

La forma del enigma: «Sub rosa», de Juan Benet

Epicteto DÍAZ

Es ya un lugar común en la crítica de la literatura española de postguerra, apuntar, por un lado, la importancia de la narrativa de Juan Benet y, por otro, la complejidad de sus textos, lo que conllevaría que solo un público «selecto» pueda tener acceso a ellos. Sin embargo, creo que no se ha subrayado suficientemente que un buen número de sus narraciones, sobre todo a partir de los años setenta, se alejan de la corriente central de su narrativa y ensayan una menor complejidad estructural y sintáctica en fórmulas genéricas que van a gozar, a partir de esos años, del favor de un público mayoritario¹.

Benet, en una entrevista con Juan García Hortelano, admitía que en textos como «Barojiana» y los que se incluyen en *Otoño en Madrid hacia 1950* aparece un segundo estilo benetiano, de menor complejidad o dificultad que el de sus primeras novelas². Aquí me interesa señalar que ese estilo, si tomamos como punto de referencia las narraciones que incluía en su primer libro, *Nunca llegarás a nada* (1961), también sería apreciable en cierta medida en las de *5 narraciones y 2 fábulas* (1972) y *Sub rosa* (1973).

En estos dos libros se recurre a patrones genéricos que pueden resultar sorprendentes para aquellos lectores que sólo conozcan novelas como *Una meditación* o *Saúl ante Samuel*. En concreto, me refiero a historias detectivescas, como «Una línea incompleta», relatos de fantasmas como «Viator», o cuentos fantásticos, como «Catálisis» o «Reichenau». En mi opinión esas narraciones, o la que aquí comentamos, pueden enlazar con la vuelta «al viejo gusto por contar», a la narrativa que sobre todo cuenta una his-

¹ Sobre los relatos y novelas cortas de Benet, véase *Una tumba y otros relatos*, ed. R. Gullón (Madrid: Taurus, 1981), pp. 7-50; Vicente Cabrera: *Juan Benet* (Boston: Twayne, 1983) pp. 31-81; «Intervención de Darío Villanueva», en *Novela española actual*, ed. A. Amorós y otros (Madrid: Fundación Juan March-Cátedra), pp. 133-172; E. Díaz, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet* (Madrid: Editorial Complutense, 1992).

² J. García Hortelano: «(Conversación con Juan Benet) El valor de lo singular (Una tarde)», en *El Urogallo*, 35 (1989), pp. 40-47.

toria interesante, que para Santos Sanz Villanueva resulta característica en la ficción española a partir de 1975³.

«Sub rosa», la narración que da título a la última recopilación de relatos publicada por Benet, es sin duda una muestra singular de su talento narrativo⁴. Se trata de una novela corta perteneciente a un subgénero poco practicado en la literatura española, las narraciones del mar, y que, según creo, puede relacionarse con una amplia gama de narraciones posterior a 1975, especialmente con aquellas que muestran su gusto por la aventura, y que hoy sigue teniendo un gran éxito de público.

Los precedentes de Benet hay que buscarlos sobre todo en las obras de Joseph Conrad, en novelas como *Tiphon* o *The Secret Sharer*, en algunos relatos de Edgar Allan Poe y, en menor medida, en H. Melville o R. L. Stevenson. Quizá podría sumarse también, en nuestras letras, a Baroja, uno de los pocos narradores contemporáneos admirados por Benet.

La afición de Juan Benet a los relatos de aventuras ya quedaba patente en el ensayo titulado «Algo acerca del buque fantasma», que se incluía en *La inspiración y el estilo*, el primer libro en el que plantea las líneas generales de su particular poética.

No es mi intención comentar ahora la singularidad de ese libro, pero creo que resulta conveniente apuntar que a mediados de los años sesenta sus ideas sobre el gusto literario, la literatura francesa o su rechazo del costumbrismo, responsable para él de la decadencia de la literatura española desde el siglo XVIII, tenían que resultar polémicas y no debieron levantar el entusiasmo de muchos⁵.

