

Un palimpsesto de Juan Benet: la parodia nietzscheana de *Max*

Jorge Machín Lucas
The University of Winnipeg
j.machin-lucas@uwinnipeg.ca

Palabras clave:

Juan Benet. Friedrich Nietzsche. Palimpsesto. Intertextualidad. Parodia.

Resumen:

En este artículo voy a analizar la influencia de Nietzsche en *Max*, una obra teatral escrita por el novelista, ensayista y dramaturgo español Juan Benet. Veremos cómo parodia las siguientes ideas filosóficas nietzscheanas para subvertir los códigos epistemológicos del realismo, del naturalismo y del costumbrismo: el nihilismo, la defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, la multiplicidad de significados y de interpretaciones ante el fenómeno artístico, el sentido de lo trágico de la existencia en un mundo de arte, la dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, el eterno retorno, el superhombre y el vitalismo o voluntad de poder y de acción.

A Palimpsest of Juan Benet: *Max*'s Nietzschean Parody

Key Words:

Juan Benet. Friedrich Nietzsche. Palimpsest. Intertextuality. Parody.

Abstract:

In this article I am going to analyze Nietzsche's influence in *Max*, a play written by Spanish novelist, essayist and playwright Juan Benet. We will see how he parodies the following nietzschean philosophical ideas in order to subvert the epistemological codes of realism, naturalism, and literature of manners: the nihilism, the defense of irrationalism as a way of knowledge, the multiplicity of meanings and interpretations of the aesthetic phenomena, the tragic sense of existence in a world of arts, the dialectics between apolonians and dionisians, the eternal return, the superman and the vitalism or will of power and action.

De Friedrich Nietzsche en Así habló Zaratustra:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso estar en camino, un peligroso mirar hacia atrás, un peligroso estremecimiento y un peligroso detenerse.

La grandeza en el hombre consiste en ser un puente y no una meta: lo que se puede amar en el hombre es que es un tránsito y un ocaso. (23).

El propósito de este ensayo es desvelar un nuevo palimpsesto nietzscheano en la literatura española del siglo XX, siguiendo y avanzando desde el clásico estudio de Sobejano titulado *Nietzsche en España* y desde el impulso de los trabajos sobre este filósofo y filólogo alemán (1844-1900) de Michel Foucault, de Agustín Izquierdo y de Peter Berkowitz. También, más específicamente, se conecta con los trabajos pioneros de Machín Lucas sobre la relación intertextual entre él y el novelista, ensayista y dramaturgo Juan Benet (1927-1993). Muy tangencialmente se había hablado antes de esta influencia filosófica en la obra de este autor. Acertada aunque superficialmente, Gingerich vinculó a esta última con el ensayo de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* (2004: 319) y desde él con su dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, entre hombres espirituales y sensuales, parangonable a la que existe entre luz o conocimiento y entre oscuridad o ignorancia (Gingerich, 2008b: 573). Todo esto entronca con la dialéctica mazdeísta y con *Así habló Zaratustra*, algo que también advierte el mismo crítico (Gingerich, 2008b: 570), que asimismo abordó ideas suyas de identidad y de alteridad (Gingerich, 2008a: 84, nota 10).

Este es el contexto crítico principal que lleva al estudio de *Max*, de 1953, como parodia de ciertas de las ideas de Nietzsche -su más importante intertexto- de la que va a dimanar todo un condensado ideológico, algo típico en Benet para Minardi (2012: 198). Esta idea del carácter paródico del teatro benetiano ha sido defendida también por Carrera Garrido en su artículo «Formas del humor...» (2014: 48-53), el cual sin embargo no ha dado el debido valor que tiene a esta influencia. Esta obra teatral



escasamente discutida del autor del ciclo de Región fue su primer texto publicado. Según el mismo Benet (1997: 283), él había leído a Nietzsche entre 1945 y 1946, antes que a William Faulkner, su gran mito literario aunque no el único. Lo hizo estimulado por su juventud -en la madurez le cansó al considerarlo grandilocuente- y por el impacto en ella de su crítica a los sacrosantos valores occidentales (AA. VV. 1989: 33), por el impulso del ambiente intelectual de la época y tal vez incentivado por su amistad con el nietzscheano Pío Baroja como se ve en su ensayo «Barojiana» (1987: 15-51). Además, explican su interés hacia esta figura su carácter curioso y librepensador y su multiplicidad de intereses intelectuales, casi siempre dentro del canon occidental. Estos incluyen a William Faulkner, a Thomas Mann, a Euclides da Cunha, a Sir James George Frazer, a Henri Bergson, a los historiadores de la antigüedad grecolatina (Jenofonte, Tácito, Amiano Marcelino...), a la historiografía militar, a las novelas de aventuras y a una dispersa mística sincrética, entre otros.

Con esta influencia entramos en los terrenos del dialogismo bakhtiniano, con sus diferentes voces que se solapan y realimentan entre sí sincrónica y diacrónicamente (1996: 328). Son los del diálogo, los de la neutralización entre textos (1981: 206) y los de la «polifonía» o «poligrafía» para su discípula Kristeva (1981: 248). Bloom lo llama ansiedad de influencia o de deuda (1973: 5); Barthes lo ve como un cruce de códigos no jerárquicos tal y como los describe en su obra *S/Z*; Lotman lo denomina «palabra ajena» (1976: 109), la cual es acicate de otra en la que se transforma; Genette lo bautiza como palimpsesto, hipotexto (o texto influyente) e hipertexto (o texto influido) (1997: 7); Allen como relación, interconexión e interdependencia (2000: 5) y Lara Rallo como interacción (2007: 181).

Volviendo a la cita nietzscheana que abre este artículo, su primera frase y sobre todo esa «cuerda» metafórica, que según aquel es el hombre en la peligrosa evolución humana desde un pasado lleno de deficiencias y que va desde el animal hasta el superhombre y hasta lo divino, son las matrices,



siguiendo a Riffaterre (1978: 19), desde las que se va a desarrollar todo este proceso intertextual que va de Nietzsche hasta Benet en *Max*. Esta obra va a ser una de las grandes parodias benetianas del pensamiento del filósofo que fue martillo de ideas y de sistemas epistemológicos tradicionalmente aceptados, sin apenas ser cuestionados, por conformismo, por pragmatismo o por miedo como fueron, entre tantos otros, la moral occidental y el cristianismo. Siguiendo el ejemplo de Nietzsche, el principal hilo conductor de esta absorción y transformación es el de una crítica y el de una reacción contra la gran cadena de la tradición literaria del realismo (decimonónico o social de postguerra), del naturalismo y del costumbrismo, como se manifiesta en el ensayo de Benet titulado *La inspiración y el estilo* de 1965. Dentro de esas coordenadas, se articularán otros influjos nietzscheanos que más adelante se analizarán.

