

## **Job y la inspiración: notas sobre el pensamiento literario de Juan Benet**

Juan PASCUAL GAY  
El Colegio de San Luis (Centro CONACYT)

RESUMEN: El artículo quiere dar cuenta del oficio del escritor entendido como lo hace Juan Benet en diferentes ensayos. En particular, estas cuartillas se centran en la figura de Job, quien no deja de hacer lo que debe hasta que la revelación divina le lleva a adoptar una actitud distinta a la mantenida hasta ese momento. La alegoría vale para explicar las relaciones entre la fidelidad al oficio del escritor y la idea que en algún momento somete ese dictado.

PALABRAS CLAVE: Juan Benet, *Libro de Job*, oficio del escritor, responsabilidad del escritor.

ABSTRACT: This article seeks to account for the trade of the expert writer as done by Juan Benet in different essays. More specifically, it is about those “cuartillas” which are focused on the figure of Job, who does not stop doing what he should until divine revelation causes him to adopt an attitude that is different from the one maintained until that time. This allegory allows us to explain the relationship between faithfulness to the writer’s trade and the idea that dictates at a certain moment.

KEYWORDS: Juan Benet, Book of Job, writer’s trade, writer’s responsibility.

Compleja y fascinante es la figura de Job, representante de la paciencia y mansedumbre, de la disidencia y del vasallaje. Personaje aparentemente contradictorio y paradójico que, sin embargo, se eleva como emblema del hombre moderno. La contradicción que no es ausencia de principios y convicciones, pero sí de la servidumbre del hombre a unas circunstancias que, sin hacer valer la sentencia de José y Ortega y Gasset, en ocasiones, traicionan sus decisiones. Pero esa traición nunca es irreversible mientras el individuo preserve su libertad; la paradoja se resuelve, a pesar de la evidente contradicción, en una voluntad que con la misma firmeza con la que asume una decisión, puede adoptar más tarde la contraria. Job, paciente y sosegado, exhibe el cambio y la transformación como una elección que convierte la posibilidad en hecho. El respeto a su elección es el elogio a la libertad personal y, por tanto, el rechazo de imposiciones y razones asumidas en virtud de una obligación ajena al hombre mismo. El asentimiento a la voluntad divina no hace menos libre a Job, sino todo lo contrario, puesto que ese conformismo reside en el ejercicio de su querer, pero no de una aprobación condicionada por otro u otros. La servidumbre de Job y su mansedumbre consecuente con aquella voluntad se originan en el diálogo, en esa palabra entre dos que exige a la vez crítica y reconocimiento, para adoptar finalmente una resolución personal inexplicable sin esa conversación. La palabra, pero la palabra compartida, opera como el instrumento necesario para

ponderar y poner en valor al otro. Si Job se hubiera mantenido en su voluntad primera, hubiera ejercido igualmente esa libertad, pero quizás siendo también libre no hubiera sido ese personaje que conocemos, pero no por ello hubiera dejado de ser Job.

Elegir sin someterse, aceptar sin renunciar, asumir sin ceder, exponen los conflictos del hombre contemporáneo más atento al afuera que al propio fuero. El cambio o, por lo menos, su posibilidad manifiesta ese ejercicio personal e intransferible, en ocasiones repudiado por los otros, pero que afirma al sujeto de la decisión. Da la impresión —pero es solo eso, una apariencia— de que si una decisión no viene acompañada del acostumbrado rechazo por parte de una mayoría o una minoría, poco importa, esa resolución no se tomó o se adoptó pero menos. Dicho de otro modo, la libertad personal surge como una práctica que en lugar de situarse en el ámbito del individuo, aún en el caso de que sus efectos lo desborden, debe ser sancionada por esa sociedad a la que el individuo pertenece. La parábola del santo varón enseña que la decisión es personal, pero también sus consecuencias. La sumisión a aquello que está fuera de uno, se llame como se llame (sociedad, estado, ideología), es lo que John Stuart Mill denomina sin tapujos “servilismo”, para denunciar las relaciones perversas entre el individuo y la sociedad: “Las inclinaciones y las aversiones de la sociedad, o de alguna porción de ella, son la causa principal que ha determinado, en la práctica, las reglas impuestas a la observancia general con la sanción de la ley o de la opinión” (Mill 2007: 18). Pero el servilismo no es servidumbre ni mucho menos mansedumbre; resulta de la cesión de voluntad en beneficio de la del otro. La resistencia del individuo no es ya la que se muestra únicamente frente al dictador, sino también contra la tiranía del pensamiento dominante que se erige como norma en lugar de como posibilidad u opinión. Pero para afianzar ese rechazo, primero hay que desvelar, según Karl Popper (2010: 168), las falacias de un totalitarismo que «profesa amor, frecuentemente, a la verdadera libertad»; de manera que si la tiranía abole la libertad en nombre de esa misma libertad, la sociedad que acepta esa falsedad no solo abdica de la libertad colectiva, sino también de la de cada uno de sus individuos. De ahí que Popper califique como “*sociedad abierta* a aquella en la que los individuos deben adoptar decisiones personales” (2010: 171). El hecho de que una mayoría tenga o no razón no presupone que todos individuos de ese colectivo no tengan la posibilidad de disentir; o, como también asienta el autor de *Sobre la libertad*: «el único objeto que autoriza a los hombres, individual o colectivamente, a turbar la libertad de acción de cualquiera de sus semejantes es la propia defensa» (Popper 2010: 22). Frente al totalitarismo ya de Estado, ya de opinión, Tocqueville (2010: 79) proclama que «sólo la libertad, por el contrario, puede combatir eficazmente es esta clase de sociedades los vicios que le son naturales y detenerlas por una pendiente por la que se deslizan». Quizás habría que añadir que aun cuando no se tratara de vicios, la disidencia no dejaría de considerarse un derecho del ciudadano. Las deficiencias del pensamiento de uno y otro en torno a la libertad individual no se le escapan a Isaiah Berlín que subraya «su desfasada psicología y [de] su falta de coherencia lógica», pero que, en el caso de J. Stuart Mill, no deja de considerarlo como «la obra clásica en pro de la libertad individual» (Berlín 2008: 258).

Berlín consigna una premisa que necesariamente se vincula con Job y este con Benet: «La acción es elección; la elección es el compromiso libre con esta o aquella forma de comportarse o vivir; siempre hay al menos dos posibilidades: hacerlo o no hacerlo; ser o no ser»

(2008: 296). Juan Benet vivió buena parte bajo el Régimen franquista; pero esa no fue la única tiranía a la que se enfrentó; también a aquella otra representada por una opción ideológica como la única oposición legítima frente a la dictadura. Ante estas imposiciones evidentes, Benet hizo uso de su derecho a disentir, sin dejar de compartir algunas ideas con esa ideología opositora, pero sin abdicar de su libertad de pensamiento. En este sentido, como Job, Benet fue doblemente incómodo y nunca renunció a dejar de serlo. Y una más, dentro de las discrepancias notables: aquella en contra de la cultura como institución, una formalización de la literatura que le llevó justamente a rechazar los planteamientos de moda, sobre todo a la hora de asumir la literatura como un compromiso moral, tal y como consigna en una de las páginas de *La inspiración y el estilo*, publicado por primera vez por las ediciones de la Revista de Occidente en 1965: «Con independencia del sentido social de su responsabilidad existe y suscribe [el escritor] una responsabilidad hacia las letras de la que tiene que rendir cuentas sólo ante sí mismo» (Benet 1973: 31). También esta diferencia con el realismo social de los años cincuenta y sesenta lo marginó, pero tampoco esas reticencias que despertaba en los demás condicionaron ni sus ideas, ni su pensamiento, ni sus decisiones. No estoy diciendo que Benet no dudara, ni vacilara, ni deplorara algunas decisiones, pero aparentemente asumió sus consecuencias o las rectificó si lo ponderó oportuno. De cualquier manera, Benet es un exponente reconocido de lo que se denomina «pensamiento literario»; expresión de un pensamiento, como argumenta Javier Marías en relación con Benet, que se diferencia de otros en lo siguiente:

Una de las cosas a las que muchos críticos y novelistas parecen haber renunciado —los unos a hablar de ello, los otros a practicarlo— es el pensamiento literario, olvidando que se trata de una de las formas de pensamiento más iluminadoras, libres e imprescindibles desde que los hombres empezaron a pensar por escrito. A diferencia del científico o el filosófico, el pensamiento literario se caracteriza por dos privilegios que son sólo suyos: no está sujeto a argumento ni a demostración —tal vez ni siquiera a la persuasión—, no depende de un hilo conductor razonado ni necesita mostrar cada uno de sus pasos; por consiguiente, le está permitida la contradicción (Marías 2009: 215).

