

# JUAN BENET: LAS PARADOJAS DEL «GRAND STYLE»

Claude Murcia

(Université de Paris 7)

*«Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style..»*

Flaubert

Juan Benet siempre acompañó su escritura con una reflexión crítica formalizada en numerosos ensayos, empezando por *La inspiración y el estilo*, publicado en 1965, un momento en que todavía reina en la novela española la corriente neorrealista; aunque aparezcan en la década de los 60 textos novedosos, como los de Luis Martín Santos o Juan Goytisolo, que empiezan a romper unos moldes que la obra de Juan Benet arruinará de modo radical. El ensayo de Benet se presenta como una apología del «grand style», concepto que explora a lo largo de 180 páginas en un brillante intento de definirse, describirse y legitimarse como el autor que empieza a ser.

Para Benet —como para Flaubert, al que se refiere— «la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto» [1973:135]. El pensamiento que se va dibujando en este ensayo está informado por una serie de tensiones y de paradojas que intentaré indagar y confrontar con su escritura —siendo la primera paradoja la perseverancia ensayística durante años de un escritor que tenía tan escaso aprecio a los críticos...

Según Benet, información y estilo —distinción que no coincide con la tradicional pareja contenido/forma— son los dos hilos, de intereses divergentes, que maneja el escritor. La información, componente volátil, llega pronto a la obsolescencia; el estilo, en cambio, se esfuerza en «superar el interés extrínseco de la información para extraer de ella su naturaleza caediza y confeccionarle otra perdurable» [1974:138]. De ahí la función «destemporalizadora» del estilo, encargado de suprimir los gérmenes responsables de este envejecimiento, en particular el más «patógeno de todos ellos, el que usualmente llamamos novedad » [1974:138].

Sobra decir que Benet odia la literatura «informativa», siempre afectada de certidumbres,

de dogmatismo, subordinada a dictados exógenos. En la mitad del siglo XIX, un concepto territorial de la literatura la transforma, según él, «en la más servil y estéril de todas las artes, la novela naturalista y el costumbrismo en todos los niveles» [1974:105]. De ahí su famosa provocación, en la que afirma que cambiaría todo Galdós por una novela de Stevenson. También Zola, que comete el error de informarse con precisión sobre la vida de un fogonero, toma el mismo camino...: «Es el señor Zola subiéndose en una locomotora para estudiar la vida de los ferrocarriles franceses, con vistas a la próxima novela suya. Eso ya no es novela, eso es antropología, casi ni antropología: eso es entomología. Es como si los ferroviarios fueran insectos. Es una actitud cientifista absolutamente necia» [1997:27].

Unos años más tarde, en 1970, reincide en su impertinente juicio —y no sin humor— declarando que Galdós, «deslumbrado por el ejemplo francés, se propuso una especie de levantamiento catastral de la sociedad de su tiempo y entendió la novela como el topógrafo puede entender un plano parcelario» [2011:142].

La estética realista pretende aprehender el mundo por la descripción, encerrando el objeto o el personaje en una serie de rasgos que le singularizan y le dan una coherencia unívoca. Obsesionada por la eficacia narrativa, subordina la descripción al personaje, impidiéndola desarrollarse por sí misma y evitando el riesgo de incitar al lector a la falta de atención.

La técnica descriptiva de Juan Benet, en particular en *Volverás a Región* —fundadora del ciclo novelesco—, provoca, por su precisión y su tecnicidad, efectos de veracidad que garantizan la autenticidad de la ficción. El espacio natural, geográfico, geológico de Región se impone, por ende, desde las primeras páginas como un espacio creíble, verosímil, consistente, en su irreductible presencia. Al mismo tiempo, la hipertrofia descriptiva forma unos «islotos» textuales que ofrecen una resistencia poco frecuente a la lectura.

La aridez así generada puede provocar en el lector una reacción de ausencia —«se salta», entonces, la descripción— o un sentimiento de aburrimiento, dos cosas proscritas por el relato «eficaz». A no ser que, modificando sus esperas, conciba la descripción como lo que es en la escritura benetiana: un lugar retórico, un lugar de advenimiento del sentido y de autoengendramiento del texto —concepción muy próxima a la del Nouveau Roman francés, que, curiosamente, ni le interesa ni le gusta al escritor español...

