

Barbara Łuczak

El testament de Xavier Benguerel, una novela de fronteras

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y
antropológicos nr 15, 101-111

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Barbara Łuczak

EL TESTAMENT DE XAVIER BENGUEREL, UNA NOVELA DE FRONTERAS

Resumen: El artículo examina un grupo de estructuras basadas en el concepto de frontera que se observan en la novela *El testament* (1955) del escritor catalán Xavier Benguerel. Estas estructuras son parte integrante de modelos narrativos y discursivos utilizados por el autor; también se revelan en diferentes elementos del universo ficcional, que, gracias a su carácter fronterizo, pueden adquirir significados psicológicos o simbólicos. La lectura efectuada recurre a los principios de la dialogía de Mijaíl Bajtín.

Palabras clave: Xavier Benguerel, frontera, dialogía, novela catalana contemporánea

Title: *El Testament* by Xavier Benguerel, a Novel of Borders

Abstract: The aim of this article is to study structures based on the concept of the border in the novel *El testament* (1955) by the Catalan writer Xavier Benguerel. These structures form an important part of the narrative and discursive models used by the author. They can also be observed in different elements of the fictional universe, which, due to this component, acquire symbolic and psychological meanings. Our approach to Benguerel's novel refers to the principles of Mikhail Bakhtin's dialogism theory.

Key words: Xavier Benguerel, border, dialogism, contemporary Catalan novel

El testament (1955) del escritor catalán Xavier Benguerel¹ y *Nudo de víboras* (*Le nœud de vipères*, 1932) del francés François Mauriac parecen dos “novelas hermanas” que, aunque creadas en tiempos, lugares y circunstancias diferentes, no por eso carecen de rasgos

¹ Xavier Benguerel (1905-1990) fue novelista, poeta y dramaturgo catalán. Nació en el barrio de Poble Nou de Barcelona, que luego recreó en sus obras. Se inició en el mundo de la literatura en los años 30 del siglo XX. Durante la Guerra Civil en España trabajó en la Institució de les Lletres Catalanes y en el Comissariat de Propaganda. En 1939 se exilió, primero en Francia y luego en Chile. Regresó a Cataluña en 1954. Fue uno de los directores de la colección “El Club dels Novel·listes”, creada dentro de la editorial Aymà e inaugurada con la publicación de *El testament*. Dejó una abundante obra novelística en la cual destacan: *La família Rouquier* (1953), *Els fugitius* (1956), *Gorra de plat* (1967) e *Icària, Icària...* (1974). También fue autor de traducciones de literatura francesa y norteamericana al catalán. En el año 1988 recibió el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes.

que hacen su parentesco inconfundible². Obras de autores que en sus países de origen han sido considerados por una parte de la crítica como “escritores católicos”³ o bien “representantes de la novela de la condición humana” (Carbó y Simbor 2005: 163), guardan semejanzas en lo que concierne a la disposición general de la trama, procedimientos narrativos empleados –en particular, la presentación en forma epistolar– y temas tratados, a saber, el adulterio, la hipocresía, el orgullo personal que impide perdonar, etc. No obstante, los vínculos que unen las dos novelas, las soluciones adoptadas por Benguerel, hacen que su libro vaya más allá de una “versión catalana” de la historia que Mauriac había situado en el marco topográfico, social e ideológico de la provincia francesa. En el presente artículo comento algunos aspectos de la estrategia aplicada por el autor catalán y las posibilidades de lectura que ofrecen. En concreto, me ocupo del grupo de sentidos que se configuran en torno al concepto de frontera (física, psicológica, simbólica, entre enunciados...). Este concepto llega a situarse en el centro de interés de la novela.

La importancia de la frontera está sugerida ya en el título mismo del libro. El testamento como acto jurídico –un testimonio de voluntad, *testatio mentis*– establece la disposición de los bienes de una persona para después de su muerte. Leído *post mortem*, transmite la voz de la persona fallecida, una voz que, asimismo, se hace audible llegando desde “el otro lado de la tumba”. Este afecto se acrecienta cuando el/la autor/a del testamento presenta su traspaso como hecho consumado y redacta el documento desde la posición de una persona ya muerta. Esta estrategia, efectivamente, puede observarse tanto en *El testament* como en *Nudo de víboras*. Ahora bien, el título del libro catalán puede sorprender ya que, en definitiva, en la novela de Benguerel (ni tampoco en la de Mauriac, dicho sea de paso), no se expone el documento testamentario entendido en el sentido preciso del término, sino una carta dejada por el muerto. Podemos tan sólo adivinar por qué el escritor de Poblenu decidíó escoger este título para su obra, pero no cabe duda de que asimismo consiguió enfatizar el tema de la frontera, representada por el límite entre la vida y la muerte. El testamento es, pues, una forma de comunicación pe-

² En el presente artículo no me propongo realizar un estudio comparativo de las novelas de Mauriac y Benguerel. Sin embargo, el ejercicio de cotejar las dos obras me parece inevitable, por las relaciones que existen entre ambos textos, y, a la vez, revelador, ya que permite señalar los cambios que introduce Benguerel respecto a la fórmula aplicada anteriormente por Mauriac.

