limbo.

casa que es “espacio de la conciencia nostálgica” (Gullón, 1986) y en la que la legalidad de la prehistoria presupone que la antiheroína cumpla las tres fases guiada por la misión de ser garante de la fiesta. Ahora bien, ¿cuál es el sentido que se da a la fiesta/ regreso en esta última novela de la trilogía? En principio, Coré, al igual que Perséfone, es una reformulación del mito griego, aunque en el caso de la novela, sus implicancias están en función no de un destino fatalista¹¹ (a partir del cual no habría justificación o actividad argumentativa por parte del narrador al intentar explicar la desgracia de la comarca) sino articulado como crítica a la mitología del estado. David Herzberger señala al respecto

The fatalistic concept of destiny which is portrayed in each of Benet's first three novels reaches its fullest and most critical development in *Un viaje*. As he does in his other novels, Benet eliminates the dimension of free choice for his characters by infusing them with a fatalistic acceptance of their destiny. Benet portrays the future of the characters in two complementary ways: 1) by the use of symbols and leitmotifs associated with the use of magical realism; 2) by portraying the conflict between a free, active *voluntad* versus a predetermined destiny. (Herzberger, 1976: 122)

El desarrollo in crescendo es evidente en cuanto a la condensación ideológica que se verifica de manera completa en esta última novela. No obstante, la noción de destino no se reduce a un gesto metaficcional. El libre albedrío queda determinado por una legalidad que se impone y a la que intenta transgredir. Por eso la simbología fantástica está conectada con la crítica al estado que es el dispositivo que encarna la legalidad de la historia. En este sentido, el personaje de Coré no está en los infiernos sino que es el Estado quien interviene en su desaparición como forma máxima de la regulación de la integración social.

Pero no se decía, primer indicio del mucho esmero que le sería menester desarrollar en su trato con ella si se debía atener al respetuoso distanciamiento que le guardaban todas las personas apenas unidas por el vínculo de vecindad, sin permitirse una mayor soltura para con quien una vez al año cambiaban un saludo, ni cómo se llamaba, ni si era casada, separada o viuda, ni si tenía una hija ni si todos los años convocaba a sus amistades a una fiesta en su casa para celebrar su vuelta tras la ausencia semestral, estipulada por un apoderado del Estado. (68)

El ladillo asimismo acotará “La brutalidad del orden” en el margen izquierdo. El sentido es claro si nos atenemos al orden impuesto por la legalidad estatal que Numa representa y que la casa, bajo la dirección de Demetria, intenta desmontar puesto que es ante todo el templo de la dureza. En ella prevalece la suspensión de toda la mitología de la historia. Por eso el espacio constitutivo de la intimidad sólo puede ser analizado en los términos de la fiesta/viaje y con ello en los campos de la espera, por un lado, y la búsqueda, por otro. La fiesta ritual es en este sentido una suspensión de la temporalidad interna. José Ortega explica que

¹¹ La noción de destino trágico no adquiere la misma significación que en la mitología griega. La ley puesta en juego en el espacio regionario está en oposición con la legalidad interna de la casa que constantemente la subvierte pues se niega a aceptar la ley estatal de Numa pese a su clara determinancia.

la indeterminación del viaje sugerida por el artículo de *Un viaje de invierno* parece aludir a los varios itinerarios que en el relato simbolizan la futilidad del regreso de los que intentan alcanzar la comprensión de su destino personal, así como la frustración que sigue a esta fallida tentativa por dilucidar su contingente existencia. (Ortega, 1986: 83)

Veremos no obstante que la futilidad aludida hace está basada en la búsqueda que mueve el regreso al pasado. El caso de Demetria es el más extremo. Completamente aislada emocional y físicamente del mundo exterior (sólo sale de vez en cuando a ver al impresor de las invitaciones para realizar algún pequeño cambio), en su carácter ambiguo y pese a la conciencia de la ley de Numa, intenta desafiar a sus circunstancias dejando el espacio de la fiesta a libre albedrío de los invitados. También es quien se va a encargar de representar el estudio sobre la memoria, aquí denominada “conciencia nostálgica”. Esa memoria vuelve sobre eje ideológico en torno de la guerra civil y la postguerra aunque ya de manera perimetral. Es un símbolo de la ruina pasada que se proyecta sobre el presente en los personajes y en un paisaje que se vuelve contra ellos. En este sentido, el presente opera como un limbo en el que el viaje es un intento de anulación de la cronología que sujeta a los personajes en tanto prolongación de un pasado no evolutivo ni superado, lleno de frustraciones y en el que pesan más los hechos no acaecidos sin potencialidad hacia ningún tipo de futuro. El pasado permea el presente de los personajes y lo tratan de superar en esta experiencia del trayecto. En ello se observa el concepto bergsonianos de la *durée*, la vida como continuación de un pasado en un creciente y expansivo presente.