La ausencia de un pensamiento literario en la tradición española, esa manera de reflexionar que asume la contradicción como directriz poética, advertible en otras tradiciones como la francesa y la inglesa, desde Diderot a Proust, de Conrad a Eliot, con Benet resulta algo menos ausente a partir de la publicación de *Volverás a Región*: «primera novela de Juan Benet, libro fundacional en el que en cierto sentido se hallaba ya contenido el resto de su obra» (2009: 216). A ojos profanos, acaso asombre, cuando no resulte una verdadera impertinencia, traer a colación a Job en relación con Juan Benet y su literatura, e incluso fatigue este largo preámbulo, aunque nada más lejos de mi intención que irritarlo inconvenientemente. Pero si se atiende al capítulo segundo, «Inspiración, probabilidad, fascinación», del ensayo canónico *La inspiración y el estilo*, la irritación quizás comience a remitir y la impertinencia acaso ceda su lugar en beneficio al menos de la duda. Lo cual para mí desde luego sería una suerte que, en ningún caso, sería para Juan Benet, pues no considero que estas páginas aporten más que aquello que él mismo dice y, además, admirablemente. Ya se ha comentado la importancia de la parábola en la literatura de Benet, una observación que sin desdeñar el gusto del madrileño por la literatura anglosajona, tampoco lo desliga del todo de la literatura francesa y, en particular, de André Gide, quien ha dejado en los relatos de Juan

Benet unos vestigios, unas huellas, unos rastros, que todavía esperan cierta atención por parte de los historiadores y críticos de la literatura. Pero tampoco basta con remitir la fórmula a Gide. En realidad, la inspiración originada en las Sagradas Escrituras tenía un modelo anterior al autor de *Los monederos falsos*; en concreto, en el primer tercio del siglo XIX, Lamartine, en cuyas *Méditations* «para ilustrar la excelencia de esta fórmula poética, dio de ella varios ejemplos sucesivos: un Génesis, paráfrasis libres de Job, de Isaías, de Ezequiel y Jeremías»; también Job fue un personaje relevante para la propuesta literaria y mística de Charles Nodier quien encabezaba el grupo «los Meditadores» (Benichou 1981: 159, 196-8). Ya José Ángel Valente lo comenta en alguno de sus ensayos. Sin decirlo explícitamente o sugiriéndolo sin pretenderlo, Benet invita al lector a acercarse al ensayo de María Zambrano *Los intelectuales en el drama de España*. Es cierto que apenas había afinidad entre ellos, como registra Valente en una nota, «Con cáustica ternura», con motivo del fallecimiento del autor de *Una meditación*: «Hablábamos de España, de Luis Martín Santos, de tu hermano Paco, de su relación con María Zambrano por la que no manifestaste tú particular simpatía» (Valente 2000: 1483). No es descartable que en las manifiestas reticencias de Benet hacia Zambrano operaran ciertos prejuicios hacia José Ortega y Gasset, al que, junto con los integrantes de la generación del 98 —a excepción de su muy querido Pío Baroja—, consideraba poco menos que anacronismo en el otoño de 1946 al recordar que «bien es verdad que por aquellos tiempos, en materia de literatura castellana, todos nos habíamos quedado en la generación del 98, y Ortega» (Benet 2003, 123-4). Zambrano, a pesar de sus diferencias con el madrileño, escribe unas palabras cercanas a la actitud ideológica e intelectual de Benet en aquella España:

La libertad es la palabra mágica, es cierto; pero es necesario esclarecer qué libertad es ésta que queremos y cómo hemos de llegar a ella. Porque el descubrimiento de la libertad humana, reavivado por el romanticismo, fue en seguida confundido con el individualismo, con un individualismo arbitrario y caprichoso, puesto que no contaba con los demás hombres que viven al mismo tiempo y son individuos como nosotros (Zambrano 1998: 131).

Dice Benet en el libro citado: «No deja de ser sorprendente la rapidez del entendimiento de Job ante el discurso de Jehová que le lleva a la renuncia de su postura y a la inmediata comprensión de una cosa que antes veía muy oscura» (1973: 48). Benet dice que Job no se rinde a la razón, sino a la evidencia; de otro modo no hubiera hablado de «la inmediata comprensión de una cosa que antes veía muy oscura». Es la fuerza de lo evidente, de aquello que de manera transparente pero incuestionable se ofrece a los ojos de Job, lo que le lleva a cambiar su decisión. Por detrás de estas palabras de Benet se adivina una denuncia hacia el rechazo generalmente aceptado de lo evidente, de aquello que carece de una explicación convincente y plausible, de las reservas a la hora de aceptar lo que la razón no alcanza a dotar de sentido en un primer momento. Pero sucede, como sabe y ha dicho reiteradamente el ingeniero, que la razón es incompatible con la evidencia, por el sencillo motivo de que no puede dar evidencias ya que es incompatible con la evidencia. En *Volverás a Región*, una reflexión del narrador establece las curiosas relaciones entre conciencia y realidad: «La conciencia y la realidad se compenetran entre sí: no se aíslan pero tampoco se identifican, incluso cuando una y otra no son sino costumbres» (Benet 2004: 70). Lo cual no es en menoscabo de la razón, pero tampoco de lo evidente. La razón solo puede demostrar, mientras que la evidencia muestra. Lo irracional o, al menos, cierta irracionalidad se instala en el quehacer del escritor, según Benet, ya «que el estilo no es cosa racional» como demuestra “el hecho de que la razón

no ha sido capaz, hasta este momento, de inventar el instrumento con que medirlo» (1973: 158).

Ese sentir de la evidencia remite al sentido del silencio que no necesita expresarse para ser elocuente, pero también al riesgo que corre quien habla. El silencio es, pues, una consecuencia de la evidencia, que rebosa en el caso de Benet su escritura misma, siempre en esa cuerda floja entre lo dicho y lo silenciado que es otra manera de hablar sin traicionarse que no es rehuir el riesgo de exponerse. Pero merece la pena regresar al silencio del periodo franquista que no deja de delatar una sociedad atemorizada y medrosa como la que Benet representa en sus novelas. Registra Jordi Gracia en el estudio «La estética del miedo»:

La primera de todas las leyes fue la del silencio y con ella el terror a la delación: el silencio por las actividades de un pasado que se callaba a cambio de intentar la reanudación de la vida cotidiana y laboral, porque la declaración de buenas costumbres fue una herramienta decisiva para encontrar trabajo, o para evitar una depuración que condenaba a la marginalidad, o a buscar un aval seguro. El silencio en las ciudades tenía alguna eficacia cuando se regresaba o se llegaba a barrios o zonas urbanas nuevas —sin memoria, ni amistades ni familiares. En las zonas rurales o en poblaciones pequeñas el silencio era generalmente inútil (Gracia 2004: 17).

El silencio es ese *modus operandi* contra el que arremete el novelista en otro ensayo igualmente significativo, «La cultura en la Guerra Civil», al recusar la posesión de la historia por cualquiera de los bandos y acusar de complicidad a todos los españoles en esa tragedia común:

La tragedia de 1936 afectó a todos los hombres, sectores y actividades del país. Desde una larga, y tal vez discutible, perspectiva histórica se puede afirmar que la tragedia se venía incubando desde siglo y medio atrás y que la explosión de furor, de deseo de lucha y sed de venganza que sacudió la Península aquel 18 de julio no fue sino el fatal resultado de la incapacidad de la sociedad española para resolver los problemas sociales y políticos de la edad contemporánea hasta bien entrado el siglo xx (Benet 1999b: 175).

La ausencia de diálogo, la incapacidad para llegar a acuerdos y para resolver las diferencias por medio de las palabras incubaron la ira y el encono hasta el estallido de la contienda fratricida. Tampoco salva Benet a los intelectuales. Es cierto que reconoce que apenas fueron voces respetadas por los políticos, pero no deja de denunciar su extremismo a la hora de alinearse no tanto con la razón como con la ideología:

el intelectual que había animado la cultura española durante la última década se alineó, con casi absoluta unanimidad, del lado de la República y las pocas deserciones —por parte de gente de cierta edad y completamente descorazonada a la vista del sesgo de los acontecimientos, como Ortega, Baroja, el doctor Marañón— lo hicieron en la dirección de la neutralidad, el exilio o el silencio (1999b, 183).

Ignacio Echevarría subraya el rechazo del escritor madrileño hacia una politización desmesurada de la tarea literaria e intelectual: «La justificable aversión que Benet siente hacia la cultura altamente politizada de su tiempo y hacia las prácticas de una crítica de corte muy académico o abiertamente sociológico le cierra todo entendimiento de la función ordenadora de la crítica» (Echevarría 2013: 13). Ese silencio, lejos de disiparse después del conflicto, se asentó en el interior de la sociedad para convertirse en un aspecto definitorio del estado emocional de esa misma sociedad. Frío, silencio y hambre como material que equipaba al español

de posguerra para una negación de la memoria que, si no era propiamente olvido, mucho se le parecía. Una labor de demolición asentada en la restricción y el racionamiento en lo personal cuyo acicate era justamente la supervivencia, como ha consignado admirablemente Luis Mateo Díez al comienzo de *Fantasmas del invierno*:

La cercana memoria de tantas cosas no era el mejor alimento para la tranquilidad, aunque el esfuerzo de olvidar corría parejo con el de vivir y, a la postre, la vida siempre apuesta por el presente: no hay mayor grado de actualidad que el que imprime la supervivencia [...].