Benet también critica al lenguaje convencional, pactado por el poder, ya que ha rebajado sus modos de expresión y sus contenidos hasta la vulgaridad para satisfacer a unas mayorías de bajo nivel cultural mientras las manipula. Para mejorarlo, no lo desmonta ni deconstruye ni destruye como pedía Nietzsche –profesor de filología clásica y gran estilista como él–, sino que trata de desarrollarlo y de elevar su nivel o expandirlo hacia los terrenos que hay más allá del argumento y de la lógica, en los de las que Benet llama «zonas de sombras» de la realidad, de la razón y del conocimiento, con la intención de sacar de allí más información que ayude a explicar mejor el porqué de lo perceptible. Véase si no este fragmento benetiano de una de sus entrevistas recogidas póstumamente en *Cartografía personal*:

Nietzsche y todos nuestros literatos del siglo XX que han querido trascender el lenguaje han dicho que éste no es un vehículo de expresión cabal y que tenemos que destruirlo; y que tenemos que destruir la sintaxis, la sindéresis y la gramática porque la realidad trasciende a esa composición tan logística, tan artificiosa y factual que hemos heredado (Benet, 1997: 105).



Con este propósito experimental, la obra benetiana se articula, mediante una apuesta muy personal de ficción y de estilo, con indeterminación y con incertidumbre, tal y como queda expresada en sus ensayos, como sucede, por ejemplo, en *Sobre la incertidumbre* de 1982. Dentro de ella, en *Max* se produce una reacción frente a lo que desde nuestros limitados sentidos reputamos como real. Ella es muy superior a la que se lleva a cabo frente al lenguaje que sigue siendo bastante típico e intrascendente. La juventud de un autor que todavía está buscando su expresión personal y el carácter potencialmente representable de la obra le condicionan para usar un lenguaje habitual. Para diseñar esa oposición y resistencia literaria frente al engañoso imperio de los sentidos, Benet va a usar una serie de ideas nietzscheanas que se van a discutir en breve.

Antes de ello, cabe decir que *Max* es una parodia y una fábula de una muy superficial crítica social y metaliteraria –sobre todo de la tragedia grecolatina-. Aunque Benet alude al principio a una «época actual, aunque algo anticuada» (Benet, 2010: 192), esta obra no es neorrealista ni tiene tantas connotaciones sociopolíticas de la España de mediados del siglo XX por la escasa matización temporal de su acción y por sus muy escasos detalles y compromiso sociohistórico o político, frente a lo que defienden respectivamente Herzberger (1986: 25) y Fernández Insuela (1993: 18). Por supuesto, en *Max* hay personajes con roles sociales típicos de la época franquista pero estos fueron muy poco desarrollados por el autor. Parecen más bien actuar en función del modelo simbólico o metafórico que se quiere representar, el de origen nietzscheano en este caso. Esos mismos actantes, tanto los planos como los redondos, pudieran funcionar en otras obras, periodos y diégesis. Lo que sí es cierto es que *Max* es una obra bastante expresionista y trascendental si seguimos lo que defiende Molina Foix en su prólogo a su *Teatro completo* (2010: IX). Esto es así por su distorsión de la realidad y por su anormalidad y dramatismo escenográficos con una atmósfera enigmática, cerrada, recargada y opresiva y con unos siniestros y macabros claroscuros y penumbras que representan la inmanencia de casi



mórbidos personajes al límite en lo emocional y en lo psicológico dentro de un circo «trágico» y de un destino funesto.

El resumen de su asunto o síntesis argumental de la obra es el siguiente. Versa sobre los intentos de un equilibrista llamado Max de dar una especie de salto mortal, su tan físico como existencial «paso del vacío» (Benet, 2010: 194), en «la cuerda floja», una que denotativamente es la del circo y que connotativamente es la vital (Benet, 2010: 193). Esa cuerda es el *leitmotiv* recurrente (Benet, 2010: 193, 210, 216, 217, 220) que marca un tránsito inverso al nietzscheano que parodia. Es decir, no va hacia el superhombre o hacia un desarrollo superior de una historia cíclica en proceso de perfeccionamiento y de depuración sino hacia una catástrofe final con la muerte del protagonista, un auténtico fracasado y perdedor. En esta tragicomedia, a este personaje el excesivo y doloroso pasado se le va apareciendo en forma de los espectros o recuerdos de su abuela y del director de la escuela de su niñez, un tal Padre José. Ambos son tal vez motivos del pasado que anuncian su vuelta al origen materno y al del mundo tras la muerte.

Ese es el final con tintes místicos de uno de los ciclos del eterno retorno propugnado por Nietzsche para pasar a un nuevo estadio de la evolución que nos acabe llevando a un «tiempo absoluto» de justicia y de igualdad universales, todo ello simbolizado por la reaparición cerca del final, y poco antes del óbito del protagonista, del Padre José que ha rejuvenecido. Esta última es una idea no expresada en este texto aunque es coherente con cuestiones que Benet iba a defender en su carrera literaria y que posiblemente ya se estaban germinando, como se ve en su ensayo *El ángel del señor abandona a Tobías* (1976: 70, 134-5), en su primera novela *Volverás a Región* de 1967 en la que se habla de una deseada vuelta al origen para comenzar una nueva historia con los errores aprendidos (1967: 154) o en su tercera novela, *Un viaje de invierno*, en la que la memoria trata de volver «a una edad sin fechas, la iluminada jornada de un ayer [...]» (1989: 206).



De vuelta al argumento, durante décadas Max intenta dar varias veces el salto para caerse constantemente hasta que, anciano, finalmente se mata ante un público indiferente y un empresario que solo le ha explotado por dinero para satisfacer las demandas de su clientela. La moraleja final es la victoria de la predestinación y del fatalismo en un mundo trágico presidido por la repetición y por la ruindad, uno en el que se van a reproducir constantemente los mismos errores aunque más evolucionados y refinados en la forma. Vilar lo ve como una «reflexión o premonición sobre la creación artística como renuncia, oposición al público y persistencia en el fracaso con la voluntad y el esfuerzo puestos en un fin más alto» (2015: sin número).

