

ECOS DE LA TRADICIÓN GÓTICA EN *Un caso de conciencia* DE JUAN BENET

MIGUEL CARRERA GARRIDO, CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS / UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

“Si veo una casa abandonada, con el jardín desecho, la verja tumbada, las tejas rotas, las balaustradas del balcón oxidadas, las persianas rotas, eso me llama más la atención que un chalet recién construido. [...] Estaría horas y horas mirándol[a] y tratando de disfrazar qué pasa allí y qué pasó y qué puede pasar todavía, y si habrá algún habitante misterioso”

Juan Benet (1977)

La literatura de la posguerra española presenta, en las panorámicas más convencionales, un aspecto ciertamente homogéneo, caracterizado por la continuidad de los modelos decimonónicos y un acusado sabor autóctono. Ni que decir tiene que se trata de una visión simplificadora, tras la cual se esconde un repertorio mucho más diverso y cosmopolita del que, con frecuencia, se reconoce en los manuales. El caso del madrileño Juan Benet es elocuente a este respecto: en sus escritos no solo abandera una constante oposición al realismo imperante, sino que incorpora numerosos temas y estrategias procedentes de tradiciones foráneas. Entre estos, se cuenta la estela gótica, iniciada en el mundo anglosajón y cuya presencia en suelo español es más bien pobre.⁶ Varios expertos han rastreado esta deuda en su narrativa: así, Gullón (1231) alude a *Una tumba* como una clásica ghost-

⁶ Véanse los escépticos diagnósticos de Llopis (1974) y Ferreras (1991), para quienes las letras españolas carecerían de una genuina tradición terrorífica, con solo unos pocos, apenas trascendentes, títulos, publicados, por si fuera poco, cuando en las islas británicas ya había pasado la moda de lo gótico; tal sería el caso de *La urna sangrienta* o *El panteón de Scianella*, de Pascual Pérez y Rodríguez (1804-1868), aparecido en 1834 y recientemente reivindicado por López Santos (2010) –también responsable de su reedición– como prueba de la existencia de un gótico autóctono.

story, reminescente de las aportaciones de Henry James al género, mientras que Durán, Benson y Margenot señalan la importancia que lo gótico ostenta con relación a los principios literarios y filosóficos del autor. Tal es también el objetivo del presente texto, centrado en su teatro, más en concreto en una de sus obras más enigmáticas: *Un caso de conciencia* (1967). Su análisis nos permitirá proponer un nexo entre el contexto que vio nacer la literatura gótica y la España franquista; pues con independencia del tiempo pasado desde sus primeras manifestaciones, hay ciertos rasgos de este género literario que permanecen inalterados, dando lugar a las mismas implicaciones.

Este artículo, de esta manera, está llamado a estimular el debate tanto en terreno benetiano como gótico; es más, se ocupa de un asunto rara vez abordado en cualquiera de los dos campos: el *corpus* teatral. En efecto, la dramaturgia completa de Benet ha despertado escaso interés desde su publicación, en mayo de 2010, en tanto que el teatro gótico –cuya popularidad a finales del XVIII no tenía nada que envidiar a la de las novelas de un Lewis o una Radcliffe– se ha visto siempre subestimado, solo tenido en cuenta por un reducido grupo de especialistas (Evans, 1947; Ranger, 1991; Cox, 1992; Frank, 2001, entre los principales). Aun cuando trasciende los límites de este texto, merece la pena reivindicar la necesidad de una aproximación de este tipo, así como otra que diese cuenta de las particularidades inherentes a cada modo de imitación, de cómo afectan a la construcción del mundo ficticio y el eje comunicativo. Por lo pronto, es nuestro primer anhelo ampliar la imagen de alguien conocido casi exclusivamente por su producción narrativa, y hacerlo de la mano del referente gótico.

Resumen del argumento

Un caso, escrita en 1967 y nunca representada, se divide en dos actos y una “Advertencia previa”. Contiene pocas, y más bien anecdóticas, direcciones escénicas; no hay, aun así, duda sobre su condición teatral. Los hechos tienen lugar a finales del siglo XIX, en el salón de una mansión de la burguesía española, y en ellos intervienen los cuatro últimos miembros de una familia acomodada: el Sr. Arnau, el patriarca, Carmen, su primogénita, Julián, el marido de Carmen, y Elena, la benjamina. Nada se dice de la madre, con lo que la suponemos muerta. Elena, por otro lado, se encuentra confinada en una de las habitaciones y nunca la veremos sobre las tablas. La acción visible se reduce, pues, a los tres primeros personajes y a otras dos figuras secundarias: Adela, la criada, y una presencia denominada “La Sombra del Guarda”,

cuya identidad permanece incierta durante toda la obra, pero que sin duda procede del Más Allá.

Al comienzo, Carmen y su padre conversan tranquilamente sobre el pretendiente de Elena, cuya llegada es inminente. Alguien llama a la puerta, pero cuando la sirvienta va a abrir, no se distingue a nadie en el umbral. Al cabo de un rato, es Julián quien entra en el cuarto. Su aspecto es penoso. Según nos enteramos, ha pasado algún tiempo fuera de la casa, y ahora vuelve convertido en un alma en pena. Los diálogos que siguen a su entrada, así como el desasosiego de Carmen, confirman esta impresión; también nos permiten deducir la situación actual y los acontecimientos precedentes: frustrada por un matrimonio insatisfactorio, Carmen decidió procurarse un amante; sin embargo, cuando estaba a punto de ser infiel, Julián descubrió sus intenciones y, empujado por los celos, bien mató a su competidor, bien se quitó la vida; no hay certeza sobre este punto: de hecho, nunca llegaremos a estar seguros de si Julián todavía pertenece al mundo de los vivos o es otra sombra. Lo que es obvio es que, tras su violenta reacción, se vio forzado a abandonar la propiedad, como una especie de penitencia pero también como una oportunidad para reflexionar sobre su circunstancia y su relación con Carmen.