El recuerdo se iba soslayando, adelgazando, como buenamente se podía y, a lo más, se guardaba como la parte más recóndita del secreto, en la sima en que el secreto corre el riesgo de desaparecer. El grado mayor de desaparición no era otro que el olvido: la memoria borrada, el recuerdo sin nombre (Mateo Díez 2004: 11).

Olvido y silencio corren parejos en algunas novelas y ensayos de posguerra. Un silencio que del mismo modo que dotaba a ese olvido de una cohesión sin fisuras y, por tanto, sin rendijas ni resquicios a través de los que irrumpir en un presente afianzado en la ausencia de palabras que pudieran remitir a esa memoria, a la vez operaba como materia moldeable y desfiguradora de ese mismo recuerdo puesto al servicio no ya de ese pasado, sino de una actualidad cuyo signo más reconocible era esa *tabula rasa* de un pretérito definitivamente cancelado. Unas líneas de *Volverás a Región* dan cuenta de esa temporalidad:

Sólo cuando se produce ese instante otra memoria —no complaciente y en cierto modo involuntaria, que se alimenta del miedo y extrae sus recursos de un instinto opuesto al de la supervivencia, y de una voluntad contraria al afán de dominio— despierta y alumbrando un tiempo —no lo cuentan los relojes ni los calendarios, como si su propia densidad conjure el movimiento de los péndulos y los engranajes en su seno— que carece de horas y años, no tiene pasado ni futuro, no tiene nombre porque la memoria se ha obligado a no legitimarlo; sólo cuenta con un ayer cicatrizado en cuya propia insensibilidad se mide la magnitud de la herida (2004: 70-1).

Lo que sucedió en España es semejante a lo que expone Tony Judt (2007: 42) respecto de la Francia de la posguerra de la Segunda Guerra en lo referente a las generaciones: «La transferencia inusualmente veloz de la autoridad intelectual de una generación a la otra es consecuencia frecuente de la guerra, ya que ésta no sólo acaba con la vida de las personas, sino que también altera la dirección del gusto y las preocupaciones del público». Benet no renuncia en sus novelas a exhibir el silencio nacido del temor, asociado al olvido antes que al recuerdo, mediante diferentes expresiones: no solo son esos largos fragmentos premeditadamente deshilvanados por una memoria reactiva al recuerdo, sino también por la importancia de la murmuración y el farfalleo como portadores de esa incertidumbre moral, de una indolencia abandonada al atavismo, reactiva a la acción incluso cuando se trata de la búsqueda de una verdad. George Steiner (2006: 56) cifra el abandono de la palabra al olvido: «Al fallar las palabras, la memoria, que es su confín, cede también». El murmullo supone la negación no sólo de la comunicación, sino del lenguaje como registra Roland Barthes (1987: 99):

El farfalleo es un mensaje fallido por dos veces: por una parte porque se entiende mal, pero por otra, aunque con esfuerzo, se sigue comprendiendo, sin embargo; no está realmente ni en la lengua ni fuera de ella: es un ruido del lenguaje comparable a la serie de sacudidas con las que un motor nos hace entender que no está en condiciones; éste es precisamente el sentido del

gatillazo, signo sonoro de un fracaso que se perfila en el funcionamiento del objeto. El farfalleo (del motor o del individuo) es, en suma, un temor: me temo que la marcha acabe por detenerse.

El murmullo ya no es lenguaje, sino más bien su sombra o apenas un recuerdo del lenguaje. La murmuración aparenta ser palabra aun cuando, en realidad, es su negación más engañosa; aumenta más, si cabe, la duda y el temor una vez que se pone al servicio del silencio y del olvido. Así, en *Volverás a Región*, la palabra erosiona el recuerdo a favor de su ausencia, pero una ausencia que no lo borra sino que los sustituye, como en el pasaje que asienta:

Eso me recuerda que... pero ¿por qué dice usted eso? Eso lo decía él pero no lo creía sino en gracia de una intención aviesa. Para que yo comprendiera que algo desaparecería para siempre. Pero justamente creer eso es eternizarlo, vivir en la confianza de que existe —porque fue— aunque ya no lo volvamos a ver. Lo he sabido siempre y en parte por eso estoy aquí. Apenas me enteré de aquella guerra sino cuando ya estaba terminando. Algo tarde, en algo más que una semana sufrí todas sus consecuencias: un padre muerto, un amante desaparecido, una educación hecha trizas, un conocimiento del amor que me incapacitaba para cualquier futuro; ante mí, y en el seno de una sociedad dispuesta a acogirme como una mártir y una prenda codiciable, no se abría otra posibilidad que la del engaño, incapaz de confesar mi apego y de renunciar (ya no digo renegar) a él (Benet 2004: 119).

El engaño que resulta de aferrarse a una realidad desaparecida, aun cuando esa realidad solo exista en un recuerdo ya olvidado. Pero es que no es propiamente la memoria del olvido la que soporta la erosión moral de los personajes de la novela, sino ese murmullo fabricado con los mismos elementos que el silencio:

Entonces me dije: mírate por dentro, ¿qué guardas en el fondo de tu más íntimo reducto? Ni es amor, ni es esperanza, ni es —siquiera— desencanto. Pero si aplicas con atención el oído observarás que en el fondo de tu alma se escucha un leve e inquietante zumbido —hecho de la misma naturaleza que el silencio; y que está pidiendo una justificación, se ha conformado con lo que ahora es y sólo exige que le expliques ahora por qué es eso así (Benet 2004: 87).

El rumor naturaliza el olvido al transformarse en un silencio amedrentado que en lugar de decir acalla. Hay una excesiva ambigüedad por parte del narrador a la hora de atribuir propiamente la voz a los personajes, hasta el punto de que en ocasiones es difícil saber a quién pertenece en los diferentes parlamentos, como indica Víctor García de la Concha (2010: 168): «la difuminación de los contornos precisos del sentido se refuerza por la continua fluctuación de sujetos del relato». Los habitantes de Región ni siquiera utilizan un lenguaje que les otorgue certeza de su existencia. El rumor instala a los regionatos en una apariencia de existencia para la que el tiempo ha sido abolido y más bien solo guardan un recuerdo tan incierto como ambiguo. De ahí la urgencia por desplegar ante los lectores las cartas ocultas entre sus manos, a sabiendas de que otros juegan con naipes marcados. En este sentido, es ejemplar la «Advertencia» con que inicia «¿Qué fue la Guerra Civil?»:

Al aceptar el encargo de escribir una breve sinopsis de lo que fue la Guerra Civil decidí en primer lugar limitarme a la narración de aquellos hechos más sobresalientes que son aceptados hoy con casi absoluta unanimidad, a pesar de que en su día algunos de ellos dieron lugar a prolongadas polémicas entre los testigos y los investigadores de los mismos. Pero consideré más tarde que constituiría una grave renuncia a mi papel la exclusión de mis propias opiniones sobre algunos sucesos y actitudes de aquel conflicto por lo que me he decidido a insertarlas,

cuando vienen al caso, a sabiendas de que no serán compartidas por la mayoría de los lectores (Benet 1999b: 23).

Benet no renuncia a dar cuenta de los «hechos más sobresalientes» del conflicto civil, pero tampoco a ofrecer sus opiniones, pensamientos y conjeturas aun cuando estas vayan a contrapelo de la historia generalmente aceptada. El escritor se sirve de la Historia oficial, pero no abdica de su ideario en torno a la contienda. Una propuesta dual que consigna las propuestas historiográficas de Plutarco en *Vidas paralelas* y *Los doce césares* de Suetonio, con una historia más elaborada y mejor concebida como la *Historia* de Amiano Marcelino y *Los Anales* de Tácito. Luis Goytisolo (2013) formula las diferencias entre su escritura y la de Juan Benet, una idea en la que están presentes los modelos clásicos: «mientras la obra de Juan Benet resulta obviamente bíblica, la mía es evangélica» (2013: 157) o, dicho de otra manera, mientras Luis Goytisolo se aproxima a Plutarco y Suetonio, Juan Benet se ajusta más bien a los modelos de Amiano Marcelino y Tácito. No hay duda de la presencia de diferentes historiadores tanto en las novelas como en los ensayos de Benet.

