

DRAMATURGIAS DEL SER
Juan Benet y el trasfondo existencialista del Absurdo

MIGUEL CARRERA GARRIDO
Universidad Complutense de Madrid/ITEM

Introducción

La producción dramática de Juan Benet —mal conocida, poco estudiada y apenas difundida hasta fechas recientes¹— abarca desde principios de la década de los 50 del pasado siglo hasta 1973, año de la aparición de *La otra casa de Mazón*, híbrido de novela y drama que supone su canto de cisne como autor teatral. En un plano personal, tal cronología se corresponde con las primeras fases de su trayectoria literaria. Desde una perspectiva más amplia, no obstante, coincide con el apogeo del fenómeno de mayor repercusión en la escena occidental de medio siglo: el Teatro del Absurdo. Aunque las primeras piezas asociadas a esta tendencia se remontan a la década anterior, no es hasta la siguiente cuando sus principales figuras —Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Arrabal y Pinter, sobre todo— adquieren notoriedad.

En 1953 tiene lugar en París el estreno de *Esperando a Godot*, para muchos el hito culminante de la moda absurdista. Ese mismo año publica Benet su

¹ De 2010 data la edición del *Teatro completo*, en el que se reúnen trece piezas y un fragmento. Con anterioridad solo seis de estos textos habían visto la luz: dos en sendas revistas —*Max*, en *Revista Española* (1953), y *Agonia confutans*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1969)—, otros dos en el volumen conmemorativo *Teatro civil: 1949-1959* (1960) —*El Burlador de Calanda* y *El salario de noviembre*— y los restantes en la antología *Teatro* (1971) —*Anastas o el origen de la Constitución* y *Un caso de conciencia*, amén de una versión actualizada de *Agonia confutans*.

primera obra literaria: la tragicomedia *Max*. Centrada en las desventuras de un equilibrista, ya en ella es posible apreciar el afán de renovación que distinguirá su quehacer, así como un obvio parentesco con los dramaturgos recién citados. Dicho aire de familiaridad irá intensificándose en sucesivos títulos, al punto de situar a Benet en la misma línea de ruptura que los grandes nombres de la vanguardia de la posguerra. Rendido admirador de Samuel Beckett, su literatura presenta numerosos paralelismos con la estela encarnada por el irlandés. Por lo general, la crítica suele destacar los de índole estético-formal. En este artículo, por el contrario, nos disponemos a explorar el trasfondo ideológico, tomando en cuenta el Absurdo en su conjunto.

Si bien un estudio de estas características podría extenderse a la práctica totalidad de la creación benetiana, preferimos centrarnos en el *corpus* teatral; más en concreto, en los seis títulos que creemos nucleares: las aludidas *Max* y *La otra casa de Mazón*, *Anastas o el origen de la Constitución*, *Agonia confutans*, *Un caso de conciencia* y *El verbo vuelto carne*. Normalmente desdeñada tanto por los especialistas benetianos como por la crítica teatral y literaria, es en esta parcela donde la afinidad con el Absurdo se hace más palpable. Gestada en el mismo clima de pesimismo y desolación, comparte con él ciertos temas y motivos propios de la veta filosófica sobre la que se yergue buena parte del arte y la literatura de la época: el existencialismo. En las páginas que siguen ofrecemos un breve resumen de los rasgos definitorios de esta corriente intelectual; pasamos luego a examinar su huella en la literatura absurdista, para, por último, rastrear las concomitancias temáticas entre esta y el teatro de Benet.

Del existencialismo al Absurdo

Actitud, más que movimiento o escuela, el existencialismo se sustenta en dos ejes esenciales: su concepción del hombre como un ser carente de esencia y su escepticismo respecto de los enunciados absolutos de la fe, la razón y la moral. Entre sus precursores se cuentan nombres como Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoievski, Kafka o Unamuno, en todos los cuales se da una inquietud similar en torno al sentido del mundo y la naturaleza humana; inquietud que cristalizará, con la debacle de los dos conflictos mundiales, en la emergencia de pensadores como Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Simone de Beauvoir y los dos nombres más habitualmente asociados a esta tendencia: Albert Camus y Jean-Paul Sartre. A este último se debe la acuñación del término *existencialismo*; fue, asimismo, quien de manera más sistemática teorizó sobre él, en su ensayo *El ser y la nada* (1943) y en obras de ficción como *La náusea* (1938) o *A puerta cerrada* (1945).

Defiende Sartre que la existencia precede a la esencia, o sea que el ser humano no está prefigurado en su nacimiento, sino que se construye a través de sus actos. De ello se deduce la ausencia de un sentido primario o trascendente, lo que provoca el vértigo al que Sartre llama *náusea*: una especie de horror cósmico

ante la constatación de la nada. La muerte de Dios, pregonada por Nietzsche, se encuentra en la base de esta crisis: relativiza lo que parecía incontestable y abandona al individuo en una tierra de nadie, que pronto se le antojará hostil. A partir de entonces, todo será responsabilidad suya, solo habrá de responder ante sí mismo. Hay que decir, así y todo, que para Sartre, antes que un padecimiento, se trata de una impagable oportunidad para tomar las riendas de su vida y, más allá de los clichés e imposturas del día a día, alcanzar la realización como individuo. Víctima de ansiedad metafísica y *mala fe*, ya no podrá regresar a su anterior concepción de la realidad. «El primer acto de la mala fe consiste en la evasión de lo que uno no puede evadirse, evadirse de lo que uno es», sentencia Sartre en *El ser y la nada*²; así, lo único que le queda es asumir su precaria circunstancia y buscar el equilibrio en un mundo sin asideros firmes.

Los argumentos del Camus de *El mito de Sísifo* (1942) —libro de cabecera de la *filosofía absurdist*— concuerdan en buena medida con dicha postura; no en balde, nos topamos en sus primeras páginas con una alusifón directa a Sartre: «Ese malestar ante la inhumanidad del hombre, esa incalculable caída ante la imagen de lo que somos, esa “náusea”, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo»³. Según el responsable de *El extranjero*, el desajuste existencial obedece a cuatro factores: el carácter mecánico y vacío de la vida cotidiana, la concepción del tiempo como una fuerza inaprehensible y destructiva, el sentimiento de habitar un entorno extraño y, por último, la enajenación de nuestros congéneres. Cualquiera de estos motivos puede despertar en el sujeto el malestar denominado *absurdo* y, en el peor de los casos, empujarlo al suicidio.

Tampoco es Camus, pese a todo, un derrotista: en la misma línea que Sartre, recomienda hacerse cargo de la situación y empezar a valorar las experiencias ya no por su calidad —dado que todo ha perdido su trascendencia—, sino por su cantidad. Partiendo de que no hay una idea predeterminada o unitaria del sujeto, este puede moldearse a su gusto, incluso adoptando roles contradictorios o incurriendo en excesos; lo esencial, a la postre, es explotar al máximo la libertad que le ha sido otorgada, sin preocuparse por un imposible Más Allá; «el hombre es su propio fin [...], su único fin», sentencia Camus; «Si quiere ser algo, es en esta vida»⁴.

No estamos, por tanto, ante un panorama tan desalentador como podría parecer; de hecho, hasta se podría argüir que el existencialismo, más que un ataque contra los tradicionales esquemas de la fe y la razón o una cruda instantánea de

² Apud M. Esslin, *El teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1964, pág. 27.

³ A. Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pág. 27. Sartre, con todo, establecería diferencias sustanciales entre las ideas de ambos. «Il n’y a pas pour moi d’absurde au sens de scandale et déception où l’entend Camus. C’est que j’appelle absurde est chose très différente: c’est la contingence universelle de l’être, qui est, mais qui n’est pas le fondement de son être; c’est ce qu’il y a dans l’être de donné, d’injustifiable, de toujours premier» (apud E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, París, 1974, pág. 88).

⁴ A. Camus, *op. cit.* pág. 114.

la indignancia metafísica del hombre, es una apuesta por su inalienable libertad. Su eclosión al calor de episodios atroces como Auschwitz o Hiroshima explica, hasta cierto punto, su aureola negativa. Sus profetas, aun así, insisten en que la visión pesimista es un mero punto de partida, cuyo fin pasa por advertir al hombre sobre las convenciones y mentiras que lo rodean, no por hundirlo en la desesperación⁵.

Muy otro sería el caso del Teatro del Absurdo: frente al optimismo *sui generis* de Sartre y Camus, sus piezas dibujan un cuadro «desnudo, vacío de toda animación, roído por la nada»⁶. Con razón dice Styan: «The theatre of the absurd revealed the negative side of Sartre's existentialism»⁷. Este nihilismo viene acentuado por la ausencia de un discurso coherente, de base racional. «Si Camus sostiene que en nuestra desilusionada época el mundo ha dejado de tener sentido», dice al respecto Esslin, «lo hace con el estilo racionalista, elegante y discursivo de un moralista del siglo XVIII, en obras cuidadas y de perfecta estructura»; y lo mismo opina de Sartre y sus «personajes brillantemente trazados y enteramente consistentes, lo cual viene a reforzar la antigua convicción de que cada ser humano posee un núcleo esencial inmutable, de hecho un alma inmortal». Más congruente, el Absurdo trata de «evitar, por instinto e intuición, esta contradicción interna» y, así, «ha renunciado a argüir sobre lo absurdo de la condición humana, se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas»⁸.

En cuanto a los temas tratados, también se aprecia una divergencia de calado. En ambos casos discurren por un plano de máxima abstracción. Como dice Jacquart, «la condition humaine constitue l'archithème sous-tendant leur théâtre»⁹. Aunque no se descarta una lectura de tipo político o social, el primer foco de interés es la precariedad ontológica del hombre, sin concreciones geográficas, raciales, religiosas, etc. Se distinguen, a este respecto, dos dimensiones superpuestas: una superficial, contingente, y otra profunda, inmutable,

⁵ Según Sprintzen, «if the "absurd" defines our world, it was never treated by Camus as a conclusion, only as a "point of departure"» (D. A. Sprintzen, «Camus, Albert, 1913-1960», en E. Craig, ed., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, Londres, 1998). En cuanto a Sartre, su evolución hacia el compromiso le permite arrojar algo de esperanza en sus planteamientos. De hecho, esta ya se respira al final de *La náusea*, cuando Roquentin entrevé la posibilidad de dar sentido a su vida entregándose a alguna actividad creativa como, por ejemplo, escribir un libro: «llegaría un momento en que el libro estaría escrito, estaría detrás de mí y pienso que un poco de su claridad caería sobre mi pasado» (J.-P. Sartre, *La náusea*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 224). Como bien señala Hinchliffe, ambos autores exigen pasar a la acción, siendo así que «no philosophy has ever insisted more than existentialism on the necessity for making decisions» (A. P. Hinchliffe, *The Absurd*, Londres, Methuen, 1974, pág. 89).

⁶ E. Herreras, *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Universitat de Valencia, 1996, pág. 76.

⁷ J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice, Volume Two: Symbolism, Surrealism and the Absurd*, University Press, Cambridge, 1981, pág. 125.

⁸ M. Esslin, *op. cit.*, pág. 16.

⁹ E. Jacquart, *op. cit.*, pág. 86.

donde bullen las preguntas eternas. Pues bien, a los absurdistas solo les interesa esta última. No es que sea imposible mejorar nuestra situación en el primer nivel —parecen decir—, solo que ello no alivia en nada la angustia que emana del otro. Ahí es precisamente donde se diferencian de los existencialistas —al menos de Sartre, el cual se convertiría en todo un icono de la izquierda revolucionaria—: en su desprecio de los problemas inmediatos; otra faceta, a fin de cuentas, de su escepticismo.