³ En el caso de Benguerel, la adscripción a la corriente de la novela católica no deja de suscitar dudas. Una parte de los historiadores y críticos de la literatura catalana ha relacionado a Benguerel con dicha corriente, seguramente a causa de las convergencias que existen entre su obra y la de otros representantes europeos de esta tendencia, en particular Graham Greene y François Mauriac (cf., por ejemplo, Arnau 1987: 98). Asimismo, se ha visto en *El testament* una primera parte del “ciclo de novela «católica»” (Bou 2000: 85) en la narrativa del autor catalán. Sin embargo, otras voces cuestionan esta lectura de la narrativa benguereliana (cf. Busquets i Grabulosa 1989: 45), recordando, entre otros factores, la reticencia que mostró el mismo autor frente a tal adscripción (sobre esta polémica puede verse Cornellà-Detrell 2011: 89-90). Campillo y Castellanos se refieren a la obra de Benguerel en el capítulo dedicado a la novela católica, pero a la vez matizan: “No sempre, però, l’adopció d’una perspectiva catòlica en la creació novel·lística implica l’aproximació als models esmentats. Un autor com Xavier Benguerel, per exemple, [...] s’emmarca de ple dins el realisme psicològic tradicional” (1988: 73). Carbó y Simbor, por su parte, llegan a la conclusión que Benguerel “desarrolla su actividad creativa más importante en la posguerra dentro de los modelos de la novela psicológica y católica” (2005: 349).

cular a través de la cual una persona fallecida, y por tanto ausente de manera absoluta, puede “tomar la palabra”, “disponer” y, de este modo, manifestar su “presencia”. En este sentido, el documento testamentario implica una paradoja –ya que permite franquear la frontera infranqueable que separa la vida de la muerte– y se muestra como una manifestación ambigua de alguien que, a la vez, es(tá) y no es(tá). En la novela de Benguerel, esta última cuestión es destacada también en otro contexto, en un fragmento que describe el cuerpo del muerto: “*Allò no s’assembla gens al son, ni al repòs. Més aviat a l’absència, a una grotesca imitació de la vida [...]*” (2005: 8).

Se ha dicho ya que los dos autores han elegido la carta como forma de presentación para sus novelas. “Te asombrará descubrir esta carta en mi arca [...]. Pero ocurre que, durante años, he rehecho en espíritu esta carta [...]” (1982: 10), escribe el protagonista de *Nudo de víboras*⁴. El documento leído después del entierro de Cosme, en el libro de Benguerel, es “una carta molt extensa que s’ha trobat junt amb el testament” (2005: 22). La forma epistolar otorga a los escritos unas características específicas. La carta tiende a establecer una comunicación entre dos personas separadas físicamente o, si queremos servirnos de la fórmula consagrada por la tradición, es una conversación entre dos amigos que no se encuentran juntos⁵. Asimismo, el patrón de la carta, empleado unánimemente por Mauriac y Benguerel, por un lado pone de relieve la idea de la frontera, puesto que el emisor y el/los destinatario(s) del mensaje están irremediablemente separados, y por otro, abre las dos novelas a la problemática del diálogo y el encuentro. La forma epistolar “resulta ser la más favorable [...] para la palabra ajena reflejada. La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor, del destinatario; ésta, al igual que la réplica de un diálogo, va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc.”, apunta Bajtín (2004: 300)⁶. Asimismo, la carta se revela como idónea para considerar “[n]o aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la *frontera* de la conciencia propia y la ajena, en el *umbral*” (Bajtín 1999: 327). Efectivamente, las cartas presentadas en las novelas de Mauriac y Benguerel hacen explícita

⁴ Por otra parte, el documento no acabado que deja Louis tiene también rasgos de diario y está caracterizado como “un Diario interrumpido, continuado” (Mauriac 1982: 28).