Comienza así el *Libro de Job*: «Había en tierra de Hus un varón llamado Job, hombre recto y justo, temeroso de Dios y apartado del mal» (1, 1). En palabras de los exégetas, Job es un «hombre justo». Esta mención, que podría pasar completamente desapercibida o que bastaría con consignar para darla por satisfecha, en realidad dibuja un plano inclinado que desliza al lector hasta los albores del romanticismo inglés; no por casualidad Benet tradujo para La Gaya Ciencia un librito de Coleridge. Y quizás haya que considerar que si la literatura inglesa y norteamericana sedujo de tal manera al escritor español, en parte se debió a la rehabilitación de las Sagradas Escrituras a la que procedieron los románticos, como Wordsworth, quien afirmaba que «el gran almacén de la Imaginación entusiasta y meditativa, en estos desfavorables tiempos, son las partes proféticas y líricas de las Sagradas Escrituras, y las obras de Milton» (Abrams, 1992: 24). Con todo, la idea de obra literaria concebida por Benet, está más cerca de Coleridge que del autor de las *Baladas Líricas* (1800), quien a su vez exhibe una poética más afín a la última Ilustración que al romanticismo pleno. Según Abrams (1975: 210), en *El espejo y la lámpara*, Coleridge «al definir un poema como un medio para un “objeto”, “propósito” o “fin” [...], muy dentro de la tradición de la crítica neoclásica da por sentado que el hacer poemas es un arte deliberado antes que el espontáneo desborde del sentimiento». El propio Benet insiste en la importancia de estos dos periodos para rehabilitar el vocablo inspiración: «hasta el Romanticismo o la Ilustración no se puso nunca en duda —y por tanto no se averiguó nada sobre su naturaleza— la existencia de una fuente de conocimientos y bellezas que acudía en socorro del poeta para mitigar los rigores de su carrera» (1973: 62)<sup>1</sup>. Más aún, tanto Wordsworth como Coleridge tantearon sistematizar las diferencias entre lo bello y lo sublime como categorías no solo distintas sino también opuestas (ver

---

<sup>1</sup> El propio Benet traza las interrogantes que surgieron acerca de la inspiración en el Romanticismo, pero no para ponerlas en duda, sino para buscar su localización: «los poetas románticos tampoco la negaron, sino que se ocuparon de discrepar acerca de la región donde estaba situada: en una memoria primorosamente conservada, único residuo de una existencia anterior al nacimiento según Wordsworth; en una conciencia divina que anida en un mundo ideal y que sólo gusta de comunicarse a través de ciertas criaturas de su predilección, como quiso creer Shelley; o en el mundo que se abre ante el hombre cuando desciende a la tumba —del brazo de Poe— y que atrae la imaginación del viajero con los paisajes más fascinantes, los destinos más penosos y los sentimientos más tristes» (1973: 62).

D'Angelo 1999: 167-73)<sup>2</sup>. En el *Libro de Job*, a diferencia, por ejemplo, de Miqueas (6, 7), que condena explícitamente la expiación del pecado propio a través de un tercero, con frecuencia el primogénito, no importa el pecado del sacrificante: «cuando se completaba la rueda de los días de convite iba Job y los purificaba. Y levantándose de madrugada, ofrecía por ellos holocaustos, ofrecía por ellos holocaustos según su número; pues decía Job: “No sea que hayan pecado mis hijos y hayan bendecido a Dios en su corazón”. Así hacía siempre» (*Job*, 1, 5). El asunto no es trivial. En algunas novelas de Benet aparece un extraño personaje, Numa, inspirado en el prólogo de James Frazer a su libro *La rama dorada*, que mantiene la paz del territorio imaginario de Mantua, disuadiendo a los intrusos de que deben abandonarlo, sin renunciar a sacrificarlos mientras se preserve el orden establecido, bajo el supuesto de que el *statu quo* no reside en los pecados y faltas de Numa, aunque algunas hubiera cometido como esas mismas muertes que se le atribuyen cuyo sentido último es el sacrificial y que, por lo mismo, no obedecen a una voluntad homicida, sino expiatoria de un orden superior. En *Herrumbrosas lanzas*, los disparos del Numa restauran el silencio para garantizar la continuidad de lo que siempre fue:

Así pues, sólo de tarde en tarde se oye un rebuzno lejano —sin duda un asno al sol que no protesta por su abandono, sino que ese día le ha dado por cantar— o un alto maullido, cuando no el gemido de un gozne, el golpe de abanico de una cola que quiere alejar un enjambre de moscas de un umbral o ese, mucho más solemne, mugido de un buey en un establo en sombras, ese negro resplandor del devenir atrincherado en la economía sedentaria; y, con más frecuencia —y casi siempre en los arranques del verano o en las más glaucas madrugadas del otoño—, los disparos del Numa, para avisar de su presencia y anunciar a quien sepa escuchar que no ceja en su empeño de guardar Mantua libre de todo intruso (Benet 1999a: 84).

Elegante y sutil, irónico y penetrante, Benet se abona a la vieja disputa entre magia y religión, sin optar por ninguna de ellas, pero desplegando las posibilidades de conocimiento y revelación, sin reducirlas a la primera instancia de ese conflicto suscitado entre razón y evidencia, y, más allá, un ámbito de sentido donde conviven sin excluirse lo sagrado y lo profano. Pero que compartan el mismo espacio ficcional no implica que uno de los términos se acabe descalificando por sí mismo, sin necesidad de que el narrador intervenga en esa decisión, pues la magia subraya la importancia de la técnica mediante resultados previsible y constantes cuyo objeto es actuar sobre la realidad para modificarla. Para la magia, lo sustantivo es la eficacia, mientras que la religión se interesa en la verdad a pesar, incluso, de su ineficacia, pero ese lugar que alberga la verdad es en sí mismo sagrado. Job entonces representa la verdad, mientras que Numa, lo mágico. Es fama que el personaje benetiano se inspira en aquel «Numa Pompilio, hombre piadoso y sabio, que otorgó a Roma la estabilidad con sus ciudades vecinas y construyó las principales instituciones religiosas —como refiere James George Frazer (1992: 26)— Cuenta la tradición que la ninfa había sido la esposa o amante del sabio rey Numa, de quien se acompañó en el misterio del bosquecillo sagrado, y que las leyes que dio el rey a los romanos le fueron inspiradas por la deidad durante estas

---

<sup>2</sup> Juan Benet dedica unas líneas en *La inspiración y el estilo* en las que historiografía el concepto de inspiración, desde la época helenística permaneciendo inalterable hasta el Romanticismo que transforma esa idea. Después del Romanticismo, «esa transformación vino a poner a punto una visión de la inspiración menos teologal, más íntima y psicológica, por así decirlo, que hoy en día sigue siendo válida para todos aquellos que palabra mágica, elevada al rango de divinidad, con la aplicación sistemática de la mayúscula» (1973: 38).

relaciones». O dicho de otro modo, a pesar de una aparente irracionalidad de la decisión de Job, la evidencia de la verdad en un primer momento, no impide que se vuelva posteriormente razonable. Algo que nunca sucede en el caso de Numa porque, además, no es una evidencia sino una leyenda por lo que perdura para siempre en la irracionalidad del temor, en la necesidad de sentirse amenazado sin otro porqué que mantener inalterable el curso de una historia que no necesita del recuerdo para seguir siendo. En este punto se aprecia otra cualidad en el pensamiento de Benet que traslada luego a su escritura: la ironía como recurso necesario. Northrop Frye explica en qué consiste esa ironía:

La Biblia no es muy amiga de los temas trágicos: a excepción de la Pasión, el punto de vista con respecto a las víctimas es sólo irónico. Job es un caso especial; sin embargo, ni siquiera Job es una figura trágica en el sentido griego. La Biblia no acepta la concepción griega del héroe, la de una figura dotada de tamaño, fuerza, descendencia y protección sobrenaturales, que tan a menudo parece disponer de un destino divino casi al alcance de su mano (Frye 2001: 209-10)

Una salvedad. El libro de Frye es posterior al ensayo de Benet, pero, con todo, su estudio ayuda a aclarar algunas afirmaciones del español. Es cierto que hay estudios acerca de Job, como los de Trebolle & Pottecher (2011), y el ensayo de María Zambrano «El libro de Job y el pájaro», incluido en *El hombre y lo divino* (1995), pero considero que el de Frye para este trabajo se aproxima a la lectura de Benet. Job no es un héroe griego, sino un personaje bíblico ejemplar, un «justo», como el propio Yahvé le dice a Satanás después de que aquél hubiera sufrido las pruebas divinas: «¿Y has reparado en mi siervo Job, que no hay como él en la tierra, varón íntegro y justo, temeroso de Dios y apartado del mal, y que aún persevera en su perfección, a pesar de que tú me incitaste contra él para que en vano le afligiese?» (*Job* 2, 3). Una ironía definitiva apurada por la decisión porfiada e irreversible de Job tras las lamentaciones de sus tres amigos que le llevan a escribir a Benet (1973: 48):

Y tanto más si se compara con la obstinación de que ha hecho gala poco antes frente a las exhortaciones de esos amigos que, al decir de Jehová, «no (han) hablado por mí recto». Y bien, no se puede pedir más; al que se haya detenido en los discursos de Bildad, Eliphaz y Sophar el reproche de Jehová no le puede parecer más injusto.