El ruso Adamov parecería una excepción a esta regla: tras una serie de obras en torno a sus congojas íntimas, decide volver la mirada hacia lo terrenal y ocuparse de dilemas más mundanos, en la confianza de que ello contribuirá a paliar el desosiego que le causan aquellas. Según Esslin, dicha inflexión constituiría el indicio de «una progresiva liberación por medio de la creación artística, del íncubo de su neurosis, de sus profundos sufrimientos personales»¹⁰. Tal exorcismo es, por desgracia, una ilusión: pese a renegar públicamente de la línea solipsista practicada en sus inicios y acometer un teatro de corte político, Adamov nunca conseguiría sobreponerse a sus tribulaciones; ¿cómo explicarse, si no, su suicidio, acaecido en 1970?¹¹

Para el genuino absurdista no hay consuelo ni esperanza posibles. Cuando más, se podría hablar de una purificación, una catarsis derivada de la contemplación de la trágica condición del ser. «[W]e may be saved by first being damned», dice Killinger¹², para quien el Absurdo supondría el anuncio de «a new faith, tougher and more resilient than the one we thought we had»¹³. Ahora bien, aun esta lectura soteriológica es objetable: mientras que otras formas de inspiración religiosa —la tragedia griega, los misterios medievales, los autos sacramentales— obedecían a una cosmogonía o sistema de creencias conocidos, a partir de los que se articulaba el universo, el Absurdo, en cambio, parte de «una metafísica no apadrinada ni por dioses, ni por sistemas ni por ideología... y menos por una moralidad»¹⁴, erigida con «los frutos del descenso de un hombre a las profundidades de su personalidad, sus sueños, sus fantasías y sus pesadillas»¹⁵. Hablar, pues, de redención en el sentido cristiano se sugiere, como poco, problemático.

El Absurdo es un grito desesperado en un mundo vacío de ideales y enunciados irrefutables. Mientras que el existencialismo promovía una manera coherente de

¹⁰ M. Esslin, *op. cit.*, pág. 91.

¹¹ El único absurdista que se redime en este sentido es Pinter. Según Schumacher, el inglés «has left behind metaphysical speculation about man's place in the universe to grapple with the more immediate problems of how to live and survive in a precarious political situation» C. Schumacher, «The Theatre of the Absurd», en M. Coyle (ed.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Gayle Research, Detroit, 1990, pág. 471. También Genet se volvería muy activo políticamente en su madurez. Él, sin embargo, dejaría totalmente de escribir teatro.

¹² J. Killinger, *World in Collapse: The Vision of Absurd Drama*, Dell Publishing, Nueva York, 1971, pág. 134.

¹³ J. Killinger, *loc. cit.*, pág. 171.

¹⁴ E. Herreras, *op. cit.*, pág. 89.

¹⁵ M. Esslin, *op. cit.*, pág. 304.

vivir en tal ámbito, asumiendo la falsedad de sus convenciones, los absurdistas se limitan a plasmar el horror y la indefensión de «l’homme qui erre sans but, l’oubli du but, l’homme coupé de ses racines essentielles, transcendentelles»¹⁶. Aunque con menor carga de pesimismo, también Juan Benet dedicará su escritura a reflexionar sobre el dolor metafísico del sujeto y el sinsentido del mundo. A continuación volvemos la mirada sobre él y sus concomitancias con los puntos hasta aquí barajados.

Juan Benet y el existencialismo

Nunca se cuidó Benet de sistematizar su pensamiento ni encuadrarlo en una escuela determinada; solía, al contrario, guiarse por intuiciones, y si citaba a autores no era tanto por un afán erudito cuanto por querencia personal. Entre sus predilectos, destacan Bergson y Frazer, aunque también aprecia a otros como Dilthey, Kant u Ortega. De la tradición existencialista, sobresale Kafka, quien, junto con Faulkner y Proust, formaría «la trilogía planetaria de la literatura del siglo XX»¹⁷. También menciona a otros dos pioneros: Kierkegaard y Dostoievski. Al danés lo trae a colación en *El ángel del Señor abandona a Tobías*¹⁸, y aunque la brevedad y neutralidad de las remisiones no nos permite dilucidar su valoración, el solo hecho de que lo cite ya es significativo. Diferente es el caso del segundo: las críticas que le dirige son solo comparables a las que le reserva a Galdós. Precisamente en el aspecto que más celebran los lectores del ruso —su capacidad para bucear en los vericuetos de la conciencia— es donde nuestro autor encuentra sus mayores defectos: la superficialidad y el exceso de dramatismo. Vemos, si no, cómo lo despacha en uno de sus artículos:

[N]o es de extrañar que la pluma de Dostoievski parezca una escoba. Solo se dedicaba a barrer, fregar y enjuagar la ropa, labores domésticas en un escenario plagado de mujeres chillonas, visionarios de blusón, ambiciones de casaca, piedad de sotana y —entre tanta miseria— mucha alma seráfica siempre dispuesta a presentar la otra mejilla¹⁹.

Su aprecio por las grandes figuras es, en comparación, mayor. En torno a 1950 asiste a la tertulia del Café Gambrinus, donde «[c]ada sábado se leía un capítulo de *El ser y la nada*»²⁰ y «salían a relucir “la mala conciencia”, “el ser

¹⁶ Apud E. Jacquart, *op. cit.*, pág. 68. La cita pertenece, en realidad, a Ionesco.

¹⁷ J. Benet, «Una vida con Faulkner», en *Una biografía literaria*, Cuatro, Valladolid, 2007, pág. 184.

¹⁸ J. Benet, *El ángel del Señor abandona a Tobías*, Taurus, Madrid, 2004, págs. 24 y 145-146, n. 1.

¹⁹ J. Benet, «Sobre Dostoievski», en *Sobre la incertidumbre*, Ariel, Barcelona, 1982, página 62.

²⁰ E. García Rico, «Juan Benet: “Joyce es de segunda fila”», *Triunfo*, 429, pág. 38.

del otro” [...] “la epojé fenomenológica” y tantas otras preparaciones del espíritu imprescindibles para paladear un vaso de vino»²¹. En una de esas sesiones promueve una discusión a propósito de dos textos sartreanos sobre Faulkner²². Estos le sirven para bosquejar su personal noción del tiempo. Es lícito hablar, pues, de un cierto magisterio en esta época; así, al menos, lo cree García de Nora, quien glosa su «insistencia en el influjo de Sartre»²³.

Con eso y con todo, el entusiasmo del ingeniero por el francés no parece haber sido nunca demasiado reseñable. Decece, por si fuera poco, con el paso de los años. A mediados de los 70 comenta sobre su persona:

[...] a lo que más me recuerda es a un anuncio puesto por una marquesa a raíz de la pérdida de su caniche: «se ha perdido escritor francés, de alcance nacional, aureolado con todas las virtudes del intelectual. Responde al nombre de...»²⁴.

La ironía apunta al desprecio benetiano por el intelectualismo, pero también a su alejamiento del *engagement* que, por esos años, encarnaba la pareja formada por Sartre y Simone de Beauvoir. Para Benet, el arte no debe tener una función política ni aspirar a cambiar la realidad social, solo limitarse a explorar las contradicciones del ser humano, sus abismos insondables. Es este uno de los puntos en el que su obra se aproxima a la de los absurdistas. Se percibe, asimismo, un escepticismo semejante respecto de la capacidad del artista para mejorar las cosas. En su homenaje a Beckett tras la concesión del Nobel se lee un aserto de lo más revelador, relativo al concepto acuñado por Camus:

[...] solo cabe hablar del absurdo para aquella literatura basada en la esperanza [...]. Puestos a hablar con propiedad, yo creo que el absurdo domina mucho más a San Agustín, a Cervantes, a Schiller y a Camus (con todo su optimismo sans en avoir l'air) que a Kafka y Beckett²⁵.

Tal dictamen nos pone sobre la pista de su actitud frente a problemas de índole metafísica, más cercana, como decimos, a la de los absurdistas que a la de los existencialistas.

De los filósofos asociados a esta cuerda, al único que guardaría verdadero respeto Benet es a Heidegger. En referencia a su etapa de formación, dice: «en

²¹ J. Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Consejería de Educación/Visor, Madrid, 2001, pág. 91.

²² Dichos textos eran «*Sartoris*» y «A propósito de *El sonido y la furia*. La temporalidad en Faulkner», incluidos ambos en *Situaciones I* (Losada, Buenos Aires, 1968, págs. 7-11 y 52-60). En cuanto a la intervención benetiana, ha sido publicada, con el escueto título «William Faulkner», en *Una biografía literaria* (J. Benet, págs. 63-82).

²³ E. García de Nora, «La novela española en tiempos de Juan Benet», *La Página*, 30, 1997, pág. 26.

²⁴ F. Carrasquer, «Respuestas de Juan Benet a un cuestionario mínimo», en M. Jalón (ed.), *Cartografía personal*, Cuatro, Valladolid, 1997, pág. 97.

²⁵ J. Benet, «Samuel Beckett. Premio Nobel 1969», en *Una biografía literaria*, pág. 106.

aquellos años me fascinaba la lectura de Heidegger»²⁶. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurriría con Sartre, todo parece indicar que su estima continúa intacta pasado el tiempo; veamos, si no, el comentario que añade el entrevistador a sus palabras: «[...] al pronunciar el nombre del autor de *Ser y tiempo*, Benet baja la voz, como si esa lectura le revelara algún secreto»²⁷. Acaso en este aprecio tenga algo que ver la impronta del Bergson de *Materia y memoria* en el ensayo citado.

De la opinión que le merecían a Benet los capitostes del existencialismo, pasamos a considerar la huella de estos en los estudios sobre su obra. Congruente con sus valoraciones, la crítica benetiana no ha dedicado muchos desvelos a elucubrar sobre los posibles paralelismos o débitos. De la bibliografía sobre su narrativa, solo unos pocos estudios hacen mención explícita a conceptos o pensadores existencialistas. Aun cuando todos dan por hecho la influencia de Kafka, los nombres de Sartre, Camus y Heidegger apenas son mentados, y cuando ocurre, siempre es de manera incidental. Entre los exegetas que sí los citan, están Herzberger, Navarra Ordoño y Vásquez. El primero vincula la temporalidad de Benet con las observaciones de Sartre sobre Faulkner, trayendo también a colación al filósofo de Friburgo²⁸. Por su lado, Navarra Ordoño propone un nexo entre Región y la metafísica de este último, aunque sin profundizar en el asunto²⁹. Y Vásquez, en fin, es la única que aborda el análisis de la literatura benetiana —de *Una meditación*, más en concreto— desde una perspectiva existencialista, concebida, eso sí, «as an attitude —as opposed to a doctrinal philosophy— that views man as irrevocably alone in an absurd universe, condemned to invent himself in order to give meaning both to self and to his world»³⁰.

En el escrutinio de su teatro tampoco pretendemos seguir de cerca la teoría existencialista; solo rastrear las inquietudes que tanto Benet como el Absurdo tendrían en común con tal marco filosófico. De estas distinguimos cuatro elementales: la inexistencia de Dios, la relativización del tiempo, la inconsistencia del yo y la incomunicación entre los seres humanos. Como avanzamos, se trata de problemas universales: aparte de no concretarse en ningún contexto social o históricamente reconocible, rebasan la experiencia y perspectiva del

²⁶ N. Orringer, «Juan Benet, a viva voz sobre la filosofía y el ensayo actuales», en M. Jalón (ed.), *op. cit.*, pág. 140.

²⁷ N. Orringer, *loc. cit.*

²⁸ Cf. D. K. Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, The American Hispanist, Clear Creek, 1976, págs. 55-56.

²⁹ Cf. A. Navarra Ordoño, *Dos modernidades: Juan Benet y Ana María Moix*, Abecedario, Badajoz, 2006, pág. 8. Este autor cita, asimismo, a Cioran, quien, pese a oponerse a los existencialistas en aspectos cruciales, representa una rama paralela del nihilismo auspiciado por Schopenhauer y Kierkegaard. «Es improbable que Benet no conociera a Cioran», sentencia (A. Navarra Ordoño, *loc. cit.* pág. 19, n. 3).

³⁰ M. A. Vásquez, «The Creative Task: Existential Self-Invention in *Una meditación*», en R. C. Manteiga *et alii*, *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, The University Press of New England, Hanover/New Hampshire, 1984, pág. 64.

individuo. «[C]ualquiera en las profundidades de su ser es al mismo tiempo todos los demás», decía Ionesco³¹. Congruentes con esta postura, no van a recurrir, ni los absurdistas ni Benet, al registro confesional o autobiográfico, sino que darán a luz un discurso impersonal, objetivado, con el que cualquiera pueda identificarse. Hasta qué punto se puede hablar de semejanzas más profundas entre ambos frentes, es algo que rastreamos en lo que resta de artículo.

La inexistencia de Dios

Según Killinger, este motivo sería «the single element serving as a common denominator in all absurd drama, and indeed providing the essential nature of absurdity»³². Quizá sea una afirmación exagerada para autores como Pinter o Albee, pero no cabe duda de su centralidad en el dominio absurdista. No es tanto que el hombre se sienta abandonado por su Creador —que también— como que Su silencio pone en jaque las certezas que conferirían sentido a la existencia: de un lado, la trascendencia, o sea, la seguridad de que algo (y Alguien) nos espera tras la muerte, y que ello justificará nuestro paso por el mundo; y de otro, los valores morales, fundados en la creencia en un juicio ultraterreno, en el que nuestros actos se verán recompensados o castigados.