Solo en las montañas –en la Sierra de la Matanza–, Julián repara en sus fallos como marido, así como en su añoranza por Carmen; vencido por los remordimientos y, al mismo tiempo, receloso de un nuevo intento de adulterio, decide regresar a casa y pedirle una segunda oportunidad. Por desgracia, es demasiado tarde: sometida a lo que la sociedad espera de una “mujer decente”, Carmen vive como una viuda, acompañando a su padre y alejada de los asuntos sentimentales (ya no digamos de los sexuales). La presencia de Julián la acosa, sus palabras se alternan con escenas y diálogos del pasado. Todo intento resulta vano. Entonces, de repente, Julián se precipita hacia la puerta de entrada, oímos un disparo y las luces se apagan. De nuevo ignoramos si ha matado a alguien o si se ha suicidado. Varios detalles nos hacen pensar que ha asumido el lugar del amante, como una especie de redención de su pecado. Forzada como pueda sonar esta interpretación, hay suficientes pruebas para concebir a Julián, al hombre muerto y a la Sombra del Guarda como la misma persona. Sea como fuere, el hecho es que cuando vuelven las luces, el sentimiento de culpa se ha transferido a Carmen: hacia el final de la obra, esta se muestra tan derrotada como Julián cuando hizo su primera aparición, tan llena de remordimiento como él y totalmente rendida a las imposiciones sociales.

Por supuesto, esto es un solo una aproximación a la historia relatada en la pieza; como dice Cabrera (1983: 29), “the reader may be able to formulate many other

interpretations, as is the case of Benet's most mature works of fiction". Las páginas que vienen a continuación proveen algunas pistas, si no para clarificar la cadena de eventos, al menos para explicar las razones de esta falta de transparencia. Como veremos, el marco gótico aporta herramientas de lo más provechosas.

Contra las convenciones literarias

Un caso remite en diversos sentidos a la vasta noción de "otredad", es decir, a aspectos de la vida y la cultura que, por lo general, se mantienen ocultos o reprimidos, ya por las convenciones imperantes, ya por instituciones concretas. Es esta una de las características que más se suelen señalar al definir lo gótico.⁷ Otra es su oposición a la representación realista, lo cual, bien visto, puede ser legítimamente asociado al primer rasgo: dado que el realismo ha sido, durante las tres últimas centurias, el modo dominante –no en vano, Williams lo define como "the Hight Prose Fiction tradition"–, parece justo interpretar su desmantelamiento como otra faceta de esta rebelión contra lo establecido y a favor de las tendencias minoritarias o, cuando menos, no oficiales (6).⁸

En el siglo XVIII la creación artística se encontraba sometida a una serie de reglas basadas en la razón. Los neoclásicos concebían la realidad como algo lógicamente organizado y accesible a la mente humana, y así esperaban que fuera su recreación literaria. Los escritores góticos desfiguraron esta visión –que Williams desde una perspectiva feminista, identifica con el orden "simbólico masculino": "reason, logic, the law of cause and effect, the repression of the 'other'"– por medio de la inclusión de fenómenos y criaturas ubicados fuera del dominio racional (53).⁹ Con ello,

⁷ Según Williams (18), "Gothic systematically represents 'otherness'"; opinión ya defendida con anterioridad por Punter (409), de acuerdo con el cual "Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons and desires and makes them move again", y por Jackson (4), para quien el modo que ella denomina *fantasy* –del cual lo gótico sería la primera manifestación moderna– "traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'".

⁸ Fue el renombrado crítico Herbert Read, en su prefacio a *The Gothic Flame*, de Devendra Varma (1957), el primero en describir el goticismo "as the representative of a particular antagonistic attitude towards realism" (Punter 20). Desde entonces, se ha convertido en un lugar común entre la crítica de lo gótico y lo fantástico, hasta el punto de llevar a críticos como Rabkin a identificar con esta estela cualquier forma de oposición al realismo.

⁹ Esta expresión procede de la terminología de Kristeva –derivada, a su vez, del psicoanálisis lacaniano– y se opone al "orden semiótico femenino"; según Williams: "In linking the Semiotic with the repressed, maternal, feminine 'other' of signification and the Symbolic with the 'paternal' order of language, logic, chronology, and genealogy, Kristeva's analysis is extremely suggestive for a poetics of the Gothic" (57).

también cuestionaban otros rasgos definitorios del arte alentado por la Ilustración, tales como el decoro social –el así llamado “buen gusto”– y la función pedagógica: mientras que voces como Richardson y Smollet se esforzaban por señalar los vicios de la sociedad, ofreciendo a sus lectores “examples of good, virtuous behaviour through representations of real life and nature”, Walpole y compañía no solo rehusaban impartir lecciones de moral, sino que se deleitaban mostrando escenas de extrema violencia y crueldad –de “mal gusto”–, llamadas a inquietar –más que instruir– al público (Botting 8). El conflicto se planteaba, pues, en dos frentes, siendo así que, de un lado, atañía a factores de orden estético y filosófico, y de otro, a la finalidad del arte. Disconformidad semejante se repite, aunque con otro tipo de virulencia, en el autor sobre el que versan estas líneas.

“Igual que la novela gótica”, dice Durán, “la de Benet es conscientemente de gesto de protesta ante los valores literarios establecidos por los novelistas que dominan el horizonte de su país y la sensibilidad que impera en los círculos más influyentes de críticos y lectores” (240). En un tiempo en el que el realismo vuelve a representar la principal opción estética y se recurre al arte –sobre todo desde el bando antifranquista– como un arma política, él reclama una literatura basada en la imaginación, indiferente a los asuntos cotidianos y primordialmente preocupada por aspectos artísticos. Para Benet, la representación realista es limitada y poco fiable: incapaz de expresar con propiedad experiencias que trascienden el entendimiento humano, reduce todo a medidas racionales, dando lugar a una imagen marcadamente artificial y artísticamente empobrecida. En su opinión, los esfuerzos de un escritor deberían dirigirse a la exploración de las zonas oscuras de la realidad, aquellas opacas al procesamiento racional, rehusando ofrecer explicaciones definitivas; la siguiente cita resume su postura:

[p]or cuanto esa literatura se ha liberado del demonio de la exactitud, a la postre concluye en el misterio de sí misma. Y [...] mucha mayor importancia que el intento de acotar y resolver, cuando es posible, los numerosos enigmas de la naturaleza, de la sociedad, del hombre o de las ciencias, tiene el deseo de presentarlos, de preservarlos, de conservarlos en su insondable oscuridad, de demostrar la insuficiencia gnoseológica y la insolubilidad de aquellos. (Benet 48-49)

Tal es la fórmula que aplicaría a sus trabajos, especialmente a aquellos centrados en uno de los episodios más irracionales de la historia española: la Guerra Civil

Nos parece muy sintomático que el mismo marco teórico haya sido aplicado por Benson para el estudio de la narrativa de Benet (261-262).