En concreto, el buque fantasma, nos dice en el mencionado ensayo, le interesa porque en él ve el deseo del escritor de librarse de todas sus ataduras, de no tener que dar explicaciones a nadie de lo que escribe. Indirectamente, también queda claro que este motivo supone un distanciamiento de la literatura comprometida que estaba en voga esos años. Con el buque fantasma, en su opinión, el escritor se enfrenta a la concepción clásica de la novela en el realismo del siglo XIX, que le impone férreamente una trama argumental, una cadena causal, en la que todo tiene que tener explicación⁶. El abandono de la problemática tradicional y de las soluciones prefijadas, que Benet observa en el buque fantasma, resultan fundamentales para entender su obra y sus concepciones literarias.

Estas ideas parecen aún empujar a Benet años más tarde al escribir «Sub rosa», al narrar una historia alejada de su contexto histórico-social, y al presentar el misterio que

³ Para Sanz Villanueva, la obra seminal en esta nueva tendencia es *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, publicada en 1975. En esta novela el interés por la historia que se cuenta es fundamental, pero también sería heredera de la novela experimental de los años 60 y 70 por algunos elementos formales. Véase S. Sanz Villanueva: «La novela», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, al cuidado de F. Rico, IX, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, D. Villanueva y otros (Barcelona: Crítica, 1992), pp. 249-259.

⁴ Juan Benet: *Sub rosa* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973). Posteriormente ha sido recogido dentro de los *Cuentos completos* (Madrid: Alianza, 1977 y 1981), 2 vols., y el relato, en la colección popular Alianza Cien (1994). Además contamos con dos reediciones de varias novelas cortas: *Una tumba. Numa* (Madrid: Alfabeta, 1987), y *Nunca llegarás a nada*, ed. F. de Azúa (Madrid: Debate, 1990).

⁵ Juan Benet: *La inspiración y el estilo* (Madrid: Revista de Occidente, 1965; y Barcelona: Scix Barral, 1973).

⁶ Juan Benet: *La inspiración y el estilo*, pp. 148-149.

rodea a un personaje, sobre el cual no podremos emitir un juicio concluyente. Al igual que en Joseph Conrad o en Edgar Allan Poe aquí encontramos una intriga más elaborada que la característica de la literatura popular, y en esa elaboración el narrador en tercera persona tiene un papel determinante.

El objetivo de este trabajo es examinar esa actuación del narrador, tanto en el plano verbal como en la composición, especialmente los rasgos comparte con otros narradores benetianos, como la omnisciencia, las omisiones, la dispersión de información que lleva a cabo y sus posibles errores.

A un narrador que conoce los pormenores de la acción, todos los eslabones de la cadena que llevan al desenlace final, tenemos que concederle la máxima credibilidad y otorgarle unas atribuciones que no daríamos a un informador en nuestra existencia cotidiana. Pero en «Sub rosa», o en novelas como *Una meditación*, se muestra que algunas pretensiones del narrador son exageradas y, por tanto, su capacidad de persuasión no debe hacer al lector creer ingenuamente todo lo que dice, abandonando una tarea de evaluación que por otro lado estimula⁷.

En el relato de Benet nos encontramos una omnisciencia limitada, que nos permite conocer los pensamientos del protagonista, con alguna restricción también respecto al espacio y al tiempo, y que, al frustrar nuestras expectativas, nos empuja a cuestionar las actuaciones del narrador y el estatuto del texto que nos presenta. Nos impide caer en la tentación «realista» de creer que la ficción puede duplicar o explicar completamente la realidad⁸.

Hay que señalar, en primer lugar, que el título nos da una clave fundamental para la comprensión del texto. Ricardo Gullón apuntaba que *sub rosa* significa «lo dicho en confianza, bajo reserva», y Darío Villanueva recuerda que al finalizar algunas reuniones de los templarios, el caballero más joven «dejaba una rosa sobre la mesa alrededor de la cual habían estado para significar que sus deliberaciones y conclusiones eran secretas, quedaban *sub rosa*»⁹. Estamos, por tanto, ante una situación comunicativa especial, y quizá se indica que el misterio que presenta el texto no va ser totalmente desentrañado.

El relato se divide en cinco secciones. En la primera se introduce el asunto y se delimita el objetivo de la narración: se examinarán las circunstancias que rodearon, en algún momento del siglo XIX, el naufragio de un barco, el Garray, y el comportamiento criminal de su capitán, Valentín de Bastera, que el lector desconoce hasta las últimas líneas.