«Si Dios no existe, todo está permitido»; en esta celeberrima cita de *Los hermanos Karamazov* expone un alarmista Dostoievski el dilema. Oponiéndose a los temores del ruso, razona Camus que la muerte de la divinidad aporta, antes que nada, la libertad individual, el endiosamiento nietzscheano: «Si Dios existe, todo depende de él y contra su voluntad nada podemos. Si no existe, todo depende de nosotros»³³. Para los absurdistas, en cambio, esta pérdida conlleva un gran revuelo en todos los órdenes, especialmente en el moral. «[L]as verdades últimas, sobre las que basamos nuestra conducta y en las que confiamos como fuente de justificación moral para nuestras acciones, están apoyadas en las más ínfimas evidencias y son a menudo contradictorias entre sí», dice Wellwarth respecto de la obra beckettiana³⁴. La invalidación de la norma universal —ya esbozada por Nietzsche en *Aurora* (1881)— abre la veda a la exploración de los límites de la moralidad, a la recreación del desconcierto que se adueña del hombre en este nuevo contexto. Así, se dibujan ámbitos donde *todo vale*, en los que los principios otrora reputados de incuestionables se ven subvertidos. Piénsese en la obra de Genet, en la que asistimos al alumbramiento de una ética y una estética del mal: una nueva fe, perversa y oscura, que da cierta razón a

³¹ Apud Esslin, *op. cit.*, pág. 134.

³² J. Killinger, *op. cit.*, pág. 39.

³³ A. Camus, *op. cit.*, pág. 140.

³⁴ G. E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Lumen, Barcelona, 1966, pág. 67.

lo que argüía Killinger³⁵, merced a la cual actitudes que cualquiera consideraría aberrantes o despreciables se ven sublimadas, adornadas de una extraña poesía. La analogía es tan acusada que en sus dramas llegamos a ser partícipes de verdaderas misas negras, como las que orquestan los protagonistas de *El balcón* o Clara y Solange en *Las criadas*.

En cuanto a los demás dramaturgos del Absurdo, esta preocupación varía de intensidad y forma. En Beckett, por ejemplo, ocupa un lugar central, pero de un modo distinto que en Genet: así, en la obra del irlandés se hace más patente el sinsentido y la abulia a los que conduce la pérdida del modelo divino y los ideales del cristianismo. Víctimas de este fracaso, sus personajes son carcasas sin alma, que consumen su tiempo en las actividades más baladíes pero que, a la vez, sufren indeciblemente. Esto contrasta con el universo de Ionesco, aunque solo en apariencia. Protagonizan el teatro del rumano seres que recuerdan más a robots que a personas: en esta falta de humanidad recuerdan a las criaturas beckettianas. En sus conversaciones no aparece, como en las de aquellas, el tema religioso, pero se encuentra latente, en la neutralización de la moral cristiana y en el acecho de la muerte. En la antología de artículos *El hombre cuestionado* expone su postura de forma más clara, verbalizando sus dudas —«si hay algo, ¿por qué hay mal en vez de bien?»³⁶—, lamentando la pérdida de espiritualidad o doliéndose de la ferocidad del universo: «Dios no hubiera podido inventar un mundo más cruel. Ha inventado el mundo más cruel posible. La creación no es inhumana, es ahumana»³⁷. Por su lado, Adamov, en sus primeras obras, exhibe los efectos de una crueldad cósmica, procedente de «una entidad casi tangible en sí misma, y al mismo tiempo emanación de una entidad superior, instintivamente maligna»³⁸. En una línea parecida se movería Audiberti, responsable de «una serie dramas con el Dios Salvaje —el poder maléfico del cosmos— como protagonista»³⁹.

Pasando al *corpus* benetiano, el factor religioso ocupa un lugar muy relativo. En la narrativa abundan las alusiones y los intertextos bíblicos, y muchas de sus digresiones incluyen términos clave de la fe cristiana como *salvación*, *penitencia*, *culpa*, etc. Dicho interés recorre, igualmente, su obra ensayística: desde «La construcción de la torre de Babel» o «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la Antigüedad», hasta *El ángel del Señor abandona a Tobías*, en cuyas páginas proclama, entre otras cosas, el carácter racional y, por ende, domesticado del catecismo cristiano.

³⁵ No en vano, defiende Sartre —en su *San Genet, comediante y mártir* (1952)— que en esta oposición a los valores tradicionales halla Genet lo que se les escapa al resto de absurdistas: el sentido de su existencia. Como dice Hinchliffe, «Genet is concerned not with denying the significance of human experience, but with trying to discover new dimensions of meaning in it» (A. P. Hinchliffe, *op. cit.* pág. 75).

³⁶ E. Ionesco, *El hombre cuestionado*, Emecé, Buenos Aires, 2002, pág. 205.

³⁷ E. Ionesco, *loc. cit.*, pág. 108.

³⁸ G. E. Wellwarth, *op. cit.*, pág. 50.

³⁹ G. E. Wellwarth, *loc. cit.*, pág. 106.

Ahora bien, lo que es el tema axial de gran parte del Teatro del Absurdo —el descrédito del ideal teológico, simbolizado en la muerte de Dios— no desempeña un papel crucial o, cuando menos, no está contemplado de la misma forma. Fijémonos en su novelística. Región es, quién lo duda, un yermo dejado de la mano divina, cuyos habitantes semejan almas en pena; no es, empero, la incomparecencia del Creador lo que más atenaza sus corazones, sino cuestiones como la percepción de la realidad, el devastador efecto del tiempo, la lucha entre la razón y el instinto, etc. No hay que olvidar, por otro lado, que el ámbito regionato cuenta con su cosmogonía particular, encarnada en el personaje del Numa y el santuario de Mantua. Se trata, ciertamente, de un sistema defectuoso, cuyos ritos han perdido su valor hace tiempo⁴⁰; dotado, así y todo, de un sucedáneo de credo, con sacrificios humanos incluidos, que todos los fieles acatan con temor. En este sentido, estaría más próximo a la fe genetiana, a la que aludíamos hace un rato: si bien en Benet la dialéctica bien-mal ocupa un lugar relativamente anecdótico, novelas como *Volverás a Región* o *Un viaje de invierno* poseen un notable componente ritual.

Centrándonos en su teatro, solo una pieza aborda la órbita teológica de manera directa, aunque también difusa. Nos referimos a *El verbo vuelto carne*: en ella se escenifica lo que parece un debate entre las Personas de la Santa Trinidad, homologadas con las tres primeras personas gramaticales. Tú y Yo se reprochan sus respectivas actitudes frente a una heteróclita grey —coherentemente denominada *Vosotros*—, mientras Él actúa de frustrado mediador. De ser acertada la identificación con los referentes trinitarios, podría interpretarse como una acerba crítica de la manipulación de la que son objeto los practicantes de las religiones oficiales. En su condición subsidiaria, de mero pretexto de las diferencias entre los dos debatientes, su relación con la deidad remite a la de mitología clásica: aquella no les presta atención y, cuando lo hace, es solo para engañarlos y manejarlos a su antojo⁴¹. La diferencia estriba en que, como en el Absurdo, carecemos de unos rituales y un imaginario definidos: lo único que queda es un intercambio desquiciado entre tres seres consumidos y una audiencia idiotizada.

También los protagonistas de *La otra casa* —Cristino, Eugenia Fernández y el espectro de El rey— aparecen como fantoches en manos de un demiurgo arbitrario, al que, aun así, no osan desobedecer. «¿A quién respetas tú, cochambre?», le escupe Cristino a Eugenia; «A mucha gente: a su madre de usted, al Numa». «¿Al Numa, dices?», le interpela El rey; «Al Numa, sí, al Numa. ¿Usted no?»;

⁴⁰ Sobre la falta de articulación de la mitología de Benet, cf., sobre todo, M. López López, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Verbum, Madrid, 1992, pág. 166, y M. Carrera Garrido, «La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1, 2009, págs. 33-37.

⁴¹ Como resultado de la ausencia de un paradigma derivado del designio divino, «el griego llegará a pensar que el hombre no es más que un juguete creado por el dios para conjurar su aburrimiento» (J. Benet, *Del pozo y del Numa*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1978, págs. 85-86).

«Ya lo creo; más que a mi padre», confiesa el monarca; «¡Y quién no!», admite Cristino, a lo que el otro agrega: «Justicia divina, la ley de bronce»⁴². En esta obra los mitemas regionatos ya se encuentran plenamente delineados: el sacrificio que pone fin a las inquietudes de Cristino y El rey —la muerte de Alejandro Lassa, llamado a derrocar a Cristino— viene a unirse al de todos aquellos que osaron enfrentarse al misterio de Mantua o que, simplemente, se entregaron al cadalso para expiar su culpa. En cuanto al espacio, presenta todos los trazos de una tierra maldita, reminiscente de las babilonias del Antiguo Testamento. Ya en *Volverás a Región* aparecía identificada con Nínive⁴³, y, no por casualidad, precede al drama una cita del Libro de Jonás. En ella, se refiere el momento en el que el profeta, tras sermonear a los habitantes de Nínive, se retira a las inmediaciones, «hasta ver/qué sería de la ciudad»; en su espera, Jehová hace que crezca una calabacera. De un día para otro, no obstante, envía un gusano para que la seque y levanta un viento feroz en el lugar donde aguarda Jonás; el cual, ante el inopinado giro de su suerte, exclama: «Mejor sería para/ mí la muerte que mi vida». La divinidad le pregunta entonces si tanto se enoja por la calabacera, a lo que el infortunado contesta: «Mucho/me enojo, hasta la muerte». Con esta airada reacción termina la cita benetiana. Si acudimos al original, comprobaremos, sin embargo, que el intercambio incluye la réplica de Dios, de la cual se extrae la moraleja de la parábola:

Tuviste tú lástima de la calabacera, en la cual no trabajaste, ni tú la hiciste crecer; que en espacio de una noche nació, y en espacio de otra noche pereció: ¿Y no tendré yo piedad de Nínive, aquella grande ciudad donde hay más de ciento y veinte mil personas que no conocen su mano derecha ni su mano izquierda, y muchos animales?⁴⁴

El hecho de que Benet decidiese eliminar este parlamento, en el que Jehová exhibe su magnanimidad, es muy significativo. Con su gesto resta importancia a la enseñanza divina y dirige la atención hacia los dos aspectos negativos: la arbitrariedad del Ser Supremo y la azarosa circunstancia del hombre, sometido a Su carácter voluble. Las deidades de las que nos habla el ingeniero no conocen la piedad para con sus súbditos. Su voluntad es impenetrable y en su doctrina no hay lugar para la salvación. No es casual que en *El verbo* se escuche, cerca del final, el *Dies Irae*⁴⁵. Según decíamos, nos situamos en un entorno condenado, reverso de la Tierra de Promisión; las imprecaciones de Yosen, huésped de *La otra casa*, no dejan lugar a dudas: «Miserable tierra, despojo de los mares que abandonaron tu incómodo lecho: estéril, adúltera, abominable asiento contra natura sin agua», dice⁴⁶. Su actitud hacia las leyes

⁴² J. Benet, *La otra casa de Mazón*, DeBolsillo, Barcelona, 2009, págs. 77-78.

⁴³ J. Benet, *Volverás a Región*, DeBolsillo, Barcelona, 2009, pág. 95.

⁴⁴ Jonás, 4:10

⁴⁵ J. Benet, *El verbo vuelto carne*, en *Teatro completo*, Siglo XXI, Madrid, 2010, pág. 395.

⁴⁶ J. Benet, *La otra casa*, págs. 107-108.

que gobiernan Región denota, por otra parte, la inanidad de cualquier conato de rebelión: la negativa a acatar el orden impuesto por Cristino —delegado del Numa— acabará llevándolo a la locura y, en última instancia, a lanzarse al monte, donde encontrará una muerte segura.

