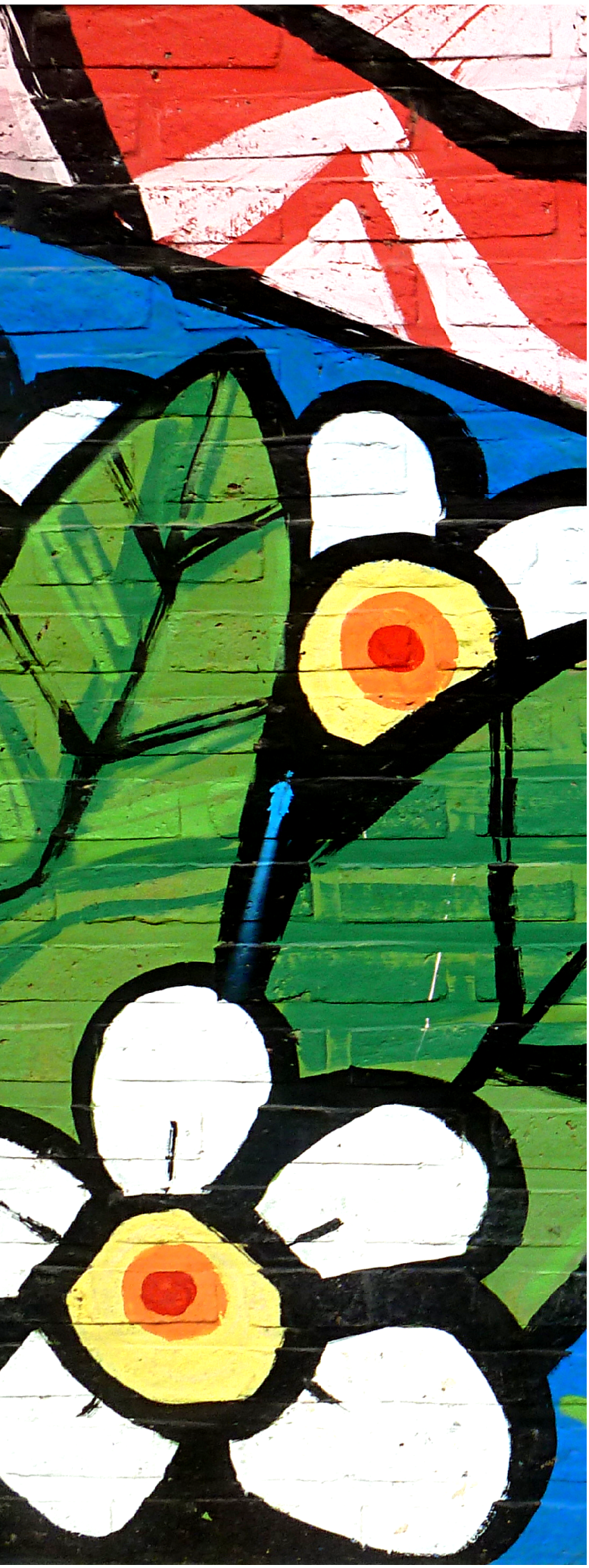


Universidad Nacional de Salta

Facultad de Humanidades

CICLO DE INGRESO
UNIVERSITARIO 2019-2020

PROFESORADO Y LICENCIATURA EN LETRAS

Universidad Nacional de Salta
Facultad de Humanidades
CICLO DE INGRESO UNIVERSITARIO 2019-2020

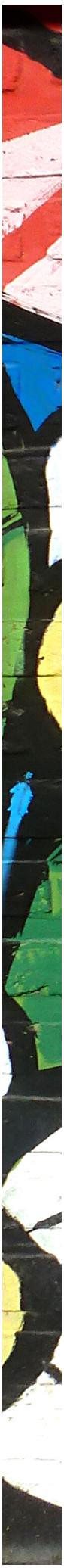
Decana: Catalina Buliubasich
Vicedecana: Mercedes Vásquez
Secretaria Administrativa: Gabriela Caretta
Secretaria Académica: Ma. Eugenia Burgos
Secretario Técnico y de Planificación Institucional: Néstor Cruz

---

Equipo docente de la carrera
Prof. Ariel Sánchez Wilde
Prof. Fernanda Álvarez Chamale
Auxiliar estudiantil: Evelyn Zerpa

Equipo docente de la Facultad de Humanidades
Prof. Analía Brizuela Mangione
Prof. María Micaela Sosa
Auxiliar estudiantil: Andrea Gorosito Paratz

Coordinación General: Prof. Paula Martín



INDICE

1- ¿Qué es el imaginario social? – Ester Díaz

2- El nido de la voz- Raúl Dorra

3- La experiencia de la lectura- Jorge Larrosa

4- Elogio del encuentro- Michele Petit

5- El Edublog como espacio para fomentar la lectura de textos literarios- Camila Berardo, Melina Molayoli y Gino Molayoli

6- Veintidós técnicas- Daniel Cassanny

7- Redactar: el proceso- Daniel Casanny

8- La carta robada- Edgar Allan Poe

9- La banda moteada- Arthur Conan Doyle

10- La cruz azul- Gilbert Keith Chesterton

11- La muerte y la brújula- Jorge Luis Borges

12- Los asesinos- Ernest Hemingway

13- El lápiz- Raymond Chandler

14- La loca y el relato del crimen- Ricardo Piglia

15- Ha llegado un inspector- J. B. Priestley

16- El verdadero Inspector Hound- Tom Stoppard

17- Antología de artes poéticas

18- El cuento policial- Jorge Luis Borges

19- Sobre el género policial- Ricardo Piglia

20- Tipología de la novela policial. Tzvetan Todorov

21- La estructura dramática- José Luis Alonso de Santos

22- Absurdo- Patrice Pavis

23- En torno a la poesía- Tzvetan Todorov

24- Valor- Terry Eagleton

25- ¿Qué puede hacer la literatura? - Tzvetan Todorov

26- Comunicación animal y lenguaje humano- Emile Benveniste

27- Objeto de la lingüística- Ferdinand de Saussure

28- Estructura en lingüística- Emile Benveniste

29- El lenguaje y el medio social- M. A. K. Halliday

30- El curioso incidente del perro a medianoche- Mark Haddon

La ciencia y el imaginario social

ESTHER DÍAZ
(editora)

Editorial Biblos

16 Díaz, Esther
DIA La ciencia y el imaginario social. - 1a. ed. - Buenos Aires: Biblos, 1996.
336 pp.; 23x16 cm. - (Filosofía)

ISBN 950-786-104-1

I. Título - 1. Epistemología

Diseño de tapa: *Horacio Ossani.*
Armado: *Hernán Díaz.*
Coordinación: *Mónica Urrestarazu.*
Impresión: *Indugraf S.A.*, Sánchez de Loria 2251, 1261 Buenos Aires, en marzo de 1996.

© Editorial Biblos, 1996.
Pasaje José M. Giuffra 318, 1064 Buenos Aires.
Hecho el depósito que dispone la ley 11.723.
Prohibida su reproducción total o parcial.
Impreso en la Argentina.

¿QUÉ ES EL IMAGINARIO SOCIAL?

Esther Díaz

En Oriente, durante siglos, se consideró que uno de los principales atributos de la belleza femenina era tener pies chiquitos. Es por eso que a las niñas, desde muy pequeñas, se les vendaban los pies para impedir, en lo posible, que les crecieran.

En Occidente, en el siglo pasado, se pensaba que una mujer, para ser hermosa, debía estar "entrada en carnes". Es por eso que las primeras divas del cine mudo, entre plumas y joyas, lucían abundantes kilos.

Actualmente, por el contrario, el ideal de belleza femenina es del orden de la delgadez. Como resultado de ello, las adolescentes enferman, y a veces mueren, en su afán de parecer etéreas. La anorexia y la bulimia son enfermedades estético-sociales.

Éstos son algunos ejemplos de conductas regidas por diferentes imaginarios sociales, a partir de los cuales se producen los valores, las apreciaciones, los gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. El imaginario, como la palabra lo indica, se relaciona con la imaginación, pero no es lo mismo.

La imaginación es una facultad psicológica individual que juega con las representaciones. Las recrea. Inventa otras realidades posibles (o imposibles). Es una actividad creativa del espíritu individual. La imaginación es un cuestionamiento permanente de la realidad establecida. El imaginario, en cambio, no es la suma de todas las imaginaciones singulares. No es tampoco un producto acabado y pasivo. Por el contrario, es el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales. El imaginario social interactúa con las individualidades. Se constituye a partir de las coincidencias valorativas de las personas. Pero también de las resistencias. Se manifiesta en lo simbólico (lenguaje y valores) y en el accionar concreto entre las personas (prácticas sociales).

No obstante, cuando el imaginario se libera de las individualidades, cobra forma propia. Y por una especie de astucia del dispositivo se convierte

en un proceso sin sujeto. Adquiere independencia respecto de los sujetos. Tiene una dinámica propia. Se instala en las distintas instituciones que componen la sociedad. Actúa en todas las instancias sociales, puesto que todas esas instancias se producen en alguna institución.

Son instituciones las asociaciones de personas que, reunidas con una finalidad común, cuentan con infraestructura jurídica, edilicia y económica. Por ejemplo, la universidad o una empresa económica o un club deportivo. Son instituciones asimismo (o se producen en una instancia institucional) las relaciones entre, por lo menos, dos personas que comparten prácticas y discursos, aunque no tengan sedes perfectamente determinadas como la universidad, la empresa o el club.

La condición para la "institucionalidad" de una situación es que se persigua un objetivo común y, en función de ello, se comparta un lenguaje respecto de ese objetivo. Por ejemplo, dos personas en una situación amorosa, o dos amigos charlando en un café, o una persona diciéndole a un colectivero hasta dónde quiere viajar. En el primer caso, se trata de la institución "pareja humana", en el segundo, de la institución "amistad" y en el tercero, de la institución "medios de transporte".

El imaginario comienza a actuar como tal tan pronto como adquiere independencia de las voluntades individuales, Aunque, paradójicamente, necesita de ellas para materializarse. La gente, a partir de la valoración imaginaria colectiva, dispone de parámetros epocales para juzgar y para actuar. Pero los juicios y las actuaciones de la gente inciden también en el dipositivo imaginario, el cual, como contrapartida, funciona como *idea regulativa* de las conductas.

Las conductas, por supuesto, las realizan las personas, pero aspirando a ciertos ideales o modelos que se consideran dignos de ser seguidos. Esos paradigmas son las ideas que regulan la educación, las aspiraciones, las expectativas y los valores éticos, estéticos, económicos, políticos y religiosos de una comunidad. Pero todas esas categorías no salieron de la nada, sino que se gestaron en función del imaginario colectivo. Existe una interacción entre valoraciones individuales y valoración colectiva.

Las ideas regulativas, como ideas que son, no existen en la realidad material. No obstante, existen en la imaginación individual y en el imaginario colectivo y producen materialidad, es decir, efectos en la realidad. Por ejemplo, en una sociedad como la nuestra, que valora lo tecnocientífico, una persona que se siente enferma recurre al médico (es decir, a un técnico). Su imaginario social le "marca" que ésa es la actitud adecuada. En cambio, si una persona es indígena y su imaginario le "marca" que en caso de enfermedad hay que consultar a un chamán, ésa será, posiblemente, la conducta que seguirá. En los dos ejemplos, se producirán acciones y resultados concretos. La materialidad del dispositivo imaginario reside en los efectos que logra sobre la realidad.

Si se retoma el ejemplo de la anorexia y la bulimia se llega a conclusiones

similares. En una cultura cuyo imaginario de belleza femenina fuera las mujeres gorditas, las chicas comerían comidas sustanciosas. En cambio, en una cultura de la delgadez, como la actual, el imaginario provoca culpa ante la comida. Las personas persiguen una "delgadez fibrosa" a cualquier precio. Ahora bien, no se debe pensar tampoco que un imaginario suscita uniformidad de conductas. Señala más bien tendencias y refleja, casi como en un espejo, las situaciones conflictivas. En una época de cambios profundos y violentos, como la nuestra, surgen acontecimientos que no están registrados todavía en la capacidad colectiva del juzgar. Esto, en el mejor de casos, produce desconcierto y, en el peor, exclusión. Tal es el caso, por ejemplo, del (todavía embrionario) imaginario social del sujeto de sida.

LA DIFERENCIA ENTRE EL YO Y EL SUJETO

Un individuo social es una criatura humana que comparte un sistema simbólico con otros humanos. *El sistema simbólico por excelencia es el lenguaje articulado.* Esto es, un lenguaje formado por palabras significativas articuladas racionalmente. El ser humano es el único ser vivo que habla y que, además, puede *representarse* su propio lenguaje, es decir, puede reflexionar sobre él.

El lenguaje articulado es un elemento definitorio de lo humano. Por ejemplo, si un bebé es criado por animales y logra sobrevivir, deviene una especie de bestia que nunca se convertirá en ser humano. No puede desarrollar su capacidad racional. Ese ser nunca aprenderá a hablar. Tampoco a pararse sobre los miembros inferiores solamente. Pero esto último no sería lo determinante de su "animalidad", sino el no haberse integrado al sistema de la lengua que es, al mismo tiempo, un componente fundamental del imaginario social.

Cada individuo humano se reconoce a sí mismo como una entidad empírica y psicológica. Percibe esa entidad como una continuidad en el tiempo. Ve la foto del niño que fue y, aunque ahora luce distinto, sabe que sigue siendo él. Se reconoce a partir de su percepción interna, configura un "yo". El yo es la constatación de la propia integridad. Pero nadie es autosuficiente para formar su propio yo. En esa conformación inciden el entorno, las otras personas y, fundamentalmente, el lenguaje. Sin embargo, las personas no son autómatas. Cada ser humano es libre y, en función de ello y de sus indeclinables disposiciones personales, se autoconforma, se produce, constituye su yo.

Ahora bien, el yo individual que cada uno de nosotros somos es asimismo un ente histórico (no solamente psicológico). Ser histórico significa estar "sujetado" a las prácticas sociales de su tiempo. Significa estar plegado al

sistema de valores y supuestos de una tradición cultural. De modo tal que *el yo objetivado, esto es, proyectado a lo social, se convierte en sujeto.* Deviene una instancia subjetivo-social.

Sujeto, entonces, es el individuo humano en su dimensión social, en tanto está sujetado a las prácticas sociales y a los discursos de su época histórica. Cabe aclarar que "sujetado" no es sinónimo de "enajenado". Estoy sujetada a las prácticas sociales-discursivas de mi época. De lo contrario ni siquiera me podría hacer entender mínimamente por quien, en este momento, me está leyendo. Pero soy libre de decidir mis acciones. Si bien mi libertad (como toda libertad) está acotada a ciertas delimitaciones sociales y biológicas. Por ejemplo, un adulto que nunca practicó danza es libre de comenzar a bailar, pero su edad biológica y lo que el gusto cultural actual exige para un cuerpo que danza difícilmente le permitirán llegar a ser una estrella del ballet.

Cada individuo se comprende además como un ser que se relaciona con otros seres y con su entorno. Si se imagina al individuo social como una moneda, se puede decir que el anverso es el yo y el reverso, el sujeto. El yo responde a lo individual y el sujeto a lo social. Pero ninguna de las dos faces de la moneda puede excluir a la otra. Por lo tanto, esa dualidad única que es el individuo yo-sujeto se instaura desde lo biológico, lo psicológico, lo espiritual y lo social.

El sujeto, entonces, es una instancia social encarnada en individuos. Si bien el sujeto de una época histórica no es la suma de sus individuos sino el imaginario social de lo que significa ser sujeto para esa época determinada. De lo dicho no debe inferirse tampoco que existe *un* sujeto único y absoluto en cada época histórica. En realidad no existe un sujeto, sino *sujetos.* Pero esos sujetos comparten varias características comunes, comparten imaginario.

En una época de cambios acelerados, como la nuestra, los sujetos reestructuran sus características, se disuelven como sujetos (como los sujetos que eran). "Se disuelven" no quiere decir que no hay más sujetos, sino que desaparecen los parámetros imaginarios (y por lo tanto sus consecuencias materiales) y aparecen otros sujetos. Es decir, otro imaginario para compartir.

Cabe aclarar que se suele decir "sujeto" en relación con dos referentes distintos: "sujeto", como imaginario colectivo de lo que significa ser humano perteneciente a una cultura en una época determinada, y "sujeto", como individuo social. Sin embargo, al transitar por el tema del sujeto (o de los sujetos), en alguna medida, se mezclan los conceptos. No queda demasiado claro dónde termina el sujeto imaginario y dónde empieza el sujeto individual.

LA INCIDENCIA DE LOS DISCURSOS Y DE LAS PRÁCTICAS SOCIALES

El discurso, es decir, el fluir de proposiciones dotadas de sentido, circula por la sociedad. Cada grupo humano que se reúne con alguna finalidad comparte un discurso común (que no es lo mismo que compartir un idioma). Las reglas que disciplinan los discursos surgen de las funciones específicas de cada grupo. Los sujetos cambian de discurso cada vez que cambian de roles o de institución. El mismo sujeto sigue ciertas reglas discursivas según los casos. Dichas reglas difieren entre ellas según difieran las circunstancias. Por ejemplo, un hombre seguirá distintas reglas para organizar su discursos según se dirija a un público de científicos, a un amigo, o a sus empleados domésticos para solicitar que le sirvan un café.

La eficacia del discurso depende del éxito en conseguir los objetivos. Pero para alcanzar esos objetivos los discursos deben estar avalados por las prácticas. En el ejemplo propuesto, los objetivos pueden ser, en primer lugar, lograr reconocimiento de la comunidad científica; en segundo, ser reconocido por un amigo y, por último, conseguir que le sirvan café. Si el científico del ejemplo solamente habla, pero no realiza ninguna actividad científica que dé cuenta de su discurso, pronto caerá en descrédito. Por otra parte, si no cuida la amistad, no será reconocido como amigo. Y finalmente, respecto del café, si nunca les paga el sueldo a sus empleados domésticos, pronto dejarán de servirle.

De la interrelación entre discursos y prácticas surgen valores, apreciaciones acerca de la realidad. Se delimitan así las ideas de bien y de mal, de lindo y de feo, de agradable y desagradable. Los individuos que componen una sociedad, es decir, los sujetos, conocen el sistema social de valores. Cada existencia transcurre entre adhesiones y rechazos a ese sistema. Pero, en general, los valores se dan por supuestos sin analizarlos demasiado. He aquí, entre otras cosas, el origen de los pre-juicios.

Esos valores conocidos y, en general, compartidos entre los sujetos de una época histórica son un bagaje importante del imaginario colectivo. La operatividad del dispositivo imaginario reside en ser un referente para chequear las diversas situaciones por las que atraviesa una vida humana. De modo tal que si alguien se entera, por ejemplo, que perdió a un ser querido, "sabe" lo que los demás esperan de él en tal circunstancia. Puede, o no, observar la conducta esperada. Pero, en un caso o en el otro, "sabe" qué reacciones probables tendrán los demás. El imaginario social funciona como parámetro de las conductas, de las palabras y de las expectativas.

Además, cada época tiene cierta *disponibilidad* para lo que se puede hacer y decir sin alterar demasiado el dispositivo. Y también tiene sus exclusiones para quienes lo alteran demasiado. Esto se ve claramente en el surgimiento del discurso de lo diabólico. En los comienzos de la modernidad, cuando se inició ese discurso, el mismo fue eficaz en la medida en que

venía acompañado por ciertas prácticas. Quienes ejercían el poder exacerbaban el discurso diabólico y obtenían múltiples beneficios, por medio del simple trámite de acusar a ciertas personas de brujería. Podían así no sólo acrecentar sus bienes, apoderándose de los del acusado, sino también hacer que desaparecieran personas no gratas. Y podían, fundamentalmente, controlar a la población puesto que, en principio, cualquier persona se convertía en sospechosa por el solo hecho de ser acusada.

No obstante, como el poder no se ejerce de manera piramidal, sino reticular, la población colaboraba en el dispositivo de la brujería. Algunos, para poner al día sus rencores. Otros, para recibir algún beneficio inesperado (siempre era posible quedarse con la vaca o las gallinas de una vecina condenada). Y otros, finalmente, porque creían honestamente en lo diabólico y asumían los roles creados por el imaginario social convencidos de su autenticidad.

ESPACIO Y TIEMPO IMAGINARIOS

Cuando somos niños se nos dice que "existen infinitos puntos, infinitas rectas e infinitos planos". Y aunque nunca tuvimos, ni vamos a tener, experiencia del espacio infinito, comprendemos lo que nos quieren decir. Algo similar ocurre con el tiempo. Nunca experimentamos la infinitud del tiempo. No obstante, la entendemos.

Por el contrario, no tenemos parámetros para imaginar qué sería algo fuera del tiempo, o del espacio. Podemos, cuanto mucho, imaginar un objeto flotando. Pero flotando *en el espacio* y, obviamente, *durante un tiempo determinado.* Immanuel Kant (1724-1804) explica esto sosteniendo que el espacio y el tiempo no son cosas en sí mismas, ni son tampoco propiedades o relaciones entre las cosas, *sino formas puras de nuestra sensibilidad.* Es decir que el espacio y el tiempo constituyen la forma en que los seres humanos intuyen las cosas.

Pero ese modo de intuir no es algo material, ni que tenga contenido, ni es una capacidad psicológica (aunque también existe la capacidad físico-psicológica de intuir, pero para la finalidad de la presente exposición no se tendrá en cuenta). La capacidad pura de intuir, de la que habla Kant, está libre de cualquier elemento que pertenezca a la sensación empírica. No tiene contenido porque el contenido lo da la experiencia. Y la intuición kantiana es una forma pura, exenta de experiencia. La intuición empírica, en cambio, es a posteriori; mientras la pura es a priori. Esto es, *independiente de la experiencia, necesaria y universal.*

Kant considera entonces que el espacio y el tiempo son formas constantes, que no cambian y que no existen en el afuera, sino en

nosotros. Kant, con su concepción del espacio y del tiempo, da una explicación genial a una de las preguntas recurrentes de nuestra cultura (cuando digo "nuestra" me refiero a la cultura occidental, surgida en la Grecia arcaica aproximadamente en el siglo VIII a.C.). Y es la explicación que mejor se condice con el imaginario social de su época. Aunque en la época de Kant no todos coincidían respecto de las nociones de espacio y de tiempo. Isaac Newton (1642-1727), por ejemplo, creía que el espacio y el tiempo son realidades subsistentes, independientemente de que se las perciba o no. Existen por sí mismas. Son cosas en sí, como una especie de recipientes cósmicos dentro de los cuales sucederían los acontecimientos del mundo.

G. W. Leibniz (1646-1716), por su parte, entendía el espacio y el tiempo como un conjunto de relaciones resultantes de referencias entre cosas. De todos modos, y a pesar de la importante diferencia con otros autores, es Kant quien plasma en una teoría filosófica el imaginario social de su época respecto del espacio y del tiempo. Porque realiza, en el pensamiento, la revolución que desde el comienzo de la modernidad (siglo XVI) se estaba produciendo en la ciencia. La modernidad inventó la noción de sujeto de conocimiento y de objeto conocido como dos instancias separadas, de las cuales sólo una es constructiva: el sujeto. El objeto, en cambio, es pasivo, se deja conocer. Y, quien se deja conocer, se deja dominar o, mejor dicho, a quien se puede conocer, se puede llegar también a dominar.

Las condiciones de posibilidad para que el sujeto pueda conocer están dadas, entonces, en su estructura formal de conocimiento. La misma se constituye en el espacio, el tiempo y las categorías, en tanto formas puras. He aquí la estructura imaginaria que imperaba en el siglo XVIII, plena madurez de la modernidad. En esa época se creía firmemente en la universalidad y necesidad de las leyes de la naturaleza. Sólo faltaba fundamentar la objetividad de esas leyes. Kant, con su teoría trascendental, fundamenta el conocimiento objetivo y construye un sujeto de conocimiento acorde con su época histórica.

En la modernidad, entonces, el tiempo es una forma pura de la sensibilidad, pero —paradójicamente— es intemporal. El imaginario social de la antigüedad, en cambio, pretendía que el tiempo está relacionado con el movimiento. Aristóteles (384-322 a.C.) definía el tiempo como la medida del movimiento según un antes y un después. Tiempo y movimiento se definían uno por el otro. Y, como el movimiento se da siempre en el espacio, se concluía, entonces, que existe una relación inescindible entre espacio y tiempo.

En el nivel cósmico, el tiempo para los antiguos era circular. Las ideas regulativas remitían a arquetipos del pasado. Se creía que en una época primigenia y dorada los hombres habían conocido una felicidad sin límites. Esa felicidad perpetua se perdió, indudablemente. Pero, en una nueva vuelta del tiempo cíclico, los seres humanos volverán a ser felices. También

desde esta perpectiva el tiempo está relacionado con el espacio. Porque la felicidad se dio en un Edén del que los humanos fueron expulsados, pero no para siempre.

La Edad Media también responde a una noción de tiempo en relación con el movimiento y, por lo tanto, con el espacio. No obstante, su visión cósmica tiende al futuro. Todo debe hacerse en función de la salvación eterna. Con la cristiandad, el tiempo en Occidente comienza a ser lineal. Se orienta hacia la ciudad de Dios, que es el espacio por excelencia, el Paraíso. A pesar de lo dicho, la noción medieval del tiempo y del espacio guarda ciertos resabios de la noción cósmica antigua, pues si bien hay una dirección hacia el futuro, cuando ese futuro llegue se recuperarán las delicias perdidas por la caída originaria. De alguna forma, entonces, se volverá al pasado.

En cambio, en la modernidad se rompe totalmente con la noción de circularidad o de nostalgia del pasado. Todo tiende hacia un futuro absoluto. Hacia la utopía, es decir, hacia un lugar que, en tanto es futuro, no acontece en ningún lugar. La modernidad huye del pasado y busca el futuro, su carrera le impide ver el presente.

Recién en la posmodernidad, es decir, a partir de mediados del siglo xx, se ha comenzado a rescatar el presente. La posmodernidad se mira en el espejo del presente. Un presente que refleja la convergencia del pasado y del futuro. Y se mira asimismo en un espacio en el que coinciden todos los espacios (reciclaje de edificios, coexistencia de distintas modas, *collages* y pastiches).

Multitemporalidad. Multiespacialidad. Ambas características circulan por todo el entramado cultural, aun por aquellos espacios de desgarro y dolor. En Estados Unidos, por ejemplo, los niños atacados de sida suelen decir: "Yo iba a ser ingeniero" o "yo iba a ser aviador". Aluden, de ese modo, a un futuro en el pasado, pero aniquilado por la contundencia del presente.

Todo convive en la multiplicidad, no sólo en las costumbres, la moda y el arte: también en la ciencia. Ya no hay un solo paradigma que agrupe todas las ciencias naturales. Nunca hubo ninguno que agrupara a las sociales. El imaginario científico ha abandonado la pretensión de que una unidad subyacente estructura toda la realidad. Hoy se acepta la posibilidad de que la realidad responda al azar y a la indeterminación, más que al orden y a la objetividad. Lo que se perdió en supuesta seguridad, se ganó en creatividad.

Alción Editora
Dirección
Juan Carlos Maldonado

Primera edición, 2005
© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Dirección General de Fomento Editorial
2 Norte 1404
Tel.2 46 85 59
Puebla, Pue

© Plaza y Valdés, S.A. de C.V.
Manuel María Contreras, 73. Colonia San Rafael
México, D.F., 06470. Teléfono: 5097 20 70

Segunda edición, 2006

© Alción Editora
Av. Colón 359 - Galería Cinerama - Local 15
5000 - Córdoba - República Argentina
Tel./Fax: (0351) 423-3991
E-mail: alcion@infovia.com.ar

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
I.S.B.N.-10: 950-9402-76-1
I.S.B.N.-13: 978-950-9402-76-8

(este libro es mío, muy mío - Fernando Ma. Álvarez Chavarde)

Raúl Dorra

La casa y el caracol

(para una semiótica del cuerpo)



Alción Editora

Fernando María Álvarez Chavarde
ferchavarde@hotmail.com

Scanned by CamScanner

I

EL NIDO DE LA VOZ

1. Cuerpo y discurso

Hablaré, entonces, del cuerpo. Hago esta declaración en apariencia firme y de inmediato advierto que si bien estoy seguro de que ése será el tema de mi exposición, de lo que en absoluto estoy seguro es si debo comenzarla de este modo. Releo la primera frase: me detiene una pregunta, enseguida otra, o varias otras. ¿Por qué pongo *hablaré* si estoy escribiendo? ¿No correspondería poner: "Escribiré acerca del cuerpo"? ¿Corresponde, por otro lado, puesto que voy a emprender una disertación académica usar, tan alegremente, esa primera persona? ¿No sería más propio de este tipo de disertaciones recurrir a una atenuación de primero o de segundo grado como: "Hablaremos" (escribiremos) o "Se hablará" (se escribirá) acerca de? Pero vayamos por partes: aunque cada elección supone un gesto y anticipa una deriva en cada caso diferente, hay entre ellas un espacio común. Si me decido por "escribiré" o bien por "escribiremos" o por "se escribirá", de cualquier modo, ante quien tenga oídos para oír, estaré implicando un sujeto siempre preexistente que dice: "Yo digo que...", o que, más exactamente, llama todo el tiempo la atención sobre su decir, se señala como hablante-diciente: entonces lo que estará implicado a lo largo de mi alocución, cualquiera sea la elección que haga en el comienzo, es el hecho de que "yo estoy diciendo". Tal decir es un hablar –un hablar en este caso intransitivo–

Scanned by CamScanner

que expone al yo como el sujeto que aparece, o comparece, en ese acto fundante. El sujeto del hablar no es otro que el yo; el yo, agreguemos, situado ante el espejo. Escribir, vocalizar, inclusive hacer gestos o formar señales no son sino modos del hablar. Entonces: estoy hablando. Entonces, siempre puedo decir que estoy hablando.

¿Qué diferencia existe entre expresar el resultado de la acción de hablar en singular o en plural o utilizando una fórmula que simula la impersonalidad? "Hablaré" sugiere un acto intransitivo y al mismo tiempo sugiere que, situado ante el espejo, el yo se autoconstruye como un tú, también como un tú: "yo hablaré para ti". Por otra parte, "hablaremos" supone que ese sujeto está desdoblado en los dos extremos del recorrido del hablar. Aquí el desdoblamiento se desdobla a su vez y se proyecta reflejándose. El yo se autoconstruye como un yo-tú que se dirige a un tú-yo que es él mismo y también otro. Llevado este procedimiento a la situación comunicativa *real*, ello implica que el que habla hace –simula– en su hablar un espacio para el que oye y simula también un espacio para sí, espacio instalado en el lugar del que oye. De un extremo a otro le dice, se dice: tú y yo estamos juntos. Acaso esta forma de incorporar al otro expresa una verdad más grande, incluso la última verdad, pero también, imaginada la situación en lo *real*, no deja de presentarse como una fórmula de cortesía que implica a la vez una concesión y un descargo, sobre todo en este tipo de expresiones discursivas: hablo yo *pero* mi hablar es un cederte a ti la palabra, lo que quiere decir que si bien te hago un lugar en este extremo, el extremo del decir, a ese mismo lugar te lo sustraigo en el otro, el extremo del escuchar: no te dispongas, por lo tanto, a escuchar críticamente porque si me criticas a mí también estarás criticándote a ti. La atenuación cortés es al mismo tiempo una estrategia para atajar los golpes, para curarse, como quien dice, en salud. Por el contrario, se entiende que quien hace la primera elección –esto es, la elección del singular de la primera persona– se arriesga en un discurso que desde el primer momento marca, o más bien construye, una diferencia entre el que habla y el que escucha –yo me sitúo aquí, en el lugar del que habla

Scanned by CamScanner

porque sabe, porque *tú no sabes*– y de entrada acepta que será suyo cualquier error, contradicción o equívoco que puedan señalársele a su exposición. Ello explicaría, al menos parcialmente, la frecuencia con que se prefiere recurrir al plural, ese gesto conciliador, precautorio, de quien se adelanta a señalar que entre el tú y el yo hay una identidad fundamental, de modo que el riesgo está de antemano salvado: o aciertan ambos o se equivocan ambos. Este modo de conducir el discurso quizá muestra, por añadidura, que lo cortés sí quita lo valiente; pero aun en ese caso lo haría sólo para mostrar que tanto el valor como la cortesía son dos aspectos de la misma ficción.

De cualquier manera, la selección del singular o del plural de la primera persona como anclaje del discurso –esto es, como espacio enunciativo–, marca un énfasis en la enunciación y distribuye de diferentes modos la presencia y la actuación del antisujeto. Por el contrario, la selección de la forma impersonal para construir el espacio enunciativo supone un gesto de atenuación o de desvío con el que se trata de borrar la presencia de la enunciación con el fin de ofrecer, al otro o a sí mismo, la ilusión de que está ante un puro enunciado. "Se hablará" pretende insinuar que tomará la palabra alguien que no es ni tú ni yo, alguien que como Ulises puede decir *Mi nombre es Nadie*; o, mejor aun, insinúa que las palabras emergerán solas, dóciles y adelgazadas hasta la transparencia para, sin importunarnos con su estar-ahí, trasladarnos directamente a eso que es al cabo lo que importa pues somos gente seria, realista. El "se hablará" es la fórmula de todos los positivismos y el recurso de aquellos a los que Barthes despreció llamándolos "escribidores". Bien mirado, no hay sin embargo discurso más autorreferente que aquel que comienza con esa dichosa fórmula en realidad anunciadora de que lo que viene es un trabajo de ocultación. En efecto, en ningún lugar se nota tanto el esfuerzo por hablar –y hablar *de una determinada manera*– que, por ejemplo, en los informes policiales o en los documentos administrativos donde se construye la ilusión de un enunciado puro, construcción, digamos, no siempre exenta de torpeza. Esto ocurre quizá por la razón de que los "escribidores" suelen no

Scanned by CamScanner

estar bien dotados para la escritura y los textos que producen son a la vez pesados y frágiles, pero más seguramente porque el yo sumergido nunca cesa en su empeño por emerger y, mientras emerge, o más bien mientras no emerge, se mantiene en escena como *lo que falta*. Así, el "se hablará" suele llevar, implícito pero flagrante, un *me cuesta mucho hablar*, el desacomodo de alguien que usa un traje demasiado ajustado el cual, más que cubrir su cuerpo, no hace sino exhibirlo penosamente a las miradas de la gente, o el malestar de alguien que insiste en mantenerse en una posición indeseable que, lejos de mostrar que es capaz de movilizarse sin apoyo, esto es, con levedad y hasta con gracia, termina por darle a su cuerpo un peso, una gravedad que nunca deja de crecer.

1.1

Hemos estado hablando del discurso y hemos terminado por hablar del cuerpo como si fatalmente tuviésemos que corroborar lo que Platón dejó dicho en el *Fedro* y lo que fue, sobre todo, el presupuesto sobre el cual se levantó y se mantuvo el gran edificio de la retórica: el discurso debe ser visto como un cuerpo, porque profundamente no es otra cosa; y si queremos que ese cuerpo *haga figura*, debemos dotarlo de bellas proporciones para que, bien parado sobre sus pies, quede en condiciones de discurrir sin obstáculos. Discurrir es andar, encaminarse hacia una dirección no necesariamente fijada de antemano, y lo primero que el verbo *andar* evoca es un cuerpo erguido y caminante, un cuerpo que, como le gustaría a Antonio Machado, "hace camino al andar", va dejando la huella de su paso y, dejándola, va mostrando a la vez tanto el camino como el caminar del caminante.

Pero si pasamos de la contemplación del camino a la del caminar del caminante habremos ingresado a otra esfera. Mientras todo el tiempo tenemos frente a nosotros el camino, sus elevaciones y caídas, sus tramos suaves o escarpados, del caminante –del que *hace* el camino– no tenemos sino su *caminar*, esto es, las huellas que el propio camino nos ofrece. El *hacer* del caminante no aparece sino como resultado. El

Scanned by CamScanner

caminar, entonces, es el acto inaugural, incoativo, pero también es un acto durativo, en principio infinito, pues en el momento en que cesa el caminar cesa el camino. El caminar, por lo tanto, está siempre ocurriendo y, pensadas las cosas de este modo, podríamos decir que no estamos ante una incoatividad que luego se convierte en duratividad sino más bien ante una *incoatividad durativa*, un acto inaugural que está ocurriendo todo el tiempo y al que, por lo tanto, no podemos imaginar sino como un momento de entrada en el tiempo, para el caso en el tiempo del camino. Lo que está en el tiempo es el camino mientras el caminar está siempre creándolo, creando tiempo y camino o, si se quiere, el tiempo del camino. Aunque antes del caminar no hay nada que nos ayude a imaginarlo –imaginarlo, digo, como aquello que acontecerá–, y si, como parece inevitable, nos situamos en un *antes*, lo debemos concebir o bien como un desprendimiento, si es que emplazamos la mirada en un estado preexistente del cual se hubiera desprendido como impulsado por su propia energía, o bien como una ruptura –ruptura entre el no caminar y el caminar– si es que emplazamos la mirada en el momento en que en el interior de una continuidad, y como efecto de una fuerza que es exterior a ella, acontece la discontinuidad.

Si el camino es un cuerpo discursivo, el caminar es un cuerpo *discurrente*, un cuerpo cuyo modo de ser es la pura energía creadora. El discurso, como traté de mostrar a lo largo del libro que antecede a éste[1] –y como desde la antigüedad lo había mostrado la retórica–, es un cuerpo compuesto de partes que se organizan siguiendo una serie de procedimientos que conducen a un fin que es, en suma, su propia organización. Ese cuerpo siempre presenta un cierto grado de tensión y siempre de algún modo *hace figura*. Dicha tensividad y el grado de figura –el grado de configuración– que alcanza y que propone, provienen precisamente de esa energía creadora cuya actividad queda registrada en la figura. Así, recordando el dictamen de Hum-

---

[1] *La retórica como arte de la mirada*, BUAP-Plaza y Valdés, México, 2002.

Scanned by CamScanner

boldt según el cual el lenguaje es *energeia* y no *ergon*, del discurso podemos decir que es *energeia* y también *ergon* o, más exactamente, que es *energeia* en el *ergon*.

Leyendo lo que acabo de escribir, advierto que, habiéndome propuesto hablar del cuerpo, inmediata, y como espontáneamente, pasé a reflexionar sobre el discurso que debía o podía construir para que se hiciera cargo de tal tema; y que, poco después, la reflexión sobre el discurso me condujo de regreso al cuerpo. Yo mismo podría rápidamente persuadirme de que esta relación que establezco entre discurso y cuerpo me ha sido proporcionada por mis incursiones en la retórica y, en especial, por las reflexiones que he venido haciendo sobre el concepto, o más bien la idea, de figura. Pero en realidad ha ocurrido al revés: mi interés por el estudio de la figura proviene de mi antigua convicción de que, como la poesía de tradición oral me lo ha enseñado, aquélla es común al cuerpo y al discurso porque ambos tienen el mismo origen. Y de que ese origen es *el origen*. Ello querría decir que, por mi parte, aceptaría y hasta gustosamente postularía que cuerpo y discurso pueden ser analizados como una mitología.

2. Mitologías

Me explicaré. Hace ya muchos años, cuando vivía en la ciudad argentina de Córdoba, fui a un cine victorioso para ver el filme *2001: Odisea del espacio* de Stanley Kubrick;[2] fui, debo decir, menos por el interés de verlo que por el hecho de que con el estreno de dicho filme se inauguraba una nueva modalidad en la tecnología de la proyección –llamada *cinerama*– que parecía hecha para un gran futuro: pantalla curva, tan insoportablemente alargada que llegaba a superar la curvatura de que es capaz el movimiento de los ojos, pantalla cuyo diseño respondía a la decisión de difundir entre los espectadores, masivamente,

[2] *2001: A space odyssey* es un filme de 1968 y su guión fue compuesto por el propio Kubrick y Arthur C. Clarke.

Scanned by CamScanner

la ilusión de formar parte de ese mundo al que entonces la gente todavía no se había habituado a designar como "virtual". La nueva modalidad no prosperó (prosperaron otras más violentas) pero yo dejé de interesarme por el futuro de tal tecnología efectista cuando, hacia los primeros tramos de la narración fílmica, vi esa escena que muestra cómo uno de los miembros de una comunidad de antropoides, siempre en duelo contra alguna otra, se detiene a contemplar un objeto que yace enterrado. La escena es lo suficientemente lenta y lo suficientemente recortada como para indicar al espectador que debe intensificar la atención aun dentro de un avance narrativo que, caracterizado por la desaceleración, siempre mantiene abierta la posibilidad de que algo inesperado irrumpa. Aquella criatura simiesca contempla el objeto; de inmediato comienza a escarbar en la tierra y otra vez se interrumpe, vuelve a eso todavía desconocido para el espectador, lo contempla de modo tal que uno tiene la certeza de que está a punto de ocurrir, por fin, algo importante; de que el relato asume un riesgo. Al cabo de esa contemplación se da a la cuidadosa tarea de desenterrarlo para acercarlo a sus ojos. En ese momento la mirada del antropoide ha comenzado a cambiar. Mueve la cabeza y es como si pensara, o recuperara un recuerdo remoto. Lo que ha desenterrado es un hueso, el fémur de un congénere. Después de ese demorado movimiento de ojos y cabeza, el *tempo* narrativo se altera: ahora la criatura golpea con ese hueso, la mano fuertemente cerrada, y mientras golpea va entrando en una especie de embriaguez porque a cada golpe siente que en algún lugar algo se rompe, que un animal cae muerto; la embriaguez se acelera hasta que el antropoide alza su brazo triunfante con el hueso en la mano y ahora la embriaguez es un júbilo que aquella criatura, bajo el inmenso cielo, no puede contener. Ese hueso, ahí, ante sus ojos y en un tiempo incuantificable, le ha revelado su capacidad de transformarse en un arma. Y, dado que la escena no carece de la ambigüedad que es habitual en este tipo de lenguajes, uno también puede entender que lo que verdaderamente causa su embriaguez y esas estremecidas visiones de animales en derrumbe es el estar descubriendo, el haber descubierto, su

Scanned by CamScanner

propia capacidad de ver en aquel hueso algo que ya no era un hueso por más que no dejara de ser un hueso. Dicho estremecimiento –que podríamos describir como una experiencia simbólica– convirtió a esa criatura en un hombre, esto es, hizo que los espectadores del filme viéramos cómo el primate, ahí, se transformaba en otro: aquella criatura se había visto a sí misma en el acto de mirar –y, por lo tanto, se había convertido en un yo y en un otro, alguien que observa y se observa–, y por lo tanto, también había dado nacimiento al mundo porque el mundo era eso otro –no el otro de él mismo sino el otro de su cuerpo– que estaba frente a sí, transformándose: encontrando y dando forma. He ahí un mito, una imaginación del origen. Recuerdo que no sólo vi ese mito sino que advertí que disponer de un mito, de una imaginación del origen, es una necesidad continua y continuamente renovada, ahora sobre todo renovada por la tecnología.

Crucial, aleccionadora, esa escena no resultaba extraña entre los relatos que por esos años alimentaban nuestra imaginación del origen. Yo no pude dejar de asociarla con otros mitos de origen como el formulado por Lévi-Strauss, quien quiso que entendiéramos que todo –es decir en este caso la sociedad propiamente tal, o más bien la cultura– nace en el momento, siempre activo, en que sus miembros deciden prohibirse el incesto. Con esa prohibición, según Lévi-Strauss, comenzarían a tejerse los sistemas de parentesco y, en consecuencia, una legislación llamada a regir todo tipo de intercambio y a organizar todo tipo de actividad. Pero este mito era una corroboración y una expansión de otro anterior, promovido por Ferdinand de Saussure para quien todo –en este caso el signo que antes que nada nos pone ante la transformación de lo amorfo en sistemático– tiene lugar en el momento en que se reúnen un significado con un significante por más que no se trate de un *momento* ya que la reunión acontece fuera de toda temporalidad, y tampoco se trate de la *re-unión* –sino, podría decirse, de la constitución– de un significado con un significante pues en vano nos empeñaríamos en localizar a uno o a otro antes de esa estructura primigenia de la que brota nada menos que el sentido. Por su parte las

Scanned by CamScanner

ciencias naturales, siempre más pródigas y modernamente más convincentes en la producción mitológica, seguían ganando adeptos con el relato del *Big-Bang*, relato del origen del universo que ya desde su nombre no deja de amenazarnos acaso porque, permeadas por la ideología del Antiguo Testamento, las historias que cuentan astrónomos y físicos insisten en hacernos sentir seres ínfimos y sobre todo prescindibles, seres cuya vida proviene de una gracia cuando no de un azar.

Estas imaginaciones del origen muestran a la vez la imposibilidad de conocer tal origen y la imposibilidad de renunciar a conocerlo. Imposibilidad de conocerlo puesto que el origen es, por definición, *lo que está perdido*. Imposibilidad de renunciar a conocerlo puesto que nuestra identidad se funda en el supuesto del origen, de *nuestro* origen. El origen puede estar en cualquier parte o en ninguna, pero siempre es una interrupción o un desprendimiento: la fractura de una unidad a la que sólo se puede buscar en la propia fractura. La prohibición del incesto interrumpe algo que sólo después podemos nombrar como promiscuidad o, más técnicamente, endogamia, y el signo saussuriano interrumpe la gravedad de dos materias amorfas destinadas a una expansión sin término. En cuanto al *Big-Bang*, para intuir hasta qué punto es una interrupción basta con escuchar el sonido que quiere hacer su nombre.

Hacia el comienzo de *El malestar de la cultura*, Freud se refiere a ese lento proceso por el cual el niño comienza a reconocer que el seno materno es *otra* cosa, *otro* cuerpo y este conflictivo reconocimiento lo conduce a reconocer el cuerpo suyo, el cuerpo propio, ya irreparablemente exiliado. Ese seno en el que, una vez sufrida la expulsión, el niño ve su propio cuerpo, anticipa aquel "estadio del espejo" del que, acaso para marcar más la idea de la segura separación y del siempre incierto retorno, los lacanianos suelen decir que nunca fue bien entendido, como si se tratara de una postulación siempre enigmática. Es frecuente que estos mitos de origen se acompañen de la idea de *proceso evolutivo* y que en esa medida reúnan, o traten de reunir, lo dilatado con lo pun-

Scanned by CamScanner

tual, lo extensivo con lo intensivo: el nombre de "estadio" no indica sino eso, como también la separación descrita por Freud o la prohibición del incesto que, en tanto Lévi-Strauss la rastrea en comunidades que conservan una organización y un mundo imaginario propio de las culturas tempranas, hemos de suponer que aparece en un cierto momento del devenir de las comunidades; o incluso el *Big-Bang*, estallido que tiene un antes y un después y se sitúa, por lo tanto, en un remoto *entonces* aunque se trate de un entonces en el que no hay conciencia para percibir el tiempo y no hay oídos para oír cómo aturde. En cuanto a *2001: Odisea del espacio*, hemos de recordar que la escena descrita se sitúa en una Primera Parte titulada "El origen del hombre", lo cual nos remite al *telos* del evolucionismo[3] si bien, como dijimos, la escena es una ruptura y en cierto modo también un estallido.

Todas estas imaginaciones del origen tienen en común el hecho de conducirnos al momento de aparición de la figura o, mejor, de la configuración del cuerpo, pues un cuerpo –el del universo, el de la sociedad, el del hombre– no *hace figura* sino en el acto en que aparece la figura del otro o de *lo* otro. Pero tal configuración es resultado de un proceso. Ahora bien; si quisiéramos resumir esas variadas mitologías con un nombre dotado de la capacidad de instalarnos en el puro acto inaugural creo que ese nombre –por lo menos según mi modo de concebir estas cosas– no podría ser otro que el de *enunciación*, entendida ésta como lo ha hecho últimamente la semiótica. Creo que todos los mitos a los que aquí hemos aludido, y acaso todo mito, son formas de la enunciación si concebimos la enunciación como la irrupción del habla y a ésta como el acto por el cual el uno se autoexpulsa para convertirse precisamente en *uno* en la medida en que se mira a sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla, pues, es el acto que da lugar al *uno* –el cual sería el sujeto de dicho acto–, un *uno* desplazado de sí, siempre

---

[3] El mito escenificado en esa Primera Parte ejemplifica, desde luego, la teoría de la supervivencia del más apto.

Scanned by CamScanner

próximo y siempre inasible. Enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el *yo* y por lo tanto la estructura elemental *uno-otro, cuerpo-mundo.*

Si aceptáramos lo que aquí propongo, la enunciación sería una figuración del origen, pero una figuración comprensiva que tendría para nosotros la ventaja de prescindir del recurso a una narración de tipo evolucionista:[4] la enunciación, en efecto, estaría siempre presente en la profundidad de todo acto comunicativo, sosteniéndolo. El enunciar, el puro enunciar, continuamente conduce a formar dentro del *uno* un significante que significa al *yo*. El yo, a su vez, da forma al uno, construye las estructuras opositivas sobre las que se asienta la identidad y el desdoblamiento: yo-tú, yo-él, uno-otro, cuerpo-mundo. Matriz y condición de toda práctica comunicativa, la enunciación sería, en todos los casos, el gesto de ese uno que comparece como el *quién* del habla. Así, la enunciación nos remitiría a *éste-que-habla*, éste que expulsa la voz y que, haciéndolo, se sitúa justamente en el nido de la voz.

2.1 El cuerpo de la voz

Enunciar, señalarse como el *quién* del habla supone construir un sujeto en el momento en que se separa del silencio primordial, y por lo tanto construir al mismo tiempo ese silencio y esa separación. El sujeto es también el que se oye hablar, el que se percibe como un yo y se construye a la vez como otro que es sujeto del oír y el percibir. ¿De dónde sale esa voz suya que está oyendo, que ha oído? Sale de una interioridad inubicable en la que reconoce su cuerpo, reconoce y recorre

---

[4] La imaginación evolucionista en lugar, creo, de seguir el modelo del mito sigue más bien el modelo de la saga. Aquí la naturaleza se presenta como una expresión del deseo del hombre, lo que es, profundamente, un deseo de rescate del sinsentido o en todo caso de salvación por el sentido. El hombre es lo que adviene después de haber superado todas las pruebas que la propia naturaleza se ha encargado de ponerle. La imaginación evolucionista necesita del tiempo (el tiempo de las pruebas y el tiempo del advenimiento) aunque se trate de un tiempo que sólo es concebible de manera retrospectiva, pues el tiempo no puede advenir sino con el hombre.

Scanned by CamScanner

como si el cuerpo fuera una pura sensación, un tacto que se toca y tocándose establece sus límites. En su tratado *Acerca del alma*, Aristóteles explica que el tacto es el sentido primordial del que ningún ser viviente podría prescindir porque de él depende su supervivencia inmediata. Actuando por con-tacto –interior en la nutrición y exterior en la relación–, este sentido de la inmediatez, al poner al cuerpo en contacto lo dota al mismo tiempo de la sensación del otro y de sí, lo provee de su propio límite: el límite estaría ahí donde el cuerpo, este cuerpo, se toca con otro. Es pues en la experiencia del contacto donde el cuerpo se define. La expresión "se toca con otro" indica que ese tocar es un acto al mismo tiempo reflexivo (se toca a sí *con* –o mediante– otro) y recíproco (toca *a*, y es tocado *por*, otro).

Si así ocurre para el cuerpo de todo viviente, podríamos decir que en el hombre, pensado como sujeto, la experiencia del contacto, al menos en una parte fundamental, es proporcionada por la voz, si bien de una manera compleja y contradictoria. La voz es lo que *sale* del cuerpo, es –como prefiere decir Herman Parret– "ese pedazo de cuerpo que se escurre".[5] Pero sale para integrarse al mundo y a la vez para que el mundo quede integrado en mí. La voz –como, o con, el soplo de mi respiración– es una *cosa* que yo entrego al mundo, del mismo modo que si estuviera entregando a *éste-que-habla*; pero una cosa de la que no puedo salir porque yo soy, justamente, *éste que habla*. Yo no puedo oír mi voz fuera de ella como lo hacen los otros a quienes la dirijo. Cuando yo me oigo hablar siento que estoy ahí donde actúa mi voz. Y sin embargo no puedo saber exactamente dónde está actuando mi voz. ¿Ése soy yo? ¿El que está hablando soy yo? De hecho, cuando durante una conversación yo me señalo a mí mismo para enfatizar mi estar-ahí ante mi(s) interlocutor(es), llevo mi mano a la parte superior de mi pecho –donde mi pecho empieza a transformarse en mi garganta– y, enfático, terminante, toco ahí con mi índice. Toco el sitio donde, según

---

[5] "La voz humana entre el ángel y la máquina" en Óscar Quezada Macchiavello (ed), *Fronteras de la semiótica*, Universidad de Lima-FCE, Lima, 1999.

Scanned by CamScanner

mi experiencia sensible, toma forma mi voz, toco el nido de la voz como quien toca su sí-mismo. A ese lugar que también es el lugar donde suele situarse la conciencia moral –ahí donde el pecador arrepentido se golpea con la cara interna de su puño–[6] lo percibo como el centro profundo de mi cuerpo. Así, *yo* y *cuerpo* se presuponen recíprocamente. De acuerdo con Benveniste[7] el presente coincide rigurosamente con la enunciación; el presente sería el momento, siempre actual, en el que habla *éste-que-habla*, el momento en el que, hablando, el yo se señala como *yo*.

Pero al señalarse como yo, *éste que habla* señala un cuerpo, *su* cuerpo. Y ese cuerpo también es el presente, y aun más, es el centro organizador del tiempo y del espacio. En efecto, cuando yo quiero señalar, sin dejar ninguna duda, el aquí-ahora, señalo, hacia abajo, el lugar de la tierra donde se asientan mis pies. Incluso si estoy sentado o acostado señalo el lugar donde mis pies *tendrían que estar* si yo estuviera de pie. El lugar de los lugares es éste que estoy pisando. Ocurre como si mi cuerpo, el verdadero, el siempre erguido cuerpo, estuviera atravesado por un eje que viene del centro de la tierra y continúa hacia el espacio cósmico. En lo profundo, pues, en el origen, mi cuerpo está erguido, erguido aquí y ahora, organizando el espacio (aquí-allá, arriba-abajo, adelante-atrás, a izquierda-a derecha) tanto como el tiempo: lo que deviene, lo que adviene, lo que sobreviene si se trata del tiempo como transcurrir; o la memoria –un *ahora-aquí* donde el recuerdo se reúne con la atención y con la espera– si se trata del tiempo como duración.

---

[6] Esta localización de la conciencia se ha difundido, por lo menos, en la cultura judeocristiana. En *Lucas* 18,10-14, se recoge la parábola del fariseo y el publicano. Jesús describe a un fariseo vanidoso que ocupa los primeros lugares en el templo y en voz alta agradece a Dios por haberlo hecho un varón de virtudes, mientras el publicano, en un sitio alejado, no quería "ni aun alzar sus ojos al cielo, sino que se golpeaba el pecho diciendo: Dios, sé propicio a mí, pecador."

[7] Desde luego, estoy refiriéndome a su célebre ensayo "De la subjetividad en el lenguaje", incluido en *Problemas de lingüística general*, libro editado simultáneamente en México, España y Argentina, en 1971, por Siglo XXI Editores.

Scanned by CamScanner

Respecto de la organización del tiempo pensado como sucesividad, debemos agregar que siempre se trata de una espacialización, una suerte de geometría unidimensional que tiene como referente el *aquí* del cuerpo. El devenir es una trasformación vista en su aspecto terminativo cuando lo que se trasforma *viene*[8] *hacia mí* y en su aspecto durativo cuando la trasformación es un *ir desde mí* (recuérdese que en el verbo "venir" está contenido el "ir"[9]). Así, yo puedo imaginar el devenir como una línea que viene hacia mi cuerpo y sale de él, hacia delante.[10] En cuanto al advenir (que en castellano medieval se indicaba con la palabra "avenir" en la que concurrían los sentidos "ocurrir" y "ponerse de acuerdo" esto es, "con-venir"), indica el movimiento de *llegada hacia mí*, lo cual supone que enfatiza el aspecto durativo y en este sentido se diferenciaría del advenir entendido como "adviento", donde el énfasis recae en el aspecto terminativo: de cualquier modo, el "advenir" puede ser imaginado como una línea que *llega hacia aquí* donde está *el-que-habla*. Por su parte el *sobrevenir* es un "venir" sorpresivo, un *llegar a mí desde arriba* que irrumpe y quiebra la continuidad del devenir: por lo tanto el sobre-venir puede ser figurado por una línea –súbita como el rayo– que abre mi cabeza y llega hasta mi sobresaltado corazón. En cuanto al tiempo pensado como duración, si siguiendo a San Agustín[11] acordamos que todo *está* en la memoria, el recuerdo po-

---

[8] El verbo "venir" está en relación con éste-que-habla y también con éste-a quien-hablo. Por lo tanto puede decirse "Viene hacia mí" (hacia el yo) tanto como "Viene hacia ti" (hacia el tú). Pero dado que el hablar parte siempre del yo, en el primer caso nos situamos en el *aquí* (el punto donde asiento mis pies) mientras en el segundo nos situamos en el *acá* (el espacio que nos comprende a ti y a mí). Por la razón de que mi objeto de reflexión es el cuerpo, en estas consideraciones sobre la organización del tiempo me limito a entender el "venir" como un "venir hacia mí" (o "hacia aquí").

[9] Para ampliar las consideraciones que hago en este pasaje, ver la entrada "Venir" en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José A. Pascual, Gredos, Madrid, 1980.

[10] También puede pensarse que lo que deviene es el cuerpo. En ese caso sería el cuerpo el que traza la línea de su propio devenir.

[11] *Confesiones*, libro XI.

Scanned by CamScanner

dría ser imaginado como una línea que va y viene entre el *aquí* y el objeto recordado, mientras la atención es un punto de concentración y la expectación otra vez una línea pero que va y viene entre el *aquí* y el objeto de la espera. Tendríamos, pues, un referente puntual, intensivo, que es el *aquí* de donde parten, y a donde retornan, dos líneas que se mueven desde-hacia atrás y desde-hacia delante.

De tal manera, la organización del espacio y del tiempo es un resultado del *aquí-ahora* de mi cuerpo parado y alineado desde el centro de la tierra, así como –según vimos unas páginas atrás– el mí-mismo sería el nido de la voz instalado en el centro de mi cuerpo. Vivido como profundidad hacia abajo y como profundidad hacia el fondo de sí, mi cuerpo es el origen y el absoluto presente. En última –y también en primera– instancia la experiencia de mi cuerpo es una experiencia mítica.

3. El cuerpo ante el espejo

Yo soy, entonces, *el-que-habla* y que hablando se separa de sí, se toca a sí mismo. Yo soy ése que toca y que es tocado. Yo soy el que dice *yo*. Mi cuerpo está aquí y ahí estoy yo. ¿Ahí o aquí? ¿Dónde, exactamente, está *yo*, estoy yo? Me señalo ante los otros, me tomo como tema de la conversación, instalo mi cuerpo ante los otros pero no para que los otros vean mi cuerpo sino para que me vean a mí. ¿En ese cuerpo estoy yo? ¿En ese sitio que toco se aloja mi yo? ¿Soy yo el que me señala? He aquí que, corrigiéndome, ahora deduzco que para que haya *yo* tiene que haber un continuo desplazamiento de *éste que habla*. Para que haya cuerpo no basta que haya un *sí-mismo*. También tiene que haber mundo pues el cuerpo debe poder ser tocado y señalado, ser exterior a sí. Uno es *eso*. El cuerpo es lo que reúne y a la vez separa al yo y al mundo. Es la garantía de mi existencia *en* el mundo y por lo tanto también de la existencia *del* mundo puesto que él mismo, mi cuerpo, para que yo sea yo, tiene que ser una parte del mundo. El cuerpo es, según esto, actividad percibiente y objeto percibido. Claro que la actividad auto-perceptiva del cuerpo no deja de resultar una empresa difícil, con-

Scanned by CamScanner

flictiva y hasta tortuosa. La percepción inmediata del cuerpo propio es continua pero continuamente parcial, fragmentaria. En realidad, y aun pensando en mi cuerpo como pura exterioridad, como figura, no alcanzo a ver de él sino esquivos fragmentos: tronco, piernas, brazos siempre captados desde una cierta perspectiva que me obliga a verlos de manera inevitablemente parcial y que, más que permitirme verlos, señala el límite de mi mirada. Hablando con rigor, la única parte de mi cuerpo que me es dado ver de manera completa son mis manos, gracias a su posición extrema y a las articulaciones del brazo.

3.1

Mis manos, mi mano. Alzo mi brazo, traigo la mano ante mis ojos, la hago girar, puedo examinar su cara interior, su cara exterior y aun sus bordes. He aquí que mis manos, que continuamente se alejan y retornan, son un símbolo de la unidad y dualidad cuerpo-mundo. Cuando se alejan, ellas me muestran su cara exterior, se cierran *hacia allá*, y cerrándose de ese modo es como pueden recoger los objetos del mundo, hacerse de ellos. Cuando regresan y vienen hasta mis ojos me muestran su cara interior, la cual se cierra *hacia aquí*, hacia mi rostro, se cierra siempre más suavemente porque lo que trae hacia mí es para hacerlo uno conmigo: otra mano que he tomado y que acerco a mi pecho o a mis labios, una flor cuyo perfume absorbo, un objeto que examino con cuidado, un fruto ante el cual mi boca se abre; mi mano trae eso hacia mí, para mí, o se trae a sí misma, abierta, mostrándome sus pliegues y dibujos, sobre todo mostrándome las "líneas de la vida". Esa cara interior de mi mano es un espejo de mí, y, más que espejo, es el libro de mí, un libro cuyos caracteres no alcanzo a descifrar pero que, según lo saben todos, guarda el relato completo de mi vida: la que ya viví, la que estoy viviendo, la que me queda por vivir; es también el mapa de mis enfermedades y mis quiebras. La mano, pues, siempre móvil y gesticulante, *habla* hacia afuera acompañando a mis palabras cuando las dirijo a los otros, y cuando viene hacia mí me *habla* hacia adentro pero no ya con el lenguaje de los gestos sino con los caracteres

Scanned by CamScanner

inscritos en su cara interior, esos trazos como heridas que no puedo leer, y que tal vez, si pudiera, no querría leer.

Pero tal percepción de la mano –que de algún modo se muestra como otro nido de la voz– está lejos de ser suficiente. Por el contrario, la mano es una suerte de *otro* de mi cuerpo porque dialoga con él y porque de alguna manera cumple su misma función, la de ser un elemento de paso, o transporte. Mis manos son una continua función de mi cuerpo, un traslado hacia el mundo, un retorno hacia mí y, al menos desde el punto de vista en el que yo me sitúo, son, por decirlo así, la parte menos somática de mi cuerpo. Las manos son casi pura instrumentalidad, puro signo, y por ello me muestran la *función* pero no la *figura* de mi cuerpo. Desde luego, si lo que me interesa ver es la figura de mi cuerpo siempre se puede pensar que el procedimiento más adecuado para satisfacer ese deseo –deseo de mí– es la autocontemplación ante el espejo. Sin embargo el que se mira al espejo se encuentra ante dos limitaciones; por un lado lo que ve siempre es un aspecto de su cuerpo, no la totalidad, y, por otro, ese aspecto está como inmovilizado, asediado por una mirada analítica, exigente o, en el otro extremo, esquiva o temerosa, que de un modo o de otro siempre resulta excesiva. Yo no me veo como me ven los demás: veo siempre más o veo otra cosa, entablo con esa imagen una relación más o menos difícil, nunca "natural". Si la figura de mi cuerpo es la que ven los demás, dicha figura sigue siendo inalcanzable para mí: yo veo defectos o imagino bellezas que los demás no advierten. ¿Qué figura es la que ven los otros? ¿Me lo dirá acaso una fotografía para la que he posado solo o bien en la que aparezco acompañado? Ahí estoy yo, ahí están los otros, junto a mí, las imágenes son dinámicas o tranquilas, alegres o solemnes, y trato de mirarlas a todas con la misma mirada, imparcialmente, pero cuando mi mirada recae sobre mi cuerpo me es inevitable advertir que no miro esa imagen de la misma manera, me es inevitable advertir que mi mirada se tensa porque nunca sabe bien de qué manera posarse sobre ella, como si esa imagen la atrajera y a la vez la rechazara, se empeñara

Scanned by CamScanner

en crearle dificultades en el momento en que quiere examinarla. Más que una mirada, entonces, la relación que entablo con esa imagen retenida en la fotografía es un desvío o un déficit de la mirada. En esa imagen hay algo que no puedo o quizá no quiero ver y que irremediablemente la separa de mí pues lo que hay ahí es el tiempo y, más que el tiempo, la muerte: la imagen de un cuerpo que se aleja.

3.2

Para compensar esta limitación, uno cuenta, o cree contar, con otro recurso: ver el cuerpo en las figuras del mundo y, sobre todo, en la mirada de los otros. La antropología nos hace saber de qué modo el hombre es proclive a ver en otros espacios una proyección del cuerpo propio, de qué modo ve su casa como una expansión inmediata de su cuerpo; y a su ciudad, o su país, como una expansión de la casa,[12] pues esa expansión es una forma privilegiada del *habitar*. Por su parte, la retórica nos enseña cómo el hombre dispone de un recurso –la metáfora pero sobre todo la catacresis– para diseminar entre las figuras del mundo pedazos de su cuerpo y hablar así de la "garganta del río" del "pie de la montaña" o del "ojo de la tormenta". En cuanto a ver el cuerpo, o toda la persona, en la mirada del otro, la literatura es, indudablemente, el espacio discursivo que con mayor frecuencia y con mayor detalle nos muestra este inextinguible deseo en la tópica del espejo. El narcisismo aparece abundantemente sobre todo en la lírica. En este género, donde bajo la variedad de épocas o estilos se repiten los temas y las figuras, vemos una y otra vez la escena del amante (de sí) asomado al espejo de las aguas. Se trata del deseoso de ver su sí-mismo que, asomándose a las aguas, más que su propia imagen, encuentra la mirada de sus ojos, unos ojos que, al mirarlo, hacen del contemplador un contemplado por ese otro en que él se ha convertido. Pero además de esa mirada íntima hallamos las miradas ajenas que lo atraviesan. En

---

[12] Al respecto habría dos ideologías: el país como exterioridad o como interioridad proyectada.

Scanned by CamScanner

su *Égloga Primera*, Garcilaso de la Vega ha imaginado a Salicio, un pastor que, herido de abandono, tímidamente argumenta ante la amada: "No soy, pues, bien mirado / tan disforme ni feo". ¿Pero "bien mirado" por quién? ¿Por él mismo? ¿Por su amada? ¿Acaso por *los demás*, aquellos quienes posan sobre él una mirada que, como la de su amada o la de él mismo, no llegan a ver lo suficiente como para enterarse de que están ante un hombre de agraciada figura?

¿Qué clase de mirada haría de Salicio un hombre "bien mirado"? Tal vez podríamos obtener la respuesta a esta pregunta en la *Soledad Segunda*, de Góngora. Allí encontramos a Micón, un pescador que ha llegado más lejos en la pretensión de ser "bien mirado", un hombre que, rechazando la evaluación (la *calificación*) inepta que de su figura hace el luciente espejo de las aguas ("no ondas / no luciente cristal"), indica que una medida más verdadera es el modo en que lo miran sus posibles rivales: "invidia califique mi figura / de musculosos jóvenes desnudos". La *in-vidia* (o envidia) es el "ver mal",[13] el mirar con malos ojos. Así, pues, en esa mirada torva de los jóvenes desnudos y musculosos es donde el pescador Micón se encuentra con su mejor retrato. Curiosamente, la mirada envidiosa retrata bien en la medida en que *ve mal* (o, más exactamente, *mal-ve*), en la medida en que hace del otro un hombre mal-mirado; ahora el desvío está en la mirada del que hace de espejo y por eso el cuerpo que anda en busca de su imagen puede encontrar, en los ojos de quienes lo mal-ven, un momento de descanso y aun de regocijo.

4. La forma de la voz

La mirada que *envidia*, la mirada que mal-ve, *habla* bien. Este giro nos lleva de retorno al tema de la voz, que sería, según Parret, "ese pedazo de cuerpo que se escurre". Desde luego, en esta definición Parret está pensando no en un escurrimiento que tiene como soporte la mirada

---

[13] J. Corominas y J.A. Pascual, *op.cit.* Entrada "Ver".

Scanned by CamScanner

Jorge Larrosa

LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA
ESTUDIOS SOBRE LITERATURA Y FORMACIÓN

Prólogo a esta edición

La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación se publicó en 1996 y se reimprimió en 1998. Circuló entre filólogos, filósofos, pedagogos, escritores, lectores compulsivos, activistas de la lectura y eternos estudiantes. La deriva pública del libro y la necesidad de corresponder a la generosidad de sus lectores me llevó a sostenerlo en cursos y conferencias, a precisar algunas de las cuestiones que suscitaba, a desarrollar algunos de sus motivos, a corregir algunas de sus ideas, y a continuar leyendo, escribiendo y publicando. Los textos que se añaden a esta edición responden a ese impulso. Pueden incluirse aquí sin violencia porque, al haber sido redactados tras la estela de la primera edición del libro, lo continúan y, de algún modo, le pertenecen.

En el primer párrafo se habla de la relación que se tiene con los libros que uno mismo ha escrito. De una forma tal vez demasiado ampulosa, ahí se dice que un libro, una vez publicado, no es otra cosa que la figura sin vida de la tensión que animó su escritura. Ocho años después de su primera aparición, mi relación con este libro es tan extraña como la que se tiene ante una fotografía de otro tiempo. Siento que ahora ya pertenece sólo a los lectores. Uno de ellos, Daniel Goldin, uno de los más generosos, ha querido darle una nueva vida, darlo de nuevo a leer, ponerlo otra vez en marcha hacia esa posibilidad enviada hacia el porvenir de la que se habla en el último párrafo del libro. De él fue también la idea de publicar una edición ampliada que exagerase aún más ese efecto abundoso y proliferante, heterogéneo, abierto a múltiples resonancias y seguramente excesivo que ya tenía la primera versión. Yo no puedo sino consentir y agradecer.