El narrador se presenta como un cronista de unos hechos en los que no tendría ningún interés personal, y parece referirse a sí mismo como un «curioso investigador». Ya transcurrido un período de tiempo indeterminado, trataría de aclarar qué ocurrió en el barco y por qué un hombre de gran prestigio profesional y conducta intachable habría cometido un misterioso crimen al final de su vida.

⁷ Véase Ricardo Gullón: «Sombras de Juan Benet», en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos* (Madrid: Alianza, 1994).

⁸ Ricardo Gullón y Darío Villanueva, entre otros, han señalado la influencia de los narradores no dignos de confianza de William Faulkner en el narrador benetiano.

⁹ Juan Benet: *Una tumba y otros relatos*, ed. Ricardo Gullón, p. 48; «Intervención de Darío Villanueva», en *Novela española actual*, ed. A. Amorós y otros (Madrid: Fundación Juan March-Cátedra), p. 170.

Entre sus reflexiones iniciales merece destacarse una acerca de la verdad de los sucesos que va a relatar. Primero da por supuesto el conocimiento del lector de esos hechos, y por ello, al ser un asunto suficientemente público, no cree necesario entrar en algunos detalles. Se sitúa, por tanto, en un terreno no ficticio para llegar a una conclusión que no debe pasar inadvertida, y que, como el título del relato, alude a lo que el lector encontrará al final; nos dice:

Como en parecidas ocasiones, los más penetrantes aprenderían con ello una sempiterna y siempre olvidada lección: que la verdad es una categoría que se suspende mientras se vive, que muere con lo muerto y nunca resurge del pasado; y que por lo mismo que su resurrección no es posible se espera siempre su advenimiento, porque la verdad puede ser no una cifra ni un hecho ni una abstracción, sino algo que vive pero que no se manifiesta. Y por eso algunos detalles... (p. 190)¹⁰.

La verdad, por tanto, sería una categoría no aplicable a la narración; no podremos establecer una única verdad que despeje todos los interrogantes. Solo esos «detalles», que con los puntos suspensivos quedan sin precisar, nos servirán para reconstruir una trama que, con una lectura atenta, posiblemente quedará esbozada en sus núcleos más importantes.

En esas primeras páginas, actuando como portavoz de noticias contrastadas, el narrador afirma que el capitán Bastera, aceptó su condena y se negó, después del juicio en el que fue condenado, a la revisión de su causa. Sus motivos, como los que le guiaron en las acciones por las que fue juzgado, sólo podrán ser entrevistados por el lector.

En diversos lugares la voz del narrador se tiñe de los matices de otras voces, se puede percibir en ella la presencia de la voz de un personaje, pero solo en contadas ocasiones se transcriben sus palabras en estilo directo, y estas casi siempre sirven para reforzar lo que dice el narrador. Así ocurre, por ejemplo, cuando la hija del capitán le aconseja que pida la revisión del proceso: «Ya que no por él —le vino a decir—, debía hacerlo por el buen nombre de la familia, por la memoria de su difunta madre y por el porvenir de unos nietos que para siempre habrían de llevar, si él no lo impedía, un nombre cargado de ignominia» (p. 192). El tono persuasivo, la referencia explícita a los miembros de la familia, pertenecen sin duda a la voz de la hija, que trataría de vencer la negativa del capitán. La respuesta de este también aparece reflejada en el lenguaje del narrador, ahora identificable mediante un léxico culto («enojo», «insidiosas promesas»), que muestra una forma de hablar y una personalidad diferente. Esta sección termina dejando paso al estilo directo, en unas frases en que Bastera muestra su determinación y energía rechazando los ofrecimientos de su hija y de su abogado. Es decir, hay una gradación que va de la voz del narrador, pasando por la voz híbrida narrador- personajes, a la voz del protagonista, que queda de esa manera subrayada, y al mismo tiempo reafirma lo dicho por el narrador. La palabra citada, por tanto, está ahí para corroborar su autoridad.