Yendo ya de lleno al análisis de las influencias nietzscheanas parodiadas en *Max*, hay que destacar las siguientes ocho que son también líneas medulares en lo temático, en lo ideológico y en lo estilístico para Benet en gran parte de su obra literaria y ensayística:

1.- El nihilismo: se cuestionan la lógica, la razón, la ética, lo real y la verdad pactadas tanto como todo sistema epistemológico globalizante o cerrado, como todo pensamiento único o como todo intento de crear una teleología o doctrina de las causas finales que justifique a los anteriores. Se considera que vivimos en un mundo de apariencias y de funcionamiento inexplicable e injusto representado por el circo y por el inmoral abuso laboral que en él sufre Max por parte de un empresario circense instigado económicamente por sus clientes, a saber, por un público envidioso, morboso e indiferente a la vida y a los derechos humanos del otro. Este ansía constantemente ver caer a Max de la cuerda floja para no sufrir de celos o de miedo por su superioridad y por su preferencia a una vida tranquila y mediocre sin incertidumbres por positivas que estas pudiesen ser. En esta trama de ominosa abyección humana guiada por un destino caprichoso y perverso se aprecia el deseo de negación, subversión o deconstrucción benetianas de valores tradicionalmente aceptados que no han sido ni cuestionados ni criticados suficientemente. Entre ellos hay principios



religiosos, políticos, sociales o morales que pretenden regular este mundo hacia una teórica y utópica justicia universal. No obstante, son imperfectos o fraudulentos desde su creación y en su aplicación dadas las limitaciones humanas y su volátil psicología. Este tema tiene también resonancias existencialistas. Representa la deriva y el caos en los que vivimos tanto como el deseo, frustrado por la muerte del protagonista, de encontrar una solución a ellos. Es el causante, por acción o por omisión, de los puntos posteriores.

2.- La defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, en oposición a todo intento de reducir las leyes del mundo a una mera razón práctica que incluya una estandarizada y estética noción de Dios como concepto ordenador del mundo y de su moral. Lo irracional puede servir para explicar mejor lo real, deformado por la percepción y pactado socialmente, desde ese conocimiento «desjerarquizado» que hay más allá de nuestros sentidos. Es la asunción de que los fenómenos kantianos (las apariencias de las cosas sensibles deformadas por los sentidos) ocultan al auténtico nómenos (el ser de las cosas que integra en sí a las anteriores). Para Benet tanto como para Nietzsche no existen fenómenos sino más bien interpretaciones morales de fenómenos y el auténtico conocimiento, si es que existe, es superior a ellos y a nosotros mismos.

Ambos autores creen que, al estar la ciencia en evolución, el pensamiento formal, lógico y convencional no es completamente fiable y que no puede llegar a todo y que este procede de un escaso desarrollo de unas turbias sensaciones. Asimismo, creen que una conciencia errada nos dinamita más que una acción impulsiva o que una excesiva represión de la pasión por parte de la razón castra nuestros impulsos creativos y nuestra capacidad de liderazgo. Es en los tensos espacios de penumbras, de luces y sombras y de sonidos y silencios, tan llenos de significados ulteriores y de ironía trágica como de horror angustioso (por ejemplo, en Benet, 2010: 193-198, 201, 209, 220, 223, 225), donde tal vez, implícitamente, Benet trata de convocar esa desprestigiada razón superior



llamada sinrazón, lo absurdo o lo ilógico. Esta es todo un espacio de la más alta gnoseología y de múltiples tiempos, como se verá en el punto 6, y espacios, tanto sensoriales como mentales (los de fantasmas o los de recuerdos de infancia). Es también la de las repeticiones y la de las graves e inverosímiles conversaciones que se producen entre sujetos descentrados y al límite.

3.- La apertura y fragmentación de significados y de interpretaciones por parte del lector de la obra, aspecto que está relacionado con los dos puntos anteriores. Ella es capital tanto en esta obra como en todo el resto de la producción literaria benetiana y en la filosófica nietzscheana. Ello se ve sobre todo en la pluralidad de razones posibles, racionales o irracionales, que puede haber detrás de las caídas de Max, o bien manipuladas por el destino o bien por el comercio, o por ambos a la vez. También quedan abiertos a múltiples explicaciones por qué Max renuncia al amor y acepta su fatídico desafío circense, el porqué de la pasividad del resto de personajes o la naturaleza de las apariciones de la abuela y del Padre José que pueden ser fantasmagóricas o recuerdos de infancia que remiten al origen al protagonista y le encaminan hacia la muerte.

4.- El sentido de lo trágico de la existencia vivido en un mundo de arte, estilística y estéticamente depurado y de acción seleccionada para hacer más atractivos el argumento y la trama. Benet lo diseña en clave de tragicomedia. El circo como cronotopo es parodia del teatro trágico clásico con su insistencia en el valor diegético de la música para el desarrollo narrativo e ideológico de los hechos, lo cual remite a *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, primer título de la celeberrima obra de Nietzsche. En este caso, la música marca un «[t]iempo de ansiedad» y es «angustiosa y anhelante» (Benet, 2010: 194). Es todo un espacio anfibológico donde la diversión se acaba convirtiendo en algo trágico a causa, tal vez, de un hado predeterminado. El público circense tanto como el lector de la obra, al que el primero simboliza irónicamente, están emocionalmente afectados por ella. La tragedia, con su arte y con otros



conocimientos, les puede ayudar a elevar su sensibilidad para así poder acceder a una realidad y a un saber ulteriores que les lleven hacia una mayor justicia que la que se ve en esta pieza teatral.

Con todo, lo trágico no está exento de cierto humor. Véase si no la mención a los cómicos judíos estadounidenses *The Marx Brothers*, tan influyentes entre los años 30 y 40, cuando el Padre José llama a su «estúpido» discípulo «Max o Marx o como te llamen» (Benet, 2010: 222), lo cual es además una burla muy benetiana al compromiso político, en este caso marxista, en literatura como también advierte Carrera Garrido en «Formas...» (2014: 41). Este humor circunspecto, sarcástico, corrosivo, grotesco e incluso negro se localiza sobre todo en las caídas y recuperaciones de Max y en las graves conversaciones, desprovistas de naturalidad, emotividad y *decorum*, que se mantienen a su alrededor. Esta fatalidad cíclica puede remitir al *slapstick*, bufonada o payasada, la cual, si bien termina con la muerte de Max, continuará en otros seres.