⁵ Guillén recuerda: “El *topos* principal ha sido durante siglos, y desde luego durante el XVI, que la carta es un lado o una mitad, de un diálogo o conversación entre amigos ausentes o separados. Erasmo define: «epistola absentium amicorum quasi mutuus sermo». Prescindiendo del *quasi*, Vives resume: «epistola est sermo absentium per litteras». [...] Vaumorière (siglo XVII) [...], conforme con el *topos* venerable, proponía también esta definición: «un escrito enviado a una persona ausente para hacerle saber lo que le diríamos si estuviéramos en condiciones de hablar con ella»” (1989: 300-301).

⁶ En referencia al carácter dialógico que posee la forma epistolar, escribe Doll Castillo (2002): “[S]i en la forma epistolar existe un diálogo diferido, existe una interrelación con el otro-destinatario explícito y caracterizado que es «tomado en cuenta» como eje principal en la elaboración de la serie de estrategias discursivas. En este sentido, al inscribirse el interlocutor de la carta como (alocutario) ausente, su discurso –como discurso ajeno– actúa e influye en el discurso, pero no es reproducido. Las réplicas no aparecen como tales y su grado de influencia puede ser variable [...]. Por otro lado, el dialogismo bajtiniano presente en las cartas se entiende como una suerte de negociación entre los discursos, negociación con el discurso del otro que puede ser asumida con diversos matices, más o menos evidentes, ya sea con el discurso del otro-destinatario, en la autoobjetivación del sujeto mismo (otro de sí), y, además, con la variedad de los discursos sociales y culturales”.

la presencia del interlocutor, ya que sus emisores, en tanto que narradores de la historia, toman en cuenta o anticipan las posibles reacciones de los narratarios: “¿Te fastidio? Me asusta fastidiarte” (Mauriac 1982: 19), “Us deveu impacientar per llegir el testament. [...] Veig la ganyota de menyspreu d’alguns, la sorpresa dels altres” (Benguerel 2005: 211).

Por otra parte, las diferencias que existen entre los patrones discursivos seguidos por los dos autores permiten destacar la originalidad de la obra benguereliana. En el libro de Mauriac, a la carta de Louis, reproducida en la parte principal de la novela, se adjuntan dos misivas breves, escritas por Huberto y Janine, hijo y nieta del muerto. De esta forma, el lector llega a conocer las opiniones, que sobre los contenidos expuestos por el emisor de la carta tienen sus familiares. Benguerel, por su parte, opta por una estrategia diferente. Conservando el patrón general de la forma epistolar, rompe la continuidad del escrito de Cosme Aguilera e introduce en la exposición partes a cargo de un narrador omnisciente externo y diálogos en los que toman la palabra los personajes⁷. Todas estas partes completan la información sobre los acontecimientos comentados por el protagonista en su carta y, a la vez, dejan que se oigan voces de miembros de su familia. De este modo, Benguerel otorga a la mujer y a los hijos la oportunidad de replicar a la voz de Cosme. En el cuerpo de la novela, estas partes están distinguidas en letras de imprenta, frente a la cursiva de la parte epistolar, por lo cual el texto visualiza ya en el nivel tipográfico la tensión –o la frontera– que existe entre el protagonista y sus familiares. Las intervenciones de éstos últimos y los episodios que ellos protagonizan no tienen como función única la de comentar los juicios emitidos por el marido y el padre en su carta, sino que esbozan conjuntos de circunstancias –o, dicho en términos bajtinianos, unos “acontecimientos vivos, históricos y cambiantes de la comunicación” (cf. Zavala 1991: 179)– desde los cuales se pronuncian los discursos de los personajes.

Si el empleo de las fórmulas testamentaria y epistolar, en el libro de Benguerel, destaca la idea de la frontera, el autor refuerza aún más su importancia al escogerla como

⁷ No obstante, merece la pena subrayar que la fórmula de presentación sufrió cambios a lo largo del proceso de corrección al que Benguerel sometió su libro. Las ediciones de los años 1963 y 1969 aportaron modificaciones importantes respecto a la versión del año 1955. Cornella-Detrell observa: “Whereas in the first *El testament* Benguerel employed a quasi-monologic discourse commanded by a narrator who simultaneously created and judged the characters, in the subsequent rewritings he tends towards a dialogical paradigm in which fictional beings are confronted with each other by means of their speech” (2011: 107). Esto no significa, ciertamente, que en la edición del año 1955 falten partes dialógicas, no obstante, el proceso de reescritura lleva al autor a otorgar la palabra a los personajes donde antes se oía únicamente la voz del narrador. Compárense, en este sentido, los siguientes fragmentos: “Tanmateix la fàbrica torna a imposar la seva presència. Mogut per un impuls vital, Gaspar Aguilera es col·loca darrera la finestra. La fàbrica pertany a ell i als seus dos germans. [...] La vella fàbrica, moguda tan sols per una rude voluntat i una rutina gairebé orba, es transformarà sota el seu govern en una enorme indústria prepotent; construirà altres naus, reorganitzarà totes les seccions, renovarà la maquinària [...]” (Benguerel 1955: 11); “La fàbrica no trigarà a imposar la seva presència. «Mai no va fer cap dels meus projectes. A partir d’ara serà la meua obra: faré construir noves naus, reorganitzaré les seccions, instal·laré maquinària moderna...»” (Benguerel 2005: 8). Y otro ejemplo: “Lluïsa no té a punt cap resposta. Realment, què en vol fer, del vel?” (1955: 20); “No té a punt cap resposta. «Realment, què en vol fer?»” (2005: 14). En una edición del año 1993 leemos que el libro fue acabado en diciembre del año 1954, revisado en octubre de 1957 y diciembre de 1962 y revisado nuevamente en noviembre de 1967 (1993: 193). Si no se avisa de lo contrario, cito siempre según la última versión revisada.