¹⁰ Cito por la reedición en *Cuentos completos* (Madrid: Alianza, 1981), vol. I. Este párrafo lo comenta acertadamente V. Cabrera, p. 46.

De lo dicho ya puede suponerse que la caracterización de los personajes depende por completo del narrador. La del protagonista se distribuye casi en su totalidad por las dos primeras secciones. Ricardo Gullón apunta respecto a ella que estaríamos ante un prototipo, el del marinero taciturno que tiene un secreto, pero, como es de suponer, ese prototipo presentará varias singularidades¹¹. La descripción se concentra en aquellos rasgos de su personalidad que son relevantes en el asunto, y solo al final encontraremos una breve mención de su aspecto físico: se insiste en que es un hombre enigmático y en que le rodeaba un aura de «misterio y sacrificio».

Cuando el narrador recoge algunas opiniones sobre él nos sitúa en un terreno incierto: para algunos se habría sacrificado por otro u otros personajes, pero para otros estaría tratando de encubrir algún delito que pudo cometer a lo largo de una carrera de cuarenta años. La opinión pública le ve de diferentes maneras, pero el narrador se inclina claramente por algunas opciones, y así se refiere a «los más sagaces», «los más avisados», etc. Según éstas el capitán, un hombre demasiado orgulloso, cometió el crimen con todas sus agravantes, no por un ataque de locura, sino por creer, empujado por las circunstancias, que el crimen era la única solución. Ahora bien, esas preferencias pueden ser discutibles, y podemos pensar que lo que no sabe con certeza pudo ocurrir de otra manera.

Tras una de esas opiniones encontramos otra breve digresión del narrador, en este caso una comparación en la que utiliza un tema del relato, en la que muestra su talento literario:

Las muertes son también naufragios, que dejan sueltos pequeños residuos insubmergibles en el olvido y que liberados de aquel destino único empecinado en la supervivencia arriban al litoral como testimonio de un secreto que ya apenas despierta interés (p. 195).

Entre esos «residuos insubmergibles» están los testimonios de los que participaron en los hechos o de aquellos que dispondrían de informaciones fidedignas: una carta de un marinero del Garray, una confesión a un sacerdote, etc. El narrador se reserva o no conoce su contenido; solo afirma que se contradicen unos a otros, y ni siquiera explica qué relación puede haber entre alguno de ellos (por ejemplo, el testamento de un armador de La Habana) y los sucesos del Garray.

El comienzo de la sección II sirve para enmarcar la acción y presentar algunos antecedentes. En un discurso preciso, de tono ensayístico, la voz narrativa comenta la situación en que quedó el comercio marítimo en América después de producirse la independencia de las colonias¹². Con la desaparición de los privilegios de la época colonial, ese sistema de comercio se vio profundamente alterado, y sólo aquellas compañías preparadas para la libre competencia, como la de Bastera, pudieron sobrevivir.

¹¹ Juan Benet: *Una tumba y otros relatos*, ed. Ricardo Gullón, p. 48.

¹² También hay que tener en cuenta, en la localización cronológica del relato, que en otro lugar alude a que los ecos de la revolución del 89 ya se habrían apagado.

Estos conocimientos sobre la época se suman (y parecen autorizar) a otra serie de informaciones sobre la figura del protagonista. Los calificativos que dedica al capitán Basterra, un hombre ya al final de una gran carrera profesional, son claramente positivos, y en algunos matices sobre su carácter y actitudes se nos muestra la agudeza analítica del narrador: «era ya un hombre lo bastante viejo (y seguro de lo que cabía esperar de cada momento y cada circunstancia) y lo bastante sagaz como para disfrutar con el mando y nada fortificaba tanto su espíritu y su humor como verse acertadamente secundado» (p. 204). Aquí también esas palabras, la introspección en la conciencia del personaje, se verán corroboradas por una cita: «El mando, había dicho, no se recibe ni se transmite; se adquiere» (p. 204). En definitiva, se establece un claro contraste entre su personalidad y los crímenes que se le imputan. Los rasgos del personaje, como apuntaba Chatman, se caracterizan por su estabilidad o duración, pero hay que señalar que los pocos que conocemos se repiten y no darán lugar a una auténtica indagación psicológica¹³.