La *hybris* trágica también mueve a esta obra ya que un orgullo desmedido o temerario es el que lleva a Max, con su intento de salto mortal, a tratar de transgredir las leyes naturales y los límites que en la antigüedad se creía que habían impuesto los dioses a los hombres. La anagnórisis o descubrimiento trágico, que viene tras la agnósis o «falta de conocimiento», se produce cuando Max se entera de que el público tan solo viene a verle caer para sentirse aliviado de su mediocridad ante otro mortal, revelado esto por el etéreo Padre José (Benet, 2010: 222-223). Es el momento de la peripecia, ese súbito cambio debido a un accidente imprevisto que hace que la trama tome un cariz trágico. Por añadidura, la aparición del religioso parece ser una parodia del *Deus ex machina* salvador. Aparece en el momento en que la acción parece haberse encallado entre caídas y caídas, pero más que aportar una solución se convierte en una voz de la conciencia social que abre los ojos al protagonista ante la realidad que le rodea y en una anticipación de su muerte tras haber sido aparentemente condenado a la repetición eterna de sus males.



Con esta nada mística revelación hecha por el Padre José, viene la crisis personal y trágica definitiva que lleva a Max a hacer ya anciano un último salto fallido tras vestirse de negro y llevar una calavera en el pecho (Benet, 2010: 223). Esto culmina con la catarsis de su muerte, que lo purifica y salva de la desgracia y de la fatalidad en la que ha vivido. La idea no es descabellada. Este final es un sacrificio trágico u ofrenda para Carrera Garrido (2015: 38) y también pudiera ser interpretado como un castigo final de unos dioses que Benet veía más como fuerzas impersonales de un destino fatídico que nos controla desde una tradición inmemorial, según se puede apreciar en su famoso ciclo novelístico regionato. Y finalmente el empresario puede ser el corifeo o el director del público-coro, aunque parodiados ambos ya que no hay apenas conversación entre ellos ni juicio moral y dado que solo les unen sus intereses económicos y mundanos. Ambos evalúan a Max desde el beneficio, la hipocresía y el cinismo.

5.- Derivado de la estructura y del espíritu trágicos parodiados en esta obra y mencionados en el punto anterior, mención aparte merece la dialéctica, desarrollada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, entre apolíneos y dionisiacos, que es equivalente a la que hay entre espíritu y sensualidad y sobre todo a la que hay entre razón y pasión, vertebral en la obra benetiana para Benson. Los personajes de *Max* son básicamente unidimensionales y llanos, mediatizados por la parodia, lo cual radicaliza dicha dicotomía aunque sin llegar al maniqueísmo ya que todos los personajes parecen ser víctimas tanto de un infausto presente como de sus miserias interiores. En un mundo sin faro ni guía ético, siguiendo a Nietzsche están *Más allá del bien y del mal* (1886).

Por ejemplo, el inescrupuloso empresario, sin deseos de transformar la realidad, puede ser el apolíneo parodiado con sus breves y sesgadas reflexiones y con su interesado examen del fracasado salto de Max, siempre en función de las demandas del público (Benet, 2010: 206, 207, 226-7), algo que es inversamente proporcional a lo que Benet hizo con sus lectores mediante su complicado y rico arte literario para minorías. También el



caballero de luto y el artista retirado pueden ejercer esa función al muy superficialmente evaluar la acción (por ejemplo, ver Benet, 2010: 198-9) sin participar directamente en ella. Lo hacen incluso durante la muerte de Max en compañía del empresario (Benet, 2010: 227), el cual emite un breve simulacro en prosa de *planctus*, o lamento mortuario. Esta es otra parodia. El empresario llora la muerte de Max mientras echa cobarde e hipócritamente las culpas al público por sus intereses crematísticos pero a la par lamenta el final de su negocio al quedarse sin el pretendido dionisiaco al que explotaba. De este modo, Max, más que un mero equilibrista circense, es el protagonista de una tragicomedia inspirada en las tragedias clásicas y deformada hasta lo más ridículo por Benet con la simplificación y la alteración de las depuradas ideas filosóficas y estéticas de Nietzsche.

6.- Otro tema nietzscheano que influye a Benet es el del eterno retorno y sus consecuencias temporales. Se trata de un tiempo determinista de una historia saturada que, al contrario que lo que ve el primero en su peculiar concepto de evolución cíclica, impide a los personajes benetianos progresar con normalidad en sus vidas y tener autenticidad, autorrealizarse o llevar a cabo acciones personales, algo fundamental para entender *Volverás a Región* y la dinámica de muchas otras de sus ficciones. Benet lo transforma en un tiempo aparentemente congelado, con muy poca evolución en sus volteos, que está representado y que es parodiado en esta obra por cada nuevo intento de saltar y por las caídas de Max y también por las previsibles repeticiones en otros equilibristas tras su muerte.

Es un tiempo subvertido que recuerda al estoico, al hinduista o al budista, entre otros que como ellos son de tendencia ascética y que niegan todo exceso de deseo que produzca ansias y dolor. En los dos últimos casos, parece remitir a la repetición del karma, esa fuerza espiritual que es una energía que se desarrolla con nuestras acciones y que ha de determinar las sucesivas reencarnaciones hasta llegar a la perfección, aunque aquí el escéptico Benet anule toda posibilidad de mejoría en nuevas generaciones. El budismo influyó en el pesimista Schopenhauer,



palimpsesto renovado por Nietzsche hacia la voluntad de vivir y de desear lo imposible. En Benet ese deseo será reprimido y el ascetismo será forzado por el destino.

Este tema se articula también en el *leitmotiv* de la constante caída en el vacío del ser humano en un mundo lleno de abulia, de angustia existencial y de desesperanza (Víd. Carrera Garrido, 2012), expreso en el texto, y en el del existencialista mito de Sísifo, sobreentendido en él. Son metáforas de una condenada y trágica condición humana con su repetición de actos, de errores y de males. En ella no se alcanza jamás ningún estado perfecto. Las huellas de Heidegger, de sus discípulos intelectuales Sartre y Camus (autor por cierto de *La Chute -o La caída-* de 1956 y de *Le Mythe de Sisyphe* de 1942) y de Beckett, su descendiente en el absurdo existencial, pueden parecer obvias aunque no son en absoluto primordiales.