base de diferentes estructuras que construye en el texto. De este modo, la frontera acaba por devenir en el tema principal de la novela. Y así, la escena que abre *El testament* muestra al protagonista tendido en el ataúd, muerto ya pero “de cuerpo presente”. Y observemos, en este contexto, que el ataúd mismo tiene una naturaleza, por así decirlo, fronteriza: siendo objeto material, que pertenece al mundo “de aquí”, es confiado al mundo “de allá” para el descanso eterno del muerto. En esta misma escena se evoca también el traspaso de Cosme, del que destaca el dramatismo del momento de franquear el límite entre la vida y la muerte. La agonía, de acuerdo con el significado etimológico de la palabra, se presenta como lucha, un combate encarnizado por quedarse de “este lado de la frontera”: “[...] ¡amb quina intensitat alenava, amb quin vigor es defensava mentre una fredor molla s’apoderava del seu cos agònic i se li endurien els trets de la cara!” (2005: 7).

La frontera es un concepto de carácter espacial y en este sentido no extraña que, para expresarla, Benguerel busque –y multiplique– estructuras que se refieren a la dimensión del espacio. En su libro, la frontera se materializa en forma de umbrales, ventanas o portales: “En Cosme tancà la porta i, sense moure’s del llindar, es dedicà a observar el grup que havien format tots tres al fons del saló” (2005: 56), “Quan la sirena de la fàbrica assenyala el migdia, es posà a l’aguait darrera la persiana” (2005: 66), etc. La frontera es representada también en el linde que separa el recinto de la fábrica del resto del mundo novelesco. Para Mònica, la esposa de Cosme, la fábrica es un espacio cerrado, de fronteras físicamente infranqueables, puesto que la mujer está condenada a permanecer enclaustrada en sus muros. En cierto sentido, la fábrica es una prisión también para el mismo protagonista, “nascut i [...] crescut a l’ombra d’una fàbrica” (2005: 26), quien absorbido por el trabajo⁸, huye de todo cuanto lo haga pensar en su situación familiar y existencial. La paradoja del “encarcelador encarcelado” parece tener un fuerte valor simbólico al representar la situación en la que se encuentra Cosme, empeñándose en negar a su esposa, y a sí mismo, el paliativo del olvido y el perdón. En el interior de ese mundo tapiado, que es el perímetro de la fábrica, se sitúa también un jardín, donde Mònica y sus hijos pasan ratos respirando el aire. “[V]a sentir-se poderosament atreta per la revifalla dels arbres del jardí. Se’ls mirà fixament, desconcertada per la jove verdor de les branques feia pocs dies encara despullades...” (2005: 65). Pero la relativa libertad que representa este jardín *intra muros* es ilusorio y, a fin de cuentas, hace la reclusión aún más evidente: “A vegades t’espiaava quan sorties al jardí amb els nois. Veure’t entre els murs de la fàbrica, saber que eres la meva presonera, em produïa alegria [...]” (2005: 64), escribe Cosme en su carta. El encierro en un espacio reducido lleva a una intensificación enfermiza de las emociones y, por otra parte, propicia su análisis. De este modo, el recinto de la fábrica ostenta rasgos que en *Nudo de víboras* tenía la provincia francesa, “est une sorte de champ clos, un lieu privilégié pour l’affrontement de ces passions exclusives et forcenées” (Séailles 1972: 53).

⁸ Lluís Ferran de Pol escribía a Benguerel en 1963: “[L]a fàbrica, queda inolvidable, formant part de la sorridosa tàtica d’aquell ambient. Un la veu, aquesta presumptuosa *torre* emmarcada dins uns murs fabrils, trista, desolada, sense horitzons. Crec que has suggerit de mà de mestre un cert ambient de fabricant català” (*apud* Busquets i Grabulosa 1995: 40).