En esta sección se presenta también al personaje que desempeñará el papel de adversario de Basterra en los sucesos del Garray, su segundo, Ernesto Saint-Izaire. En una breve retrospectiva se cuenta un viaje a la península de Labrador, que nos sitúa ante los problemas de la navegación a vela, y el primer enfrentamiento entre ambos personajes, que sirve para caracterizar negativamente a Saint-Izaire. Este sería un hombre «pagado de su porte», seguro de hacer fortuna rápidamente, «de talante impenetrable y descontento», lacónico y de gesto adusto, y cuyo frágil aspecto ocultaba su gran fortaleza física y de carácter (p. 206). Al igual que en el caso del capitán esos rasgos se repetirán más adelante. La valoración de cada uno de ellos hace que en su posterior enfrentamiento se dé una ruptura de nuestras expectativas y que podamos poner en duda una vez más las apreciaciones del narrador.

Además se informa de que el Garray debía viajar sin pasaje, que «encubría una misión especial», y de que Basterra, con la excusa de visitar a su familia, pidió el mando del barco, sabiendo que los armadores se lo concederían (p. 208). Con ello se crea un nuevo enigma que solo se resuelve parcialmente, al final de la sección III, cuando sabemos que en el Garray embarcan unos presos que por razones políticas eran trasladados a España (p. 215).

En la sección III encontramos la mayoría de los indicios que apuntan lo ocurrido en el hundimiento del Garray. El tiempo verbal que predomina es el presente de indicativo, en contraste con el uso del pasado en las anteriores, y con él se obtiene la impresión de proximidad en el tiempo y con respecto al personaje. Además, en ella será necesario prestar atención a la focalización del relato; es decir, tendremos que distinguir entre voz y percepción, preguntarnos quién habla y quién ve¹⁴. La focalización alternativamente se produce desde el exterior, que ve el narrador o el protagonista, o desde el interior de este, pero, según veremos, estos cambios no servirán para que alcancemos un conocimiento suficiente.

¹³ Véase S. Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine* (Madrid: Taurus, 1990), pp. 126-141; y A. Garrido Domínguez: *El texto narrativo* (Madrid: Síntesis, 1993), pp. 67-103.

¹⁴ Sobre la focalización véase Gerard Genette: *Narrative Discourse* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980), pp. 185-211.

Primero el narrador nos sitúa en la isla de Cuba, en una finca rural en la que se produce el encuentro del protagonista con una mujer y una niña, cuyos nombres desconocemos. Pero después de describir el lugar, adopta el punto de vista de Basterra, y gracias a que se nos transmiten sus pensamientos sabremos que se narra el regreso del marino a un lugar que habría abandonado quizá meses atrás. Hay que recordar que desde una de las primeras narraciones benetianas, «Baalbec, una mancha», el retorno, o mejor, la frustración que sucede al retorno de un personaje a un lugar al que está unido emocionalmente, es una situación que se repite en su obra en numerosas ocasiones¹⁵.

Del breve diálogo que entablan el capitán y la mujer también podemos inferir que alguien muy próximo a ella, quizá un hijo, ha sido detenido y lo llevan a España para ajusticiarle. Se nos dice que el capitán pronuncia unas vagas palabras de ánimo, y que su sentimiento de culpa le impide hablar.

La introspección queda limitada a las reflexiones de Basterra, de manera fragmentaria, sin que se narren los antecedentes de la situación, y por ello únicamente podremos construir hipótesis que la expliquen parcialmente. No sabemos qué tipo de relación mantienen, y solo por unas frases podemos suponer la identidad de la niña: Basterra, que partirá inmediatamente, se refiere a su próxima y definitiva orfandad, y se duele de que ya «nunca representará nada para esa niña» (p. 211). Antes se afirmaba que el capitán tenía una sola hija en Gijón, pero ahora podemos pensar que esa información era incorrecta.