La parodia nietzscheana aquí consiste en una cronología alterada, desordenada. Hay una serie de tiempos que se solapan de manera confusa y en conflicto. Son el del autor-creador, que abarca al resto, que los determina y que los estructura diegéticamente con analepsis y prolepsis; el cronológico de la acción que, guiado por la fatalidad, se impondrá al morir un envejecido Max en una de sus caídas; el mítico y cíclico, aunque evolutivo, de Nietzsche, que es el de las caídas de Max, en parte el del empresario y el del público, y el de su posible continuidad en otros equilibristas tras la muerte del protagonista, más allá de la diégesis; el esotérico o místico, que es el del fatalismo y tal vez el de las apariciones de la abuela y del Padre José; y algunas variables ilógicas o absurdas, tal vez proyecciones de la caótica subjetividad del protagonista –la duración bergsoniana- y de su memoria involuntaria –a lo Proust–, que pudieran incluir también el de las apariciones, el de Bárbara y el del empresario que rejuvenecen y envejecen durante la obra.

Esta variedad de tiempos desconcierta, asfixia y aliena a los personajes. Esto refleja la imperfección y mutabilidad del mundo, de la naturaleza, del ser humano y de sus reglas. Dentro del tiempo ontológico del



autor, la acción se desarrolla en uno mayoritariamente lineal, de causa y efecto, aunque parece condenada a la repetición incluso después de la muerte de Max. En el interior de esa aparente causalidad temporal, los fantasmas o recuerdos de su abuela y del director de su escuela infantil le encaminan hacia el final de su vida y le devuelven a sus esencias, a ese mítico eterno retorno a los orígenes que ha de servir a los descendientes para evolucionar y mejorar en un mundo condenado a la tragicomedia. Estas visiones constituyen o bien el tiempo esotérico o bien el subjetivo. Son analepsis de la niñez de Max.

Asimismo, dentro de la pretendida evolución cronológica de la diégesis, se aprecian numerosas prolepsis de muerte que anuncian su destino al anterior. Por ejemplo, el «polvo amarillo, cruda atmósfera» (Benet, 2010: 193); o cuando hablan de cantar una canción de un chico negro que veía pasar su propio entierro (Benet, 2010: 201); o cuando la etérea abuela de Max está «retorciendo un pañuelo negro, en actitud compungida» (Benet, 2010: 210); o cuando el empresario cosifica a Max como «un muñeco vestido de negro» (Benet, 2010: 212); o cuando la amada Bárbara anuncia borracha a Max «[u]n aniversario, una despedida» (Benet, 2010: 216); o cuando el autor en una acotación, cerca del final, dice que «[s]ale Max vestido con mallas negras, una calavera plateada en el pecho. Max es un anciano en estado de completa ruina» (Benet, 2010: 223); o mediante la presencia entre el público del «artista retirado» y del «caballero de luto» antes de morir (Benet, 2010: 225).

En cuanto al tiempo cíclico, parodia del pensamiento nietzscheano e inserto en el del autor, hay ya indicaciones suyas tras la primera caída de Max: «Cuando las luces se encienden, el escenario presenta el mismo aspecto de la escena anterior; el mismo PÚBLICO en idéntica situación y postura» y «[...] aparece en el aro de luz el EMPRESARIO con el mismo legajo en la mano» (Benet, 2010: 196). El corro formado en torno a Max tras su segunda caída también puede evocar esa circularidad temporal (Benet, 2010: 198). Antes de la tercera caída de Max, «EL PÚBLICO –el



mismo de siempre- [...] espera tranquilo» (Benet, 2010: 202) porque sabe lo que va a suceder. Veinte años más tarde del inicio de la acción, todo se vuelve a repetir con «el mismo PÚBLICO de siempre -en actitud indiferente- [...]» (Benet, 2010: 223) y con Max humillado ante él. Esto es lo que le dice el protagonista: «Respetable público: hace ya muchos años que venimos ofreciendo esta representación en la que yo intento vanamente realizar con éxito mi conocido salto. De sobra conocen todos ustedes la inutilidad de mis esfuerzos» (Benet, 2010: 224). El público, amante del fracaso ajeno y con complejo de inferioridad, le responde: «¡Bah!, lo de siempre, ya se sabe. ¡Vamos, arriba!, menos palabras y más saltos. ¡Arriba, arriba!» (Benet, 2010: 224). No obstante, el fracaso de Max ante su hado no ha sido total porque ha llenado el teatro y ha apacientado al rebaño a pesar de sus caídas.

Más detalles al respecto. Su amada Bárbara le dice lo siguiente ante sus fracasos, reconociendo ese conflicto temporal: «Escucha, Max, esto no se ha hecho para nosotros. Lo estás viendo cada día. Esto es absurdo. No podemos arriesgarnos a perder nuestra juventud aquí» (Benet, 2010: 203). Es un absurdo más existencial y temporal que estético o discursivo, a pesar de que Carrera Garrido vea su afinidad con *Esperando a Godot* (2015: 39) de Samuel Beckett. Esta obra es de 1952 y escrita en francés. Su traducción al inglés es del 55. Benet es famoso por su conocimiento de la lengua inglesa y por ser traductor de Scott Fitzgerald, no tanto por el de la francesa. Todavía era pronto para que él recibiera ese influjo con toda su intensidad, sobre todo teniendo en cuenta que el dramaturgo irlandés fue puesto en escena en Madrid en el 55 según José Francisco Fernández (2009: 273) y que *Max* es del 53. Además, la reseña benetiana al dublinés, titulada «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969», es bastante posterior, de febrero del 70, y su traducción a algunas de sus obras teatrales, titulada *Beckettiana*, es del 91.