La frontera psicológica que Cosme traza entre Mònica y él mismo es la causa principal de la tensión que se establece entre los personajes. Y observemos, en este sentido, que los protagonistas benguerelianos no están separados, en principio, por fronteras externas y objetivas. Ciertamente, la posición económica de la mujer es débil y comprometida, y es éste el factor que, en definitiva, la empuja hacia el matrimonio con el *hereu* Aguilera. En cambio, no se destacan diferencias de estatus social entre los novios, expuestas claramente en la novela de Mauriac. Es Cosme quien, herido por la traición de su esposa, a lo largo de su vida conyugal irá construyendo y reforzando barreras entre los dos. El esfuerzo, sistemático y consecuente, por no dejarse sentir conmocionado con gestos y palabras de Mònica, y, en particular, con sus repetidos intentos de hacerse perdonar el adulterio, lleva al protagonista a rodearse por un muro que él quiere insuperable, aún si esto acrecienta su sufrimiento. La historia del matrimonio de Cosme y Mònica está marcada por una secuencia de desencuentros: intentos fallados por parte de la mujer de restituir la confianza anterior y unos impulsos de emoción que empujan al protagonista hacia su esposa y que él mismo ahoga considerándolos signos de debilidad a la que no debe sucumbir. Tanto es así que la vida familiar se convierte en un *agon* inacabable. La frontera trazada entre las sensibilidades se proyecta sobre la esfera corporal. El “home orgullós que no sap ni vol perdonar” (2005: 181) lucha contra el deseo y procura apagarlo en cada momento y en cada situación, como en esta escena no exenta de dramatismo y carga erótica:

Era ella, sí. Dreta davant seu. La veia a contrallum, desdibuixada, els contorns de la cara acolorits pel reflex del batí; el cabell abandonat sobre les espatlles i la blancor misteriosa del coll i del pit. Alenava amb força. El Cosme allargà els braços. “Eren” els cabells d’ella, no l’ombra del defora, els podia estrènyer i enroscar-hi els dits.

—Mònica...

L’abraçava commogut.

—Ets tu, Mònica.

La tenia de debò entre els seu braços. La besava amb fam. Però tot d’una se n’apartà i va fer una ganyota de fàstic, com si hagués topat amb alguna cosa repulsiva.

—Encén els llums, tots els llums, encén-los de seguida. ¡És aquí dins!

—No, Cosme. ¿Veus? Som tu i jo. Tots dos sols.

—Deixa’m, és impossible. (2005: 122-123)

En diferentes ocasiones Mònica hace tentativas de establecer contacto físico con Cosme; unas veces desiste en el último momento, otras logra vencer por un instante la barrera invisible que los separa. Este contacto fugaz y “epidérmico” en el que entran sus cuerpos, un contacto que se realiza “a flor de piel”, una vez más pone de relieve la noción de frontera: “Va estar temptada de passar-li la mà pels cabells, però en Cosme s’aixecà d’una revolada i es precipità cap al pati per dissimular el sanglot que contenia feia estona mossegant-se els llavis” (2005: 120), “Va fer el gest de posar-li una mà sobre l’espatlla, sense arribar a tocar-lo” (2005: 148), “La Mònica s’atreví a estrènyer-li la mà que tenia damunt el braç de la butaca” (2005: 162), “Va tocar amb la punta dels dits un braç d’ella, suaument, com si no gosés” (2005: 164), “Ella li va estrènyer la mà. Per primera vegada en Cosme no va refusar-la” (2005: 183), etc. Los dedos que buscan contacto con el cuerpo del otro y las ma-

nos que se detienen a medio camino, suspendidas en el aire, confieren materialidad a una esfera de negociación dialógica. Esta esfera consigue rasgos de umbral bajtiniano, entendido como “frontera de la conciencia propia y la ajena”, según el fragmento ya citado.