El tiempo pierde su valor independiente y su consistencia; es ante todo una temporalidad basada en la memoria semiótica y en el eje pasional. Los tiempos se funden y se dispersan y la permanencia será el “espíritu de la porcelana”, otro de los símbolos de la duración, de lo perenne e inalterable, que Demetria rechaza en este reino abstracto, de la inestabilidad y de la muerte, lleno de recuerdos ficticios y de presencias fantasmagóricas. Es una paradoja que se dé un objeto de este tipo, enfrentado a la bufanda, en un mundo que se ha caracterizado por ser fluctuante. Este último, justamente, es metonimia del afuera pues corresponde al “intruso” que ha venido a la fiesta y al que se asocia a Hades o, mejor dicho, al “apoderado del Estado”, lo que refleja aún más el sentido crítico hacia las representaciones de la historia.

Conclusiones

La casa de Demetria es un centro semántico que conjuga el sentido erótico por un lado y el sentido de muerte o thanatos por, otro. Pero ante todo, configura el desierto del monte, la fuga de sus habitantes, la sensación de olvido unida a la de abandono, exagerada por la insoportable e inmitigable compañía de las moscas. La casa templo induce el imperio mítico en que se ha perdido Coré, el que llamamos infierno o invierno (de la ausencia), abierto no obstante por medio de la ficción al eterno retorno de lo esperable y siempre inesperado. En ese espacio mítico que está ligado al Estado que la retiene, sitúa Demetria a su hija; por eso el mitema del regreso resulta de central importancia y no se produce en el continuum cronológico sino en la *durée* que es el tiempo de la conciencia nostálgica. Para nuestra antiheroína vivir equivale a estar presa de un presente. Inmóvil en los estados mentales

proyecta la indiferencia sobre la vida exterior pues es el ritual de la fiesta su única seña de identidad. “Entre personaje, casa y campo las correspondencias reafirman la valoración del espacio novelesco como reflejo de una conciencia perdida en la nostalgia” (Gullón, 1986: 133). El sentido de estos círculos concéntricos: [Espacio mítico de Coré- La Gándara- Conciencia nostálgica] no implica la limitación de los espacios mentales de los protagonistas. El movimiento tiende a amplificarse en la imaginación porque la memoria puesta en juego tanto en Demetria como en Arturo se concentra en dos o tres imágenes recurrentes que se oponen al exterior que rodea La Gándara. Si la estancia se comprende como clausura, la imaginación provee una contracultura que se niega a lo exterior como *locus horribilis*. El encierro e intimidad en que la protagonista se recrea a sí misma lleva a la indiferencia por el afuera y al desdén expreso de la propiedad privada y del status quo:

Incluso todos los alrededores de la casa- que en su día combinara los atributos de la hacienda con las amenidades de la quinta de recreo- habían pasado a formar, desde la marcha de su marido, una pequeña comarca yerma y desolada (67).

Se trata de una situación irreversible que refleja un estado estático de convivencia en la ley, tensionado por la dialéctica interior/ exterior en la que el criado Arturo tampoco está ausente. El sentido del viaje en ambos cumple el objetivo de establecerse en la casa templo de una manera preparatoria. En Demetria el viaje se orienta al regreso de la memoria en el presente por medio de Coré; en Arturo el viaje condensa una fase preparatoria hacia el futuro aunque también se constela en el presente y es quien intentará poner orden el espacio de la casa y traer luz a las sombras. Pero veremos hacia el final de la novela que esos intentos resultarán inútiles pues es la protagonista femenina la única capaz de cambiar la situación. De esta forma Arturo será el testigo del ritual necesario pero a la vez también un antihéroe que comienza a desconfiar del afuera. Una escena de este renacer de la conciencia nostálgica en Arturo, elemento que lo acerca a Demetria, refiere a su propio enclaustramiento. La habitación en que se refugia Arturo colabora con el ritual de la intimidad. El sirviente posee también su propio refugio que constituye asimismo un espacio de receptividad. En ese espacio se harán perceptibles los elementos de la semiosis: escuchará palabras inconfundibles: “... tal vez no fue una voz pero él así lo entendió, un eco de la casa vacía equívocamente disfrazado de un sonido de mueble” (90). Esa llamada será el motivo que induce la conciencia nostálgica y lo acerca a Demetria. El problema es que el personaje de Arturo Bremond en el instante de la llamada que lo insta a permanecer en el presente de la casa templo, deja de ser sólo espectador para convertirse en actor (84). Ambos se ven así despojados de la temporalidad cronológica y reducidos a su propia subjetividad. En esta línea las aportaciones del personaje de Arturo a la casa ponen en juego una perspectiva dialéctica. Esta perspectiva condensa un problema acerca de la conciencia en tanto proyección de la casa y la intimidad en torno de la cual se construye.

Todo lo analizado lleva a considerar que el nudo de la obra, la conciencia nostálgica, está ligado al sentido de búsqueda, de regreso y de viaje. En términos metanarrativos, será el oficio de Arturo el que nos dará la clave de los desplazamientos actanciales de los personajes al texto bivalente (el central o “texto-caja” y el ladillo o “texto aparte). Su oficio consiste en la adivinación, hecho que lo conecta con la imaginación y el campo perceptual de la semiosis:

... ¿es que nunca le sería posible mediante una adivinación capaz de saltar sobre los datos inmediatos, de alcanzar las últimas intenciones de una persona que habiendo llegado al límite de lo que su razón vislumbra, se decide a deshacer el camino para regresar, sólo con el ánimo al punto de partida.

Y el ladillo dirá en el margen izquierdo: “La conciencia nostálgica” (82). Esa conciencia se construye sobre la base del recuerdo entendido como mito y ficción. Coré es el símbolo del orden estatal que es silencio (el nombre del raptor jamás puede pronunciarse) pero a su vez es el elemento que permite las imágenes obsesivas y recurrentes de Demetria: por un lado, la el ritual de la fiesta, el de la maternidad ligado al bausán y, por otro, la transgresión del orden de Numa que implica el campo de la espera como espacio de la conciencia del retorno. Estas imágenes retornan en unos espacios en degradé como lo es [La Gándara- la casa templo de Demetria y las conciencias nostálgicas de ésta y Arturo] en el que el espacio se considera como templo íntimo de la durée, como repliegue bivalente (texto-caja y ladillo) en un nivel metafictional y como corporalidad. Estos elementos rastrean una configuración de comunidad ligado al espacio femenino (la relación madre-hija) y a la casa útero signada por el recuerdo de lo que ya no es (La Gándara). Así, la dialéctica mítica que esbozan los textos en forma dialógica se oponen a la legalidad simbólica del régimen a través de topoi que permiten comprender su funcionalidad ideológica.

Referencias bibliográficas

- Benet, J. (1976). *Qué fue la guerra civil*. Madrid: La Gaya ciencia.
- Benet, J. (1983). *Mapa de Región*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (1969). Baalbec, una mancha. In J. Benet. *Nunca llegarás a nada*. Madrid: Alianza.
- Benet, J. (1969). *Una meditación*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (1967). *Volverás a Región*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (1972). *Un viaje de invierno*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Benet, J. (1970). *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- Benet, J. (1986). Sombras de Juan Benet. *Cuadernos Hispanoamericanos* (418), 45-70.
- Bajtín, M. (1975). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Benson, K. (2004). *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Ámsterdam: Rodopi.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Fistetti, F. (2004). *Comunidad. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Frank, J. (1963). Spatial Form in Modern Literature. In *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (pp. 5-62). New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP.
- Frank, J. (1991). *The idea of Spatial form*. London: Rutgers U.P.
- Gullón, R. (1981). Introducción. In J. Benet. *Una tumba y otros relatos* (pp- 7-50). Madrid: Taurus.
- Gullón, R. (1981). Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España. *Insula*, 381, 3-10.

- Herzberger, D. (1976). *The novelistic world of Juan Benet*. Clear Creek, Ind.: American Hispanist.
- Honneth, A. (1999). Comunidad. Esbozo de una historia conceptual. *Isegoría*, 20, 5-15.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Margenot, J. (1991). *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*. Madrid: Pliegos.
- Martinez Torrón, D. (1987). *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos.
- Molina Ortega, A. (2007). *Las otras regiones de Juan Benet*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Ortega, J. (1986). Estudios sobre la novela de Juan Benet. In K. Vernon, *Juan Benet*. (pp. 31-93). Madrid: Taurus.
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y Sociedad*. Buenos Aires: Losada.

UN VIAJE DE INVIERNO: MYTHICAL DIALECTICS, LAW AND TOPOI

SUMMARY: In the following article we propose to check the concept of "community" from his political connotations (Honneth, 1999) and respect of his dialectical couple "company". We will seek to recover the methodological set of instruments proposed by Ferdinand de Tönnies (1949) since it turns out effective in what we think of hackneyed projection on the literary universe, especially for the Spanish case that occupies the final period of the Franco's Dictatorship in Juan Benet's narrative. The article is structured in three parts that answer to an analytical will: an introduction, where we contextualize the work of Region and his author, Juan Benet; a development in which we focus in the last work of the trilogy of Region (*Un viaje de invierno*, 1972) by following two key elements: the feminine prominent figures and the habitat that constitutes the house - temple; and, finally, the conclusions that close this text.

KEYWORDS: topoi, region, history, community, society.