(Margenot 501). En un intento de ser fiel a su horror y sus contradicciones, en sus páginas el lector se topa con múltiples extremos que quedan sin explicación, como consecuencia de la nebulosa manera en la que son presentadas o de su naturaleza sobrenatural. Tal procedimiento tiene mucho en común con la narrativa gótica; de acuerdo con Margenot, “this tradition affords Benet the opportunity to explore enigmas and ambiguity, to create a *segunda realidad* that makes posible the understanding of human experience”(503).

En *Un caso* dicha resistencia a los códigos racionales y el realismo se deja sentir en diferentes aspectos. En el nivel hermenéutico, su significado es tan oscuro como el de la mayor parte de la producción del autor. Quizá sea ilustrativo, a este respecto, recordar que su año de escritura coincide con el de la aparición en las librerías de una de sus novelas más crípticas: *Volverás a Región*. Como se verá después, ambos títulos también comparten profundas similitudes temáticas. Volviendo a su decodificación, nada de lo que ocurre en la casa de los Arnau es diáfano: la información es altamente fragmentaria, el discurso de los personajes está lejos de ser transparente o coherente y, para hacerlo todavía más complicado, no hay solo una línea de tiempo, sino varias entremezcladas, apenas distinguibles. Todo esto provoca un fuerte efecto de incertidumbre, opuesto a la inteligibilidad fomentada por los métodos racionales. “By skillfully juxtaposing reality with Fiction and eliminating all barriers between them”, dice Cabrera, “the reader (or audience) is forced to remain in permanent state of uncertainty concerning what is happening on the stage and in the heart and consciousness of the father and his daughter” (29). Es más, a diferencia de los mundos realistas, gobernados por una serie de leyes ontológicas inquebrantables, el universo descrito por Benet es altamente paradójico, de suerte que una proposición y su contraria pueden ser verdad al mismo tiempo. De forma parecida a los escritores góticos, que menospreciaban conceptos neoclásicos como claridad, armonía y proporción, Benet llama la atención sobre la inconsistencia del mundo en el que vivimos.

Desde el punto de vista estético, *Un caso* es una reacción no solo contra el canon literario de la posguerra, sino también contra la tradición realista en su conjunto, desde sus albores en la Edad de la Razón hasta sus prolongaciones en la época de Benet. Merece la pena destacar el hecho de que, en el preámbulo, se designe a esta pieza “drama de costumbres” o “alta comedia”, dos formas dramáticas del XIX muy populares entre la burguesía española (Benet 133). Al decir de los especialistas (Muro, por ejemplo), la segunda deriva del tipo de drama practicado por Leandro Fernández de Moratín, uno de los mayores representantes de la filosofía ilustrada en España, cuyas obras se caracterizaban por la crítica social y el respeto a las

normas neoclásicas. En cuanto a la comedias de costumbres, la propia denominación sugiere su principal objeto: dar una idea precisa de la vida cotidiana en diversos sectores de la sociedad. Sintomáticamente, en tiempos de Benet ambos géneros recuperaron su popularidad, especialmente entre las clases dominantes; ya no se empleaban, aun así, para reflejar la realidad ni para criticarla; bien al contrario, tendían a disfrazarla, mediante composiciones que, pese a ser armónicas en un sentido técnico –reminiscentes de la *pièce-bien-faite* decimonónica –, repetían convenciones tanto en el aspecto estético como en el sociológico, toda vez que su idea de mimesis remitía a la forma más tradicional de realismo y su ideología obedecía, por lo general, a las posturas oficialistas.¹⁰

En el drama de Benet, se rastrean, ciertamente, varios ingredientes arquetípicos de este tipo de teatro: desde el emplazamiento y el elenco burgueses hasta el mismo argumento. Ahora bien, con su introducción Benet no busca adscribir su pieza a ninguna corriente realista; a la inversa: lo que de verdad hace es dismantelar los principios sobre los que se asientan, volviéndolos irreconocibles. Así visto, se podría mantener con justeza que *Un caso* es una parodia del teatro burgués y, en un sentido más amplio, de la representación realista. Como veremos, esta subversión también implica el cuestionamiento de los preceptos morales patrocinados por el régimen franquista, descendientes directos de los criticados por los autores góticos. Por lo que se refiere a la estética, Benet recurre al goticismo como una herramienta para distorsionar la realidad, o más bien la noción de esta promovida por el realismo; dado que, como arguye Punter, esta tendencia “is revealed not an escape from the real” –acusación habitual que Benet también padecería– “but the deconstruction and dismemberment of it” (97). A continuación examinamos los motivos genuinamente góticos que encontramos en *Un caso*.

El primero, y más obvio, es el fantasma, “the most characteristic form taken by the Gothic from, perhaps, 1830 to 1930” (Briggs 122). En el drama benetiano tenemos a Julián y a la Sombra del Guarda. Tanto si el primero vuelve o no de la tumba en su primera intervención, su apariencia física, de consuno con su inquietante relato, lo definen como un muerto viviente, próximo a los que encontramos en tantas historias góticas. Véase, por ejemplo, esta descripción (la cual, aunque formulada por Julián, parece aludir a sí mismo):

¹⁰ “Denominación creada por Scribe en el siglo XIX y posteriormente asumida por autores como Sardou, Labiche, Feydeau e Ibsen, que alude a la acción y efecto de escribir una obra teatral con arreglo a cierta técnica depurada y definida en virtud de determinadas normas” (Gómez García 656).