El conjunto de expectativas y prohibiciones que determina la economía del contacto físico entre los esposos se manifiesta con fuerza particular en un grupo de imágenes relacionadas con la puerta. En este contexto poseen importancia las referencias a las puertas que dan acceso a las habitaciones separadas de los esposos. “Una casa gran, antiga, sòrdida; un dormitori immens i trist on m’estic tot sol i, a l’altra banda del passadís, a mà esquerra, el dormitori de la meva dona...” (2005: 91), caracterizan la situación conyugal de Cosme. La puerta, el hecho de franquearla o, al contrario, de detenerse en el umbral, representa de forma física la frontera entre los personajes y el anhelo –frecuentemente inconsciente y casi siempre fracasado– de establecer diálogo. Esto se muestra con un dramatismo desgarrador en la costumbre que tiene Cosme de detenerse al pie de la puerta de su mujer, antes de retirarse a su habitación:

Cada nit, sense descuidar-te’n mai, t’atures al peu de la meva porta quan te’n vas a dormir. No podria dormir si no seguís els teus passos i no sentís que et tanques al teu dormitori. M’hi he acostumat. I a creure que quan passes i t’atures em dius “Bona nit” i que esperes que jo també t’ho digui. (2005: 205)

La puerta adquiere un valor casi mágico cuando queda vinculada, de manera inexplicable, con la vida misma. El (imposible) contacto entre Cosme y su mujer, que representa la puerta, parece condicionar la existencia de ambos personajes:

[V]a pujar les escales torbat per una superstició que s’havia apoderat d’ell mentre sopava: si tocava amb els dits la fusta de la porta, la salvaria de la mort; si passava de llarg com cada vespre, equivaldria a deixar-la morir. La porta estava gairebé ajustada del tot i el llum de la tauleta de nit encès com un dèbil alè de vida. I depenia d’ell que s’extingís o no. [...] Tocada per la llum del corredor es veia la silueta de l’espona del llit d’una blancor irreal i mòrbida. En Cosme no en treia els ulls de sobre. Era allà dins. Encara vivia. “No saben fins a quin extrem l’odio i com m’és necessària”. Tancà la porta a poc a poc. (2005: 82)

El sistema de prohibiciones establecido se infringe en pocas ocasiones, como cuando, en un acceso de celos, Cosme registra la habitación de su mujer en busca de cartas de amor que ella supuestamente hubiera recibido de su amante:

Regirava la roba interior de la Mònica com un al·lucinat. Sentia el contacte vaporós de les blondes i les sedes i tancava golutament els ulls. Tot d’una la seva mirada va topar amb el llit. [...] Mentre feia lliscar la mà sota la roba la mirada li quedà presa entre les espirals de les inicials d’ell i d’ella entrelaçades damunt la gira del llençol. Sentí un immens desig i, de seguida, una barreja de fàstic, de tendresa, d’enveja. [...]. Sortí precipitadament, agullonat de nou per la gelosia. (2005: 152)

La escena representa magistralmente la maldición del desencuentro que destruye la vida conyugal y familiar de los Aguilera. Cosme está buscando contacto con su mujer donde, cuando y de una manera que es imposible establecerlo. La ropa interior de la mujer, que lleva impreso el sello de su cuerpo, hace aún más evidente la falta esencial que experimenta el protagonista y la hace casi insostenible por la aguda sensación de vacío que provocan aquellas prendas en ausencia de su propietaria. En este contexto, las iniciales bordadas en los lienzos parecen una burla sarcástica, que pone de manifiesto la frustración del proyecto de una vida “en encuentro”.

Si, para Simmel, “con la puerta hacen frontera entre sí lo limitado y lo ilimitado, pero no en la muerta forma geométrica de un mero muro divisorio, sino como la posibilidad de constante relación de intercambio” (1998: 32), en la novela de Benguerel la puerta representa una promesa que nunca se cumple, es una posibilidad aparente, puesto que lleva implícita la condena al fracaso. Llega a encarnar entonces una “imposibilidad de lo posible”, expresada también en otra “imagen fronteriza” que encontramos en la novela: “La Mònica beu amb la punta dels llavis. El líquid se li escorre barba avall i li regalima pel vestit” (2005: 17). *Il y a loin de la coupe aux lèvres*: es entre la copa y los labios donde se juega el drama de los personajes...

La importancia que el texto otorga a la problemática de la frontera y, en consecuencia, la relevancia que posee la temática del diálogo (o su falta) hacen que *El testament* de Benguerel pueda adoptar diferentes lecturas. Séailles (1972: 58) observaba en *Nudo de víboras* de Mauriac un “drame de l’incommunicabilité” que sufre su protagonista. Benguerel desarrolla este tema y le otorga dimensiones y sentidos nuevos. Tomando en consideración la imposibilidad de comunicarse y entenderse que experimentan constantemente los personajes de Benguerel –que la sienten como una condena–, Cornellà-Detrell descodifica la novela como “a poignant political allegory of the post-war period” (2001: 97) en Cataluña. La incomunicación y los silencios que corroen la vida familiar de los Aguilera reflejan, a la luz de esta lectura, la falta de libertad que marcó las prácticas comunicativas en la sociedad bajo el franquismo, unas prácticas sometidas a la censura tanto externa como interna. A la vez, siguiendo las pistas aportadas por el mismo Benguerel, el autor del estudio citado relaciona la “estética del silencio” desarrollada por el autor catalán con la situación que éste experimentó cuando, tras el período de exilio, regresó al país natal y lo encontró extraño y ajeno⁹.