El distanciamiento emocional del narrador es máximo en esa escena de despedida, en algunos momentos en que percibimos la intimidad de Basterra y la mujer. La incomunicación de ambos personajes se muestra sobre todo en la exposición de la conciencia del capitán, en el esfuerzo que hace por imaginar sus pensamientos, de manera que sus reflexiones resultan ambiguas, como si alcanzara la introspección en la conciencia de ella. La mujer no responde al contacto físico, y él imagina (o quizá no) que ella recuerda su niñez para poder alejarse de la situación actual, una época que contrasta con su penoso presente. Las imágenes que plagan el párrafo también resaltan la represión emocional de los personajes: el cuerpo de la mujer «fija su fosilizada huella en el lecho pétreo», y piensa que después de su matrimonio, habrían llegado las «nupcias con la podredumbre»; el tiempo queda reducido a una «insólita y súbita rotación del día alrededor de un camino enfangado» (p. 213). De este modo se subraya su incomunicación, la falta de sentido en su trayectoria vital, y la mezcla de sensaciones y emociones. La exposición de la conciencia del protagonista sirve para que sepamos que rechaza su pasado —cree que va a dejar atrás «toda una vida de embustes»—, pero el discurso en el que reflexiona sobre su situación y el sacrificio que podría compensar su culpa, se vuelve incoherente (p. 214).

Según vemos, una de las características de la prosa benetiana es comprimir en unos párrafos, o en pocas páginas, lo que un narrador realista tradicional suele exponer por extenso. La ocultación o el desconocimiento del narrador de los antecedentes de la acción hace que ésta solo quede esbozada, insinuada, siendo lo fundamental en la frase la capacidad de sugerencia.

¹⁵ Lo han visto José Ortega: *Ensayos de la novela española moderna* (Madrid: José Porrúa, 1974), p. 166; y Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid: Prensa Española, 1975), pp. 580-581.

La sección IV es la dedicada al viaje a España del Garray, una travesía que resulta interrumpida por un fuerte temporal que el narrador describe con una gran intensidad expresiva. Esta tormenta, que constituye el primer clímax del relato, tiene numerosos precedentes en la literatura del mar, pero quizá aquí haya que mencionar las novelas anteriormente citadas de Joseph Conrad y dos conocidos relatos de Edgar Allan Poe: «Ms. found in a Bottle», en el que aparece también un buque fantasma, y «A Descent into the Maelström» que Benet comenta en el mencionado ensayo de *La inspiración y el estilo*¹⁶.

En toda la sección se producen repetidos cambios en la focalización, del narrador al protagonista, y con ello, de apreciaciones que podemos considerar más o menos objetivas, se pasa a una percepción que no parece serlo.

Los indicios amenazantes son numerosos: primero el narrador señala que la mañana era demasiado cálida para la época del año, y que, aunque el cielo estaba despejado, el barómetro descendía constantemente. Luego, su descripción de las formas de las nubes se da en una calculada distribución que anuncia la violencia del futuro temporal: «asomaba la turbamulta de impacientes y encrespadas nubes —salomónicos turbantes y azulinas guedejas y bronceños cascos. hirsutas pieles de alimaña y un alto penacho gaseoso y rosado que erguido denuncia su jerarquía tras las primeras cabezas» (p. 217). Esto es, las nubes se comparan a un grupo de guerreros preparados para el combate; la actitud queda reflejada en los adjetivos iniciales, su carácter militar se extiende a partir de los cascos de bronce, y se subraya su aspecto amenazante en el único elemento que no refiere a la cabeza de los soldados: las pieles de alimaña que cubrirían el cuerpo de los guerreros:

La madera del barco, un indicio más, aulla «como el perro que percibe más allá de las serenas tinieblas los anómalos signos que le advierten de la proximidad de la amenaza» (p. 217), y la superficie del mar es «la insomne musculatura de las aguas» (p. 218). El focalizador en el inicio de la escena es el narrador, pero tras varias menciones de la actuación del capitán parece adoptar su punto de vista. Se trata de una percepción que trasciende los datos de la realidad. De nuevo sus reflexiones no aparecen claramente organizadas ni explicadas; solo sabemos que él ve la tormenta que se avecina como una prueba personal, como un combate en el que tiene que enfrentarse con un enemigo al que denomina «el Otro» (p. 218). Probablemente, y en relación también a una de sus afirmaciones anteriores («las palabras en la Cruz ... jamás debió pronunciarlas»), se trata de una figura perteneciente a unas creencias cristianas heterodoxas, que no son especificadas y que podrían relacionarse con el título del relato. Bastera tendría la capacidad de ver en la naturaleza señales de algo que escapa a los sentidos de los demás, y por lo que se nos dice, «el Otro», se identificaría con una entidad negativa, probablemente el Diablo, ya que entre sus características están la eterna enemistad hacia el ser humano y la capacidad de espiar todos sus movimientos (pp. 218-219). En cualquier caso, los ele-