Polifonía

La cara la conserva bastante bien, solamente los ojos un tanto desorbitados bizquean mucho, de manera convergente, mirando fijamente hacia la punta de su nariz. Se diría que es lo que más le duele, que pugna por volverlos a su posición normal, pero no puede, y en el lugar de la mejilla izquierda tiene adherido un pedazo de piel tersa y brillante que tira de toda la cara deformando la boca. Es lo que menos le importa, ni siquiera lo sabe. (Benet 152).

O las siguientes palabras de Carmen, dirigidas a su padre y referentes al espectro de su marido: “Le estoy viendo como a ti. De forma menos real, pero más apremiante. Es mucho más inquietante que tú. Entre lo visto y lo entrevisto, entre la imaginación y la alucinación sólo hay diferencias de representación” (186). Semejante declaración viene precedida por la siguiente acotación, donde se define a Julián como una presencia amenazadora y vigilante: “la puerta del exterior está abierta y en el umbral se advierte el bulto de JULIÁN”. Así y todo, el siguiente comentario del Sr. Arnau vuelve a introducir la ambivalencia: “Son figuraciones tuyas. Si así lo deseas, desaparecerá” (185); ahora la duda es si Julián realmente existe –ya como ectoplasma, ya como persona física– o no es más que producto de la imaginación de Carmen.

En cuanto a la Sombra del Guarda, remite a otro motivo, íntimamente relacionado con el del fantasma. Asumiendo que constituye una proyección de la culpa de Julián y que tiene su mismo aspecto, se trataría de un ejemplo perfecto del *doppelgänger*, la más típica manifestación del “otro”. Sus advertencias, por otro lado, nos traen a la mente otro referente, anterior al goticismo pero al que las piezas dieciochescas deben buena parte de su inspiración: Shakespeare. La influencia del Bardo en Benet ha sido puesta de relieve por varios estudiosos de su obra, así como por el propio ingeniero, cuyas piezas no solo contienen numerosas citas de títulos shakespearianos, sino escenas enteras tomadas de ellos. El fantasma que se manifiesta para acusar a los vivos y empujarlos a la locura es, quizá, la más recurrente en su producción dramática: aparte de en *Un caso*, reaparece en dos piezas anteriores –*Max* (1953) y *Anastas o El origen de la Constitución* (1958) – y en una posterior –*La otra casa de Mazón* (1973).

El motivo del espectro, por último, no se limita a estas figuras visibles; hay, en efecto, otra que, con estar solo insinuada, puede ser aún más perturbadora, en cuanto potencia el misterio y la ambigüedad: los golpes en la puerta. En la tradición gótica se han venido usando como un método para espolear la imaginación del lector, esto es, como una eficaz alternativa al horror patente. Pensemos, sin ir más

lejos, en “La pata de mono”, de Jacobs (1902): en ella nunca se confirma si el responsable de la llamada era el hijo muerto que regresaba a casa, no llegamos a contemplar su cuerpo mutilado en la entrada; aun así, las conjeturas del receptor son más poderosas que la propia visión. Lo mismo se podría decir del “breve pero doble grito” de Elena al comienzo del segundo acto (168). Puesto que, como dijimos, este personaje nunca comparece en la escena, bien podría tratarse de otro espíritu o, como poco, proceder de la conciencia de los demás. En la siguiente sección discutiremos esta posibilidad; considérese, por el momento, la importancia concedida al propio vocablo –“conciencia”–, presente ya en el título de la obra.

Casi tan inherente a la imaginería gótica como el motivo espectral sería el emplazamiento físico de los hechos. En el gótico original, estos solían ocurrir en castillos, monasterios, cuevas, bosques; cualquier espacio susceptible de inspirar sentimientos de soledad, aislamiento, angustia, reclusión, etc. Con el paso del tiempo, no obstante, la atención derivaría hacia espacios más familiares y reconocibles, dotando a la representación de un grado de realismo del que carecía en sus inicios. La pieza de Benet se desarrolla en “el salón principal de la casa Arnau, el hogar espacioso y confortable de un caballero de provincias”. Cualquiera asociaría este contexto al tipo de dramaturgia al que supuestamente remite la obra, y no al universo gótico, especialmente cuando leemos que se trata siempre de una tarde luminosa y cálida, precursora del verano” (134). Es casi imposible imaginarse una de las historias de Lewis o Maturin en tales circunstancias. Como dijimos, empero, la parafernalia gótica atraviesa una profunda transformación desde sus primeras expresiones literarias hasta las últimas. Castillos embrujados, palacios abandonados y similares apenas tienen cabida en la actualidad, solo en pastiches o parodias del género, como elementos distintivos del mismo, pero sin duda pasados de moda. Las obras serias de nuestros días suelen tener lugar en espacios menos sofisticados o arquetípicos, más próximos a la vida cotidiana y a las localizaciones del realismo.

Por lo demás, no es del todo cierto que Benet no recurra a un espacio típicamente gótico en *Un caso*: la relación que Julián provee de su estancia en las montañas, aun cuando no representada sobre las tablas, recrea una atmósfera de desolación y temor. En contraste con la luminosidad anunciada en el preámbulo, lo que describe es un entorno de pesadilla, reminiscente de los que encontramos en su narrativa –especialmente Mantua, el corazón de Región–, en parte de su teatro (*La otra casa de Mazón*, que también se ubica en esta provincia imaginaria, sería el mejor ejemplo) y, por encima de todo, en las primigenias narraciones góticas; el propio nombre –la Sierra de la Matanza– es de por sí elocuente. Transcribamos un extracto de su descripción:

no os imagináis qué clase de país es, tan distinto de éste: un monte bajo –sin un árbol–, muy severo y cuajado de matorral [...]. Casi todo el año un frío horrible, un frío que llega hasta los huesos porque la piel, de puro aterida, se olvida de él: como si la piel, igual que las hojas, cayera en otoño para dejarte en los huesos todo el invierno, con una estufa que no tira y los libros de la mina. [...] Y no hay nada que ver, unos pocos arroyos helados, unas lomas cubiertas por la escarcha y –eso sí– un cielo despejado donde todo lo que puede albergar un poco de calor se disipa en la luz. (164)

Compárese este cuadro con el que el ingeniero ofrece de Región en su primera novela (Benet 47-62): como en *Un caso*, se enfatiza el frío extremo y la dilatada duración del invierno. Esta hostilidad del medio natural, característica de la literatura gótica, ha sido señalada por los críticos en su narrativa; como afirma Margenot (70): “Novels such as *Wuthering Heights* or *The House of the Seven Gables* create formidable natural spaces that restrict all types of human activity”. En *Un caso* sirve, como el resto de componentes citados, a la deconstrucción de la superficie realista y al consiguiente desvelamiento de aspectos inquietantes del mundo ficcional.