Eliphaz lamenta que «¿qué justos fueron jamás exterminados?» (2, 8); Bildad, más vehemente, deplora «¿Puede Dios juzgar injustamente? ¿Puede el Omnipotente pervertir la justicia?» (8, 3); y, por último, Sophar le reprocha a Job: «¡Ojalá hablara Dios y Él abriera sus labios contigo para descubrirte los secretos de la sabiduría! Y verías que Dios te ha condonado buena parte de tus culpas» (11, 5). Los tres amigos<sup>3</sup>, en realidad, representan a todos los hombres, como consigna Job, «Cierto que sois vosotros la humanidad toda, y con vosotros va a morir todo el saber» (12, 2); pero ni siquiera la humanidad al completo es capaz de

---

<sup>3</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en su *Diccionario de Símbolos*, argumentan la importancia del número tres, sobre todo dentro de la relación entre el hombre y Dios: «Trois est universellement un nombre fondamental. Il exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans l'homme» (Chevalier & Gheerbrant 1982: 972). El número tres cifra, pues, la correspondencia exacta tanto espiritual como intelectual entre Dios, el cosmos y el hombre. De ahí el valor absoluto de los tres ancianos como expresión de un todo, en este caso, de la humanidad.

entender la propuesta de Jehová. Una hipérbole detrás de la que se oculta el verdadero magisterio según Benet: «Pero lo que Jehová pretende decir es que el método de persuasión ensayado por los tres viejos es inapropiado, ya que el único, o el mejor, procedimiento para llevar a Job al buen camino es mostrarle una pizca de su poder, enseñarle los dientes» (1973: 49). Juan Benet enfatiza la incapacidad de los tres amigos a la hora de situar el debate, la imposibilidad de acertar con unas palabras y un tono capaz de explicar lo que le sucede a su buen amigo y, mucho menos, comprender la amonestación divina. Frye sitúa esa intervención amistosa en un ámbito exegético, que parece no escapársele al español, al señalar la paradoja:

Job es justo a sus ojos (32, 1) sólo desde el punto de vista de sus amigos; él no alega inocencia, sólo dice que es muy grande la desproporción entre lo que le sucedió y cualquier cosa que haya podido hacer. En otras palabras, la situación no puede contenerse en el marco de la ley y la sabiduría, y ninguna explicación causal es lo suficientemente buena (Frye 2001: 222).

Es decir, no hay una racionalidad en la respuesta que los hombres ofrecen a Jehová, puesto que no están al tanto del desafío entre Dios y Satanás que justifica la acción divina sobre la vida de Job. El desconocimiento de la causa condiciona unos reproches a todas luces insuficientes. Frye añade algo más que opera a la hora de entender una premisa poética en la escritura de Juan Benet:

Behemont y Leviatán son metafóricamente idénticos a Satanás; lo que cambia es la perspectiva de Job. Hemos visto que el relato bíblico de la creación es ambiguo en el sentido de que al principio la oscuridad y el caos se hallan fuera del orden creado y luego se incorporan a él en forma dialéctica, con la separación entre la tierra y el mar y la división entre la luz y la oscuridad. De manera que Leviatán y Satanás pueden ser considerados tanto enemigos de Dios fuera de su creación como criaturas de Dios dentro de ella. En el Libro de Job, y sólo allí en forma coherente, se adopta esta última perspectiva: Satanás, el enemigo, es un huésped tolerado en la corte de Dios, y Leviatán es una criatura de la que Dios parece estar muy orgulloso (2001: 223).

Una correlación, simple y menguada, entre Satanás como representación de la penumbra y Dios como luminosidad; y no solo eso, la tolerancia de la luz hacia la presencia de la oscuridad incide en la escritura misma de Benet en aquella insistencia suya en que la escritura literaria solo debe dar cuenta de aquello que tiene a su alcance, sin sentir la necesidad de alumbrar aquello que mejor resguarda la oscuridad. Pero el hecho de respetar esa coexistencia necesariamente implica que la pura luminosidad, sin el contraste de lo crepuscular, no tendría sentido alguno, no se percibiría, dejaría al hombre en un estado semejante al de la completa oscuridad. No es tanto que la literatura pueda explicar, aunque sea alegóricamente, lo que se propone, sino que, en caso de que así sucediera, ese fulgor resultaría irrelevante en la obra misma cegada por su propia luz. El hecho de reconocer esa luz implica por lo menos un asentimiento: la evidencia de la palabra divina, a diferencia de la mágica, que sin revelar, sosiega; sin mostrar, aquieta; sin enseñar, serena. Ahora bien, a la oscuridad de la obra misma, acontece también la del lector, que es de otro tipo, como también apostilla Benet: «El lenguaje del poeta es esencial y normalmente oscuro, dice Herbert Read (*The Nature of Literature*), pero esa oscuridad no es tanto una nota negativa del poeta sino del lector, quien en su lenguaje, es claro y lógico a costa de ser inexacto y superficial» (1973: 158). Años después de publicada *La inspiración y el estilo*, ahondaba Benet (2012: 492) en sus consideraciones y precisiones sobre la penumbra:

La oscuridad se puede entender de varias maneras: una, como las zonas de sombras entre las zonas de luz; un artificio no sólo lícito, sino agradable que, como en cualquier otra obra del espíritu humano, produce el contraste. En cuanto a que la obra que yo he escrito sea oscura, creo, por otro lado, que no lo es; que si lo es algo es por la propia ignorancia que llevo dentro, que debe ser mucha; y que cuando se intenta hacer algo, aunque no sea muy importante, con una cosa tan misteriosa y en principio tan oscura como el lenguaje en numerosos casos no puede resultar sino un producto que tiene mucho de oscuro y de investigable.

Con todo, la verdadera fuerza no reside en el bien o en el mal, en la luz o la oscuridad, en la verdad o la leyenda; el énfasis subraya el poder de la palabra misma, único recurso capaz de restablecer, en el caso de Job, el orden desvanecido. La restitución del concierto desbaratado viene precedido por parte del paciente de su vehemente alegato a los reproches de los ancianos hasta encerrarlos en el silencio: «Dejaron aquellos tres hombres de replicar a Job, viendo que él se obstinaba en declararse inocente a sus ojos» (*Job* 32, 1). Dice Benet que Job pone «en entredicho la justicia de los cielos de Jehová». Pero las pesadumbres de Job parece que poco le importan a Dios, como también dice Benet (1973: 49): «Jehová en contraste, no se preocupa de mencionar sus designios ni la índole de su justicia porque le basta con emplear el lenguaje del poder que el israelita comprende a la perfección». Esa revelación, esa evidencia, aparece únicamente después de que Job ceda en su obstinación, origen de su impaciencia y desesperanza, por conocer a su acusador para averiguar los cargos de los que le acusa. Para Frye (2001: 223), «el cargo de que se acusa a Job es simplemente que vive en un mundo dominado en gran parte por Satanás». La palabra de Jehová es la de la verdad; la de Satanás, la de la impostura. Por tanto, solo la palabra divina puede restablecer lo perturbado, pero solo la demoníaca puede sostener ese desorden. Por eso, como dice Juan Benet (1973: 49),

entonces Job ve claro: la visión del lomo del rinoceronte le basta para desterrar su incertidumbre y ver reestablecido el imperio teologal, el orden de la justicia y la bienaventuranza; para él la palabra teocrática es una anfibología: el poder es sinónimo de lo divino, de lo justo y de lo bienaventurado.

Pero en el caso de Job, la expresión de ese poder proviene de la palabra divina, y su responsabilidad es la aceptación de su evidencia. Es, pues, el asentimiento de esa responsabilidad individual una de las lecciones del *Libro de Job*, quizás la primera para Benet, como también para Northrop Frye (2001: 223): «la vida significa para la humanidad una conciencia ni orgullosa ni humillada, sino simplemente responsable, que acepta la responsabilidad existente» (2001: 223). Justamente, hacer caso de esa responsabilidad es la que le provoca a Job, según Benet (*ibid.*),

una crisis de confianza. En rigor, su pecado y su desviación no fueron obra del resentimiento, como se maliciaban sus amigos, sino que a partir de un momento de debilidad perdió la confianza en Dios y hasta llegó a tener piedad de él al presumir un límite a su poder: aquel que le imponen ciertos hombres con su impiedad.

En el texto bíblico no parece importar cómo llegó Job a esa situación, lo relevante es su actuar dentro de la situación misma que carece de sentido sin la visión final de Behemot y Leviatán; por eso concluye Frye (2001: 225): «El hecho de que Dios pueda señalar estos monstruos a Job significa que Job está fuera de ellos, ya no más bajo su poder». Es decir, el

israelita accede a la luz, que es desde donde únicamente puede apreciarse la oscuridad. Dios obra sabiendo lo que Job ignora y por eso, como también dice Benet (*ibid.*), «Jehová, buen conocedor de sus sentimientos, sólo se preocupa de reestablecer esa confianza y esa fe mediante una exhibición de fuerzas: ese rinoceronte y esa ballena que: menosprecia toda cosa alta: / Es rey sobre todos los soberbios».

Esta interpretación benetiana del pasaje bíblico se justifica precisamente por su vínculo con la creación literaria y, en particular, con la inspiración como elemento necesario para el hacedor de arte. No parece discordante el gusto de Benet por la parábola literaria; no es ya únicamente la moralidad o enseñanza que encierra, sino la aceptación de la evidencia como motor necesario para la escritura. Más allá de otras consideraciones, concluye Benet que el *Libro de Job* respeta la inspiración que lo alienta en un estilo ajustado a esa misma inspiración, por lo que

el escritor judío no tiene por tanto ni que investigar ni que novelar; es el puro narrador, y su función única no es otra que la de cantar la gloria y el poder de Dios para, llevando al máximo su capacidad de persuasión, mostrarlo a los ciegos y a los impíos con las mismas palabras y la misma retórica que Jehová utilizó para comunicarse con él (Benet 1973: 50).

La fidelidad a la voluntad o a la inspiración divina condiciona a la vez la lealtad a un estilo ceñido a la evidencia. No es que el estilo bíblico se acomode a una determinada manera de relatar bajo el supuesto de que lo importante es transcribir el dictado divino; sino la adhesión de ese estilo a la inspiración que lo ilumina, pues

la fuente que informa el Antiguo Testamento no puede ser sino un dictado único que el cronista se debe limitar a transcribir, toda vez que le suministra no sólo qué tiene que decir, sino también el cómo tiene que decirlo, esto es, el estilo particular que corresponde a la obra de Dios (*ibid.*).

Quizás me he apresurado al preceder la inspiración al estilo, la revelación a la forma, la evidencia a su aceptación. Lo que en realidad dice Benet y asienta como proposición es lo siguiente:

El estilo proporciona el estado de gracia; a mi modo de ver, y a falta de otro término más específico, es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber desahuciado a los dioses que la habilitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculta para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad (Benet 1973: 38).

Esta convicción informa y dota de sentido el quehacer del escritor, y a ella vuelve constantemente, así en el prólogo a su recopilación de ensayos de 1987, *Otoño en Madrid hacia 1950*, en que declara que

de la misma manera que el perfeccionamiento de su arte es consecuencia directa de su voluntad y de su dedicación al oficio, su poder de invención está en cierto modo fuera de su alcance por cuanto con mucha frecuencia es el resultado de un golpe de fortuna en la forma de un hallazgo o de un encuentro (Benet 2003: 13).

No parece que la atención que Benet dedicó a Pío Baroja sea una mera casualidad o una coincidencia tan azarosa como involuntaria. En el volumen citado, se incluye el ensayo de Benet «Barojiana», publicado por primera vez en 1972, en donde el escritor madrileño combina el recuerdo y el afecto hacia el novelista con la rememoración de una juventud transcurrida durante la inmediata posguerra, siempre traspasada por una prosa esmerada en la que la palabra irrumpe en primer plano, moldeando y acomodando el recuerdo. Fernando Valls subraya el magisterio de Baroja en los novelistas que se afianzan en la década de los noventa, estableciendo así una atmósfera emocional y estética cuyo centro es Juan Benet: «¿Acaso no hay mucho de barojiano —Baroja es hoy un valor en alza— en las obras de Mendoza, Trapiello y Sánchez-Ostiz, autor este último de un libro sobre el autor vasco?» (Valls 2003: 31). En particular, quizás haya que registrar a Luis Mateo Díez y a Javier Marías como los escritores en los que la lección de Benet es indudable. Ambos recorren un camino en el que la voluntad de estilo es distintivo reconocible. Como en el caso de Benet, hay que subrayar la importancia que adquiere tanto en Mateo Díez cuanto en Marías la palabra literaria. Claudio Guillén firma unas palabras que alumbran algo de la labor de Mateo Díez:

No tiene poco Mateo Díez, en efecto, de poeta, y a ello se puede tal vez achacar ese uso recatado pero fundamental de metáforas del que depende la fuerza unitaria de un relato tras otro. No digo todos los relatos a la vez porque la voluntad de variedad es también muy visible, cuando se consideran los conjuntos, desde un punto de vista temático, o en lo que toca a las tonalidades, que son importantes, y a las técnicas narrativas que las introducen (Guillén 2007: 495).

En opinión de Fernando Valls (2003: 33), en las novelas y relatos de Luis Mateo Díez adquiere relevante importancia la memoria, lugar de confluencia entre lo imaginario y lo real; el diálogo, pues sus personajes se muestran hablando; el humor como vía de distanciamiento y de lucidez, y esas atmósferas fantasmagóricas en las que casi siempre se desenvuelven sus protagonistas.

Marías, siendo diferente, exhibe unas características literarias afines con Mateo Díez. Para Claudio Guillén (2007: 506):

Con Javier Marías las palabras triunfan de una manera singular. Dueño y maestro de su lengua, Marías asigna un lugar predominante al lenguaje en el centro mismo del vivir humano. No es que las palabras sirvan, como suele suponerse, para describir lo que sucede en la vida de las personas o en las novelas que procuras representarlas, sino que lo que sucede son las palabras. Son ocurrencias, son palabras que se nos ocurren y sobre todo que ocurren, que actúan sobre los demás y sobre nosotros, cuando pensamos o hacemos memoria o hacemos proyectos o prestamos atención a lo que las personas se cuentan las unas a las otras o consentimos lo que nos contamos a nosotros mismos.

La nueva figuración novelística iniciada por Marías ha sido igualmente destacada por Valls (2003: 33-4):

su obra surge como producto de la insatisfacción ante su propia tradición novelística, que no narrativa. Y se ha ido decantando hacia el tratamiento literario de toda una serie de asuntos de la vida cotidiana, de la vida *real*, trastocando los géneros tradicionales, y llamando la atención sobre la insuficiencia de los moldes narrativos clásicos para contar ciertos asuntos, así como sobre la dificultad que entraña compaginar con credibilidad biografía y ficción.

Ese encuentro fortuito, esa azarosa revelación, es la evidencia misma del dictado de la inspiración, al que el escritor rinde cumplimiento; dicho de otra manera, así como la aceptación de la evidencia implica una servidumbre, la lealtad se resuelve en una irrenunciable mansedumbre para el escritor: la mansedumbre de Job. Esta misma directriz que impulsa la invención novelística, no es ajena a la tarea ensayística, ni tampoco a la memorialista, que por el hecho de ser escritura, comparten un ámbito semejante de oscuridad y penumbra, si bien de naturaleza distinta pero siempre presente:

Quién sabe si la mayor sabiduría consiste en invertir los términos del sacrificio y restituir la invención a su posición original. Una crece a costa de la otra hasta llegar a ese momento de consunción en que, como una casa en decadencia, sólo puede subsistir mediante la enajenación de los objetos que un día le dieron toda su prestancia. Un momento que unas memorias no acostumbran a recoger. Una toma forma y se hace pública y poco menos que determina la vida de su creador; la otra tan sólo la sustenta, desde las sombras. Una penumbra con frecuencia más confortable y sugerente que la claridad que emana de una obra que lo ha aprovechado todo (Benet 2003: 14).

Palabras, finalmente, que establecen esas relaciones paradójicas pero necesarias entre lo luminoso y lo oscuro, en donde la penumbra sustenta la porción de evidencia que descaburga al escritor, en la que no es lo de menos la imposibilidad de acabar cualquier obra, de cerrarla y terminarla de una vez. La mansedumbre del escritor es hacia la literatura, no hacia otras circunstancias que rodean tanto al autor como a la literatura misma. Cabría situar el convencimiento de Benet en relación con la libertad personal del artista, con un antecedente cifrado en la literatura como conocimiento o comunicación. La polémica ya ha sido suficientemente historiada, como por ejemplo hace Carmen Riera en su estudio sobre *La escuela de Barcelona* (1988). Pero conviene indicar que el momento decisivo del debate surge a consecuencia de la publicación del estudio de Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética* (1952), en torno al que autores y grupos se alinearon a favor y en contra, y que supuso en todo caso un primer acercamiento involuntario entre barceloneses y madrileños. Bousoño aportaba una distinción «entre el juicio de asentimiento y el juicio crítico» que si bien en su formulación podría recordar la «evidencia» de Benet, en su ponderación exhibe una distancia infranqueable puesto que lo que para Bousoño es una operación de la razón, para Benet tiene cierta dosis de irracionalidad. Sostiene Bousoño (1985: II, 35):

«Asentir» o «aceptar» un pasaje poético no es, así, en nuestras terminologías, «estimarlo bueno» en el sentido que esa frase tiene cuando alguien dice que es «bueno» el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Este último juicio ya no es implícito, sino plenamente consciente, y se emite con posterioridad al goce estético y como consecuencia suya, mientras aquél, por el contrario, resulta anterior a todo posible placer de esa clase, al tratarse, justamente, de uno de los tácitos supuestos en que tal placer se fundamenta. Primero, «asentimos»; después, en vista de que hemos «asentido», nos emocionamos estéticamente, y precisamente porque lo hemos hecho, podemos declarar «bueno» el poema; es decir, podemos otorgar nuestro juicio crítico, que, como digo, es cosa muy otra y posterior al juicio de «asentimiento».

Por su parte, Benet no elude el matiz de significados a la hora de considerar la diferencia entre estímulo e inspiración; el primero, más cerca de lo que Bousoño denomina «asentir» o «aceptar»:

Para el escritor afanado en su trabajo la distinción entre estímulo e inspiración se debe trazar, pues, por la vía práctica, con ayuda de aquellos dictados que se traducen bien en problemas, bien en soluciones. Nunca será por consiguiente una frontera claramente definida, porque cada dictado ha de participar de ambas categorías en la medida en que su trabajo fluctúa entre esos dos polos antagonistas. Por eso digo, salvada la distinción, que la inspiración acostumbra a suministrar soluciones. Que sean, o dejen de ser, correctas es otra cuestión (Benet 1973: 53)

En otro lugar, precisa más:

Hoy en día, escribir según se habla no es más que una manera de escribir. Está demasiado de moda decir que el lenguaje es comunicación. El lenguaje como comunicación es una parte del lenguaje. Yo, probablemente tengo un lenguaje que no coincide plenamente con el tuyo, para adecuarlo a nuestra comunicación tengo que restringir mi lenguaje y tú tienes que restringir el tuyo, para hacer de ellos la parte común que nos ponga en relación. Pero a la hora de escribir, la comunicación no es, ni mucho menos, o por lo menos la comunicación transeúnte entre tú y yo, en cierto modo, a la hora de escribir es más importante la comunicación *ineúnte*, la que va de mí a mí. Yo no obligo a ningún señor a que entre, pero yo sí me obligo a mí mismo a introducirme con el lenguaje que es la única herramienta que se puede introducir ahí... en mi alma (Benet 2012: 502).

Nada tiene que ver la servidumbre al *dictum* consignada por Benet con esa explicación psicologista propuesta por Bousoño, que, además de situarse aparentemente del lado del lector y no del autor, presupone un proceso racional incluso en primera instancia que en ningún caso está presente en la reflexión de Benet. De esta manera, la poética de Benet no esconde su deuda con los autores del Romanticismo inglés. Abrams, en el parágrafo «Sobrenaturalismo natural» de *El Romanticismo: tradición y revolución*, levanta el mapa intelectual de las relaciones entre la literatura romántica y los textos bíblicos que tanto se ajustan a la explicación de la presencia de Job en *La inspiración y el estilo*, pero también al sentido de la lectura de Benet del pasaje bíblico:

El fenómeno es conspicuo, y no ha escapado a la atención de críticos e historiadores. Si a pesar de ello seguimos sin darnos cuenta de hasta qué punto los conceptos y patrones de la filosofía y la literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida, o también una forma secularizada de la expresión devota, se debe a que seguimos viviendo en lo que sigue siendo esencialmente una cultura bíblica, aunque con manifestaciones derivadas más que directas, y tomamos fácilmente nuestras maneras hereditarias de organizar la experiencia por las condiciones de la realidad y las formas universales del pensamiento (Abrams 1992: 53).

Juan Benet recurre a un motivo universalmente conocido, pero no porque lo impulse una intención sacralizadora de la palabra literaria, sino porque lo sitúa en una tradición de pensamiento y sensibilidad de estirpe romántica particularmente anglosajona, con la que, además, guarda afinidades precisas. Se lee en *La inspiración y el estilo* que

el escritor empieza a depurarse a partir del momento en que [...] deja entrar una gran dosis de incertidumbre en sus opiniones y sus doctrinas, tanto como en sus métodos de trabajo y en sus criterios estéticos se vuelve más riguroso y exigente. Cuando al dogmatismo de la juventud sucede la vacilación, y al entusiasmo la pesadumbre, y a la fe el escepticismo, se puede afirmar que entonces el escritor se encuentra en la mejor posición para emprender y juzgar su obra con arreglo a un gusto dictado por el conocimiento y las leyes de una literatura que disfruta y paladea (Benet 1973: 31).

La rehabilitación de dicha tradición lo distingue entre sus contemporáneos y le abre las puertas de par en par a la hora de impartir un magisterio incuestionable entre los escritores españoles de una generación posterior a la suya. Diferentes críticos han subrayado la importancia de Benet en la novela española de la generación posterior, por ejemplo Fernando Valls (2003) afirma que «Juan Benet, en cambio, fallecido en 1993, parece haberse consagrado definitivamente como la primera referencia de algunos de los más brillantes escritores actuales» (2003: 30) y, a continuación consigna esa relevancia en una «lección, digámoslo así, [que] ha sido la de la complejidad y la exigencia, la búsqueda de un estilo propio para plasmar a través de la ambigüedad y la abstracción su visión mítica de España» (2003: 30). Pero no es solo eso, es también la distancia que desde el principio guardó, a pesar de sus firmes posiciones ideológicas, con cualquier compromiso literario, es decir, con la utilización de la literatura para un fin distinto a la literatura misma. Esa fidelidad es la que preserva en primera instancia la aceptación de la evidencia, ese hallazgo casual, que sin ser la obra propiamente precede a su concepción, a la que luego acompaña el estilo, cuya servidumbre reside en encauzar la inspiración:

El Antiguo Testamento tiene, hablando *grosso modo*, una sola intención, un solo estilo y una única fuente de intención, un solo estilo y una única fuente de inspiración, de la cual bebe todo un ejército de cronistas. Pero es también el ejemplo más notorio —y es para mí lo más importante— de cómo la inspiración acostumbra a expresar su dictado en un estilo concreto, y por esa razón ha funcionado —para todas las lenguas europeas que emprendieron, al final de la Edad Media, su traducción como una empresa literaria de la mayor importancia— como un estimulante mucho más activo que cualquiera de los otros libros de la Antigüedad para la formación del gran estilo nacional (Benet 1973: 52).

La inspiración exige un estilo y no al revés; el estilo no encauza la inspiración. Una porción del afán del escritor es esa indagación para encontrar un estilo ajustado a esa inspiración entendida como «aquel gesto de la voluntad más distante de la conciencia» (Benet 1973: 53); de manera que la inspiración se origina «cuando entre los polos del escritor existe un cierto estado de tensión creado por la voluntad, con una cierta independencia respecto del conocimiento» (*ibid.*). En otras palabras, la evidencia no surge necesariamente de una operación racional aunque en ocasiones caiga en una de estas zonas, aun cuando la voluntad se encuentre sumida en sombras. A pesar de que razón y voluntad parecen haberse asociado indivisiblemente, Benet preserva una relativa autonomía entre las dos potencias que se corresponden con la distinción entre el proyecto y la elaboración literaria, pero es en su ejecución en donde se hace visible la inspiración: «En oposición al proyecto —que sólo admite una expresión en un lenguaje resumido y sintético— la inspiración es aprehendida siempre en el lenguaje formal y —haciendo abstracción por ahora de lo que sea el estilo— no tiene dentro del contexto sino un alcance limitado» (1973: 54). La evidencia opera como el motor de la creación literaria, el hallazgo al que remite la obra misma, pero sin definirla, ni mucho menos agotarla en su abertura originaria; al contrario, se hace necesaria una forma exterior para hacerla visible, pero «una forma externa dada y estable» (1973: 55). El reconocimiento de esa forma es así mismo un quehacer del escritor, porque la inspiración no basta para dotarla del estilo requerido, ni siquiera para suministrar los elementos necesarios para conseguir esa forma oportuna:

la inspiración actúa con doble efecto: el primero en cuanto tal, con un discurso irreprochable, pero incompleto; el segundo [...] como un estímulo que nace del planteamiento de un problema no resuelto, de la configuración de las zonas que han quedado en blanco, de la prolongación temática de la incógnita, de la respuesta a una interrogante que se ha planteado en el terreno elegido por las musas, pero que debe quedar zanjada en el que le es propio del escritor (1973: 55-6).

Pero «zanjar» no es necesariamente resolver, sino admitir incluso que el problema planteado es irresoluble o que, en cualquier caso, su solución es exhibir la imposibilidad de hallar una solución. El estilo resuelve lo que puede, porque su propósito no es encontrar una solución satisfactoria, sino darle justamente una salida acomodada con esa inspiración. Un autor clásico para Juan Benet es quien es capaz de cohesionar la servidumbre que se deriva de una y de otro para ofrecer otra cosa que no desdeña la tradición pero que la actualiza. Si un escritor se considera puramente un artesano y regala su destreza a unos modelos preestablecidos, actúa como siervo de una tradición cuyo valor reside en esa misma tradición y no en las relaciones del artista con ella, entonces difícilmente aparece el artista. Más bien es la conjunción entre el artista y el artesano, entre Orfeo y Hefestos, la que representa cabalmente al escritor; la que constituye a quien obedece a la inspiración y es dueño de un estilo; la que rehabilita incesantemente la gran literatura o lo que Benet llama el *grand style* o grande estilo:

El hombre que no duda en forjarlo de nuevo para adaptarlo a sus necesidades y encajarlo en sus cánones; el hombre que no vacila ante la vitrificación de un material tan delicado; ante la pérdida de las virtudes originales, ante el endurecimiento de la fluencia con que nació, ante el quebrantamiento de unas piezas que no se ajustan a un molde previo, ese hombre acostumbra a ser un clásico (1973: 61).