¹⁶ Las diferencias de todo tipo hacen que sólo pueda apuntarse una relación de estímulo en los relatos de Poe. Véase Edgar Allan Poe: *The Unabridged Edgar Allan Poe* (Philadelphia: Running Press, 1983), pp. 134-143 y 685-698.

mentos de que dispone el lector no son suficientes para ir más allá de la conjetura y queda como un enigma más que escapa a la exposición del narrador.

Las páginas que se dedican a la descripción de la tormenta son realmente memorables. En ellas, una estampa que puede desligarse de la sucesión de la diégesis, se alternan los puntos de vista del narrador y del protagonista. El primero sería identificable por la objetividad de su percepción: el barco, nos dice, empezaba a manifestar un fuerte balanceo «como un caballo que sufriera la cojera —más acusada en cada paso— de su mano izquierda» (p. 221). Pero más tarde ya no podría mantener esa objetividad: el viento, la lluvia y el mar, golpean de tal manera al Garray que llegarían en su unión a tener el efecto de un nuevo elemento:

A media tarde la lluvia golpeó con su más poderosa maza; ese esperado y diferido chaparrón iniciado en un instantáneo acorde de minúsculos tambores para convertirse, tras el chisporroteo de infinitos botones argentíferos, en la violenta y turbia emulsión de agua y viento, tan íntima e inseparablemente unidos como para constituir un quinto elemento de la misma híbrida, vindicativa y transitiva naturaleza del fuego, embriagado de su recién estrenado y desdeñoso poder y decidido a hacer olvidar para siempre la fugacidad de sus pasados arrebatos (p. 221).

Como señalaba Gonzalo Sobejano respecto a *Volverás a Región* y *Una meditación*, aquí la compleja sintaxis del párrafo puede responder al deseo de sincronizar lo diacrónico, de dar simultaneidad a lo sucesivo¹⁷; la necesidad de describir un fenómeno extremo lleva al narrador a acumular los adjetivos, a multiplicar los matices, a variar, corregir o negar lo dicho, desconfiando de la suficiencia de la representación. Ya Ricardo Gullón señalaba las diferencias entre la adjetivación benetiana y la que podemos encontrar en un narrador realista: éste, al describir la realidad, podía creer en la posibilidad de dar una visión total de hechos y personajes. Por el contrario en Benet, «el objeto se presenta en facetas, en aspectos, como si la perspectiva de la contemplación impidiera abarcarlo completo»¹⁸.

En la continuación de la cita anterior aumenta el número de oraciones yuxtapuestas, se acelera el ritmo del relato y los tiempos en pasado alternan con el presente de indicativo para indicar la dilatación temporal de los momentos de temor que vive la tripulación del barco. Los verbos de movimiento muestran la violencia, la rapidez y la angustiosa duración del tiempo en que el Garray y su tripulación tratan desesperadamente de sobrevivir al empuje de la galerna.

Para el resto de la tripulación, como el señor Chalfont, el huracán es una grave amenaza que tiene que eludir con sus conocimientos técnicos, como, por ejemplo, el cambio de velas en el que desaparece un marinero arrastrado por las aguas. Pero para Bas-

¹⁷ Tal sintaxis, dice Sobejano, persigue «sincronizar la diacronía, simultaneizar lo sucesivo, religar lo disperso, dar una dimensión enigmática a lo que puede parecer ordinario, conjuntar factores, yuxtaponer armoniosamente, arquitecturar, estructurar». Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, p. 578.

¹⁸ Ricardo Gullón: «Una Región laberíntica que bien pudiera llamarse España», en *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, p. 190.

terra la tormenta sigue siendo una manifestación de otra cosa, ya que se queda «absorto en la contemplación de aquel sublime y depravado poder» (p. 222). Es, según decimos, una prueba en la que debe mostrar que su identidad no coincide con su dudoso pasado, con la «vida de embustes» que hasta entonces habría llevado, y que quizá suponga su sacrificio.