La exhibición de un saber, de una competencia taxonómica que se funda en un recorte

racional del universo, suele proceder de una voluntad pedagógica que hace del narrador, según la fórmula de Philippe Hamon, un «comentador del mundo», serio y racional, propio de una escritura mimética. Ahora bien, en el caso de la descripción benetiana, la profusión de imágenes, asociadas a menudo al mundo mitológico, así como el uso frecuente de términos eruditos inaccesibles al lector profano acaba por envolver el objeto con un aura de misterio, devolviéndolo a una extrañeza poética. Por su resistencia al sentido, la palabra sabia impone su pura materialidad tipográfica y fónica, estimulando la imaginación del lector «ignorante». La tensión cognitiva se encuentra entonces debilitada por la dimensión sensorial. La abolición del objeto descrito provocada por la profusión de detalles técnicos se hace en beneficio del propio acto textual. El trabajo de la escritura se hace patente, afirmando el relato como un puro producto de la imaginación. Al tender la ficción a crear un mundo autorreferencial, el poder del referente se desdibuja y, como dice Blanchot, el texto se convierte en el lugar donde el mundo tiene lugar.

El mapa topográfico que traza Benet del espacio inventado de Región es la materialización ejemplar de esta tensión entre discurso racional y poder imaginativo. El mapa, vendido con el primer tomo de *Herrumbrosas lanzas* en 1983, tiene una existencia material autónoma. Al entrar en consonancia con el espacio diegético y al apuntar hacia la adquisición del dominio de un espacio homogéneo, balizado, identificable, parece tener todas las características de un discurso «positivo», subrayado por su apariencia científica. Esta pretensión positivista se viene abajo cuando uno considera —entre otras cosas— la atribución lúdica de nombres de amigos del escritor a ciertos topónimos, así como la fuerza simbólica de una topografía que marca el difícil paso entre Macerta y Región, figurando así la oposición conflictual entre los dos lugares ficticiales.

Esta práctica descriptiva, que tiende a opacar la realidad, nos lleva a considerar una distinción teórica que hace Benet en su ensayo *La inspiración y el estilo* entre la estampa y el argumento. Benet distingue dos tipos de estructura entre los cuales se mueve la novela, y que radican en los dos «apetitos» psicológicamente diferentes que son la descripción y la justificación. Estos dos tipos de estructura —la estampa y el argumento— corresponden a dos estilos distintos. Mientras la literatura de estampa busca sobre todo la calidad de la frase, la calidad de lo que, en cada momento, se da a leer, dirigiéndose a un apetito de «degustación», la literatura de argumento, preocupada en integrar el párrafo en la economía de conjunto, se apoya más en lo que va a ser

leído, siendo el caso extremo el ilustrado por el «suspense» narrativo [1973:152-153].

En una conferencia leída el 26 de abril de 1979 en la universidad de Harvard y titulada «Onda y corpúsculo en el *Quijote*» retoma la misma oposición: «He dicho en otro lugar que en el arte narrativo existen dos formas extremas de composición: la estampa o el argumento, o para emplear conceptos metafóricos extraídos de la doble naturaleza de la luz, el corpúsculo y la onda» [1981:85] Tal concepción remite a lo que decía Flaubert, y que cita Claude Simon — otro adepto de la literatura de estampa— en *Le Jardin des plantes*: «ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épouserait le comte seront dupés».

Está claro que la literatura de Juan Benet es una literatura de estampa más que de argumento, más corpuscular que de onda, que tiende a invertir la jerarquía tradicional de los componentes estructurales de la novela. A la hipertrofia del proceso de escritura corresponde, lógicamente, la atrofia de la diégesis. Al dejar de recibir la impulsión de la acción, del flujo narrativo y de sus esperas específicas, atenta al detalle y al secreto del mundo, la novela benetiana afirma la primacía absoluta del lenguaje literario: «Lo importante son exclusivamente las virtudes de la prosa que pertenecen al mundo planetario de la literatura. Cómo se ha escrito, no lo que se ha escrito» [1997:254].

Esta misma distinción entre estampa y argumento llevó a Juan Benet a privilegiar cada vez más el fragmento. En un epílogo a la edición de *Herrumbrosas lanzas* —novela inacabada— Javier Marías destaca unas frases de una carta con fecha del 25 de diciembre de 1986 que le mandó Juan Benet: «cada día creo menos en la estética del todo o, por decirlo de una manera muy tradicional, en la armonía del conjunto». A continuación, Benet se cita a sí mismo:

El asunto (o el argumento o el tema) es siempre un pretexto y si no creo en él como primera pieza jerárquica dentro de la composición narrativa es porque, cualquiera que sea, carece de expresión literaria y se formulará siempre en la modalidad del resumen. Definir la narración como ‘el arte de contar una historia’ me parece una banalidad incalificable; ni siquiera es una tautología (...). Pienso a veces que todas las teorías sobre el arte de la novela se tambalean cuando se considera que lo mejor de ellas son, pura y simplemente, algunos fragmentos» [cit. en 2009:711]

Sin embargo, las novelas benetianas rebosan de anécdotas, de crónicas diversas, de historias de familia. Pero las constantes rupturas del flujo narrativo, la destemporalización y la deflación de la causalidad provocadas por el gesto descriptivo, así como las numerosas digresiones

o el juego metafórico que abre de pronto sobre otro mundo posible van desconstruyendo con obstinación el hilo argumental, sumiendo la realidad representada en una penumbra inconfortable para un lector acostumbrado a una narración más convencional. El argumento se ve en cierta manera atrapado en las redes de la estampa, es decir, de una estructura compleja que define el modo de existencia del texto benetiano. O sea, el estilo.

El estilo, concebido por Benet como un modo de conocimiento, procede de la imaginación. El poeta es aquel que percibe una realidad detrás de los hechos, de las palabras, de las construcciones racionales. Esta percepción —que se suele llamar «inspiración»— sólo aparece en el campo estético creado por el estilo, estructura que ha construido el poeta en su intento de «inventar» la realidad: «el escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilística que es la que le dicta la imagen general del universo y la que define, con particular precisión, aquellas áreas del mismo que deben ser abordadas con el conocimiento» [1973:108]

El poder de la imaginación en que descansa el estilo —y que Benet restituye a una literatura nacional estancada en un neorrealismo del que le cuesta salir— ejerce sobre el lector «una fascinación, una forma de encantamiento» que le da acceso a «un reino prohibido a las luces del entendimiento» [1973:163]. La misma dimensión fascinadora le permite al poeta escribir, siempre y cuando acepte rechazar el control de la razón.

El resultado de esta concepción de la experiencia creadora es, en el caso de Juan Benet, una detestación visceral del estilo, que considera degenerado, de una literatura española que entró «en la taberna» en algún momento del siglo XVI y que «no se ha salido de ella sino para ir a la iglesia» [1073:95]; y, simultáneamente, una predilección asumida por lo que llama el «grand style», noble y complejo, sobre el modelo cervantino o proustiano.

El «grand style» benetiano, a nivel frástico, se caracteriza de inmediato por la amplitud de un movimiento que se desarrolla sobre el modelo clásico del período —prótasis, apódosis— y por una sólida estructuración que pone en evidencia la armadura lógica del discurso : hipotaxis, conectores lógicos, puntuación...

Y las palabras que, mientras cocinaba de espaldas a él, subían con la misma irreprimible y gratuita fluidez del humo, todo aquel maremágnun de reyes cristianos y moros sanguinarios y estandartes que seguían flotando al viento en las breñas más recónditas de la sierra, todos aquellos combates

de caballería que habían de terminar con una intervención milagrosa, anticipación de aquella vengativa cabalgata de viejos señores desbaratada por el guardián del bosque al que se dirigen todavía las lágrimas y lamentaciones de esas viejas damas que, por miedo a enfrentarse con las ruinas que las rodean, esconden sus miradas hipnotizadas por las carboneras de las mansiones abandonadas, como si ella, abrasada por la historia local, celara esa lenta y última combustión de una brasa a la que un leve giro o un débil soplo transforma en un instantáneo haz de llamas, y con las que, a falta de otras historias, trataba de distraerle durante la cena o sumirlo en el sueño de los ecos lejanos del combate en la sierra le mantenían despierto en la cama, con los ojos brillantes clavados en el techo [2009:31].

Semejante utilización de la razón y de sus medios, semejante uso de la frase como herramienta de racionalidad entra en tensión con una modalidad retórica que enturbia dicha racionalidad. Se trata de la exuberancia de una sintaxis —uno de los lugares privilegiados del trabajo del estilo— que se presenta como un sistema complejo, sinuoso, laberíntico, primer obstáculo a la transparencia textual y a la legibilidad. Hay, en la escritura de Benet, una «belleza gramatical», como dice Proust hablando de Flaubert. La amplitud de la frase alcanza a menudo proporciones desmesuradas, saturando la capacidad memorística del lector y obligándole a frecuentes vueltas atrás o a relecturas integrales. La hiperhipotaxis y la estructura arborescente hacen difícil una aprehensión global de la frase; también la proliferación, radicada particularmente en la expansión del sintagma nominal a través de las aposiciones, los sintagmas adjetivales o preposicionales, las subordinadas relativas, etc. La recursividad de la frase —es decir la capacidad de la estructura mínima de reengendrarse a sí misma—, que hace de la escritura benetiana una escritura del añadido, de la precisión, de la rectificación, de la «reprise», la abundancia de paréntesis, guiones, incisos de todo tipo, rompen constantemente la linealidad discursiva, parasitando el enunciado principal, que desaparece a veces largo tiempo para reaparecer al final del recorrido, obligando al lector a volver al principio para integrarlo al conjunto de la frase.