El próximo capítulo explora lo que se oculta bajo dicha superficie, a través de un enfoque psicosociológico. Nuestras apreciaciones sobre el particular nos permitirán captar mejor el significado de la obra (al menos uno de ellos) y, más importante, fortalecer los vínculos con el universo gótico.

Contra las convenciones sociales y psicológicas

Como se ha apuntado, tanto lo gótico como Benet fueron acusados de escapismo. Basándose en su alejamiento de la reproducción realista de asuntos cotidianos, muchos críticos los consideraron ajenos a los debates públicos, exclusivamente consagrados al entretenimiento morboso –en el caso del goticismo– o a cuestiones formales –en el de Benet. “The presence of Gothicism in these texts”, escribe Margenot, “constitutes a rejection of literature as a vehicle for social change that prevailed since the early 1950s” (69). En verdad es muy discutible referirse a ellos como “textos comprometidos”, como suele hacerse con otros explícitamente involucrados en problemáticas contemporáneas. Es muy revelador, a este respecto, el

desacuerdo de la crítica a la hora de tratar el sustrato político de lo gótico.¹¹ Ahora bien, esto no significa que estos trabajos careciesen de todo interés por lo que estaba ocurriendo en su época, o que sea desacertado plantear un análisis desde presupuestos más concretos. Pese a no estar predeterminados por una agenda ideológica y rechazar el arte como herramienta didáctica, se da en ellos un obvio cuestionamiento de ciertos rasgos de la sociedad. Benet, por ejemplo, dedicó casi toda su creación a reflexionar sobre las consecuencias de la guerra en España, y muchos de sus trabajos constituyen una imagen crítica de la mediocridad, pobreza y puritanismo del periodo franquista. Lo mismo vale para los principales escritores góticos: de acuerdo con Álvarez Rodríguez (68), “Los espectros que pueblan sus obras pueden entenderse como metáforas del descontento social claramente perceptible”. Este descontento remite, mayormente, a dos dominios interconectados: los valores e instituciones católicos y el papel de la mujer en la sociedad.

Según Punter, “there is a strong connection [...] between the Gothic novel in general and the evolution of perceptions about the subjection of women and the covert social purposes of marriage and marital fidelity” (95). Tal extremo ha sido constantemente reiterado por estudiosos de toda condición, que ven las narraciones góticas como precursoras del movimiento feminista; véase, por ejemplo, la opinión de Durán:

Si nos fijamos en que muchas novelas góticas fueron escritas por mujeres, y algunas de ellas, como Mary Shelley [hija, no lo olvidemos, de los activistas Mary Wollstonecraft y William Godwin], fueron ardientes feministas, comprenderemos que en las largas descripciones de heroínas perseguidas, esclavizadas, humilladas y torturadas, se ocultaba no un mero recurso para producir escalofríos, sino también un mensaje crítico, que los lectores masculinos creímos prudente no entender. (240-241)

Williams, por su parte, asocia este feminismo *avant-la-lettre* con su idea del goticismo como fuente de “otredad”, y remite a la distinción de Moers entre gótico masculino y femenino : contrario a los principios del Antiguo régimen y la falocracia, el segundo pone de manifiesto la represión a la que se ven sometidas las mujeres,

¹¹ La controversia más sonada tuvo lugar entre Montague Summers, uno de los primeros investigadores de lo gótico, y André Breton, el cabecilla del movimiento surrealista: mientras que el segundo lo consideraba una “representation of escape of the tyranny of a feudal past into an enlightened present” Summers prefería hablar de “nostalgic resistance to bourgeois modernity and enlightenment” (Baldick 212-213).

condenándola oblicua pero duramente.¹² “I shall argue”, dice, “that ‘the Gothic myth’, the mythos or structure informing this Gothic category of ‘otherness’ is the patriarchal family” (Williams 22). Dicha crítica, aun así, no solo se limita al plano social. De acuerdo con la teoría de Williams, debe ser considerada como otra faceta de la negación de los patrones racionales. En este sentido, el psicoanálisis ofrece un estimulante marco de interpretación.

Desde una perspectiva psicoanalítica, las reivindicaciones de la mujer se han interpretado como manifestaciones del inconsciente reprimido, mientras que las imposiciones sociales representarían la superficie represora de la psique. Por lo que respecta a esta tiranía sobre los impulsos naturales de la especie humana, la iglesia y la familia han sido siempre “the constant bugbears of Gothic Fiction” (Punter 83). Ciertamente, como observa Briggs, “from the outset, Gothic writing had displayed a marked tendency to represent the family as a source of danger, even as a model of false consciousness”; y lo mismo se puede decir de la religión –especialmente del catolicismo– y sus representantes en la tierra, los más perseverantes detractores de la sexualidad femenina y, en general, de los roles de la mujer más allá del matrimonio y la maternidad (127).