La interpretación propuesta por Cornellà-Detrell es interesante y ha puesto de relieve un grupo de sentidos que no había recibido suficiente atención por parte de los

⁹ “The author identifies himself with Cosme, a character who re-creates the author’s conflictive stance with regard to Catalonia, represented by his wife. It follows from this that his lack of empathy with Mònica is directly related to the novelist’s incapacity to fit into Franco’s Spain, which helps us to understand the obsession of the protagonists regarding silence and dialogue. Benguerel not only confirms that this is the underlying theme of *El testament* and that this novel has to be linked to those writers who placed language at the very centre of their concerns, but he also develops this explanation with implications that go beyond that. The writer, having returned in 1954 from 14 years of exile in Mexico and Chile, was unable to recognise his former country, and this is why he was not capable of establishing a fluent dialogue with his own society, a circumstance that in *El testament* is suggested by means of Cosme and Mònica’s rift” (Cornellà-Detrell 2011: 101). En este mismo contexto el estudioso comenta las modificaciones que Benguerel introdujo en las ediciones de los años 1963 y 1969 (cf. 2011: 105-111).

críticos. Ahora bien, la posibilidad de realizar una lectura que potencie sentidos figurados no debería inducirnos a descuidar o subestimar esos elementos constituyentes del universo ficcional que se presentan de forma directa e inmediata. Al contrario, la coexistencia de diferentes niveles en un texto, que propicia diversidad de lecturas es, sin duda, señal de su riqueza, que conviene observar y celebrar. En este sentido, no pienso que sea signo de menosprecio considerar *El testament* como una obra que se inscribe en la línea de la novela de tendencia realista¹⁰ –entendida en un sentido amplio y genérico, como novela fundada en “una estética de lo verosímil y de la representación” (cf. Suleiman 1983: 14)– y más precisamente aún, en la tradición de la “novela burguesa”, que dio tantos frutos espléndidos en las literaturas europeas del siglo XIX. Destaco este aspecto, teniendo en cuenta que esta última fórmula puede ser objeto de valoraciones dispares¹¹. Con todo derecho, la novela de Benguerel puede leerse como estudio de la moralidad burguesa, una moralidad que, en este caso, se presenta como la que promueve actitudes hipócritas para salvar las apariencias con lo cual consigue hacer infelices a todos los partícipes de la “comedia”. El empleo de las diferentes estructuras que hemos observado, basadas en el concepto de frontera, refuerza este grupo de sentidos. Por otra parte, no sobra destacar que justamente gracias a la capacidad de asimilar modalidades narrativas y contenidos discursivos diversos, que caracterizan la novela de tendencia realista, el libro del autor catalán puede admitir diferentes interpretaciones¹². Aprovechando esta fórmula –cauce principal de la producción narrativa en la Europa de posguerra– el autor ha tratado contenidos que permiten ver en *El testament* una novela psicológica y, por otro lado, inscribir el libro en la línea de la llamada novela católica. Las estructuras “fronterizas” que refuerzan la problemática del (des)encuentro y la (in)comunicación, observadas anteriormente, pueden,

¹⁰ Hablando de *El testament* y *L'intrús*, Guillamon subraya: “Resulta interessant de constatar [...] que l'escriptor pretén en primer lloc –quelcom que no apareixia a les seves primers obres ni tampoc al seu *assaig novel·lesc* [...]– ser realista (Guillamon 1988: 134).

¹¹ Y así, por ejemplo, cuando Fuster (1988: 374) utiliza esta calificación para referirse a las obras de Benguerel, Cornellà-Detrell (2001: 92) intuye en sus palabras cierto prejuicio. Resulta difícil decir hasta qué punto la referencia a la fórmula de “novela burguesa” expresa valoración (negativa) de la creación benguereliana; sobre todo que la característica que Fuster aporta a continuación desvela una actitud cautelosa, pero en principio favorable: “Són, generalment, narracions ben construïdes, de vegades delatant les arestes d'una arquitectura escènica [...] i els seus protagonistes queden exposats en termes clars i minuciosos, sense massa profunditat, bé que amb dignitat” (1988: 375).