Por ende, hay absurdo, ante todo en esta construcción ilógica de la temporalidad, pero no necesariamente beckettiano todavía. Hay también



bastante pesimismo, como en *El nacimiento de la tragedia*. Este es en forma de fatalismo, de soledad, de angustia, de desespero existencial, de esperas inútiles y de incomunicación de personajes obsesivos que apenas se escuchan o con diálogos minimalistas y muchas veces indiferentes emocionalmente. La humillante relación de dependencia, de dominio y de sumisión entre el empresario y Max puede parecer similar a la que tienen entre sí el cruel y despótico Pozzo y su semidiotizado criado Lucky en *Esperando a Godot*, aunque aquí no es forzada ni de esclavitud. Max es más inteligente que Lucky y no hay muerte final de los protagonistas en la obra de Beckett. El tema del tiempo cíclico se puede sobreentender en su obra como parte de la condena humana a la soledad y a una indefinida espera metafísica de algo incierto pero no es tan intenso en las conversaciones de sus personajes.

Volviendo a la cuestión temporal, el empresario asume las caídas de Max como un negocio. Es la explotación económica de los mitos del eterno retorno y de Sísifo (Benet, 2010: 205, 208). Como ejemplo de ello, veinte años después, un Max adulto, solo y tirado en el suelo, afirma que siempre está a punto de lograr el éxito sin alcanzarlo definitivamente (Benet, 2010: 209). Su trayectoria en esta obra está marcada por constantes ascensos y caídas, por subidas y bajadas (por ejemplo, víd. Benet, 2010: 214). Bárbara alude al carácter cíclico de todo lo que está sucediendo y al hecho de que la «Empresa» necesita su caída diaria (Benet, 2010: 217). Dudando ya del valor de la cronología, Max le replica al empresario que no se están haciendo viejos (Benet, 2010: 219). Así reconoce que su tiempo subjetivo ha asumido el mítico del eterno retorno, el ilógico y el tal vez místico. Por su parte, el público ya está acostumbrado al carácter repetitivo de esta historia, aburrido aunque indiferente ya que cree que esto no le afecta ni descontrola su vida (Benet, 2010: 220).

En cuanto al tiempo ilógico, absurdo, este se deja ver en el hecho de que la temporalidad no fluye igual para todos y de que no prima la lógica cronológica. No se sabe si esto es producto de la conciencia alterada del



protagonista o de un universo caótico y autorreferencial. Hay personajes que envejecen o que rejuvenecen repentinamente, como si volvieran a un presente sin identidad de un pasado oneroso o viceversa. Eso sucede con Bárbara y, en parte, con el empresario (Benet, 2010: 213 y 215) o con el Padre José, que pasa de anciano a joven (Benet, 2010: 210 y 220). Y para Max ni fluye el tiempo psicológico, encarnado por sus fantasmas o recuerdos (Benet, 2010: 221). De hecho, el tiempo cronológico y el subjetivo y/o esotérico, incluidos por el cíclico y todos ellos por el del autor, a veces se solapan, colisionan entre ellos, convergen y divergen sin orden ni concierto, sin simetría ni armonía, entre la ensoñación, lo fantasmagórico, la predestinación, lo mítico, lo paranormal y lo absurdo.

Y en lo que se refiere al determinismo de la acción principal, dice a Max lo siguiente un Padre José que ahora es joven: «No he venido a discutir algo que está escrito desde hace mucho» (Benet, 2010: 221). Por consiguiente, se entiende que estamos en uno de tantos y tan repetitivos ciclos del tiempo. Max y el religioso hablan de la presumible llegada de un final, no tanto de la del de un ciclo como de la del definitivo, aunque sabemos que la historia se seguirá repitiendo en nuevas generaciones de personas. Como afirma el clérigo de nuevo, con acentos poco cristianos y más escépticos: «No hay más final que el fracaso, el mismo de siempre» (Benet, 2010: 222). Uno que Max reconoce a su «fiel» público tanto como el hecho de que va a retirarse. Le confiesa a este su creencia de que esta historia se ha repetido y se repetirá constantemente y le brinda su «última actuación» (Benet, 2010: 225), que a la postre se entiende como presagio de muerte. Así lo expresa: «Espero, finalmente, que ningún joven artista del porvenir logre dar cima a una historia que desgraciadamente ha sido ya comenzada» (Benet, 2010: 224).

En este caso el concepto de evolución está incluido en el de una fatalidad cíclica que se va «perfeccionando» progresivamente. El de Max es un sentimiento compasivo en la decadencia, al contrario que la ausencia de ese sentimiento y de caridad cristianas que manifiestan el público y el



empresario hacia él. No obstante, este último quiere resistirse a la llegada del final y al paso del tiempo. Cree que él y Max siguen siendo jóvenes y le dice a este que les queda mucho por luchar (Benet, 2010: 225). Sin embargo, con la muerte de Max, tras su último salto, se produce el sacrificio final de una vida en el altar de la tragedia, en el del absurdo, en el de la parodia, en el del fatalismo y en el de la predeterminación pero no necesariamente en el del eterno retorno. Se impone finalmente la lógica mortal del tiempo cronológico regido por lo infausto y lo fatal de la condición humana en un final aciago. El protagonista muere pero toda la historia, con todos sus tiempos en conflicto, probablemente se repetirá en otra persona o en otra obra.

7.- La parodia de la figura del superhombre, personificado irónicamente por un antihéroe llamado Max, que debiera llenar, junto con un destino fatídico e inapelable, el vacío rector del cosmos producido por la muerte de Dios. El protagonista, como ese mito nietzscheano que es evolutivo en lo cíclico, pretende producir con su habilidad un avance en la historia, en la vida y en el espíritu mediante el arte circense en la cuerda. Dicha parodia consistirá en su debilidad y en su fracaso con sus caídas. La victoria no es la del más fuerte, al contrario de lo que pensaba Darwin. Acaban venciendo el rebaño y la vulgaridad, masas manipuladas y alienadas por fuerzas ignotas producidas por el espíritu intolerante de una rancia y arcaica tradición. Esas masas son metáforas de una democracia mezquina que impone la mediocre cantidad a la sublime calidad, como pensaba Nietzsche. Para este, la fortaleza y capacidad de liderazgo del superhombre debiera imponerse al vulgo e ir hacia el bien común, algo que no sucede en *Max*.