Salvo en estos dos dramas, en ningún otro incide Benet directamente en aspectos religiosos. En puridad, tampoco lo que hemos visto se correspondería estrictamente con el desasosiego existencialista. Lo que comparten es su visión escéptica, desengañada, del ideal teológico. La muerte de Dios no aparece abordada en Benet de forma explícita. A lo más, se opera una tergiversación sobre el imaginario heredado del cristianismo, bien para burlarse de él, bien para devolverle el aire terrible e impredecible que poseía antes de la domesticación llevada a cabo por la Iglesia católica. En dicho embate a las convenciones de la religión oficial se aproxima Benet al talante absurdista: al ya citado Genet, a Beckett y, sobre todo, a Arrabal, cuyo *Cementerio de automóviles* es una versión bufá de la Pasión de Jesucristo. La afinidad, de todas maneras, resulta mucho más palmaria en el resto de preocupaciones.

La relativización del tiempo

Remite este fenómeno, primeramente, al rechazo de una idea objetiva y racional de la *cuarta dimensión*, pero también tiene mucho que ver con la ruptura con el dogma cristiano. Para los creyentes, el tiempo sería un correlato de «the order of the universe, an order established by God and irrevocable until he decrees an end to this universe and the beginning of a transmuted, eternal one»⁴⁷. Eliminado Dios de la ecuación, varía el significado y la percepción del eje temporal: de ser un trazo recto, encauzado al encuentro con el Hacedor, deviene una dimensión desprovista de un principio rector, donde el hombre se siente afligido. Pervive una noción de eternidad, pero en nada similar a la plenitud celestial de las religiones; emparentada, más bien, con el tormento de la condenación o, mejor aún, con el retorno nietzscheano, por el cual personas y acontecimientos pierden su singularidad y las horas se tornan un fluir sin peso, desentendido de la idea de progresión y ahogado por la arbitrariedad. Ya en *La náusea* sufría Roquentin esta «desestructuración del tiempo»⁴⁸. En el Absurdo se llevará a sus últimas consecuencias. Las propuestas de Beckett, Ionesco y Adamov son, cada una a su manera, las más representativas: así, si el primero nos describe páramos estancados, siempre al borde de la consunción, los otros dos incluyen en sus obras relojes que marcan horas imposibles o se desentienden de la medida del tiempo; es común citar, a este respecto, *La cantante calva*, donde el reloj de los Smith repica hasta 17 veces; aludamos

⁴⁷ J. Killinger, *op. cit.*, pág. 119.

⁴⁸ E. M. Ruiz de Alegría, «El dolor en la literatura del absurdo», *Letras de Deusto*, 67, 1995, pág. 213.

también a *La parodia*, de Adamov, cuya anárquica acción está presidida por un reloj sin manecillas.

En Benet la cuestión del tiempo ocupa un lugar protagónico, como se han encargado de señalar numerosos críticos⁴⁹. Las consideraciones en torno a él lo definen como un elemento opresivo, «a mere repetition of misfortunes»⁵⁰. Así, en *Volverás a Región* oímos declarar al Dr. Sebastián:

Le voy a decir en pocas palabras lo que yo creo que es el tiempo [...], es la dimensión en la que la persona humana solo puede ser desgraciada [...]. El tiempo solo asoma en la desdicha y así la memoria solo es el registro del dolor⁵¹.

Similar pesimismo permea la siguiente sentencia de Cayetano Corral, personaje de *Una meditación*: «el tiempo no se engendró ni en las estrellas ni en los relojes, sino en las lágrimas»⁵²; el reloj que se esfuerza por reparar funciona como símbolo de la postración en la que se hallan sumidos los protagonistas; cuando se pone en marcha, no obstante, es peor: la desgracia, que hasta entonces había estado latente, se cierne sobre la comunidad y amenaza con desbaratar el tipo de vida asentado en Región, ruinoso pero estable, acomodado en su decadencia. Como apunta Ortega, «el tiempo se transforma en pronosticador de tragedias»⁵³. Al final, de todas formas, nada grave ocurre: el reloj explota y Región continúa varada fuera del tiempo.

En la obra benetiana la dimensión temporal se escapa al entendimiento del hombre. Este se afana por controlarla sin darse cuenta de que no existe como realidad objetiva o aprehensible, de que se organiza conforme a los movimientos de la conciencia, no a una legislación preestablecida. El universo imaginado por Benet constituye la exposición de esta certidumbre; su textura temporal descansa exclusivamente en la maraña de remordimientos e inseguridades generada por sus pobladores. La imagen del Purgatorio viene aquí muy a cuento, así como la irrupción de almas en pena, atrapadas entre esta vida y la otra; ellas encarnan, mejor que nadie, la suspensión de la temporalidad.

⁴⁹ Cf. R. D. Pope, «Benet, Faulkner, and Bergson's Memory», en R. C. Manteiga *et alii* (eds.), *op. cit.*, págs. 111-119, y R. C. Manteiga, «Time, Space, and Narration in Juan Benet's Short Stories», en R. C. Manteiga *et alii*, *op. cit.*, págs. 120-136.

⁵⁰ V. Cabrera, *Juan Benet*, Twayne Publishers, Boston, 1983, pág. 24.

⁵¹ J. Benet, *Volverás*, pág. 161.

⁵² J. Benet, *Una meditación*, DeBolsillo, Barcelona, 2009, pág. 94.

⁵³ J. Ortega, «Estudios sobre la obra de Juan Benet», en K. Vernon (ed.), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 80. A propósito de este episodio apunta Benson: «El pueblo regionato, acostumbrado a vivir fuera de la temporalidad, se rebela contra la opresión de la monotonía del orden racional» (K. Benson, *Razón y espíritu: Análisis de la dualidad subyacente en el discurso de Juan Benet*, Universidad de Estocolmo, 1989, pág. 49). Ahora bien, el regreso a la situación inicial tampoco entraña el sosiego.

Esta subjetivación del tiempo remite a los presupuestos de Bergson, especialmente al concepto de *durée*⁵⁴. La interiorización condiciona ambos planos del discurso, siendo así que la expresión se convierte en un reflejo de la parálisis que atenaza a los personajes. Esta, a su vez, se proyecta hacia un ámbito universal, de tintes metafísicos. Parece justificado, aun así, relacionarla con la fase histórica en la que vivió y escribió el ingeniero: el franquismo. Según su *mitología*, el régimen del Caudillo suponía, aparte del retorno a la edad heroica de El Cid, Carlomagno o Felipe II, el triunfal desfile de la España eterna hacia su plena realización. Desde las instituciones y los medios de comunicación se fomentaba una idea de la historia según la cual la victoria de Franco habría sido poco menos que una disposición de la Providencia y todas las atrocidades de la guerra quedarían justificadas por el fin hacia el que se encaminaba la nación: la recuperación de su esencia inmutable. Para el común de la gente, en cambio, la cotidianidad presentaba una cara bien distinta: el atraso y la represión alimentaban un insuperable clima de claustrofobia y anacronismo, en el que los españoles se asfixiaban. Las siguientes palabras de Chamorro dan buena cuenta de dicha atmósfera:

Dada la inexperiencia del espacio donde se produce la experiencia de la ciudadanía, la nutrición y el crecimiento del ciudadano, este podía especializarse en la contemplación del tiempo [...]. Todos aquellos millones de reclusos [...] veían fluir el tiempo de sus vidas a la espera de la resolución de otro tiempo, plenamente imaginario, en el que se redimiera el momento dilatado entre la caída sobre el ciudadano del sambenito del delincuente y la aurora [...] en la que el ciudadano, liberado del sambenito, dejara de pagar el pato⁵⁵.

Tal es el caldo de cultivo en el que inicia Benet su andadura literaria. Su distanciamiento respecto de los autores testimoniales no es óbice para rastrear un paralelismo entre el enrarecimiento y la desesperanza inherentes a la provincia regionata y su realidad cotidiana. No en vano, la figura del prisionero que usa Chamorro serviría para definir a muchas de sus criaturas (pensemos, de nuevo, en los entes fantasmagóricos); como dice el propio ingeniero: «Acaso sea [...] quien esté en la más privilegiada situación para meditar sobre el origen y la meta del tiempo»⁵⁶. Se trata, sin duda, de una analogía arquetípica, trascendente a coordenadas precisas; creemos legítimo, aun así, atribuirle un modelo real: el ciudadano español de la posguerra; más en concreto, aquel disconforme con el régimen. Su oscura percepción del tiempo ha sido, por otro lado, interpretada como una respuesta a la monolítica narrativa de la historiografía franquista.

⁵⁴ Cf. R. C. Manteiga, *op. cit.*, pág. 121.

⁵⁵ E. Chamorro, *Juan Benet y el aliento del espíritu sobre las aguas*, Muchnik Editores, Barcelona, 2000, pág. 35.

⁵⁶ J. Benet, *En ciernes*, Taurus, Madrid, pág.103.

Así, por ejemplo, Herzberger ve en la dispersión y fragmentariedad de *Volverás a Región* un levantamiento contra el reduccionismo de aquella:

In both his fiction and in his essays Benet seeks to show not simply that time is destructive, or that the past is constituted by nothingness, but that the very mechanism used to «tell» about such ideas derives its power from the ambiguities of narration⁵⁷.

Como los absurdistas, descreo Benet de un principio rector del tiempo, tanto en un nivel macroscópico como en uno particular. A su entender, los patrones aportados por religión, política y ciencia se demuestran ineficaces y, lo que es peor, perversos. De ello son prueba la retórica y el imaginario franquistas, con las paradojas ya apuntadas. «Para muchos la época que se abrió con el final de la guerra civil estuvo dominada por las contradicciones y traumas que provoca la fe en el progreso del país», leemos en *Una meditación*⁵⁸. Esta visión negativa, así y todo, no se limita al ámbito político; bien al contrario, atañe a todos los estratos.

¿Quién está hoy en nuestro planeta dispuesto a arrojar la primera piedra y aceptar con todas sus consecuencias que las leyes formales de nuestra historia, su principio de causalidad, son las del progreso técnico, la extensión de la cultura y el crecimiento del poder?

se pregunta en uno de sus textos más tempranos⁵⁹, mientras que en *El ángel del Señor abandona a Tobías* y *Del pozo y del Numa* extiende su recelo al dogma cristiano, objetando el orden basado en los designios divinos y el encuentro con el Creador⁶⁰.

Frente a la prefiguración e impostura de dichos discursos, apuesta Benet por el carácter subjetivo e inmensurable del tiempo, coincidiendo así con la perspectiva no solo de los absurdistas, sino de toda la literatura irracionalista de los siglos XX y XXI. «Time is psychological and manipulable; its segments are movable and juxtapositional as parts of the mind of imagination»; esta frase, procedente de Killinger y alusiva al Absurdo⁶¹, es, ciertamente, extrapolable a otros fenómenos artísticos como el surrealismo o el expresionismo. Ahora bien, por lo que se refiere a los autores que aquí nos interesan, tal noción, a la par que desmantela los engañosos esquemas oficiales, se tiñe de un sentido profundamente negativo, el cual se verá reflejado en aspectos temáticos.

⁵⁷ D. K. Herzberger, «History, Apocalypse, and the Triumph of Fiction in the Post-War Spanish Novel», *Revista Hispánica Moderna*, 44, 2, 1991, pág. 254.

⁵⁸ J. Benet, *Meditación*, pág. 119.

⁵⁹ J. Benet, «El ejemplo personal», en *Una biografía literaria*, págs. 164-165.

⁶⁰ Cf. J. Benet, *El ángel*, págs. 164-165, y J. Benet, *Del pozo*, págs. págs. 84-85

⁶¹ J. Killinger, *op. cit.*, pág. 133.

Uno de los motivos que más se repite en la literatura del ingeniero es el de la espera; una espera que casi siempre se revela inútil o absurda. En su narrativa abundan los personajes que no hacen otra cosa que aguardar, a algo o a alguien: el primo Simón, el niño enloquecido de *Volverás a Región*, Demetria, los protagonistas del cuento «Después», la señora de *En la penumbra*, etc. En la lectura que Benson propone de *Una meditación y Saúl ante Samuel*, la espera se sitúa a medio camino entre la guerra y el amor, los otros dos pilares esenciales de la creación benetiana⁶². A través de ella, se busca espesar la percepción del tiempo, tanto en el plano expresivo como en el semántico, al punto de recrear una sensación de detenimiento o suspensión: puesto que el objeto de esta espera nunca termina de llegar, y las pocas veces que se manifiesta no trae nada nuevo o es decepcionante, el sentido de la temporalidad queda relativizado, sin meta ni dirección claras. Cabe aquí hacer mención al horizonte de expectativas del receptor, pero también al de los propios personajes: ambos saben, aunque no lo quieran admitir, que sus desvelos no se verán recompensados, que o bien continuarán en suspenso o bien se verán burlados por un desenlace imprevisto o anticlimático. En su reseña de *El aire de un crimen*, sintetiza Cadenas el significado y el funcionamiento de esta técnica:

El estilo literario de Benet [...] representa [...] un ejemplo bastante ajustado de lo que en teoría literaria se denomina utilización de la espera decepcionada, que, consiste [...] en la introducción dentro del texto literario de una especie de vector de esperabilidad que se verá decepcionada en aras de un efecto sorpresa que [...] se separa de la norma común propia del lenguaje no literario. En este sentido buena parte de la obra narrativa de Benet se basa en la presencia de expectativas, llevadas al texto a través de una técnica de alusiones a hechos situados fuera de la acción narrativa o referencias a hechos remotos, que envuelven todos sus textos con una atmósfera entre intemporal y mítica, de raíz romántica, reforzada por la inconcreción geográfica de la región en la que el autor sitúa sus personajes, dotando a estos de un halo de misterio, fatalismo e incertidumbre que representa una de las características más remarcadas de su narrativa⁶³.