Pasando a la literatura de Benet, es también posible rastrear una preocupación por estas cuestiones. Tanto en *Un caso* como en *Volverás a Región* condena la visión franquista de la mujer, deudora de la del siglo XVII, cuando el honor de la familia descansaba en la decencia femenina. En la novela, la hija de un teniente franquista regresa a Región (de ahí el título) para encontrar a su amante: un soldado del ejército republicano desaparecido justo después de la guerra. En su diálogo con el Dr. Sebastián refiere un relato de su educación, basada en restrictivas consignas y todo tipo de tabúes, y confiesa que solo se sintió viva, sosegada, cuando rompió con tales reglas y se entregó literalmente al enemigo. Por desgracia, su viaje es en balde: en su intento de recuperar ese sentimiento de plenitud, acaba encontrando la muerte en el bosque prohibido de Mantua, a manos del guarda Numa; castigo que simboliza la represión de su instinto por una sociedad conservadora y puritana, construida sobre convenciones racionales y recelosa de desviaciones imprevistas. Estas, al igual que lo que anida en el inconsciente, son peligrosas, toda vez que no burlan el control de medidas convencionales.¹³

¹² Ellen Moers. *Literary Women*. Nueva York: Doubleday, 1976.

¹³ Véase, a propósito de esta interpretación de aires psicoanalíticos, el artículo de Summerhill (1984) sobre los dos primeros títulos de la saga regionata, en el cual la foresta se identifica con los instintos

En cuanto a *Un caso*, es Carmen quien se ahoga bajo los convencionalismos y se ve reprendida por su comportamiento inmoral. En el segundo acto describe el fracaso de su matrimonio en los siguientes términos:

¿Qué límites? ¿Dónde están? Yo no lo sé; lo único que sé es que uno o dos años después del matrimonio me sentía muy lejos de haberlo consumado. Y lo que es peor, incapaz ya de lograrlo, porque todos los esfuerzos para penetrar en su intimidad resultaron vanos ante aquel decidido propósito de guardar para sí el último reducto de su yo. (Benet 175)

Los límites a los que se refiere serían aquellos impuestos por el decoro social –es decir, los tabúes–, llamados a cerrarle al individuo, especialmente si se trata de una mujer, el paso a áreas restringidas tanto de la psique como de la sociedad o, en un plano más general, de la realidad. “[I]t became a crime against the social code for any woman to admit her real feelings or to confess to passion, and the main purpose of the education of ladies of condition becomes the suppression of feeling and passion”, afirma Punter sobre la sociedad británica del XVIII; diagnóstico igualmente aplicable al conservador e hipócrita periodo abierto tras la guerra en España (95). Sostiene Carmen: “la realidad sólo se percibe cuando se traspasan ciertos límites y se está a punto de entrar en un terreno desconocido” (Benet 174). Eso es precisamente lo que pretenden lo gótico y Benet en todos los niveles, a despecho del desasosiego que pueda causar. De hecho, el miedo es considerado en este contexto como un sentimiento positivo: netamente instintivo y, por ende, previo al raciocinio y la civilización, nos permite contactar con nuestro ser primitivo. No en vano, habla el Dr. Sebastián en *Volverás a Región* de la “nostalgia del miedo”, oponiéndola al precario “escondrijo” proporcionado por la vía racional (Benet 146).

“La familia es la verdadera trampa de la razón”, comenta el mismo personaje poco antes en su monólogo (146). La experiencia de Carmen parece apoyar esta visión, en cuanto la presenta como prisionera de los vínculos y obligaciones familiares. De acuerdo con Williams, “the family structure –at once cognitive model and material reality– incarnates the laws fundamental to our thinking about property, morality, social behaviour, or even metaphysics” (12). En Benet encarna su oscura visión de los enfoques racionales, pero también del Estado –más específicamente, del régimen franquista– en cuanto legislador/impositor de una determinada conducta moral. Como se sabe, la familia es uno de los pilares de la iglesia católica; y si pensamos que

libidinales –es decir, con el inconsciente– y el pastor Numa aparece descrito como “an imaginary being who has been created collectively by the people of Región in an effort to shun nature” (Summerhill 53).

el catolicísimo era uno de los caballos de batalla de la España de Franco, se hace obvia la afinidad entre estos dos campos.

En este punto, por cierto, la obra de Benet engarza con otra tradición dramática española: los “dramas de honor” de Lope o Calderón. Como acabamos de decir, la ideología franquista era marcadamente anacrónica, hasta el punto de que algunos de sus conflictos recordaban a los del Siglo de Oro. La moral colectiva, asentada en valores católicos, es el que primero salta a la vista. En *Un caso* es, significativamente, la Sombra del Guarda –un fantasma del pasado– quien verbaliza la postura del Antiguo régimen, cuando se manifiesta como el protector –el guarda– de la hacienda y de la virtud de las mujeres que viven en ella; faceta, esta, que lo define como un precedente del represivo Numa.

Las implicaciones psicológicas son, de todos modos, más relevantes que las estrictamente sociales o históricas. Cabrera no duda en referirse a *Un caso* como “a psychological play”, describiéndola como “a good exploration of the inner conflicts of the self” (29). La tensión deriva de las frustraciones de Carmen como mujer y esposa, y viene expresada por dos motivos asociados a la tradición gótica. El fantasma de Julián, visto ahora como un símbolo de su remordimiento e inquietud, sería otra vez el primero. “The supernatural [...] serves as a metaphor for repression and the omnipresence of death”, dice Margenot (278), a lo que Gullón añade: “El enfrentamiento con el espectro es expresión de un choque con la parcela oscura del ser y reconocimiento de un miedo, oscuro también, en el sentido de irrazonable, no debido a causas precisas” (231). Aparte de ser válidas para el caso de Carmen, ambas citas confirman el ya mentado nexo entre lo inadmitido –los tabúes– y lo inexplicable.

En cuanto al segundo motivo, también lo trajimos a colación en el anterior apartado de este artículo: la enigmática circunstancia de la hermana ausente. Ya expresamos nuestras dudas sobre su existencia. En su capítulo sobre la pieza, expone Cabrera la misma opinión, avanzando una hipótesis de lo más interesante, ya barajada anteriormente: “Does Elena [...] really exist or is she only a projection of Carmen’s sexual desire to have Julián as she had him when he was only her fiancé?” (29). Como se ha advertido, oímos su voz al comienzo del segundo acto; así y todo, no se trata más que de un grito, un sonido casi animal con valor más simbólico que referencial. Desde el punto de vista psicoanalítico, Elena debe ser interpretada como la objetivación de la sexualidad reprimida de su hermana. Contamos con suficientes pruebas para defender esta lectura; tómese, por ejemplo, el comentario de Carmen después del chillido, en el que mezcla su deseo con el de Elena: “¿Qué sabe de ese

hombre?”, pregunta el Sr. Arnau, con relación al pretendiente de aquella, a lo que Carmen contesta: “Que lo necesita; que lo necesito. Ahora, Julián, tiene que ser ahora. No puedo esperar más. No quiero esperar, no quiero”; lo cual, a su vez, presenta al pretendiente como un ser igualmente ilusorio, o más bien como una recreación de un Julián más joven, en el proceso de seducir a Carmen (169). En este sentido, también se hace plausible interpretar los golpes en la puerta como un símbolo del pasado y el tormento interior de los personajes.