Así se expresa esta temática en la diégesis teatral. El empresario trata de vender a Max al público como una especie de superhombre, como el «más grande equilibrista de todos los tiempos», como el «hombre que ha sabido dominar las leyes de la física para imponer las suyas propias», como el «Mago del Aire» (Benet, 2010: 193) y como «el Genio del Aire» (Benet,



2010: 220). La parodia se empieza a entender cuando lo muestra abriendo grotescamente sus «brazos en cruz» (Benet, 2010: 193). Recordemos que Nietzsche era contrario al cristianismo por ser esta una religión que necesita hipócritamente la debilidad para subsistir con su abuso de la caridad. Defendió la idea de la muerte de Dios como concepto moral y vertebral de la cultura occidental. Ello se ve en obras tales como *El Anticristo* (1895), *La gaya ciencia* (1882) y *Así habló Zaratustra* (1883), de la que dimanan sus más famosas ideas acerca del superhombre, de la voluntad de poder y del eterno retorno. Pero, en este caso, Max parece más un Cristo débil y moribundo que el anhelado superhombre que debe iniciar una suerte de «religión laica» liderada por fuertes.

Es también *Max*, de hecho, una sátira contra la iglesia y contra su concepto de caridad. Cree en su valor nulo en lo moral como institución rectora de almas y de conciencias. La figura del Padre José representa todo esto. Es un hombre autoritario, despectivo, algo cínico y malhablado que es incapaz de dirigir al espíritu díscolo de Max, el superhombre fracasado, tanto cuando aquel primero era viejo como cuando, sorprendentemente, luego es joven (Benet, 2010: 210-211, 220-221). Él le dice a Max que el público no quiere ver a un superhombre por envidia, por egoísmo y por miedo hacia un hombre heroico y tan peligroso que pudiera hacer un salto semejante en este mundo ya que ama demasiado su tranquilidad. El público paga para verlo porque su fracaso y sus caídas le dan paz. Así lo expresa:

No creas que triunfarás así, no lograrás más que tranquilizarles más, demostrarles que no existe ese superhombre ni puede existir. (*Señalándole.*) Valga la muestra. No eres más que el último payaso medianamente pagado para escarnecer a los posibles superhombres, los posibles enemigos. ¡Eso es lo que eres tú! (Benet, 2010: 223).

La paradoja es que el sacerdote es un escéptico portavoz de la parodia de las ideas de Nietzsche, no tanto de la iglesia. No centra sus parlamentos ni en la justicia, ni en la igualdad, ni en la redención ni en la vida eterna. Además, esto se aprecia en *Volverás a Región*: «[...] quizá todo



el organizado proceso de una religión, unido al crecimiento, desemboca forzosamente en ello: un pueblo cobarde, egoísta y soez prefiere siempre la represión a la incertidumbre» (1967: 221-222). Esa es la mediocre actitud del público de *Max*. El único que parece mostrar una auténtica compasión en la derrota, aparte de la abuela y de Bárbara, es el mismo Max, superhombre invertido hacia la debacle personal, cuando le dice al público que desea que su infortunada historia no se repita en el futuro en otra persona (Benet, 2010: 224).

8.- El vitalismo y la voluntad de poder y de acción de Max, todos ellos de origen dionisiaco y en este caso fracasados por culpa de su debilidad, de sus circunstancias y del fatalismo que se impone o reemplaza al superhombre nietzscheano, al Dios cristiano y a todo nómenos kantiano. Dice así un escéptico Max sobre esta supuesta afirmación del yo:

Por todo ello creo llegado el momento de retirarme. Nadie podrá decir que no he trabajado con voluntad (*llueven tomates, zapatos, demás objetos que hieren al viejo MAX y le hacen vacilar*), con una gran voluntad por conseguir mi voluntad, pero al llegar a este punto no tengo más remedio que confesar mi fracaso públicamente (Benet, 2010: 224).

Esta obra se basa sobre todo en una desigual lucha por el poder y por vivir de los sentidos con riesgo y con prestigio hacia las mayores gestas. Este deseo frustrado es fuente de sufrimiento para Max y para el empresario, ante todo. Esta agria tragicomedia es dinamizada por un movimiento pendular entre un instinto ególatra, de tipo creativo más que inteligente y que busca dominar, y una razón moral pactada que acaba reprimiendo y deteniendo al anterior para no afectar al *statu quo*. De todos modos, se presume que esta dialéctica seguirá produciéndose tras la muerte de Max con similares resultados. No hay darwinismo ni evolución lineal en la lucha por la vida. Nietzsche se oponía a él con su concepto de evolución cíclica, en la que se va aprendiendo de la faltas del pasado, aunque aún duela su carga. Benet desconfía de la evolución y cree que estamos condenados a la repetición de nuestros defectos.



En conclusión, los ocho influjos nietzscheanos anteriormente estudiados y absorbidos e imitados por Benet en clave de parodia en *Max* han sido el nihilismo, la defensa del irracionalismo como vía de conocimiento, la multiplicidad de significados y de interpretaciones ante el fenómeno artístico, el sentido de lo trágico de la existencia en un mundo de arte, la dialéctica entre apolíneos y dionisiacos, el eterno retorno, el superhombre y el vitalismo o voluntad de poder y de acción. Dicha parodia se debe al escepticismo de Benet de que sean válidos para triunfar en el mundo dada su idealidad artística. Nuestra praxis como seres humanos así lo confirma. Es el choque, y derrota, de los ideales con la cruda y cruel realidad, un conflicto que tiene implicaciones existencialistas. En estas coordenadas y en el deseo artístico y autorreferencial de mostrar una sociedad gobernada por la incertidumbre, por el fatalismo, por la ruina y por la ruindad cíclicas se enmarca esta pieza teatral benetiana.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (marzo de 1989), *Especial Juan Benet, El Urogallo*, 35, pp. 31-77.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, London and New York, Routledge.
- BAKHTIN, M[ikhail] M[ikhailovich] (1996), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Texas, University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (1974), *S/Z*, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang.
- BECKETT, Samuel (2015), *Esperando a Godot*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Austral.
- BENET, Juan (1999), *La inspiración y el estilo*, 1965, con dos textos de Carmen Martín Gaité, Madrid, Alfaguara.
- ____ (1967), *Volverás a Región*, Barcelona, Ediciones Destino.