Como vemos, el crítico extiende el mecanismo a todas las capas del discurso. En nuestro caso, no obstante, nos ceñimos a situaciones concretas, para ver en qué medida condiciona la percepción de la temporalidad. Acabamos de aducir algunos casos de sus novelas. En el teatro también nos encontramos con pasajes similares, en los que la intriga se ve defraudada por la ausencia de acontecimientos o por el concurso de hechos que obstaculizan una solución satisfactoria o definitiva. Esto último se da insistentemente en la dramaturgia absurdista: pensemos en *Las sillas*, de Ionesco, en *La habitación*, de Pinter, o en *La invasión*, de Adamov; en todas ellas, el final evidencia lo inane de la

⁶² Cf. K. Benson, *op. cit.*, págs. 166-184.

⁶³ C. B. Cadenas, «La espera decepcionada», *Nueva Estafeta Literaria*, 29, 1981, pág. 87.

expectación. En otras, en cambio, esta se prolonga indefinidamente, sin que nada sugiera la luz al final del túnel: *Esperando a Godot* es el mejor ejemplo, amén de una de las críticas más amargas al valor trascendental del tiempo. Como dice Killinger: «The absolute end will never come, any more than the years will ever become infinity or time eternity»⁶⁴. Por lo que se refiere a Benet, dicha continuidad es, dependiendo del personaje, vista como una penitencia o como un respiro. Entre los que la consideran un tormento, estarían, en primer lugar, los protagonistas de *Agonia*; mientras que, entre los otros, se eruiría solitario el mezquino Cristino, uno de los personajes más oscuros salidos de la pluma de Benet; amenazado por la inminente incursión de Alejandro en Mantua, no puede sino celebrar su muerte a manos del perturbado Yosen:

EL REY: ¿Habéis oído? El viejo ha disparado. Sin duda le ha debido acertar entre los ojos, destrozándole la cara. Habrá quedado deshecho, irreconocible. Qué lástima que su madre ya no pueda reconocerle.

CRISTINO: ¿De qué estás hablando, rey? Ya estás terminado, que no te volvamos a ver por aquí. No ha sido el Numa, ha sido Yosen. Sí, Yosen. Largo de aquí, carroña.

EL REY: ¡Ay de mí, ya me lo decía el instinto!

CRISTINO: Al fin, Eugenia, al fin. Qué peste. Vamos a echar una partida para celebrarlo. Tiraré yo el primero. Después de todo, no está de más un poco de distracción⁶⁵.

Hay que decir, de todos modos, que, más allá del transitorio sosiego que le procura el asesinato, lo cierto es que Cristino sufre en sus carnes la asfixia del tiempo tanto o más que el resto. Tras una vida de atropellos, no le aguarda más que la ruina: está atrapado, condenado; para él, los días han dejado de tener sentido, se han convertido en una sucesión desprovista de valor. «Nosotros. ¿Contamos algo?», le pregunta a Eugenia, «Debe haber todo un mundo en marcha que, sin embargo, no repara en nosotros. Mira esa tierra. ¿Tú crees que se ocupan de nosotros?»; a lo que la barragana repone: «A veces creo que sí»; él, sin embargo, se muestra escéptico: «Yo creo que no. Nadie»⁶⁶. Sobreviven en un entorno viciado, a medio camino entre la tierra y el infierno, y enmascaran la inquietud jugando al parchís o contando lentejas. «Quizás el remedio esté en el juego», dice Cristino; al poco, empero, repara en lo insostenible de la situación e incluso llega a desear el fin: «Es raro que cuando se va de mal en peor se desemboque en la desesperación; a la postre lo intolerable es el alivio. Es posible que vengan esta noche»⁶⁷.

En la historia de *La otra casa* se rastrea otro de los motivos o temas predilectos de Benet: el fracaso. Se relaciona este directamente con la espera

⁶⁴ J. Killinger, *op. cit.*, pág. 133.

⁶⁵ J. Benet, *La otra casa*, pág. 168.

⁶⁶ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 41.

⁶⁷ J. Benet, *loc. cit.*

frustrada. En esta pieza, no solo el trío protagonista está pendiente de la suerte de Alejandro, sino también los espíritus de los familiares de Cristino, los cuales se congregan para presenciar su derrota. Ellos son los que, al final de la obra, experimentan el fracaso. Así considerados, se los podría comparar con los españoles de la posguerra a los que antes aludíamos: como ellos, anhelan infructuosamente el fin de la tiranía, la redención de la que hablaba Chamorro; Cristino se mofa de su fe: «¿La redención? Soberana insensatez, ya te dije que a la fuerza fracasaría»⁶⁸. Ello no quiere decir que la perdición no le aguarde también a él: al contrario, como ya avanzamos, se puede decir que ya vive inmerso en ella, que solo le falta el toque de gracia.

En otras piezas, es la ambición del personaje lo que precipita el fatal desenlace. Así sucede en *Anastas* y en *Max*. En esta última el tiempo adquiere un relieve inusitado: en el entramado estructural se entrecruzan los haces de presente y pasado, dando lugar a una amalgama casi inextricable, en la que, por si fuera poco, también se confunden vigilia y sueño. En cuanto a la anécdota, se ve igual de marcada por la desgracia que la de Cristino y los demás. Diez, veinte, cuarenta años pasan y el equilibrista no cesa en su empeño de realizar el salto perfecto; los demás personajes le advierten, tratan de disuadirlo, pero él se sabe prisionero irredento. Una vez más, la línea temporal queda relativizada: lejos de medirla los relojes o el calendario, queda pautaada por las accidentadas tentativas del infortunado protagonista; solo finaliza cuando alcanza su propósito: el éxito conlleva, sin embargo, su muerte. La ironía no puede ser más cruel.

En un apartado distinto contemplamos *Un caso y Agonia*. Hasta aquí hemos visto obras en las que el tiempo se veía determinado por los temores o anhelos de los personajes. En las dos que ahora tratamos esta dimensión parece haber sido conjurada. Así, en la primera la acción se desarrolla en un clima de ensueño, de tal manera que se hace realmente difícil hablar de una línea consistente. Frases y situaciones del pasado se cuelan en el momento actual, desdibujando la línea que los separa e imposibilitando el olvido o el perdón. «¿Qué es eso de que el tiempo corre?», dice Carmen, la esposa infiel; «¡Qué va a correr! El tiempo es un regato de verano donde ha ido a morir un perro sediento. Rastrojo y hojas muertas; un olor insoportable y un delirio de moscas»⁶⁹. La imaginería empleada recrea el ámbito estático, corroído por la podredumbre, de *La otra casa*. Los remordimientos atormentan a los habitantes del hogar Arnau, especialmente a la recién citada Carmen: le es imposible desembarazarse del recuerdo del esposo muerto, y se declara vencida, rendida al espíritu de aquel, que aún la ronda para recordarle su culpabilidad: «Cómo sabe que ya no podré salir de este cerco. Qué impotencia, qué inútil desasosiego»⁷⁰. Tales palabras la definen como otra reclusa.

⁶⁸ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 168.

⁶⁹ J. Benet, *Un caso de conciencia*, en *Teatro completo*, págs. 185-186.

⁷⁰ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 186.

Quizá sean, de todas maneras, los protagonistas de *Agonia* el ejemplo más acabado de reclusión y acabamiento. Son muchas las voces que comparan esta pieza con *Esperando a Godot*⁷¹: por sus personajes, por su mensaje, por su retórica. Ahora bien, quizá sea en la recreación del tiempo —o sería mejor decir del *no-tiempo*— donde más se parecen. Corpus y Pertes, los monigotes de la pieza benetiana, no aguardan la llegada de nadie, pero sí anhelan desesperadamente un cambio, algo que los libere del desasosiego en el que se encuentran instalados. Han probado todos los métodos —incluso se transmutan ante nuestra mirada—, pero todo sigue igual. El tiempo, si es que existe, no hace más que empeorar su situación. Ya al comienzo de la pieza se hace Corpus eco de ello:

Estos días han sido terribles, los peores de todos. El único consuelo consiste en creer que, estando así las cosas, nada puede ir a peor. Pero luego, al día siguiente, todo empeora; las pocas razones que nos mantienen en vida empiezan a fallar. ¿Y para qué despertar al nuevo día, si va a ser peor que el anterior?⁷²

El concepto de inanidad, de resignación a lo que se demuestra inalterable, se repite de una obra a otra; la particularidad de *Agonia* es que sus protagonistas se confiesan hundidos, sin un ápice de esperanza, desde el mismo inicio. Su caso es, pues, distinto del de Cristino, Anastas y Max: aunque el primero también subsistía abrumado por la ruina y el agotamiento, todavía se debatía contra la derrota absoluta, en tanto que los otros dos viven con la ilusión de eludirla hasta que, cuando creen haberla burlado, se manifiesta en todo su destructivo esplendor. Frente a ceguera tal, Corpus y Pertes prefieren no mentirse a sí mismos; las palabras con las que clausuran la obra traslucen, más que una conclusión, una vuelta al comienzo, una constatación de lo que ya se sabía⁷³.

CORPUS: No, no hay manera de hacer algo. Es terrible; no saldremos de esto.

PERTES: No, no saldremos de esto ni de cualquier otra cosa.

CORPUS: ¿Para qué habríamos de salir?

PERTES: Para nada. Absolutamente para nada.

CORPUS: Entonces es mejor quedarse en esto.

PERTES: Ni es mejor ni es peor. Es lo único.

CORPUS: Es horrible.

PERTES: Tú lo has dicho: ya lo creo que es horrible⁷⁴.

⁷¹ Una de tantas define este drama como «una derivación de la gloriosa estirpe iniciada en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett» (Á. del Amo, «Telón para Región (un apunte sobre el teatro de Juan Benet)», *El crítico*, 20, 1993, pág. 10).

⁷² J. Benet, *Agonia confutans*, en *Teatro completo*, pág. 73.

⁷³ Mediado el primer acto de *Esperando a Godot*, se lamenta Estragon en términos muy similares: «No pasa nadie, nadie viene, nadie se va. Es terrible» (S. Beckett, *Esperando a Godot*, Tusquets, Barcelona, 1999, pág. 66).

⁷⁴ J. Benet, *Agonia*, pág. 130.

Como certeramente apunta Fernández Insuela: «Estamos [...] ante el infierno sartriano, donde no cabe otra actitud que la indiferencia resignada»⁷⁵; frase, por cierto, que vale tanto para el apartado que aquí termina como para los dos que restan.

La inconsistencia del yo

Esta oscura noción del tiempo afecta, necesariamente, a la idea que el ser humano tiene de sí mismo, a su percepción como unidad estable. En este contexto, el hombre, como apuntaba Camus, se puede crear y destruir sin cesar, su yo no es una realidad definitiva. Así, no nos resulta extraño oír al *héroe* de *La náusea* reflexionar en estos términos: «cuando digo “yo”, me suena a hueco. ¿Qué es eso: Antoine Roquentin? [...], de improviso el Yo palidece, palidece, y ya está, se extingue»⁷⁶. Como dice Killinger: «Being has become fluid and may assume any form or state of consciousness. Nothing guarantees the nature of man»⁷⁷.

La inestabilidad del yo, al igual que el desmontaje del tiempo, no es un motivo exclusivo ni del Absurdo ni del existencialismo; constituye una preocupación recurrente durante toda la centuria. En el ámbito que nos interesa, son de nuevo Beckett e Ionesco los más concienciados con el asunto. Las figuras que pueblan sus obras reflejan, en un nivel profundo, la precariedad ontológica y psicológica de todos nosotros; y es que ¿quién puede decir que un individuo es uno y solo uno durante toda su existencia? Como arguye Esslin:

El curso del tiempo nos enfrenta con el problema básico del ser, el problema de la naturaleza del yo, el cual, estando sujeto a un constante cambio a través del tiempo, se halla en continuo flujo, y por tanto siempre fuera de nuestra comprensión⁷⁸.

Al devenir hay que añadir, además, otros factores: ¿no es acaso verdad que para cada uno de nuestros conocidos somos alguien diferente, que nuestra conducta varía según la situación? Tal mutabilidad alumbró numerosas versiones de un mismo ser y, con ello, profundas contradicciones, las cuales debilitan el ideal de unidad; trastornado por las proposiciones de la fenomenología, cae herido de muerte cuando Sartre señala la tensión inherente al ser, entre la nada y la imposible realización. Así lo hace notar Esslin: «Si el hombre puede escogerse a sí mismo, una y otra vez en cada instante de la vida, desaparece la concepción del carácter como esencia final e irreductible —idea platónica—

⁷⁵ A. Fernández Insuela, «El teatro de Juan Benet», *Ínsula*, 559-560, 1993, pág. 19.

⁷⁶ J.-P. Sartre, *La náusea*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 224.

⁷⁷ J. Killinger, *op. cit.*, pág. 65.

⁷⁸ M. Esslin, *op. cit.*, pág. 37.

de cada ser individual»⁷⁹. Volvemos a hallarnos, en fin, ante la pérdida de un asidero antaño indiscutible, tanto o más desasosegante que la del Ser Superior: ya no es solo que no nos sea dado conocer el sentido de nuestra vida o el valor de nuestros actos, sino que tampoco podemos tener una noción de quiénes somos.

En la creación benetiana, el tema de la personalidad ostenta, como el del tiempo, una importancia crucial. En sus formulaciones teóricas, el asunto tiende a aparecer vinculado con el paso del tiempo y la acción de la memoria; al decir de Benet, esta última es un mecanismo racional, por medio del cual conservamos una imagen artificialmente construida de la existencia del sujeto, infiel a la inconexa realidad. En este particular, como se aprecia, sus observaciones discurren por el mismo cauce que su postura respecto de los discursos historiográfico y teológico. No creemos necesario, por ende, volver sobre ello. Sí nos gustaría aludir, en cambio, a sus reflexiones en torno a las relaciones interpersonales, a cómo estas definen el concepto que tenemos de nosotros mismos. El ensayo más elocuente es «Un extémpore», incluido en *Puerta de tierra*; en sus páginas, discute lo que el vínculo amoroso representa en nuestras vidas; a su modo de ver, se trataría del «terreno donde el hombre se siente menos seguro de sí mismo [...], el terreno de la negación de su propia entidad, o por lo menos la interrogación permanente acerca de la existencia de esa entidad»⁸⁰; y es que si por un lado afloja el yugo de la razón, por otro nos coloca en una situación sumamente precaria, en la que el yo, entregado al torbellino del instinto y la pasión, siente peligrar su integridad. Según Benet, esto da lugar una paradoja «mayúscula», que formula de esta manera:

[L]a mejor afirmación de un sí mismo procede de otro ser el cual ha elegido al amado precisamente por su individualidad, y no por otra cosa, y cuya voluntad, por consiguiente, goza del poder de poner en entredicho esa individualidad en cuanto queda rescindido el contrato que los asoció⁸¹.

La realidad, así, adopta un inquietante perfil: «Todo el valor de su persona [...] queda confiado a otra persona; y si ella lo defrauda se produce la hecatombe, el hombre queda en ruinas»⁸². Pero eso no es lo peor: «Incluso si se produce la quiebra simultánea no hay entendimiento en la ruptura porque rompe tanto cada uno con el otro como cada uno consigo mismo [...] y con la imagen de sí mismo que ha obtenido gracias a la relación con el otro»⁸³. Tal postura da buena cuenta del pesimismo de Benet, contrario al idealismo romántico y, por ende, en consonancia con el absurdista. En cuanto a su plasmación literaria, podríamos mencionar ciertas novelas —*Una meditación*, *En la penumbra*,

⁷⁹ M. Esslin, *loc. cit.*, pág. 122.

⁸⁰ J. Benet, *Puerta de tierra*, Cuatro, Valladolid, 2003, pág. 80.

⁸¹ J. Benet, *loc. cit.*

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *Loc. cit.*, pág. 81.

Volverás a Región— en las que somos partícipes de relaciones enfermizas, perturbadoras, que comprometen a los amantes hasta el punto de arrastrarlos a la locura o la muerte. Es en el teatro, no obstante, donde encontramos la más cruda recreación: en la dialéctica que se establece entre Corpus y Pertes. Condenados a la disensión, se revelan incapaces de vivir cada uno por su lado; aunque se odian y no dejan de zaherirse, se necesitan: uno es la razón de ser del otro, y viceversa; «ils sont complices, liés non seulement par la situation, mais par une entente. Ils n'existeraient pas l'un sans l'autre», apunta Heliot en su reseña del montaje parisino de la pieza⁸⁴; y también es muy interesante lo que comenta López López en su breve alusión a *Agonia*:

Que sea en la realidad de las relaciones con el prójimo o en las imaginarias, el individuo, su conciencia, siente la voluntad de independencia y del poder para imponerla sobre las ajenas con el objeto de disimular la acuciante dependencia, cuasi esclavitud, de la presencia (virtual o concreta) de un interlocutor que impida que su discurso se desarticule y se pierda en el silencio y en la sinrazón de la nada⁸⁵.

De esta mal disimulada dependencia se hace eco Pertes cerca del desenlace, mediante un argumento que recuerda poderosamente al de «Un extémpore»:

En cuanto se empieza por querer una cosa, la más nimia, se crea una necesidad. Y en cuanto falte será preciso encontrar su sustitución, dando así origen a un ciclo frenético que no conoce otro fin que la muerte. Es mejor no confiar ni querer nada que no sea exactamente tan firme y duradero como el yo, y por eso lo único que se puede querer es el yo. Es lo más humanitario, además, porque no solo se preserva la propia paz, sino que se evita a los demás los quebrantos que el afecto inducido puede causarles. Deberíamos atenernos a esas reglas y no hablarnos apenas, para que la falta de uno no sea sentida por la comunidad⁸⁶.

La solución no puede ser más amarga: para preservar el yo, no queda otro remedio que bloquear el sentimiento y concentrarlo en uno mismo, evitando incluso la socialización. Congruentes con esta postura, acometen los dos oponentes un insólito experimento: amarse sin sentir interés por el otro. A tal absurdo conduce la cadena de razonamientos. El ensayo, por desgracia, fracasa, revelando la imposibilidad de inmunizarse contra los demás, aun —sobre todo— contra los que les tienen aprecio. La hipotética satisfacción que se deriva del amor se ve, así, superada por la que aporta la discrepancia, basada en la afirmación

⁸⁴ A. Heliot, «*Agonia confutans* de Juan Benet. Cet étrange objet du théâtre», *Le Quotidien du Médecin*, 24 de mayo de 1995. Este texto fue consultado en un dossier compilado por los herederos de Benet sobre la representación de *Agonia* en el teatro «MC93 Bobigny» de París, en 1995; de ahí que no se consigne el número de página.

⁸⁵ M. López López, *op. cit.*, pág. 202.

⁸⁶ J. Benet, *Agonia*, pág. 119.

de una actitud y unas posiciones, con independencia de si son congruentes con la persona. No es este, pese a todo, el caso de Corpus y Pertes: en el retrato que de ellos se nos ofrece se impone la dispersión, se desdibujan los perfiles, de tal forma que nos será imposible diferenciarlos, concebirllos como dos seres distintos. «[N]o comprendo cómo se puede vivir así, recordando en cada momento qué es lo que uno quiere y qué es lo que detesta. A qué se le tiene apego y a qué no», comenta Corpus⁸⁷; en tales palabras se evidencia su carácter caprichoso, proteico, que no acabará nunca de definirse; y lo mismo puede decirse de Pertes: aun cuando, de acuerdo con su compañero, sí sería capaz de mantener una conducta estable, el desarrollo de la acción se encarga de desmentirlo sobradamente.

En *Agonia* somos testigos directos de la disolución del yo o, como poco, de sus tribulaciones para conservar la unicidad o coherencia. Corpus y Pertes se perfilan como «êtres incomplets», «interchangeables»⁸⁸, hasta es posible concebirllos como las mitades de un solo ser. En este sentido, son varias las voces que han querido ver en su polémica una versión (pos)moderna del poema medieval *Debate del cuerpo y el alma*⁸⁹. Dicha lectura, como las demás, remite con fuerza al territorio del Absurdo, especialmente a la obra de Beckett, con la que, recordemos, el drama de Benet comparte no pocos rasgos. Así lo reitera la siguiente cita de Esslin:

Pozzo y Lucky han sido interpretados como cuerpo y alma; Vladimiro y Estragón se complementan tanto que bien podrían ser las dos mitades de una misma personalidad, la parte consciente y la inconsciente. Cada una de estas tres parejas, Pozzo-Lucky, Vladimiro-Estragón, Hamm-Clov, están enlazadas por un nexo de interdependencia, queriéndose separar, continuamente en guerra, pero siempre dependiendo el uno del otro⁹⁰.

También en *Un caso* se tratan los temas de la personalidad y las relaciones humanas, aunque desde otro prisma, más cercano a las maneras distintivas de Benet. La intriga gira en torno a un misterioso disparo, efectuado como represalia a un adulterio. El enigma, con todo, nunca llega a desvelarse, de resultas

⁸⁷ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 75.

⁸⁸ M. de Lope, «Un dialogue sur le seuil: *Agonia confutans* de Juan Benet», *République Internationale des Lettres*, 1 de abril de 1996, pág. 7.

⁸⁹ Es el caso de la recién aludida Lope. La equiparación se basa en varios aspectos: a) los nombres de los protagonistas —sobre todo el de Corpus—, b) la condición *sinecdótica* de los mismos, c) la abstracción dominante —detalle que conecta el drama con el género del auto sacramental— y d) el título de la obra: el término *agonía* remite a la dialéctica que articula la acción —incluso invita a pensar en los juegos agónicos de la Antigua Grecia (contingencia nada desdeñable, desde el momento en que Lope describe la pieza como «l'inverse du dialogue platonicien») —, pero también es posible interpretarlo como una alusión al momento que precede a la muerte (lapso en el que tiene lugar el susodicho debate).

⁹⁰ M. Esslin, *op. cit.*, pág. 51.

de lo cual las identidades de los participantes quedan en la sombra. La ambigüedad se concentra, sobre todo, en el personaje de Julián, el marido burlado. Si, como se sugiere al final, fue él, y no un tercero, la víctima de la detonación —con lo que no se trataría de un asesinato, sino de un suicidio—, estaríamos ante una psique desdoblada, esquizoide. Hay varios indicios que nos llevan a contemplar esta hipótesis; el más importante es la descripción que el propio interesado nos ofrece del caído, cuyo espíritu lo acecha. En las últimas páginas se presenta a sí mismo con los rasgos que lo definen: los ojos desorbitados, un traje de pana y una bolsa de higos. Aparte de eso, en el relato que ofrece del exilio autoimpuesto tras su acceso de locura —en la Sierra de la Matanza, nada menos—, le confiesa a Carmen que no cesaba de preguntarse si su competidor «aprovecharía mi ausencia para visitarte a ti»⁹¹. Es muy significativo que, al término de la obra, sea el propio Julián quien regresa de la tumba para aparecerse a su mujer. «Mírale en la puerta», dice esta, tras el clímax, «Luego suele entrar con paso decidido y tranquilo. Abre la puerta de mi cuarto pero no cruza el umbral. Se limita a decirme que me cuide mucho y que vele por mi salud, que es lo único que importa»⁹².