Al comienzo de la última sección encontramos un claro contraste con la anterior y se nos dan otros indicios que explicarían la trama. La calma que sucede a la tormenta se indica mediante la mención de la posición geográfica en que se encuentran algunos días después; el barco ha quedado destrozado por el temporal y ello hace que el capitán ponga rumbo a las costas de Brasil. El narrador menciona que durante esos días quedan liberados los presos, para ayudar a los pocos marineros que no son afectados por la disentería, y que se podía apreciar que Basterra estaba unido a uno de ellos por «una extraña y secreta connivencia» (p. 229).

Aquí y en otros lugares el narrador muestra sus conocimientos sobre el mar y la navegación a vela, no solo con el empleo del vocabulario, sino también en sus apreciaciones sobre las maniobras del barco: «Navegar de bolina con aquel viento era una locura que ningún rumbo podía justificar» (p. 232). Con ello se sitúa en una posición de autoridad, que evidentemente se extiende a otras afirmaciones u opiniones, pero, por otra parte, seguirá faltando información fundamental para aclarar lo ocurrido, y así lo admite al decir que, después de caer Basterra seriamente enfermo, desconoce cuales son los pasos que da el segundo oficial, Saint-Izaire, hasta que le retira el mando y se hace cargo del barco (pp. 231-232).

También, junto a los indicios que dan «credibilidad» al relato, encontraremos otros detalles que pueden resultar fundamentales para la construcción del lector de una línea explicativa, pero que pueden pasar inadvertidos. Así, en los párrafos finales, se dice que en la navegación hacia Brasil el barco «fue avistado por el 'Lothian', un cutter de la matrícula de Leith a las órdenes del capitán Eccles» (p. 233). Este marino será uno de los testigos en el juicio en que posteriormente se condenará a Basterra, y una de sus afirmaciones, desestimada porque sería producida por la fiebre, se relacionaría con el diálogo que habían mantenido Basterra y la mujer: «Parece ser que le habló de su sangre, de su hijo y de una tierra maldita. De la vuelta al mar, de los pecados de juventud» (p. 233).

La escena final no aclara muchas cosas, pero llegamos a saber cuál ha sido el crimen del protagonista: armado con dos pistolas dispara sobre los que le habían quitado el mando, Saint-Izaire y otros dos marineros, siendo después derribado por el prisionero, que le habría ayudado durante su enfermedad y que aprovecharía la ocasión para fugarse. Finalmente, en la hipótesis del lector pueden relacionarse el joven por cuyo destino se preocupaba la mujer en Cuba, el hijo que menciona Basterra, y la huida del prisionero, que quedaría en Brasil a salvo de las autoridades españolas.

La información se ha ido esparciendo por el texto y solo una lectura atenta permite enlazar los pocos datos que explicarían parcialmente la trama. Sin embargo, no son imposibles otras interpretaciones. Así puede explicarse que Vicente Cabrera, en su estudio de esta narración, afirme que el crimen de Basterra ha sido el hundimiento del Garray, con lo que implícitamente afirmaría que los asesinatos finales se deben a un ataque de

locura.¹⁹ Podemos pensar que el narrador no quiere o no puede decir más, que por alguna razón oculta el relato tiene que quedar «sub rosa».

La omnisciencia, los diferentes conocimientos del narrador, los múltiples cambios en la focalización del texto, como en otros textos benetianos, no resultan suficientes para conocer los hechos ni la enigmática personalidad del protagonista, y por tanto el lector no debería aceptar acríticamente la autoridad que el narrador se atribuye o creer que la ficción proporciona un nivel de certidumbre superior, un conocimiento pleno.

Parece evidente que de esta forma se desautomatizan los mecanismos tradicionales del «suspense», se frustran las expectativas del lector y se le propone una lectura activa cuyas recompensas dependen en gran medida de su inversión en esa tarea.

Universidad Complutense

¹⁹ Vicente Cabrera, p. 141 (nota 11).