- ____ (febrero de 1970), «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969», *Revista de Occidente*, 2ª época, 28.83, pp. 226-230.
- ____ (1989), *Un viaje de invierno*, Ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.
- ____ (1976), *El ángel del señor abandona a Tobías*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- ____ (1982), *Sobre la incertidumbre*, Barcelona, Ariel.
- ____ (1987), *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial.
- ____ (1991), *Beckettiana: Nana, Monólogo, Impromptu de Ohio y Yo no*, trad. Juan Benet, pról. Álvaro del Amo, Madrid, Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura.
- ____ (1997), *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro. Ediciones.
- ____ (2010), *Teatro completo*, pról. Vicente Molina Foix, nota de Miguel Carrera Garrido, Madrid, Siglo XXI.
- BENSON, Ken (1989), *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Stockholm, Stockholms Universitet, Romanska Institutionen.
- BERKOWITZ, Peter (1995), *Nietzsche. La ética de un immoralista*, Madrid, Cátedra.
- BLOOM, Harold (1978), *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- CAMUS, Alber (2010), *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial.
- ____, *La caída* (2012), trad. Manuel de Lope, Madrid, Alianza Editorial.
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2012), «Dramaturgias del ser: Juan Benet y el trasfondo existencialista del Absurdo», *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2, pp. 119-151.
- ____ (2014), «Formas del humor en el teatro de Juan Benet: absurdo, ironía y parodia», *Cuadernos de Aleph*, 6, pp. 25-57.



- ____ (2015), «Max: falsa salida en falso», en *El enigma sobre las tablas: Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet*, Madrid, CSIC, pp. 35-44.
- FERNÁNDEZ, José Francisco (2009), «A Long Time Coming: The Critical Response to Samuel Beckett in Spain and Portugal», in eds. Mark Nixon and Matthew Feldman, *The International Reception of Samuel Beckett*, London, UK, and New York, NY, Continuum, pp. 272-290.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (julio-agosto de 1993), «El teatro de Juan Benet», *Ínsula*, 559-560, pp. 17-19.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, fore. Gerald Prince, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- GINGERICH, Stephen. D. (2004), «Returning to the Originary Enmity of Philosophy and Literature: Juan Benet's *Del pozo y del Numa* (*Un ensayo y una leyenda*)», *Revista de Estudios Hispánicos*, 38, pp. 317-340.
- ____ (2008), «*Historia fantástica: Genre and Historiography in Juan Benet's Una tumba*», *Cincinnati Romance Review*, 27, pp. 71-86.
- ____ (2008), «Telling (in) the Half-Light: Mimetic Poetics and Juan Benet's *En la penumbra*», *Hispania*, 91/3, pp. 569-578.
- HERZBERGER, David K. (noviembre de 1975), «The Emergence of Juan Benet: A New Alternative for the Spanish Novel», *The American Hispanist*, 1.3, pp. 6-12. (Traducción española en ed. Vernon, Kathleen M. (1986), *Juan Benet*, Madrid, Taurus, pp. 24-44).
- IZQUIERDO, Agustín (2000), *Friedrich Nietzsche*, Madrid, EDAF.
- KRISTEVA, Julia (1981), *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen.



- LARA RALLO, Carmen (2007), *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Analecta Malacitana.
- LOTMAN, Yuri (1976), *Analysis of the Poetic Text*, ed. and trans. Barton D. Johnson, Ann Arbor, Ardis Publishers.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (marzo de 2001), «Juan Benet al trasluz: palimpsestos subversivos en Región», *Cuadernos hispanoamericanos*, 609, pp. 19-28. (Traducido al polaco por Barbara Jaroszuk (2007), «Region jako palimpsest», *Literatura na świecie*, 1-2/426-427, pp. 56-65).
- _____, *El primer Juan Benet (1965-1972): La forja de un estilo novelístico* (2009), Saarbrücken, VDM Verlag.
- _____ (2014), «Las raíces nietzscheanas de Juan Benet (1927-1993)», *Revista Cronopio*, 49, en <http://www.revistacronopio.com/?p=12510>
- _____ (2015), «Filosofía, intertextualidad y postmodernismo: la influencia de Friedrich Nietzsche en la obra novelística y en la ensayística de Juan Benet», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23, pp. 332-356, en [file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/663-2241-1-PB%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/663-2241-1-PB%20(7).pdf)
- _____ (Septiembre de 2015), «Los palimpsestos de Jenofonte, de la mística y de Nietzsche en la narrativa de Juan Benet», *Ínsula*, 825 (año LXX), pp. 8-11.
- _____ (27/11/2015), «Entre Apolo y Dioniso», *Revista de Letras*, ofrecida por *La Vanguardia*, en <http://revistadeletras.net/entre-apollo-y-dioniso/>
- _____ (9 de mayo de 2016), «Los intertextos principales de Juan Benet», *La mascarada. Anfiteatro monocromo*, en <http://lamascarada.com.mx/2016/05/09/los-intertextos-principales-juan-benet/>
- _____ (2016), «El palimpsesto de *La montaña mágica* de Thomas Mann en la obra literaria de Juan Benet», *1616: Anuario de la Sociedad*



- Española de Literatura General y Comparada* , 6, pp. 171-194, en <file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/15968-55512-1-SM.pdf>
- ____ (enero de 2017), «La novela ombligo: autoconsciencia, metaliteratura y expansión epistemológica en la narrativa de Juan Benet», *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 32, pp. 1-16, en <file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1640-4833-1-PB.pdf>
- ____ (enero de 2018), «Diálogos (sub)conscientes transatlánticos: de *Rayuela* de Julio Cortázar a la obra literaria de Juan Benet», *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 34, pp. 1-16, en [file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1881-5375-1-PB%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/machin-lucas-j/Downloads/1881-5375-1-PB%20(5).pdf)
- MINARDI, Adriana (2012), *Historia, memoria, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos*, Madrid, Pliegos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009), *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. y notas de Germán Cano, en *Nietzsche*, vol. I, intr. Germán Cano, Madrid, Gredos, pp. 32-185.
- ____ (2009), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. y notas de José Rafael Hernández Arias, en *Nietzsche*, vol. II, Madrid, Gredos, pp. 11-380.
- RIFFATERRE, Michael (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- SCOTT FITZGERALD, Francis (2014), *A este lado del paraíso*, trad. Juan Benet, Madrid, Alianza Editorial.
- SOBEJANO, Gonzalo (2009), *Nietzsche en España (1890-1970)*, Madrid, Gredos.
- VILAR, Ruth (septiembre 2015), «Juan Benet: el teatro subterráneo», *Quimera*, en <http://cosdelletra.blogspot.ca/2015/10/juan-benet-el-teatro-subterraneo.html>