También cabría, es cierto, una segunda interpretación, igualmente desestabilizadora, en lo que a la integridad de Julián se refiere: que este, vencido por los remordimientos, decidiese asumir el lugar de su víctima. Es lo que parece desprenderse de una de sus últimas declaraciones: «Casi todas las noches le veo porque he comprendido que no es otro sino aquel que buscas. Y he decidido que soy yo. Abre de una vez y desaparecerá, es tan simple como todo eso»⁹³. Dicha lectura posee una dimensión todavía más simbólica —o mejor sería decir *fantástica*— que la otra: trae a las mentes esas películas en las que el protagonista se desplaza a una dimensión paralela para sortear su destino⁹⁴. De aceptarla, empero, aún nos quedarían cabos sueltos: es el caso, por ejemplo, de la enigmática figura denominada *La Sombra del Guarda*. A su entrada en escena, comenta Julián: «Ha vuelto»⁹⁵; ahora bien, ¿a quién o qué se refiere? ¿A su culpa?, ¿al espíritu del finado?, ¿a otro participante en nada relacionado con la historia de celos y violencia? La personalidad de *La Sombra*, igual que muchas otras cosas en esta pieza, se yergue como una incógnita indescifrable: de sugerirse como el espíritu del amante, pasamos a verla como una emanación de la conciencia de Julián; ¿es posible, así y todo, identificarla con la figura que lo persigue, esa de la que nos da la descripción

⁹¹ J. Benet, *Un caso*, pág. 164.

⁹² J. Benet, *loc. cit.*, pág. 186.

⁹³ *Loc. cit.*, pág. 183.

⁹⁴ El mejor ejemplo sería, seguramente, *Carretera perdida*, de David Lynch, en la que el personaje principal, acusado del asesinato de su mujer, asume la existencia de un joven al que no conoce y que no ha intervenido en la historia. Ni en la película ni en el drama benetiano se explicita el recurso que les permite a los protagonistas alterar la realidad, lo que nos aproxima al dominio de lo fantástico.

⁹⁵ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 162.

arriba aludida? Ante la supuesta homologación entre Julián y ella, La Sombra afirma: «Soy yo»⁹⁶, lo cual debería bastar como prueba. Por desgracia, no hay seguridades al respecto. En la conversación que sigue, los caracteres y responsabilidades se confunden de tal forma que ya ni siquiera ellos mismos se reconocen; en ella los cuatro se atribuyen la autoría del disparo:

CARMEN: Tal vez el disparo partió de mí. Lo único que me sacó de este marasmo al que, por mucho que insistas, no he de volver.

EL SR. ARNAU: O quizá partió de mí, en el fondo tan solo.

LA SOMBRA DEL GUARDA: O de mí, ¡quién sabe!

JULIÁN: Partió de mí y a mí debe volver. ¡Abre de una vez!⁹⁷

En *Un caso* la disgregación del yo no es consecuencia de la nada tan temida por absurdistas y existencialistas, ni tampoco está directamente vinculada con la historia de Julián y Carmen. Obedece, más bien, a la poética personal de Benet, fundada en la convicción de que nada —mucho menos el yo— se puede conocer en toda su dimensión⁹⁸; la ambigüedad invade todo lo que dá-bamos por consabido, resquebrajando las certidumbres; así, en *Un caso*, según avanza la acción, los perfiles de los personajes se van volviendo cada vez más borrosos, su individualidad se relativiza, de tal suerte que, a la postre, si tuviéramos que describirlos, no sabríamos hacerlo con coherencia o convicción. Lo único que tendríamos es un puzle cuyas piezas no encajan.

La incomunicación

Pasamos por fin al último punto. Si no nos conocemos a nosotros mismos y, por ende, no conseguimos aceptarnos, ¿cómo vamos a hacerlo con los demás? Incapaz de sentir empatía con sus semejantes o compartir sus propias inquietudes, el individuo se aísla del resto del mundo. Como escribe Wellwarth: «La impresión de desvalimiento que experimenta el hombre enfrentado al mundo metafísico se intensifica al encontrarse con el mismo desvalimiento y deseo ahogado cuando se vuelve hacia sus semejantes»⁹⁹. Tal constatación lo vuelve huidizo, desconfiado, y termina por arrastrarlo a un estado embrionario, previo a la socialización, donde, de pronto, los demás se convierten en extraños o, peor aún, en enemigos. «La concepción individualista, que considera imposible toda relación creadora entre el hombre y el mundo, es la premisa fundamental que late en el corazón de los personajes del absurdo», dice, por

⁹⁶ *Loc. cit.*, pág. 184.

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ Así, en referencia a su tipo de escritor ideal, escribe: «nada o muy poco quiere saber de una única concepción del universo [...]. Para él, el mundo, la naturaleza, la sociedad y el hombre serán siempre enigmas» (J. Benet, *En ciernes*, pág. 45).

⁹⁹ G. E. Wellwarth, *op. cit.*, pág. 51.

su lado, Ruiz de Alegría, quien enfoca su estudio desde una óptica relacional¹⁰⁰. Esta hostilidad ya se encuentra en el pensamiento existencialista. En su primera etapa, defiende Sartre que, para llevar su libertad hasta los límites deseados, el ser ha de lidiar, necesariamente, con los demás. Tal idea parte del concepto heideggeriano de *Mitsein*, pero posee, en el sistema del galo, un valor negativo: la relación descrita por él es, eminentemente, de competencia, de oposición. «El infierno son los otros»; el famoso corolario de *A puerta cerrada* resume la dinámica de amo-esclavo, que tan determinante será en el Absurdo¹⁰¹ y en la cual se encarna nuestro instinto depredador:

I wish to be a subject and make of the other an object, while he or she attempts to make me an object in my turn. In Sartre's account, this battle is the key to all human relationships, and not merely those which might appear conflictual, but also those of sexual desire and even love. Consciousness is engaged in a permanent struggle to maintain its freedom in the face of onslaughts from all sides¹⁰².

Los absurdistas viven obsesionados por esta violencia inherente a las relaciones; como decía Camus, es una de las pruebas más palpables del sinsentido del mundo. Esta, con todo, no se manifiesta tanto en agresiones físicas o verbales cuanto en fallos en la comunicación. En el teatro absurdista abundan los meros desencuentros, las situaciones en las que dos seres hablan y actúan sin entenderse, llevados, a la postre, a la indiferencia o, en las piezas más transgresoras, a un parloteo sin sentido, síntoma de la ineficacia del lenguaje como herramienta comunicativa. Obras de Pinter como *El amante*, de Beckett como *Final de partida* o de Ionesco como *La cantante calva* son los mejores exponentes. Protagonizan muchas de estas piezas parejas sentimentales: Fando y Lis en el drama homónimo de Arrabal, Willie y Winnie en *Días felices*, Sarah y Richard en *El amante*, George y Martha en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, el Viejo y la Vieja en *Las sillas*, etc. Es la pareja la mejor encarnación de la falta de entendimiento. La dinámica alcanza otro grado de complicación si existe tensión sexual entre los sujetos: tómense los protagonistas de *La lección* o los de *El arquitecto y el emperador de Asiria*. En estos casos, el enfrentamiento adquiere un grado todavía más elemental, pudiendo llegar a adoptar formas grotescas e impúdicas.

Volviendo a Benet, también en su obra nos topamos con personajes que buscan, sin alcanzarla, comprensión en el otro. Muchos de ellos, debido a sus continuos desengaños, han decidido aislarse del resto del mundo y afrontar sus propios demonios, cual eremitas. Veamos, a este respecto, lo que dice Navarra Ordoño:

¹⁰⁰ E. M. Ruiz de Alegría, *op. cit.*, pág. 228.

¹⁰¹ Cf. M. Esslin, *op. cit.*, págs. 114,115, y E. Jacquart, *op. cit.*, pág. 145.

¹⁰² C. Howells, «Sartre, Jean Paul (1905-1980)», en E. Craig (ed.), *op. cit.*

Las novelas de Benet [...] exploran la imposibilidad de comunicación el aislamiento, una soledad no accidental sino metafísica, simbolizada quizá por la serie de matrimonios comunicados que pueblan *Volverás a Región*, *Una meditación*, *En la penumbra*, *Sub rosa* y la segunda parte de *Herrumbrosas lanzas*¹⁰³.

No creemos que sea baladí llamar la atención sobre la casi absoluta ausencia de diálogos en estas obras; este detalle nos adelanta una idea de los derroteros que seguirán las relaciones humanas en el ámbito regionato. Cabe mencionar, asimismo, las conversaciones de sordos que informan *Volverás a Región* y ciertas partes de *En la penumbra*, *El aire de un crimen* y *En el estado*. Sobre todo en esta última, nos encontramos cerca de la retórica del Absurdo, con intercambios chuscos, que acaban provocando la irritación de uno de los interlocutores o que desembocan en auténticos galimatías, a los que el lector asiste perplejo, sin adivinar qué se están queriendo decir los personajes (si es que realmente se están intentando transmitir algo).

Centrándonos en el plano del contenido, hay un motivo que se repite de obra en obra, en el que se refleja de manera extrema el divorcio entre los hombres: la guerra. Tal es el núcleo en torno al que giran *Saúl ante Samuel*, *Volverás a Región* y *Herrumbrosas lanzas*, si bien su sombra planea en todos los títulos de la saga regionata. La contienda del 36 es, para Benet, «una guerra que ha definido el país y cuyo signo, a menos que ocurran acontecimientos que no podemos prever, lo definirá para siempre»¹⁰⁴. En la ficción, empero, no se presenta como la plasmación de un conflicto concreto, sino como la quintaesencia de la disensión, del cainismo que obsesionara tanto a Goya y Unamuno. «La guerra civil española pasa a ser todas las guerras o la Guerra, fuera del tiempo y de la historia», dice Benson¹⁰⁵.

En un nivel más individual, las diferencias entre los seres se plasman, entre otras maneras, a través de la ya citada dinámica de poder y sumisión. La tenemos en su narrativa —entre Demetria y Arturo en *Un viaje de invierno*, entre Abdón y el mensajero en *En la penumbra*, entre Blanco y don Lucas en el relato «Duelo»— y, sobre todo, en su teatro, ámbito que, por su propia forma, fomenta el conflicto. En este sentido, vuelve a ser *Agonia* la pieza más significativa. Salvo el principio del segundo acto —en el que los contendientes firman un falso armisticio—, el resto se podría definir como una serie de variaciones sobre la imposible reconciliación entre los dos sujetos. Discuten sin parar, se humillan, cambian sus convicciones con tal de no darle la razón al otro. En un primer momento, es Pertes quien se impone a su contrincante: «el estado en que te encuentras es exclusiva obra mía», le dice¹⁰⁶. Al poco, sin embargo, Corpus toma las riendas, dándole —si se nos permite— la vuelta a la tortilla:

¹⁰³ A. Navarra Ordoño, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁰⁴ J. Benet, «Adler, Halda, Facit», en M. Jalón (ed.), *op. cit.*, pág. 91.

¹⁰⁵ K. Benson, *op. cit.*, pág. 116.

¹⁰⁶ J. Benet, *Agonia*, págs. 88.

Dime, Pertes, ¿adónde has ido a parar? A la más sumisa esclavitud, respondo por ti. ¿Quién domina a quién? ¿Quién está sometido al otro? [...] con solo levantar un dedo te obligaré a postrarte a mis pies y besar mis plantas¹⁰⁷.

Al escuchar esto, Pertes se revuelve, se niega a entrar en el juego de su compañero, hasta que este, ya cansado del tira y afloja, declara: «Si seguimos así no llegaremos nunca a un acuerdo, y eso es justamente lo que yo pretendo. En definitiva, se trata de saber quién domina a quién, todo lo demás nos trae sin cuidado»¹⁰⁸; a lo cual sigue un intento de exponer las razones de cada uno de manera más racional y sosegada. El fracaso de esta última tentativa los lleva, por fin, a recurrir al misterioso personaje de El Censor, cuya función en la pieza oscila entre la de árbitro y espectador privilegiado (en el prólogo aun se perfila como una especie de demiurgo); su intervención, aun así, no hace sino poner más de manifiesto, mediante un intercambio visiblemente imbuido de la retórica del Absurdo, el abismo entre los dos seres:

EL CENSOR: ¿Qué demonios pasa?
CORPUS: Yo estoy de acuerdo conmigo mismo.
PERTES: Yo no estoy de acuerdo con Corpus.
EL CENSOR: ¿Alguno de vosotros está de acuerdo con el otro y en desacuerdo consigo mismo?
CORPUS: No, de ninguna manera.
PERTES: No me interesan esos problemas de lógica. Vivo en un ámbito que los envuelve y los reduce a lo que son: futilidades
EL CENSOR: ¿Y de acuerdo consigo mismo y en desacuerdo con el otro?
CORPUS: Tampoco; en tal caso nos trasmutaríamos. Es la solución más sencilla. No vale la pena hablar de eso¹⁰⁹.