¹² Tampoco hay que olvidar que la adopción de la fórmula de la novela realista fue, a todas luces, una de las razones del éxito que cosechó el libro. Cito en este sentido las palabras de Triadú concernientes al papel que hubieran desempeñado las novelas de Benguerel en el proceso de ampliación del público lector en catalán, en los años 60. El crítico considera que el éxito de ventas que conocieron las novelas del autor de Poble Nou tenía “una significació més gran que no sembla, a causa justament de la insignificança dels recursos de la novel·la catalana per a obrir-se pas cap a un públic situat més enllà del circuit habitual de lectors [...]. Les novel·les de Benguerel assumien aquesta funció gràcies a les seves principals qualitats: l'interès narratiu i la presència patent de l'autor en la narració. [...] [T]ot un públic esdevenia familiaritzat amb un autor que amb intel·ligència, imaginació i compromís personal directe [...] li oferia continuïtat i evitava la repetició. Era (a més del públic lector interessat especialment per la literatura) un públic més obert, habituat a la novel·la com a gènere i que no estava en disposició d'admetre una posició de ruptura respecte de la novel·la majoritària [...]” (Triadú 1982: 187).

en definitiva, servir como puntos de apoyo para ambas lecturas, puesto que las dos enfatizan el tema de la superación de límites del yo y el imperativo de abrirse al otro ser. Destacando este grupo de sentidos, Benguerel logra una distribución de acentos diferente a la que se observa en el libro de Mauriac, centrado en el tema de la mezquindad¹³. La novela del autor catalán, por su parte, puede descodificarse como un tratado sobre el poder destructivo de la soberbia que destruye al sujeto y a los demás que están en su entorno, y también como un libro sobre la necesidad de perdón que salva tanto al perdonado como a aquél que perdona. Y léase en este contexto el siguiente diálogo –acontecimiento fronterizo, por definición– que, entre lo que expresa y lo que pasa bajo silencio, parece decirlo todo:

–Pobra Mònica.
 Ho va dir amb veu franca, emocionada.
 –I tu, Cosme, i tu. (2005: 183)

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1987) “Crisi i represa de la novel·la”. En: Joaquim Molas (dir.) *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Vol. X. Barcelona, Ariel: 9-101.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1999) *Estética de la creación verbal*. México – Madrid, Siglo veintiuno editores.
- (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México – Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BENGUEREL, Xavier (1955) *El testament*. Barcelona, Aymà.
- (1993) *El testament*. Barcelona, Club Editor.
- (2005) *El testament*. Barcelona, Club Editor.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís (1989) “Xavier Benguerel, un pou de sorpreses”. *Serra d’Or* (Barcelona). 355: 45-49.
- (1995) *Xavier Benguerel. La màscara i el mirall*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- CAMPILLO, Maria y CASTELLANOS, Jordi (1988) “La novel·la”. En: Joaquim Molas (dir.) *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Vol. XI. Barcelona, Ariel: 45-117.
- CARBÓ, Ferran y SIMBOR, Vicent (2005) *Literatura catalana del siglo XX*. Madrid, Editorial Síntesis.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi (2011) *Literature as a Response to Cultural and Political Repression in Franco’s Catalonia*. Woodbridge, Tamesis.

¹³ “Reste le tableau cruel, plus cruel que jamais, d’un milieu provincial tout entier possédé par l’avarice, l’avidité – jusqu’à l’idée du crime. « Où sont les titres? » Voilà le cri que pousse cette famille en guise d’oraison funèbre, conformément aux prévisions de Louis mourant”, escribía en relación con *Nudo de víboras* Lacouture (1980: 266).

- DOLL CASTILLO, Darcie (2002) "La carta privada como práctica discursiva" [en línea]. *Revista Signos* (Valparaíso). 35(51-52): 33-57. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342002005100003&script=sci_arttext#10 [20.11.2011]
- FUSTER, Joan (1988) *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, Curial.
- GUILLAMON, Julià (1988) "L'escriptor i el seu altre: maduresa i joventut de Xavier Benguerel". *Revista de Catalunya* (Barcelona). 15: 125-137.
- GUILLÉN, Claudio (1989) *Teorías de la historia literaria (Ensayo de Teoría)*. Madrid, Espasa Calpe.
- LACOUTURE, Jean (1980) *François Mauriac*. París, Éditions du Seuil.
- MAURIAC, François (1982) *Nudo de víboras*. Esplugues de Llobregat, Orbis.
- SÉRAILLES, André (1972) *Mauriac*. París – Montreal, Bordas.
- SIMMEL, Georg (1998) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Ediciones Península.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983) *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París, PUF.
- TRIADÚ, Joan (1982) *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona, Edicions 62.
- ZAVALA, Iris M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe.