

Escuela de Escritores

Contar y sugerir

"Si quieres aburrir, cuéntalo todo". Esta cita, que se ha atribuido a diversos escritores, revela con la necesaria dosis de crueldad el principal problema con el que suelen encontrarse los escritores que empiezan: quieren contar todo, explicarlo todo, y eso hace que sus textos aburran a lector.

Y es que el lector no necesita tanto; el lector es perfectamente capaz de completar buena parte de la historia, a poco que el autor le proporcione los datos necesarios para poner en marcha su imaginación. Por supuesto, el lector no puede imaginarlo todo, como pretenden los que escriben textos abstractos, pero tampoco quiere que se lo cuenten todo, sobre todo lo que él ya ha dado en suponer.

Y es que la pretensión de contar todo, además de aburrir al lector, es simplemente utópica. Lo explica muy bien Mario Vargas Llosa en el siguiente texto:

La parte escrita de toda novela es solo una sección o fragmento de la historia que cuenta; esta, desarrollada a cabalidad, con la acumulación de todos sus ingredientes sin excepción —pensamientos, gestos, objetos, coordenadas culturales, materiales históricos, psicológicos, etcétera, que presupone y contiene la historia *total*— abarca un material infinitamente más amplio que el explícito en el texto y que novelista alguno, ni aun el más profuso y caudaloso y con menos sentido de la economía narrativa, estaría en condiciones de explayar en su texto.

Cartas a un joven novelista
VARGAS LLOSA, Mario

Así las cosas, y teniendo en cuenta que, en cuestiones de economía narrativa, lo que vale para la novela vale doblemente para el cuento, resulta evidente que una parte importante del trabajo de un escritor consiste en seleccionar el material a contar y en excluir del texto todo el material que resulte innecesario. Y a veces, ya lo veremos, también parte del material necesario e incluso clave del texto. Todo texto literario tiene algo de iceberg: es el producto de un fino equilibrio entre lo que se cuenta y lo que no. A tratar de ver cómo se construye ese equilibrio dedicaremos las siguientes páginas.

La selección de la información

El primer reto que afronta un cuentista (y también, en menor medida, un novelista) a la hora de escribir un relato es el de seleccionar adecuadamente la información a contar.

Por definición, todas las historias son grandes, todas tienen una montaña de

Escuela de Escritores

antecedentes que se podrían contar, todas una montaña de consecuencias, en todas podríamos obcecarnos en un detallismo minucioso que las paralizase.

"Un cuento cuenta el día en que algo cambió", dice siempre mi amigo y maestro Alfonso Fernández Burgos, y hace mucho tiempo que yo he hecho mía esta frase. Es algo reduccionista, claro —donde se dice "día" podría decirse "instante" pero también, quizás, "tiempo"—, pero creo que aporta mucha luz sobre cómo enfocar la selección de la información de un cuento. Si un cuento cuenta el día en que algo cambió, todo lo que tenga que ver con ese día, lo que allí sucedió, los personajes que lo protagonizan, sin duda merecerán que el autor les dedique unas líneas para ponerlos ante los ojos del lector. Los sucesos de ese día serán, qué duda cabe, la historia principal a la que todas las demás deban someterse.

Sin embargo, y siguiendo este mismo criterio, lo que sucediera otros días no serían sino antecedentes (si sucedieron antes) o consecuencias (si sucedieron después) y su presencia o ausencia en el cuento estará en función únicamente de si aportan o no información relevante para la cabal comprensión de la historia principal, para ajustar su significado, o para que la intensidad de lo que se cuenta sea la máxima posible.

Así pues, a veces es necesario dedicar un párrafo a contar la vida de nuestro personaje en los últimos seis meses, o la de su pareja, o su relación con su padre, pero muchas otras veces este tipo de datos son superfluos y perjudican al texto. Y lo mismo ocurre con la gran mayoría de las consecuencias. Así, por lo general podemos prescindir de cosas como los antecedentes profesionales de los personajes y muchos de los personales, las referencias al Big Bang y a otros hechos que, aún siendo fundamentales para permitir la existencia de nuestros personajes, pueden darse tranquilamente por supuestos; por ejemplo, que el personaje nació y que tuvo padres e incluso abuelos, las moralejas más o menos encubiertas, etc.

Nuestro cuento es el conflicto: un breve planteamiento, un desarrollo minucioso del mismo y un desenlace que muestre el cambio experimentado por la situación o los personajes. Todo lo que sea imprescindible para perfilar hasta los últimos detalles de este conflicto deberá formar parte del cuento, todo lo que no lo sea deberá excluirse. El lector no perdonará la falta de un dato que lo expulse de la historia y se la haga incomprendible (y hablo de ese tipo de comprensión que, muchas veces, no tiene nada que ver con "entenderlo", con poder explicar lógicamente lo sucedido, sino con que nuestras emociones reaccionen frente al texto), pero menos aún perdonará que le aburran con informaciones que, aún teniendo una relación más o menos lateral con el conflicto, percibe claramente que sobran. Esto último (ya en pleno siglo XXI, otra cosa es cómo se enfocara esta cuestión en el siglo XIX) le hará pensar que está ante el texto de un principiante.

Para que veáis hasta qué punto puede enfocarse un relato sobre ese instante

Escuela de Escritores

significativo que lo cuenta todo —y sin que ello implique que siempre haya que trabajar así— os copio un texto de Sam Shepard que a mí siempre consigue emocionarme:

En Rapid City, South Dakota, mi madre me daba cubitos de hielo envueltos en servilletas para que los chupase. Estaban saliéndome los dientes y el hielo me insensibilizaba las encías.

Aquella noche atravesamos los Badlands. Yo viajaba en la bandeja que hay detrás del asiento trasero del Plymouth, mirando las estrellas. El cristal estaba helado al tacto.

Nos detuvimos en la pradera, en un lugar donde había un círculo de enormes dinosaurios de yeso blanco. No era un pueblo. Simplemente los dinosaurios iluminados desde el suelo por unos focos.

Mi madre me llevó a dar una vuelta abrigado bajo una manta parda del ejército. Tarareaba una canción lenta. Creo que era "Peg a' My Heart". La tarareaba bajito, para sí misma. Como si sus pensamientos estuvieran muy lejos de allí.

Serpenteamos lentamente por entre los dinosaurios. Por entre sus patas. Bajo sus tripas. Describimos círculos en torno al Brontosauro. Miramos desde abajo los dientes del Tyrannosaurus Rex. Todos tenían unas luces azules a modo de ojos.

No había nadie. Sólo nosotros y los dinosaurios.

Crónicas de motel

SHEPARD, Sam

Los datos innecesarios y el sobreentendido

Además de una correcta selección de la información que debe formar parte del cuento, otro tema muy a tener en cuenta son los datos innecesarios con los que, muchas veces, sobresaturamos la acción.

Estos datos suelen pertenecer a una de estas categorías: explicaciones, informantes sin función y excesos retóricos.

Explicaciones

Casi todas las explicaciones en un cuento son innecesarias, pero sobre todo lo son aquellas que pretenden aclarar el significado de lo que o bien ya estaba meridianamente claro o bien habría que aclarar perfeccionando las acciones del cuento pero nunca explicándolas. Y por supuesto, la más innecesaria de todas las explicaciones es aquella que pretende explicar al lector las consecuencias que debe extraer del final del cuento. Eso sí, es importante no confundir las explicaciones con el análisis o las reflexiones del narrador o los personajes que muchas veces (otras no) son fundamentales para dotar al texto de todo su significado.

Escuela de Escritores

Informantes sin función

Datos prescindibles sobre los personajes o los espacios que, lejos de servir para iluminar la acción y a sus agentes, solo aportan ruido de fondo. Es fundamental mostrar la acción a los lectores, estimular su imaginación para que, como diría Ángel Zapata, "se trasladen a vivir allí", pero hay que evitar sobresaturarlos con datos prescindibles. Otra cosa es que un cuento pueda tener unas descripciones ricas y prolíficas y que en ellas resida parte de su encanto; de lo que se trata es de eliminar los datos prescindibles, los que no aportan nada.

¿Qué tipo de datos suelen ser prescindibles? Pues, sin ánimo de decir que siempre lo sean, yo diría que tienen muchas posibilidades de ser más paja que grano cosas como las descripciones que tratan de hacernos ver un personaje o un espacio más por acumulación de informaciones que por una adecuada selección de los detalles que lo dicen todo, las noticias de diario íntegras, los partes médicos, atestados y similares, los diálogos en los que no se cuenta nada de mayor interés porque no dan ninguna información nueva y cuya única función es presentar o mover a los personajes, los saludos, las marcas de oralidad en los diálogos, los personajes que pasaban por allí pero no tienen ningún papel con respecto a nuestro conflicto (este tema suele ser especialmente peliagudo en las historias con base real), las obviedades en general, etc.

Excesos retórico

Las frases "bonitas", los párrafos "brillantes" que muchas veces nos negamos a tachar porque nos parecen buenos y que, sin embargo, perjudican al texto rompiendo el tono o convirtiendo un sentimiento clave en un montón de palabras. La belleza en la expresión, el *ornatus* que decían los clásicos, es un valor añadido del texto, pero siempre que esté al servicio de la historia, que ayude a construirla, a crear la atmósfera adecuada, nunca si va por libre, para mayor gloria del autor al que se vislumbra detrás exclamando algo como: "¡Mamá, mamá, por favor, mira qué bien escribo!".

Un elemento que el escritor debe tener muy en cuenta a la hora de corregir sus textos (a la hora de escribir debe hacerlo con libertad total, jugando, disfrutando; es al corregir donde preocuparse todo esto) es el *sobreentendido*. Y es que desde el mismo momento en que el escritor dibuja una situación, desde el mismo instante en que se plantea un cuento y se lanzan unos personajes, hay un montón de sobreentendidos que empiezan a actuar y es trabajo del escritor conseguir que lo hagan a favor de la historia.

Los relatos de un escritor que empieza suelen tener casi siempre uno de estos dos defectos (o los dos al tiempo):

- Están llenos de explicaciones innecesarias, de datos que la situación ya había dejado meridianamente claros.

Escuela de Escritores

- Sorprenden continuamente al lector con cambios bruscos en la situación o en los personajes.

Y, normalmente, ambos problemas tienen que ver con el uso inadecuado del sobreentendido. El primer caso, la presencia de informaciones innecesarias que el lector ya conoce y que, en consecuencia, hacen farragosa y aburrida la lectura es sin duda el más común. Lo veremos más claro con un ejemplo:

Los tres niños corrían por el pasillo, gritando, persiguiéndose. Ella salió de la cocina y los miró exasperada.

—Ya está bien —chilló—. Ahora mismo a cenar o se lo cuento a papá.

Era su madre.

Y sí, claro, es evidente que era su madre. En la situación que hemos dibujado se sobreentiende que la mujer que sale de la cocina y que habla a los niños de esa manera es su madre y, por tanto, sobra que el escritor lo explique después. Esa mujer está haciendo de madre por lo que no hay ninguna necesidad de aclarárselo a un lector que siente que le toman por tonto. Solo en el caso de que esa mujer que se sobreentiende que era su madre no lo fuera, solo en ese caso, se debería aclarar ese extremo, precisamente para que el sobreentendido no jugara contra nosotros (y en cualquier caso sería mejor hacerlo a través de acciones, gestos o detalles, en vez de mediante una explicación).

Porque ese es precisamente el segundo caso: dibujamos una situación teniendo muy claro, por ejemplo, quién es nuestro personaje, pero nos olvidamos de dar algún dato que impida que el lector sobreentienda que nuestro personaje es de otra manera. También en este caso un ejemplo ayudará a verlo más claro:

Se enfundó el mono y se calzó las botas. Luego, con el casco en la mano se dirigió al ascensor de acceso a la mina. Apenas cruzó unos saludos con los compañeros mientras el ascensor se hundía en la tierra, dejando atrás las galerías ya agotadas, hasta detenerse a 500 metros. Todos encendieron las luces y fue cuando ella comenzó a sentirse mal.

¿Ella? Sí, claro, ¿por qué no?

Es cierto que hay mujeres que trabajan en las minas, por supuesto que nuestro personaje puede ser una mujer. Sin embargo, hasta que no ha aparecido la palabra *ella* es muy probable que todos estuvierais siguiendo a un hombre en su descenso a la mina.

¿Por qué? Pues por el sobreentendido, porque en nuestra cabeza trabajar en una mina está asociado a ser hombre. Así, cuando de repente el lector se da cuenta de que el

Escuela de Escritores

personaje es una mujer le cuesta cambiar la imagen que se había hecho del personaje. Y le da, desde luego, la sensación de que el escritor no ha hecho bien su trabajo.

Por tanto es importante aprender a manejar los sobreentendidos que pueda haber en un texto. Aprender a provocarlos, eligiendo las imágenes más adecuadas que permitan ahorrar explicaciones. Aprender a evitar que se vuelvan contra el texto detectándolos y buscando soluciones. Por ejemplo:

Se enfundó el mono y se calzó las botas. Luego se lavó la cara para eliminar los restos de maquillaje y se miró al espejo. Estaba delgada y aquellas ojeras no hacían más que crecer. Con el casco en la mano...

Un agujero negro

Al contrario de los casos anteriores, cuando construimos un relato utilizando la técnica que Vargas Llosa llama "El dato escondido" y que yo prefiero denominar "El agujero negro", no se trata de eliminar datos o acciones innecesarias para el relato y cuya ausencia, por tanto, lo perjudican. No. Cuando se utiliza esta técnica (una técnica optativa, una opción estética, en ningún caso imprescindible para escribir un buen texto) lo que hace el escritor es eliminar de la historia precisamente el dato más importante de la misma, el hecho principal, crear un agujero negro en torno al cual se organizará el resto de la acción, al que apuntarán todas las pistas que, de forma sutil, irá dejando caer el autor del texto, de forma que, a pesar de no mencionarse en ningún momento, al final el lector no tenga más remedio que verlo, que imaginarlo, que suponerlo.

Es decir, hay algo —muchas veces lo más importante, lo único de lo que de verdad se está hablando allí, otras veces simplemente un detalle fundamental para entender la historia— que no se dice, de lo que no se habla de manera explícita en todo el cuento. Algo que los personajes callan, que tal vez no saben, que no quieren ver, pero que condiciona lo que sucede en el cuento. A cambio, por lo general se narran los acontecimientos secundarios con todo detalle, acciones y pequeñas anécdotas que aunque son intrascendentes en apariencia, están impregnadas por la influencia de ese hecho fundamental que ha sido omitido. Sin eso que se oculta no habría historia, o sería muy diferente, y el silencio que lo rodea aporta un significado nuevo, de orden superior, a los hechos narrados.

Por supuesto, esta técnica, cuya invención se atribuyó (tal vez sin razón) Ernest Hemingway (que, sin duda, fue uno de los autores que la usaron con mayor frecuencia y genialidad), no es sino una más entre las diversas formas de contar un cuento. Pero es una técnica que, al incorporar al texto un gran silencio, estimula la imaginación del lector, le obliga a imaginar lo sucedido y lo implica sutilmente en la trama. Además,

Escuela de Escritores

tanto la trama, como el punto de vista, como el significado mismo de la historia se ven afectados por la desaparición de este dato fundamental, de forma que el cuento resultante es otro, casi siempre más profundo, siempre más misterioso.

Sobre la forma de trabajar de Hemingway dice Ricardo Piglia:

Recordamos la famosa nota de Chejov, "En Montecarlo un hombre va al casino, gana un millón, vuelve al hotel y se suicida". ¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chéjov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego, y la técnica que usa el jugador para apostar, y el tipo de bebida que toma. **No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.** No contaría lo esencial, pero todas las acciones del personaje y la atmósfera del cuento estarían impregnados por ese suicidio del que el lector nunca tendrá noticias explícitas.

PIGLIA, Ricardo

Ernest Hemingway, describía este proceso mediante una comparación: "siempre intento escribir de acuerdo con el principio del iceberg", decía. "Hay nueve décimos [del bloque de hielo] bajo el agua por cada parte que se ve de él. Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa y eso sólo fortalecerá el iceberg".

Así, *El gran río de los dos corazones*, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, omite hasta tal punto la historia verdadera (los efectos de la guerra en Nick Adams), que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Eso sí, Hemingway usa con tal maestría el arte de la elipsis que consigue que se note la ausencia de dicha historia.

Aparte de Hemingway (cuyos relatos son de lectura obligatoria), son muchos los autores que han utilizado esta técnica, entre los que puede destacarse a J.D. Salinger (magnífico el agujero negro que da sentido a *El guardián entre el centeno*, pero también los que vertebran casi todos sus cuentos), a Paul Bowles o a Raymond Carver.

La influencia de esta forma de trabajar es tal que se dice que la narrativa moderna no existe sin el lector, que es quien finalmente la completa mediante su propia experiencia, cierra los cabos que el escritor ha dejado sueltos y da significado a la obra. En ese sentido cada texto sería siempre diferente, pues cada lector haría de él algo distinto al completarlo, al llenar subjetivamente esos huecos que el escritor ha generado deliberadamente.

Al final de la lección se adjunta, como ejemplo, un cuento de James Joyce, "Un encuentro". En dicho texto el ocultamiento de algunos de los elementos fundamentales de la historia (¿por qué ese hombre resulta tan inquietante?, ¿qué hace cuando se aleja que les sorprende tanto?) es fundamental para dotar al cuento de toda su capacidad de

Escuela de Escritores

sugerencia.

Propuesta de trabajo

Vamos a practicar esto de escribir un cuento con un agujero negro: uno de esos en los que uno de los datos principales se esconde y no se menciona de forma explícita.

Para ello vamos a imaginar una comida familiar. Puede ser Navidad, o el día del Padre, la fiesta de cumpleaños de mamá, el bautizo de Arturito o el entierro del tío José Luis, da igual, eso os lo dejo a vosotros. Es un día especial, una celebración, y toda la familia se ha reunido, tal vez por primera vez en mucho tiempo. Por supuesto, el ambiente es aparentemente cordial, se intercambian besos, piropos.

Sin embargo, algo ocurre, algo planea sobre esa reunión en apariencia tan amable y feliz. Ese algo, que nunca se dirá pero en el fondo será de lo que realmente hable el cuento, lo que marque los sucesos que en él se produzcan, puede ser un suceso del pasado (una pelea entre hermanos, la muerte de uno de los hijos, las secuelas de la guerra en otro, etc.) o algún detalle relativo a uno de los personajes (es homosexual, se ha casado con una prostituta, acaba de salir de la cárcel, qué sé yo) o incluso podría suceder después, al terminar la fiesta (por ejemplo, que uno de los personajes vaya a suicidarse). En realidad puede ser cualquier cosa, siempre que tenga la suficiente fuerza dramática y os las ingenies para que, sin mencionarlo en ningún momento, el cuento esté lleno de pistas que permitan al lector al menos sospecharlo.

Lectura

"Un encuentro", de Jaime Joyce

Fue Joe Dillon quien nos dio a conocer el Lejano Oeste. Tenía su pequeña colección de números atrasados de *The Union Jack*, *Pluck* y *The Halfpenny Marvel*. Todas las tardes, después de la escuela, nos reuníamos en el traspatio de su casa y jugábamos a los indios. Él y su hermano menor, el gordo Leo, que era un ocioso, defendían los dos el altillo del establo mientras nosotros tratábamos de tomarlo por asalto; o librábamos una batalla campal sobre el césped. Pero, no importaba lo bien que peleáramos, nunca ganábamos ni el sitio ni la batalla y todo acababa como siempre, con Joe Dillon celebrando su victoria con una danza de guerra. Todas las mañanas sus padres iban a la misa de ocho en la iglesia de la Calle Gardiner y el aura apacible de la señora Dillon dominaba el recibidor de la casa. Pero él jugaba a lo salvaje comparado con nosotros, más pequeños y más tímidos. Parecía un indio de verdad cuando salía de correrías por el traspatio, una funda de tetera en la cabeza y golpeando con el puño una lata, gritando:

Escuela de Escritores

—¡Ya, yaka, yaka, yaka!

Nadie quiso creerlo cuando dijeron que tenía vocación para el sacerdocio. Era verdad, sin embargo.

El espíritu del desafuero se esparció entre nosotros y, bajo su influjo, se echaron a un lado todas las diferencias de cultura y de constitución física. Nos agrupamos, unos descaradamente, otros en broma y algunos casi con miedo: y en el grupo de estos últimos, los indios de mala gana que tenían miedo de parecer aplicados o alfeniques, estaba yo. Las aventuras relatadas en las novelitas del Oeste eran de por sí remotas, pero, por lo menos, abrían puertas de escape. A mí me gustaban más esos cuentos de detectives norteamericanos en que de vez en cuando pasan muchachas toscas, salvajes y bellas. Aunque no había nada malo en esas novelitas y sus intenciones muchas veces eran literarias, en la escuela circulaban en secreto. Un día cuando el padre Butler nos tomaba las cuatro páginas de Historia Romana, al chapucero de Leo Dillon lo cogieron con un número de *The Halfpenny Marvel*.

—¿Esta página o ésta? ¿Esta página? Pues vamos a ver, Dillon, adelante. Apenas el día hubo... ¡Siga! ¿Qué día? Apenas el día hubo levantado... ¿Estudió usted esto? ¿Qué es esa cosa que tiene en el bolsillo?

Cuando Leo Dillon entregó la revista todos los corazones dieron un salto y pusimos cara de no romper un plato. El padre Butler la hojeó, ceñudo.

—¿Qué es esta basura? —dijo—. ¡El jefe apache! ¿Es esto lo que ustedes leen en vez de estudiar Historia Romana? No quiero encontrarme más esta condenada bazofia en esta escuela. El que la escribió supongo que debe de ser un condenado plumífero que escribe estas cosas para beber. Me sorprende que jóvenes como ustedes, educados, lean cosa semejante. Lo entendería si fueran ustedes alumnos de... escuela pública. Ahora, Dillon, se lo advierto seriamente, aplíquese o...

Tal reprimenda durante las sobrias horas de clase amenguó mucho la aureola del Oeste y la cara de Leo Dillon, confundida y ~~abofada~~, despertó en mí más de un escrupuloso. Pero en cuanto la influencia moderadora de la escuela quedaba atrás empezaba a sentir otra vez el hambre de sensaciones sin freno, del escape que solamente estas crónicas desaforadas parecían ser capaces de ofrecerme. La mimética guerrita vespertina se volvió finalmente tan aburrida para mí como la rutina de la escuela por la mañana, porque lo que yo deseaba era correr verdaderas aventuras. Pero las aventuras verdaderas, pensé, no le ocurren jamás a los que se quedan en casa: hay que salir a buscarlas en tierras lejanas.

Las vacaciones de verano estaban ahí al doblar cuando decidí romper la rutina escolar aunque fuera por un día. Junto con Leo Dillon y un muchacho llamado Mahony planeamos un día furtivo. Ahorramos seis peniques cada uno. Nos íbamos a encontrar a las diez de la mañana en el puente del canal. La hermana mayor de Mahony le iba a escribir una disculpa y Leo Dillon le iba a decir a su hermano que dijese que su hermano estaba enfermo. Convinimos en ir por Wharf Road, que es la calle del muelle, hasta llegar a los barcos, luego cruzaríamos en la lanchita hasta el Palomar. Leo Dillon tenía miedo de que nos encontráramos con el padre Butler o con alguien del colegio; pero Mahony le preguntó, con muy buen juicio, que qué iba a hacer el padre Butler en el Palomar. Tranquilizados, llevé a buen término la primera parte del complot haciendo

Escuela de Escritores

una colecta de seis peniques por cabeza, no sin antes enseñarles a ellos a mi vez mis seis peniques. Cuando hacíamos los últimos preparativos la víspera, estábamos algo excitados. Nos dimos las manos, riendo, y Mahony dijo:

—Hasta mañana, socios.

Esa noche dormí mal. Por la mañana, fui el primero en llegar al puente, ya que yo vivía más cerca. Escondí mis libros entre la yerba crecida cerca del cenizal y al fondo del parque, donde nadie iba, y me apresuré malecón arriba. Era una tibia mañana de la primera semana de junio. Me senté en la albarda del puente a contemplar mis delicados zapatos de lona que diligentemente blanqueé la noche antes y a mirar los dóciles caballos que tiraban cuesta arriba de un tranvía lleno de empleados. Las ramas de los árboles que bordeaban la alameda estaban de lo más alegres con sus hojitas verde claro y el sol se escurría entre ellas hasta tocar el agua. El granito del puente comenzaba a calentarse y empecé a golpearlo con la mano al compás de una tonada que tenía en la mente. Me sentí de lo más bien.

Llevaba sentado allí cinco o diez minutos cuando vi el traje gris de Mahony que se acercaba. Subía la cuesta, sonriendo, y se trepó hasta mí por el puente. Mientras esperábamos sacó el tiraflechas que le hacía bulto en un bolsillo interior y me explicó las mejoras que le había hecho. Le pregunté por qué lo había traído y me explicó que era para darles a los pájaros donde les duele. Mahony sabía hablar jerigonza y a menudo se refería al padre Butler como el Mechero de Bunsen. Esperamos un cuarto de hora o más, pero así y todo Leo Dillon no dio señales. Finalmente, Mahony se bajó de un brinco, diciendo:

—Vámonos. Ya sabía yo que ese manteca era un fulastre.

—¿Y sus seis peniques...? —dijo.

—Perdió prenda —dijo Mahony—. Y mejor para nosotros: en vez de seis, tenemos nueve peniques cada uno.

Caminamos por el North Strand Road hasta que llegamos a la planta de ácido muriático y allí doblamos a la derecha para coger por los muelles. Tan pronto como nos alejamos de la gente, Mahony comenzó a jugar a los indios. Persiguió a un grupo de niñas andrajosas, apuntándoles con su tiraflechas, y cuando dos andrajosos empezaron, de galantes, a tiramos piedras, Mahony propuso que les cayéramos arriba. Me opuse diciéndole que eran muy chiquitos para nosotros y seguimos nuestro camino, con toda la bandada de andrajosos dándonos gritos de Cuá, cuá, ¡cuáqueros!, creyéndonos protestantes, porque Mahony, que era muy prieto, llevaba la insignia de un equipo de críquet en su gorra. Cuando llegamos a La Plancha planeamos ponerle sitio; pero fue todo un fracaso, porque hacen falta por lo menos tres para un sitio. Nos vengamos de Leo Dillon declarándolo un fulastre y tratando de adivinar los azotes que le iba a dar la señora Ryan a las tres.

Luego llegamos al río. Nos demoramos bastante por unas calles de mucho movimiento entre altos muros de mampostería, viendo funcionar las grúas y las maquinarias y más de una vez los carretoneros nos dieron gritos desde sus carretas crujientes para activarnos. Era mediodía cuando llegamos a los muelles y, como los estibadores parecían estar almorzando, nos compramos dos grandes panes de pasas y nos sentamos

Escuela de Escritores

a comerlos en unas tuberías de metal junto al río. Nos dimos gusto contemplando el tráfico del puerto —las barcazas anunciadas desde lejos por sus bucles de humo, la flota pesquera, parda, al otro lado de Ringsend, los enormes veleros blancos que descargaban en el muelle de la orilla opuesta. Mahony habló de la buena aventura que sería enrolarse en uno de esos grandes barcos, y hasta yo, mirando sus mástiles, vi, o imaginé, cómo la escasa geografía que nos metían por la cabeza en la escuela cobraba cuerpo gradualmente ante mis ojos. Casa y colegio daban la impresión de alejarse de nosotros y su influencia parecía que se esfumaba.

Cruzamos el Liffey en la lanchita, pagando por que nos pasaran en compañía de dos obreros y de un judío menudo que cargaba con una maleta. Estábamos todos tan serios que resultábamos casi solemnes, pero en una ocasión durante el corto viaje nuestros ojos se cruzaron y nos reímos. Cuando desembarcamos vimos la descarga de la linda goleta de tres palos que habíamos contemplado desde el muelle de enfrente. Algunos espectadores dijeron que era un velero noruego. Caminé hasta la proa y traté de descifrar la leyenda inscrita en ella pero, al no poder hacerlo, regresé a examinar a los marineros extranjeros para ver si alguno tenía los ojos verdes, ya que tenía confundidas mis ideas... Los ojos de los marineros eran azules, grises y hasta negros. El único marinero cuyos ojos podían llamarse con toda propiedad verdes era uno grande, que divertía al público en el muelle gritando alegremente cada vez que caían las albardas:

—¡Muy bueno! ¡Muy bueno!

Cuando nos cansamos de mirar nos fuimos lentamente hasta Ringsend. El día se había hecho sofocante y en las ventanas de las tiendas unas galletas mohosas se destenían al sol. Compramos galletas y chocolate, que comimos muy despacio mientras vagábamos por las mugrientas calles en que vivían las familias de los pescadores. No encontramos ninguna lechería, así que nos llegamos a un vendedor ambulante y compramos una botella de limonada de frambuesa para cada uno. Ya refrescado, Mahony persiguió un gato por un callejón, pero se le escapó hacia un terreno abierto. Estábamos bastante cansados los dos y cuando llegamos al campo nos dirigimos enseguida hacia una cuesta empinada desde cuyo tope pudimos ver el Dodder.

Se había hecho demasiado tarde y estábamos muy cansados para llevar a cabo nuestro proyecto de visitar el Palomar. Teníamos que estar de vuelta antes de las cuatro o nuestra aventura se descubriría. Mahony miró su tiraflechas, compungido, y tuve que sugerir regresar en el tren para que recobrara su alegría. El sol se ocultó tras las nubes y nos dejó con los anhelos mustios y las migajas de las provisiones.

Estábamos solos en el campo. Después de estar echados en la falda de la loma un rato sin hablar, vi un hombre que se acercaba por el lado lejano del terreno. Lo observé desganado mientras mascaba una de esas cañas verdes que las muchachas cogen para adivinar la suerte. Subía la loma lentamente. Caminaba con una mano en la cadera y con la otra agarraba un bastón con el que golpeaba la yerba con suavidad.

Se veía miserable en su traje verdinegro y llevaba un sombrero de copa alta. Debía de ser viejo, porque su bigote era cenizo. Cuando pasó junto a nuestros pies nos echó una mirada rápida y siguió su camino. Lo seguimos con la vista y vimos que no había caminado cincuenta pasos cuando se viró y volvió sobre sus pasos. Caminaba hacia nosotros muy despacio, golpeando siempre el suelo con su bastón, y lo hacía con tanta

Escuela de Escritores

lentitud que pensé que buscaba algo en la yerba.

Se detuvo cuando llegó al nivel nuestro y nos dio los buenos días. Correspondimos y se sentó junto a nosotros en la cuesta, lentamente y con mucho cuidado. Empezó hablando del tiempo, diciendo que iba a hacer un verano caluroso, pero añadió que las estaciones habían cambiado mucho desde su niñez —hace mucho tiempo. Habló de que la época más feliz es, indudablemente, la de los días escolares y dijo que daría cualquier cosa por ser joven otra vez. Mientras expresaba semejantes ideas, bastante aburridas, nos quedamos callados. Luego empezó a hablar de la escuela y de libros. Nos preguntó si habíamos leído los versos de Tomás Moro o las obras de Walter Scott y de Lytton. Yo aparenté haber leído todos esos libros de los que él hablaba, por lo que finalmente me dijo:

—Ajá, ya veo que eres ratón de biblioteca, como yo. Ahora —añadió, apuntando para Mahony, que nos miraba con los ojos abiertos—, que éste se ve que es diferente: lo que le gusta es jugar.

Dijo que tenía todos los libros de Walter Scott y de Lytton en su casa y nunca se aburría de leerlos.

—Por supuesto —dijo—, que hay algunas obras de Lytton que un menor no puede leer.

Mahony le preguntó que por qué no las podían leer, pregunta que me sobresaltó y abochornó porque temí que el hombre iba a creer que yo era tan tonto como Mahony. El hombre, sin embargo, se sonrió. Vi que tenía en su boca grandes huecos entre los dientes amarillos. Entonces nos preguntó que quién de los dos tenía más novias. Mahony dijo a la ligera que tenía tres chiquitas. El hombre me preguntó cuántas tenía yo. Le respondí que ninguna. No quiso creerme y me dijo que estaba seguro que debía de tener por lo menos una. Me quedé callado.

—Dígame —dijo Mahoney, parejero, al hombre— ¿y cuántas tiene usted?

El hombre sonrió como antes y dijo que cuando él era de nuestra edad tenía novias a montones.

—Todos los muchachos —dijo— tienen noviecas.

Su actitud sobre este particular me pareció extrañamente liberal para una persona mayor. Para mí que lo que decía de los muchachos y de las novias era razonable. Pero me disgustó oírlo de sus labios y me pregunté por qué le darían tembleques una o dos veces, como si temiera algo o como si de pronto tuviera escalofrío. Mientras hablaba me di cuenta de que tenía un buen acento. Empezó a hablarnos de las muchachas, de lo suave que tenían el pelo y las manos y de cómo no todas eran tan buenas como parecían si uno no sabía a qué atenerse. Nada le gustaba tanto, dijo, como mirar a una muchacha bonita, con sus suaves manos blancas y su lindo pelo sedoso. Me dio la impresión de que estaba repitiendo algo que se había aprendido de memoria o de que, atraída por las palabras que decía, su mente daba vueltas una y otra vez en una misma órbita. A veces hablaba como si hiciera alusión a hechos que todos conocían, otras bajaba la voz y hablaba misteriosamente, como si nos estuviera contando un secreto que no quería que nadie más oyera. Repetía sus frases una y otra vez, variándolas y dándoles vueltas con su voz monótona. Seguí mirando hacia el bajío mientras lo

Escuela de Escritores

escuchaba.

Después de un largo rato hizo una pausa en su monólogo. Se puso en pie lentamente, diciendo que tenía que dejarnos por uno o dos minutos más o menos, y, sin cambiar yo la dirección de mi mirada, lo vi alejarse lentamente camino del extremo más próximo del terreno. Nos quedamos callados cuando se fue. Después de unos minutos de silencio oí a Mahony exclamar:

—¡Mira lo que haces!

Como ni miré ni levanté la vista, Mahony exclamó de nuevo:

—¡Pero mira esas... ¡Qué viejo más estrambótico!

—En caso de que nos pregunte el nombre —dijo—, tú te llamas Murphy y yo me llamo Smith.

No dijimos más. Estaba aún considerando si irme o quedarme cuando el hombre regresó y otra vez se sentó al lado nuestro. Apenas se había sentado cuando Mahony, viendo de nuevo el gato que se le había escapado antes, se levantó de un salto y lo persiguió a campo traviesa. El hombre y yo presenciamos la cacería. El gato se escapó de nuevo y Mahony empezó a tirarle piedras a la cerca por la que subió. Desistiendo, empezó a vagar por el fondo del terreno, errático.

Después de un intervalo el hombre me habló. Me dijo que mi amigo era un travieso y me preguntó si le daban azotes con frecuencia en la escuela. Estuve a punto de decirle que no éramos alumnos de la escuela pública para que nos dieran azotes, como decía él; pero me quedé callado. Empezó a hablar sobre la manera de castigar a los muchachos. Su mente, como imantada de nuevo por lo que decía, pareció dar vueltas y más vueltas lentas alrededor de su nuevo eje. Dijo que cuando los muchachos eran así había que darles azotes y darles duro. Cuando un muchacho salía travieso y malo no había nada que le hiciera tanto bien como una buena paliza. Un manotazo o un tirón de orejas no bastaba: lo que estaba pidiendo era una buena paliza en caliente. Me sorprendió su ánimo, por lo que involuntariamente eché un vistazo a su cara. Al hacerlo, encontré su mirada: un par de ojos color verde botella que me miraban debajo de una frente fruncida. De nuevo desvié la vista.

El hombre siguió con su monólogo. Parecía haber olvidado su liberalismo de hace poco. Dijo que si él encontraba a un muchacho hablando con una muchacha o teniendo novia lo azotaría y lo azotaría: y que eso le enseñaría a no andar hablando con muchachas. Y si un muchacho tenía novia y decía mentiras, le daba una paliza como nunca le habían dado a nadie en este mundo. Dijo que no había nada en el mundo que le agradara más. Me describió cómo le daría una paliza a semejante mocoso como si estuviera revelando un misterio barroco. Esto le gustaba a él, dijo, más que nada en el mundo; y su voz, mientras me guiaba monótona a través del misterio, se hizo afectuosa, como si me rogara que lo comprendiera.

Esperé a que hiciera otra pausa en su monólogo. Entonces me puse en pie de repente. Por miedo a traicionar mi agitación me demoré un momento, aparentando que me arreglaba un zapato y luego, diciendo que me tenía que ir, le di los buenos días. Subí la cuesta en calma pero mi corazón latía rápido del miedo a que me agarrara por un

Escuela de Escritores

tobillo. Cuando llegué a la cima me volví y, sin mirarlo, grité a campo traviesa:

—¡Murphy!

Había un forzado deje de bravuconería en mi voz y me abochorné de treta tan burda. Tuve que gritar de nuevo antes de que Mahony me viera y respondiera con otro grito. ¡Cómo latió mi corazón mientras él corría hacia mí a campo traviesa! Corría como si viniera en mi ayuda. Y me sentí un penitente arrepentido: porque dentro de mí había sentido por él siempre un poco de desprecio.

Bibliografía

- Vargas Llosa, Mario: *Cartas a un joven novelista*. Ed. Ariel/Planeta, 1997.
- Shepard, Sam: *Crónicas de motel*. Editorial Anagrama, 1999.
- Joyce, James: *Dublineses*,. Editorial Lumen, 1972.