También en *El verbo* somos partícipes de un enfrentamiento y de la inversión de la configuración inicial: si al comienzo es Yo quien se muestra íntegro, convencido de su superioridad respecto de Tú, según avanza la obra se van cambiando las tornas, hasta que el que miraba con condescendencia y aun desprecio a los que, según él, lo habían traicionado, se viene abajo y es abandonado por todos. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en *Agonia*, el diálogo no discurre por derroteros bizantinos ni irónicos, sino simplemente disparatados. Se aprecia el mismo afán de humillación, pero no se captan con claridad las razones subyacentes. En este fallo de la comunicación, ya no tanto entre los personajes cuanto con el receptor, se podría señalar otro paralelismo con muchas conversaciones del Absurdo, especialmente las ionesquianas.

¹⁰⁷ J. Benet, *loc. cit.*, pág. 89-90.

¹⁰⁸ *Loc. cit.*, pág. 92.

¹⁰⁹ *Loc. cit.*, pág. 93.

Tomemos *La cantante calva*; más en concreto, el clímax de la acción: en él los Smith y los Martin, quienes hasta entonces han compartido una placentera velada, se incorporan y empiezan a gritarse frases inconexas, mutiladas, que acaban degenerando en poco más que gruñidos.

SR. SMITH: Los perros tienen pulgas, los perros tienen pulgas.

SRA. MARTIN: ¡Cacto, coxis! ¡Coco! ¡Cucaña! ¡Cochino!

SRA. SMITH: Embarrilador, nos embarrilas.

SR. MARTIN: Prefiero poner un huevo que robar un buey¹¹⁰.

De esta *discusión* no entendemos nada: a primera vista, parecería la cháchara de unos enajenados; percibimos, aun así, la hostilidad, el reproche y aun el odio entre los participantes. Algo similar sucede en *El verbo*: aunque aquí las intervenciones se presentan un poco más articuladas, se nos escapan los motivos concretos de la riña: la ambigüedad es mayúscula; veamos, para ilustrarlo, la siguiente parrafada de Yo:

También la muerte es hueca. Empieza a comprenderlo, ya verás, es fácil, al principio basta con mirarse, los golpes del pulso dentro, uno a uno, luego están las cosas, tú eres otra cosa, luego ese canalla frío (Tú interrumpe: «¡A eso has venido, imbécil!», pero él sigue) todo lo que quiere y me dice: míralo, igual que tú, para nada, hueco, después sin nada que mirar, ni un rincón donde estar abandonado. ¿Entiendes?¹¹¹

Otras piezas en las que se repite el esquema dual serían *La otra casa* y *Anastas*. En la primera, el planteamiento recuerda, hasta cierto punto, a *Agonia*: Cristino y Eugenia son los últimos habitantes de Otramazón; en el pasado eran amantes, pero ahora su relación no puede estar más viciada; él la ridiculiza e insulta continuamente, reprochándole la humildad de su cuna, burlándose de su físico y censurándola por sus comentarios; ella, no obstante, se muestra indolente, resignada y, a la postre, más entera que su señor. «No me explico por qué razón te sigo manteniendo, montón de carroña, cómo te he tolerado tantos años a mi servicio. No me explico qué placer he encontrado en ello», le escupe este, y ella: «Pues yo sí me lo explico, ¿y usted, rey?»¹¹². En realidad, Cristino sabe que es la única persona que le queda (aparte de El rey, claro está, que, para el caso, tampoco es una persona) y que si ella desaparece se volverá del todo loco. Así, el desprecio que destilan sus palabras es más superficial de lo que aparenta, casi automático, como un papel que se viera forzado a representar para mantenerse vivo o, al menos, para ser coherente con su trayectoria: no se le escapa que tal conducta, en el abandono y asilamiento en el que se hallan, carece de sentido. Como los protagonistas de *Agonia*, no

¹¹⁰ E. Ionesco, *La cantante calva*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pág. 94.

¹¹¹ J. Benet, *El verbo*, pág. 388.

¹¹² J. Benet, *La otra casa*, págs. 128-129.

tiene más remedio que convivir con alguien con el que nunca —tanto por su ética personal como por otras razones menos materiales— podrá comunicarse de forma sana o sincera. La particularidad estriba en que, a diferencia de aquellos, no se duele —al menos abiertamente— de esta paradoja.

En *La otra casa*, por otra parte, cobra relieve el factor sexual: mientras que en *Agonia* solo estaba intuido, en momentos como en el que Pertes certificaba la ineficacia de las relaciones carnales¹¹³, aquí se hace patente; se trata, aun así, de una pasión extinta, que ha degenerado en desprecio:

CRISTINO MAZÓN: ¿Cuánto hace que has dormido en mi cama?
EUGENIA FERNÁNDEZ: Qué sé yo. Una eternidad. Más de un año
CRISTINO MAZÓN: ¿Me has echado de menos?
EUGENIA FERNÁNDEZ: Yo qué sé.
CRISTINO MAZÓN: Un año de bienestar¹¹⁴.

En cuanto a *Anastas*, la relación se establece en dos planos: por un lado, entre Anastas y su criado Gaspar, y por otro, entre Anastas y los ministros que conspiran para derrocarlo. En los dos niveles se imponen la violencia y el autoritarismo. Como ocurría en la obra recién vista y en *El verbo*, aquel que cree ostentar el poder termina revelándose como el frágil: el resto de personajes lo odian secretamente o no le prestan la menor atención. La pareja formada por el tirano y su mayordomo nos recuerda, en su aire caricaturesco y brutal, a múltiples parejas del Absurdo. Gaspar desobedece sin descanso a su señor: todo lo que le dice le entra por un oído y le sale por otro; en vista de lo cual Anastas lo cubre de injurias y aun llega a emplear la fuerza física para afirmar su superioridad. Todos sus intentos de someterlo se demuestran, no obstante, estériles: Gaspar es indiferente a todo lo que ocurre en la Sala del Trono; como Adela, la sirvienta de *Un caso*, pertenece a un nivel distinto, no interviene en los hechos. Con su distanciamiento, se evidencia la absurdidad del resto de los personajes. Anastas envía a la horca a todos sus ministros, desde los más leales hasta los más desafectos; solo salva a Stratos, el mayor de sus conspiradores, convencido de su fidelidad. Esta confianza en el semejante, esta debilidad, es, empero, lo que le trae la ruina. «No podemos fiarnos de nadie», parece expresar la obra; una lectura similar a la que nos proponía Sartre en *A puerta cerrada*, y que resonará en todas las obras del Absurdo, donde las relaciones se han enfriado hasta alcanzar una temperatura glacial o están enquistadas en el odio.

No todos los dramas benetianos arrojan una visión tan desesperanzadora o siquiera incorporan un discurso grave sobre la imposibilidad de entendimiento entre los sujetos. En otros no contemplados la incomunicación asume un rostro más amable, incluso jocoso. Es lo que sucede en las conversaciones entre los Imbéciles de *El salario de noviembre*, en los equívocos de *El preparado*

¹¹³ J. Benet, *Agonia*, pág. 96.

¹¹⁴ J. Benet, *La otra casa*, págs. 36-37.

esencial —propios de la comedia de salón— o el malentendido que articula *El entremés académico: un fraude del amor*, reminisciente de la revista y los espectáculos del género ínfimo. En dichas obras se manifiesta el Benet más ligero, capaz de compatibilizar la frivolidad con el tono circunspecto; cosa que no se puede decir de la gran mayoría de los autores del Absurdo, que si bien es cierto que incorporan recursos humorísticos en sus obras, no ceden en un solo momento a la levedad o el espíritu enteramente festivo, despreocupado, de Benet. Este asunto, en cualquier caso, trasciende el objeto de estas páginas y, por lo tanto, habrá de ser abordado en otra ocasión.

Conclusiones

Tras este repaso de las resonancias existencialistas del teatro benetiano, podemos decir que, aun cuando el *corpus* observado comparte algunos de los temas y motivos que caracterizarán al Absurdo, el tratamiento y las conclusiones difieren en varios grados. El componente teológico, para empezar, no aparece representado sino de forma oblicua: pese al interés de Benet por las Escrituras, su preocupación por cuestiones trascendentes no se manifestará con la misma angustia u hondura metafísica de un Beckett, un Arrabal o un Genet. En ello juega un papel crucial la elaboración de una mitología propia, tan desestructurada como los mundos del Absurdo, pero al menos identificable con el *locus* propio de la literatura benetiana: la impenetrable Región, reminisciente de las ciudades blasfemas del Antiguo Testamento.

En la concepción de la temporalidad se aprecian más paralelismos: al igual que los absurdistas, sitúa Benet algunas de sus obras en ámbitos donde el tiempo es una realidad inaprehensible y proteica, dependiente de la percepción de los sujetos. Dicha noción emana de la desconfianza de las lecturas racionalistas y proyectivas de la historia, que, en el caso de nuestro autor, remiten directamente al régimen de Franco. En su teatro, así y todo, este asunto no adquirirá la misma profundidad que en la serie regionata, donde la postración de los personajes constituye una recurrencia y el lector experimenta en sus carnes el espesor de las horas. Si hay algo que se conserva, es esa técnica a la que el crítico Cadenas denomina *espera decepcionada*: el anticlímax demuestra la futilidad de toda esperanza, el tiempo se revela como cárcel, condena o, según Ortega, *pronosticador de tragedias*; personajes como Max o Anastas dan buena cuenta de ello.

Por lo que se refiere a los otros dos puntos propuestos, presentan otras tantas particularidades. La inestabilidad del yo se manifiesta en *Agonia* de una forma muy próxima a como lo hace en el Absurdo, especialmente en la dramaturgia beckettiana. También en las obras del irlandés aparece vinculada con el paso del tiempo y las relaciones humanas: ambas esferas modifican la concepción que manejamos de nosotros mismos, poniendo en tela de juicio nuestra unidad

como sujetos. En Benet, con todo, juega un importantísimo papel la ambigüedad. Como ya avanzamos, la misma es consecuencia de la imposibilidad del hombre para conocer la realidad en todas sus aristas; aunque también se relaciona con el sinsentido del mundo, tiene más que ver con un problema de percepción que con una exploración de las contradicciones del comportamiento humano; dicho de otra manera: no interesa tanto recalcar la inconsistencia de la personalidad en sí cuanto la incapacidad de la mente humana para concebir una idea unitaria e invariable de ella. El enfoque irracionalista también está presente en el Absurdo, al igual que en otros movimientos de vanguardia del siglo XX —el Surrealismo y el Dadaísmo, sobre todo—, pero no deriva del existencialismo.

Sólo quedaría el tema de la incomunicación y la hostilidad. Acaso sea en este extremo donde la dramaturgia benetiana se aproxima más al sesgo existencialista del Absurdo. El mayor paralelismo atañe a la configuración que suele adoptar la relación entre los personajes: la dinámica de amo-esclavo, ya introducida por el existencialismo y que el Absurdo explotará a conciencia. *Agonia* constituye, también en este sentido, la mejor muestra; aunque el esquema se repite, de forma más o menos obvia, en otras piezas, es en la de 1966 donde con más crudeza se plasma la imposible reconciliación entre los seres humanos. En otros títulos, como *El salario de noviembre* o *El entremés académico*, se planteará el desacuerdo desde una óptica más lúdica, menos desgarradora. En este aspecto destaca el discurso benetiano por su ligereza, frente a la gravedad de un Beckett y el fondo trágico de las piezas de un Ionesco. De hecho, quizá sea este gusto por la frivolidad, aparte del interés de Benet por asuntos estrictamente literarios, uno de los factores que más peso ha tenido en la inexistencia de un asedio a su obra desde una perspectiva claramente filosófica; más en concreto, existencialista.

En resumen, aunque es posible identificar en Benet una inclinación hacia el espectro existencialista, el tono y las implicaciones discurren por un camino un tanto distinto al de los absurdistas de primera fila. Ello no vuelve fútil la comparación; al contrario: si bien es evidente la individualidad de la propuesta benetiana —la cual irá creciendo con el paso de los años, hasta hacerse inconfundible e inimitable—, la coincidencia en multitud de planteamientos nos permite estudiarla con provecho dentro de un marco general. Cabe subrayar, por otra parte, la enorme diversidad que se oculta tras la etiqueta de *Absurdo*. Del mismo modo que con los demás autores asociados a esta cuerda, la singularidad de su poética, lejos de constituir una rémora para el escrutinio, lo hace aún más estimulante.