Pero Benet no se conforma únicamente con la mostración de estas dos categorías; también se interesa en distanciarlas de la vieja dicotomía entre forma y contenido, una distinción que «pierde todo sentido en la auténtica obra de arte y sólo será cierta mientras el carácter dialéctico que la informa —moralmente necesaria y estéticamente independiente— no sea superada por el escritor [...] con una síntesis artística» (1973: 33). El estilo de un escritor maduro es aquel que «se perfila como un espacio que incluye al de la razón, con un número mayor de dimensiones que ella y dispuesto a particularizarse con el de ella [...] cuando voluntariamente renuncia al empleo de aquellas dimensiones que escapan a su control» (1973: 162). Pero solo se cumplimenta tal estilo si previamente el escritor, además de escribir, ha indagado en el lenguaje mismo, en los conceptos e ideas recibidas y aprehendidas, en las relaciones que se establecen entre uno y otras que, a su vez, desbordan el instrumento original del mismo modo que exceden el conocimiento del principiante. El estilo ensancha y ahonda hasta independizarse del propio escritor, hasta transformarse en un ámbito autónomo que el escritor alienta pero que existe ya sin él; al que el autor puede volver, pero no es necesario que regrese para ser. La independencia del estilo respecto del autor que lo ha propiciado señala la madurez de su escritura:

Cuando el estilo del escritor alcanza ese complejo nivel la literatura que sale de su pluma está, bajo la máscara de la representación, ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento que —con la ayuda de conceptos, palabras, sonidos, reminiscencias— forma una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de introducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento (1973: 163).

El estilo propiamente es una fascinación, un hechizo logrado sin saber e, incluso, sin querer por el escritor, pero cuya repercusión en el lector es inobjetable. Para Benet la renuncia de la literatura al estilo noble, *grand style*, se produjo tempranamente, en el siglo XVII. Una distancia que sin prejuizar no deja de incitar a la sospecha. Diferentes pudieron ser las causas que incidieron en el deterioro de una literatura que se aferró al «costumbrismo» como objeto privilegiado. Pero, según Benet, lo verdaderamente inadmisibile es que la responsabilidad de esa degradación recaiga en el clásico que, en realidad, no tenía nada de noble:

Pero si ese perverso y avisado alejamiento de las maneras nobles y de los asuntos de la nación se debe, más que a otra cosa, a un precoz recelo apoyado en un presentimiento de la falsedad pompiar, entonces —y a pesar de su agudeza— todas las acusaciones se vuelven contra él: porque era él, el clásico y no el estilo, quien no tenía nada noble que decir, quien carecía ya de gracia, cultura y acento para alcanzar cierta altura y seriedad; quien, con socarronería y burla, atacó a la cultura pero no a los tabús del estado y pretendió así disimular su falta de dicción poética; quien hizo de tal modo el mayor desprecio a la lengua de su tierra y, para ocultar sus lagunas y defender su profesión, no vaciló en rebajar el arte literario y en relegar para siempre la prosa que heredó a una función menor y a un vasallaje al lenguaje castizo del que muy pocos españoles se han sabido librar (1973: 175).

Así pues, fue responsabilidad o, en todo caso, falta de responsabilidad del escritor y, por tanto, de una sociedad aparentemente indiferente a la literatura la que propició tal deterioro del que la tradición española no ha podido o no ha sabido recuperarse. Ahora bien, esa gravedad no refiere únicamente un estilo, por el contrario, es la prodigalidad de estilos la que demuestra su existencia. Esta mutilación, cuya causa última sitúa Benet en la censura y, por tanto, en la autocensura; en la necesidad de callar antes que decir por diferentes razones entre las que no son menores las de Estado. Tampoco pudo resarcirse en los periodos en los que se instauró una sociedad liberal asentada bajo el supuesto de la libertad de expresión; una barrera, emplazada entre el silencio y la liberalidad de la expresión, de la que el escritor español fue incapaz de librarse, quizás sometido a la amenaza antes que a la realidad de tal censura; condicionado por un temor presente pero impalpable; prisionero de su posibilidad más que de su certeza: «ni siquiera entonces porque el escritor español ha heredado y conlleva, desde el siglo XVII, una constitución y una mentalidad que ya no puede apartar de sí la sombra de aquella barrera» (1973: 178). La tarea a la que se enfrenta, el quehacer que asume como propio, el trabajo propuesto, sin duda, excede a un solo individuo: recuperar la seriedad de un estilo, respetuoso de la inspiración, que abone e impulse de nuevo la escritura literaria. En este sentido, la intención de Benet se transforma en una mansedumbre, no es que exija ese cambio o ese convencimiento de una vez, sino que más bien reivindica una disposición, una apostura por parte del escritor para que si llega, no lo rechace:

ninguna barrera puede prevalecer contra el estilo siendo así que se trata del esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictado de la realidad. Es un esfuerzo inaudito porque la realidad que le rodea es infinita en extensión y profundidad. Esa realidad se presenta ante el escritor bajo un doble cariz: es acoso y es campo de acción (1973: 179-80).

Ese acoso procede de la ausencia, en un primer momento, de un instrumento capaz de dominar la realidad, es decir, de un estilo, pero esa expresión solo surgirá si admite su realidad no como un código infinito e indescifrable, sino justamente como su mejor socio a la

hora de encauzarlo. Así, el trabajo del escritor es semejante al de Job, cuya paciencia frente a las contrariedades de todo tipo forja un temperamento que al comienzo es incapaz de comprender la causa de tanta desgracia, pero su porfía en la bondad divina lleva al límite una comprensión que resulta una evidencia; ese camino doliente y desencantado es el de la mansedumbre, el que abre las puertas de la realidad para que sobre ella se arroje el escritor, ahora sí pertrechado de una herramienta afinada que pueda introducirse en ella con absoluta naturalidad.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Tr. M. Bustamente. Barcelona: Barral Editores.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*. Tr. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- BENET, Juan (1973): *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral.
- BENET, Juan (1999a): *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara.
- BENET, Juan (1999b): *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil española*. Pról. Gabriel Jackson. Madrid: Taurus.
- BENET, Juan (2003): *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza.
- BENET, Juan (2004): *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.
- BENET, Juan (2012): *Ensayos de incertidumbre*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Debolsillo.
- BENICHOU, Paul (1981): *La coronación del escritor (1750-1830). Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Tr. A. Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERLIN, Isaiah (2008): *Sobre la libertad. Con un ensayo sobre Belin y sus críticos por Ian Harris*. Ed. Henry Hardy. Ed. castellana Ángel Rivero. Madrid: Alianza.
- BOUSOÑO, Carlos (1985): *Teoría de la expresión poética*, 2 vols. Madrid: Gredos.
- CHEVALIER, Jean & Alain GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Bouquins.
- D'ANGELO, Paolo (1999): *La estética del romanticismo*. Tr. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.
- ECHIVARRÍA, Ignacio (2013): "Prólogo", en Juan Benet, *Ensayos de incertidumbre*. Barcelona: Debolsillo, 9-34.
- FRAZER, James G (1992): *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRYE, Northrop (2001): *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Tr. E. Casals. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2010): "Volverás a Región, relato y discurso simbólico". En *Cinco novelas en clave simbólica*. México: Alfaguara, 143-226.
- GRACIA, Jordi (2004): "La estética del miedo". En Jordi Gracia & Miguel Ángel Ruiz Carnicer: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 17-37.
- GOYTISOLO, Luis (2013): *Naturaleza de la novela*. Barcelona: Anagrama.
- GUILLÉN, Claudio (2007): *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica.
- JUDT, Tony (2007): *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*. Tr. Miguel Martínez Lage. Madrid: Taurus.
- MARCELINO, Amiano: *Historia*. Ed. María Luisa Harto Trujillo. Madrid: Akal, 2002.
- MARÍAS, Javier (2009): *Literatura y fantasma*. Pról. Elide Pitarello. Madrid: Debolsillo.

*Job y la inspiración: notas sobre el pensamiento literario de Juan Benet*

- MATEO DíEZ, Luis (2004): *Fantasmas del invierno*. Madrid: Alfaguara.
- MILL, John Stuart (2007): *Sobre la libertad*. Tr. J.-C. Mèlich. Barcelona: Folio.
- PLUTARCO: *Vidas paralelas*, 2 vols. México: Universidad Nacional de México, 1923.
- POPPER, Karl R (2010): *La sociedad abierta y sus enemigos. Con una addenda del autor*. Tr. E. Loedel. Tr. de los adenda A. Gómez Rodríguez. México: Paidós.
- RIERA, Carmen (1988): *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisoló: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.
- Sagrada Biblia* (1955): Madrid: Editorial Católica.
- STEINER, George (2006): *El lenguaje y el silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Tr. M. Ultorio. Sevilla: Gedisa.
- SUETONIO: *Los doce césares*. Pról. Francisco Montes de Oca. México: Porrúa, 2012.
- TÁCITO: *Los Anales*. Ed. Arturo Marasso. México: CNCA-Océano, 2000.
- TOCQUEVILLE, Alexis de (2010): *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Tr. Ángel Guillén. Intr. José Enrique Rodríguez Ibarra. Madrid: Minerva / Biblioteca Nueva.
- TREBOLLE, J. & S. POTTECHER (2011): *Job*. Madrid: Trotta.
- VALENTE, José Ángel (2000): “Con cáustica ternura”. En *Ensayos. Obras completas*, t. II. Rd. Andrés Sánchez Robayna, recop. y nn. de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1483-84.
- VALLS, Fernando (2003): *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- ZAMBRANO, María (1995): “El libro de Job y el pájaro”. En *El Hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 385-408
- ZAMBRANO, María (1998): “La libertad del intelectual”. En *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Pról. Jesús Moreno Sanz. Madrid: Trotta, 131-2.