Por otro lado, está lo que ellos llaman “la cama de las bolas”. Aun cuando todo lo que rodea este motivo está preñado de ambigüedad –de suerte que cualquier conclusión no puede ser sino incierta, provisional–, ciertos pasajes sugieren que ahí fue donde Carmen estuvo a punto de cometer adulterio; oigamos las palabras del Sr. Arnau cuando Carmen propone trasladar a Elena allí: “No; la cama de las bolas, no. Busca cualquier solución menos esa; quiero que esa cama quede donde está (aparte); bastantes impurezas se han cometido en ella” (147). Su actitud hacia ella la convierte en un espacio oscuro, opuesto a la moralidad y, en un sentido más amplio, a la razón; comparable, entonces, al bosque de Mantua, cuna de poderes más allá del entendimiento y encarnación de los instintos libidinales. Esta interpretación de la cama de las bolas se refuerza al principio del segundo bloque, cuando Elena ha sido finalmente trasladada allí y su grito es descrito por el Sr. Arnau como efecto de “la tortura del deseo” (168).

El detalle más revelador es, empero, el aislamiento físico de Elena; funciona este como la mejor metáfora de la represión de los impulsos primarios. En su ensayo, Williams recurre a la historia de Barba Azul, de Perrault, para describir el papel de las mujeres en lo gótico: a su modo de ver, son las mayores representantes de la otredad, en conflicto con las categorías que gobiernan el mundo occidental (esto es, el “orden simbólico masculino”). No nos debe sorprender, pues, que normalmente ocupen el lugar de la víctima, siendo perseguidas, encarceladas, torturadas e incluso aniquiladas: recuérdense las observaciones de Durán sobre las heroínas góticas. El caso de Carmen/Elena constituye una variante clásica; es más, se parece mucho a otro confinamiento literario, incluido en una novela no estrictamente gótica pero que contiene varios elementos distintivos de la tradición: *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847). En esta ocasión, es Bertha Mason, la primera esposa del Sr. Rochester, quien se ve recluida: rechazada por su marido, considerada un vergonzoso pasaje de la vida del aristócrata, es encerrada en el ático de la mansión.

Con el paso del tiempo, acaba volviéndose loca y, como venganza, prende fuego a la casa, hiriendo gravemente al Sr. Rochester.¹⁴

Durante la mayor parte de la novela, Bertha es presentada como poco más que un fantasma, una presencia espectral o aun un vampiro; hasta que Jane descubre toda la historia y llega a verla con sus propios ojos, está convencida de que la casa está encantada. Las técnicas empleadas por Brontë para crear una atmósfera perturbadora proceden, sin duda, de la estela gótica; pero no solo eso: como ya se ha dicho, la reclusión de Bertha establece un claro vínculo con la condición de las mujeres en este género literario. Extrañas al mundo de lo racional, estas suelen ser vistas por los hombres como criaturas inestables, o incluso amenazas para la comunidad o la integridad masculina que deben ser apartadas, escondidas, o, cuando menos, domadas (Jackson 125). Eso es exactamente lo que le sucede a Carmen: dividida en dos, la que vemos sobre las tablas se aviene a las expectativas sociales, mientras que en algún lugar de la casa, de su conciencia, su parte instintiva, tabú en el contexto donde vive, se debate por manifestarse. Desafortunadamente, como en *Jane Eyre*, tal lucha desemboca en el fracaso, viéndose igual o más reprimida que antes, disimulada bajo un orden artificial e injusto.¹⁵ He aquí las últimas palabras de Carmen, referidas a Julián: “Ha terminado conmigo: se propuso terminar conmigo desde el primer día que me vio y mira cómo lo ha logrado. Estoy acabada y pienso que lo estoy desde la primera vez que le vi. No sé aún cómo lo ha conseguido” (Benet 187).

Este final, pesimista como el de *Volverás a Región*, pone de relieve el descontento de Benet con las convenciones, no solo en el plano sociológico o psicológico, sino también en el estético y filosófico. Al igual que en las ficciones góticas, todas estas áreas se encuentran interrelacionadas, conformando el núcleo de su significado; en todas ellas, además, brilla con luz propia el mismo concepto: la inconformidad.

¹⁴ Este episodio de la novela de Brontë sirvió de inspiración para el estudio de Gilbert y Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), un hito en la crítica literaria feminista cuyas tesis coinciden en buena medida con algunas de las aquí expuestas.

¹⁵ “Jane cannot be reconciled with this demonic, desiring, ‘other’ side of herself. Her final union with a severely maimed and blinded Rochester suggests that cultural survival is at the cost of extreme curtailment of desire” (Jackson 125).

Recapitulación

El artículo que aquí termina se propuso investigar el nexo entre *Un caso de conciencia*, de Juan Benet, y la tradición gótica. Benet fue uno de los pocos nombres de la posguerra española que mostraron un interés recurrente en otras literaturas, y que se esforzaron por incorporar innovaciones procedentes de aquellas. En su oposición a la mimesis realista, adaptó numerosos referentes extranjeros a sus principios literarios e ideológicos. Entre ellos, el goticismo no es el menos relevante. Otros críticos habían señalado esta relación con anterioridad, dando lugar a resultados estimulantes; nuestra intención consistía en ampliar la atención hacia el dominio teatral, una de las partes más olvidadas no solo de la producción benetiana, sino también del repertorio gótico. En este sentido, el análisis de *Un caso* ha sido muy fructuoso, por cuanto ha confirmado importantes paralelismos en distintos niveles.

Para empezar, está la filosofía de la creación literaria. En el siglo XVIII, esta dependía de una serie de reglas determinadas por la razón, y se veía con frecuencia involucrada en cuestiones sociopolíticas coetáneas, actuando como arma didáctica. El goticismo trajo consigo la subversión de este tipo de literatura, con la introducción de elementos sobrenaturales, del misterio y de otros factores ajenos a la perspectiva netamente racional, y con la reconsideración de la función social del arte. La misma actitud caracteriza buena parte del trabajo de Benet: siempre crítico con la literatura producida por sus paisanos –conservadora ya en el plano estético, ya en el político, ya en ambos–, consagró su escritura a indagar los enigmas de la realidad y dismantelar las convenciones que esterilizan su percepción. En *Un caso* recurre a estrategias típicamente góticas para deconstruir la representación realista desde su interior. Aunque presentada como un clásico drama burgués, emblemático del realismo del XIX, concurren varios rasgos que la distancian de dicha categoría: desde la apabullante ambigüedad hasta la inclusión de personajes y hechos que desafían cualquier explicación racional.

Ahora bien, esto no significa que esta pieza carezca de toda conexión con la realidad o la historia, que sea enteramente autorreferencial. Como se ha sostenido, el cuestionamiento de valores no solo afecta a la estética, sino también a los planos sociológico y psicológico (si bien es cierto que de una manera más sutil que en el realismo). Como los principales títulos góticos, que censuraban la hipocresía y la represión de su época, centrándose mayormente en la religión y en la condición de las mujeres, algunas de las creaciones de Benet pueden estudiarse como amargas instantáneas de la sociedad franquista. Así ocurre, sin lugar a dudas, con *Un caso*.

Tanto los aspectos enjuiciados como los motivos empleados para expresar esta visión crítica coinciden, en gran medida, con los de la corriente gótica. La interpretación feminista de Williams sobre el goticismo ha dado pie a una lectura del drama benetiano que pone en relación la represión de las mujeres con la condena de la irracionalidad en todos los sentidos. Así, basándonos en lo gótico como expresión de otredad, hemos reinterpretado sus rasgos característicos como metáforas de un discurso mucho más mundanos, induciendo a una comprensión de la pieza coherente con lo defendido en la primera parte del artículo.

La conclusión, pues, sería que Benet y lo gótico se nutren de un concepto similar de subversión, multiforme y ajena a la representación realista. Pese a que ambos fueron acusados de desatender sus responsabilidades sociales, su compromiso con la creación y el discurso ideológico se hace evidente cuando son correctamente interpretados. Tal es lo que hemos intentado hacer en este artículo. Esperamos que nuestras reflexiones alienten nuevas incursiones en el teatro y la literatura tanto benetianos como góticos.

Obras citadas

- Álvarez Rodríguez, Román. "De la novela gótica a la novela histórica, 1760-1840".
Historia crítica de la novela inglesa. Ed. José Antonio Álvarez Amorós.
Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. 65-106. Impreso.
- Baldick, Chris y Robert Mighall. "Gothic Criticism". *A Companion to the Gothic*. Ed.
David Punter. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. 209-228. Impreso.
- Benet, Juan. *Un caso de conciencia. Teatro completo*. Madrid: Siglo XXI, 2010. 131-
187. Impreso.
- . *Volverás a Región*. Barcelona: DeBolsillo, 2009. Impreso.
- . *En ciernes*. Madrid: Taurus, 1976. Impreso.
- Benson, Ken. *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario
postestructuralista*. Ámsterdam: Rodopi, 2004. Impreso.
- Botting, Fred. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". *A Companion to the
Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Wiley-Blackwell, 2000. 3-14. Impreso.
- Briggs, Julia. "The Ghost Story". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford:
Wiley-Blackwell, 2000. 122-131. Impreso.
- Cabrera, Vicente. *Juan Benet*. Boston: Twayne Publishers, 1983. Impreso.

- Cox, Jeffrey. "Introduction". *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*. Athens: Ohio UP, 1992. 1-77. Impreso.
- Durán, Manuel. "Juan Benet y la nueva novela española". *Juan Benet*. Ed. Kathleen Vernon. Madrid: Taurus, 1986. 229-242. Impreso.
- Evans, Bertrand. *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. Berkeley y Los Angeles: California UP, 1974. Impreso.
- Ferreras, Juan Ignacio. "La novela de terror en la España del siglo XIX". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* Ed. Enriqueta Morillas. Madrid: Siruela, 1991. 189-196. Impreso.
- Frank, Frederick S. "Gothic Drama (1768-1830)". *A Critical and Bibliographical Guide*. Eds. Douglas H. Thomson y Jack G. Voller. Westport: Greenwood Press, 2001. 147-164. Impreso.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal, 1997. Impreso.
- Gullón, Ricardo. "Sobre espectros y tumbas". *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1994. 231-244. Impreso.
- Jackson, Rosie. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981. Impreso.
- Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar, 1974. Impreso.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. Impreso.
- Margenot III, John B. "Gothic Machinery in the Región Novels". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29:3 2005. 491-506. Impreso.
- . "Gothicism en Juan Benet's La otra casa de Mazón and Herrumbrosas lanzas II". *Ojácانو: Revista de literatura española* 33 2008. 69-85. Impreso.
- Muro, Miguel Ángel. "La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus". *Historia del teatro español, vol. II*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 1943-1975. Impreso.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Londres: Longman, 1980. Impreso.

Polifonía

Ranger, Paul. *Terror and Pity Reign in Every Breast: Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750-1820*. Londres: Society for Theatre Research, 1991.

Impreso.

Summerhill, Stephen J. "Prohibition and Transgression in *Volverás a Región* and *Una meditación*". *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*. Eds. Robert C. Manteiga, David K. Herzberger y Malcolm A. Compitello. Hanover/New Hampshire: New England UP, 1984. 51-63. Impreso.

Williams, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago: Chicago UP, 1995.

Impreso.