Sin transgredir jamás las reglas sintácticas elementales, la lengua de Benet adquiere, junto con un modo de existencia visual, una complejidad que corresponde a la del mundo creado. La racionalidad del discurso se ve neutralizada por la exuberante complejidad de una prosa que, socavando los poderes explicativos y clarificadores del *logos*, reanuda con el estilo «noble» y obliga al lector a adoptar una actitud perceptiva generadora de intranquilidad.

Extraño a todo dictado exterior al proyecto literario y a su deseo de escribir, Benet se

niega a dejarse encerrar tanto en la «modernidad» como en el «clasicismo». Fuera de algunos escritores como Beckett o Thomas Bernhard, Benet lee poco a sus contemporáneos. En conjunto, la literatura moderna sólo le interesa hasta los años treinta. Si le es familiar la obra de Flaubert, de Proust, de Conrad, de Stevenson, de Kafka o Melville, si relee con frecuencia ciertas novelas de Faulkner, se nutre constantemente de autores latinos —Amiano Marcelino, Tácito, Suetonio, Plutarco—, de Cervantes y de Shakespeare. Su amor por el «grand style», el mundo arcaico y mítico en que encierra sus ficciones, su interés por la historia guerrera y la estrategia militar, su apego al mundo de las ideas —entre otras cosas— poco le predisponen a la modernidad literaria. Paradójicamente, su obra, por romper con los cánones de la novela dominante y de la ideología que ésta última vehicula, resulta ser una de las más novedosas de la época. Porque, envueltos en esta escritura de «grand style», el fracaso de la razón, la opacidad de la conciencia, la desagregación del relato, la conceptualización del personaje, el juego entre construcción y deconstrucción mítica, la ironía y el humor conforman una obra que constituye una respuesta para pensar la complejidad de un mundo vivido como irracional y oscuro, y no para resolverla en términos racionales o metafísicos.

El uso de la palabra «estilo» en el ensayo de Juan Benet está probablemente ligado al mismo tiempo a una época y a una concepción singularizante y creativa. La aparente paradoja radica en que participa a la vez de la dimensión inspirada, de incantación —lo que Barthes llama «la valeur-génie»— y de la dimensión artesanal —«la valeur-travail», fundada por Flaubert [Barthes 1972].

La génesis de *Una meditación* ilustra esta doble faceta. Benet inventa un bastidor donde poner el rollo introducido luego en la máquina, dispositivo que le permite escribir sin tener nunca que releerse y así reconstruir las condiciones de una «memoria muy personal». Pero al terminar la redacción de la novela, el escritor lleva a cabo un largo trabajo de corrección en «folios normales»... [Benet 1997:124-125].

Ahora bien, si consideramos el estilo no sólo como una forma significativa sino también como una «fuerza actuante» [Jenny 2011] que afecta al lector, está claro que el estilo benetiano actúa directa y fuertemente sobre él, provocando reacciones que pueden ir de la fascinación al aburrimiento y que rehabilitan la importancia de los sentidos en la práctica lectora.

Siguiendo ciertos postulados de la neurociencia, según los cuales el cerebro del lector,

al leer la descripción de una acción, reproduce el mismo trayecto que el personaje diegético, Guillemette Bolens explica cómo el estilo «kinésico» de Proust crea en el lector «simulaciones perceptivas» que le ayudan a comprender el texto [Jenny 2011].

Uno puede pensar que el texto benetiano organiza numerosas simulaciones perceptivas a través de sus imágenes, sus metáforas, sus ecos, su plasticidad, su dimensión musical, sus descripciones de paisajes... y todo ello mediante una escritura tortuosa, opaca, profusa, exaltada que sumerge al lector en una penumbra que nada conseguirá disipar, porque la finalidad que asigna Benet a la literatura, mediante su «grand style», no consiste en introducir una luz en la oscuridad del mundo sino más bien en devolver el mundo a la penumbra que lo define.



## **BIBLIOGRAFÍA**

- BARTHES, Roland: «L'artisanat du style», en *Le degré zéro de l'écriture*. Points Seuil, 1972.
- BENET, Juan: *Cartografía personal*. Madrid: Cuatro ediciones, 1997.
- , *Ensayos de incertidumbre*. Barcelona: Lumen, 2011.
- , *Herrumbrosas lanzas*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- , *La inspiración y el estilo*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- , *La Moviola de Eurípides*. Madrid, Taurus, 1981.
- , *Volverás a Región*, Barcelona. Debolsillo, 2009.
- JENNY, Laurent (ed.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*. Ginebra: MetisPresses, 2011.