))((

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

Estudiar: leer escribiendo. Con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano. Las páginas de la lectura en el centro, las de la escritura en los márgenes. Y también: escribir leyendo. Abriendo un espacio para la escritura en medio de una mesa llena de libros. Leer y escribir son, en el estudio, haz y envés de una misma pasión.

Estudiar: lo que pasa entre el leer y el escribir. Lectura que se hace escritura y escritura que se hace lectura. Impulsándose la una a la otra. Inquietándose la una a la otra. Confundiéndose la una en la otra. Interminablemente.

La lectura está al principio y al final del estudio. La lectura y el deseo de la lectura. Lo que el estudio busca es la lectura, el demorarse en la lectura, el extender y el profundizar la lectura, el llegar, quizá, a una lectura propia. Estudiar: leer, con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano, encaminándose a la propia lectura. Sabiendo que ese camino no tiene fin ni finalidad. Sabiendo además que la experiencia de la lectura es infinita e inapropiable. Interminablemente.

Y también: la escritura y el deseo de la escritura están al principio y al final del estudio. Lo que el estudio quiere es la escritura, el demorarse en la escritura, el alcanzar, quizá, la propia escritura. Estudiar: escribir, en medio de una mesa llena de libros, en camino una escritura propia. Aunque ese camino no tenga fin ni finalidad. Sabiendo que la experiencia de la escritura es también infinita e inapropiable. Interminablemente.

Escribes lo que has leído, lo que, al leer, te ha hecho escribir. Lees palabras de otros y mantienes con ellas una relación de exterioridad. Te pones en juego en relación a un texto ajeno. Lo entiendes o no, te gusta o no, estás de acuerdo o no. Sabes que lo más importante no es ni lo que el texto dice ni lo que tú seas capaz de decir sobre el texto. El texto sólo dice lo que tú lees. Y lo que tú lees no es ni lo que comprendes, ni lo que te gusta, ni lo que concuerda contigo. En el estudio, lo que cuenta es el modo como, en relación con las palabras que lees, tú vas a formar o a transformar tus palabras. Las que tú leas, las que tú escribas. Tus propias palabras. Las que nunca serán tuyas.

Estudiando, tratas de aprender a leer lo que aún no sabes leer. Y tratas de aprender a escribir lo que aún no sabes escribir. Pero eso será, quizá, más tarde. Ahora lees sin saber leer y escribes sin saber escribir. Ahora estás estudiando.

Algunas veces tienes la impresión de leer palabras de nadie, tan de nadie que podrían ser tuyas, de cualquiera. Se da entonces una especie de intimidad entre tú y lo que has leído: no hay distancia, tampoco defensa. No hay exterior ni interior. No hay diferencia entre tú y lo que lees. Dura sólo un instante. Súbitamente se da una especie de orden, una especie de claridad. Es un instante callado y gozoso, ensimismado. Es una sensación de lleno y vacío a la vez, una extraña mezcla de plenitud e inocencia.

Aíslas lo que has leído, lo repites, lo rumias, lo copias, lo varías, lo recompones, lo dices y lo contradices, lo robas, lo haces resonar con

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

otras palabras, con otras lecturas. Te vas dejando habitar por ello. Le das un espacio entre tus palabras, tus ideas, tus sentimientos. Lo haces parte de ti. Te vas dejando transformar por ello. Y escribes.

Empiezas a escribir y otra vez la distancia entre tú y las palabras. Lo que era silencio se ha hecho bullicio. Lo que era luz se ha convertido en balbuceo. Pero quieres ser fiel a aquel instante. No para expresarlo, para fijarlo o para conservarlo: nada que tenga que ver con la apropiación. Tampoco para compartirlo. Todavía no: no puedes compartir lo que no tienes. Ahora estás estudiando. Y escribes. Por fidelidad, escribes.

))((

Lees lo que has escrito. Tus palabras te parecen ajenas, es decir, que las entiendes o no, que te gustan o no, que estás de acuerdo o no. Como si no fueran tuyas. Aunque a veces consigues que parezcan de nadie, tan de nadie que podrían ser de cualquiera, tuyas también. Y sigues leyendo (con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano). Y escribiendo (sobre una mesa llena de libros). Sigues. Ya no hay más separación entre el centro y los márgenes que la que tú creas en el movimiento cada vez más rápido entre la mano y el ojo, entre el ojo y la mano. Deslizamiento. Murmullo de voces sin voz, gotear de palabras. Las palabras ajenas y las propias se confunden y tú tratas de mantener la raya de una separación cada vez más imposible.

El cuaderno se va llenando de notas: ocurrencias, series de palabras, frases incompletas, párrafos agujerados, tachaduras, llamadas a otros textos, a veces alguna iluminación compacta y feliz. Los libros, abiertos y marcados, casi obscenos, se van acumulando los unos sobre los otros y ya amenazan con desbordar la mesa.

Tienes que imponer un orden a esa promiscuidad de libros abiertos y a ese cuaderno abarrotado de notas y de borrones. Tienes que darle una forma a ese murmullo en el que se oyen demasiadas cosas y, justamente por eso, no se oye nada. Tienes que empezar a escribir. Lo más difícil es empezar.

Lees y relees lo escrito, quitas y añades, injertas, recompones. Empiezas de nuevo probando con otra voz, con otro tono. Empezar a escribir es crear una voz, dejarse llevar por ella y experimentar con sus posibilidades. Sabes que todo depende de lo que te permita esa voz que inventas. Y de las modalidades de escucha que se sigan, quizá, de ella. Buscas, para la escritura, la voz más generosa, la más desprendida. Anticipas, para la lectura, la escucha más abierta, la más libre. Sabes que esa generosidad de la voz y esa libertad de la escucha son el primer efecto del texto, el más importante, quizás el último. Por eso lo más difícil es empezar. Por eso vuelves a empezar. Una y otra vez. Y sigues. Vuelves a los libros desparramados sobre la mesa. Y sigues. Te afanas en tu cuaderno de notas. Y sigues. A veces

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

sientes que no tienes nada que decir. Y sigues escribiendo, y leyendo, para ver si lo encuentras. El texto se te va escapando de las manos. Y sigues.

))((

Afuera es de noche. Aunque sea de día, es de noche. En ocasiones llueve. Haces venir la noche y, cuando no es suficiente, también haces venir la lluvia, para crear una campana de vacío, un muro opaco a cualquier luz y sordo a cualquier sonido. Necesitas de la noche y la lluvia para hacer una pantalla que contenga todo ese barullo y lo proyecte hacia adentro. También para protegerte de la primavera. Todo estudiante sabe que al estudio no le va la primavera. A lo mejor algún día tus escritos sonarán a primavera y entonces podrás inventar ruidos de fiesta, tonalidades de verde y sonrisas. Sobre todo, sonrisas. Tal vez consigas alguna frase que a alguien le parezca luminosa. Pero ahora es de noche, llueve y la primavera, como una amenaza, ha sido firme y dolorosamente expulsada. Ahora estás estudiando.

))((

Se lee porque sí, por leer. Aunque leamos para esto o para lo otro, aunque nos vayamos inventando motivos, utilidades obligaciones, leer es sin por qué. Algún día empezó, y luego sigue. Como la vida.

Vivir es sin por qué. Hacemos esto o lo otro para llenar la vida, para darle un motivo a la vida. Pero sabemos, quizá sin saberlo, que la vida no es sino ese sentirse vivos que a veces nos conmueve hasta las lágrimas. Vivir es sentirse viviendo, gozosa y dolorosamente viviendo. Las ocupaciones de la vida, hasta las más necesarias o las más hermosas, se hacen costumbre. Pero el sentimiento de vivir se da siempre sin buscarlo y como una sorpresa. Y entonces es como si tocáramos la vida de la vida. Lo que podría ser como su centro vivo, su entraña viva, su latido. O quizá su exterior, lo otro de la vida, aquello que no se deja vivir, que no se puede vivir, pero a lo que la vida algunas veces apunta, o señala, como su afuera imposible. Un instante callado y gozoso. Lleno y vacío a la vez. Plenitud e inocencia.

Se lee para sentirse leer, para sentirse leyendo, para sentirse vivo leyendo. Se lee para tocar, por un instante y como una sorpresa, el centro vivo de la vida, o su afuera imposible. Y para escribirlo. Se escribe por fidelidad a esas palabras de nadie que nos hicieron sentir vivos, gratuita y sorprendentemente vivos.

))((

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

El estudio vive de las palabras y en las palabras. Te gustan las palabras. También la primavera, claro. Y las sonrisas, lo mejor son las sonrisas. Pero las palabras te obsesionan. Profesas un oficio de palabras. Tienes que estar atento a las palabras, darles vueltas y más vueltas, oírlas, mirarlas, dibujarlas sobre el papel, llevártelas a la boca, paladearlas, decirlas, cantarlas, pasarlas de una lengua a otra, explorar su sonoridad, su densidad, su multiplicidad, sus relaciones, su fuerza. Tienes que tratarlas con cariño, con delicadeza, aunque a veces sea un cariño violento, una delicadeza despiadada. A veces pierdes el sueño por una palabra. A veces sientes la felicidad de una palabra justa, precisa, alrededor de la cual todo se ilumina. A veces te duelen las palabras maltratadas, pervertidas, manipuladas. Tienes que llenarte de palabras. Y llenarlas a ellas de ti. De tu memoria, de tu sensibilidad. También de tus oscuros, de tus abismos. Casi todo lo que sabes, lo has aprendido de las palabras y en las palabras. Casi todo lo que eres lo eres por ellas.

Escribir y leer es explorar todo lo que se puede hacer con las palabras y todo lo que las palabras pueden hacer contigo. En el estudio, todo es cuestión de palabras. Y de silencios. Sobre todo de silencios.

))((

Quizá recuerdes aquella noche de primavera, justo antes de la aurora. Todos los invitados se habían ido y, todavía llenos de música y de sonrisas, abrimos de par en par la ventana del cuarto para dejar entrar el aire de la madrugada. La ciudad empezaba a despertar y ya se oían los ruidos propios del día. Nosotros conservábamos aún la excitación de la fiesta y seguíamos hablando y riendo. De pronto cantó un pájaro. Entre los bloques de viviendas, las fábricas y las calles asfaltadas, en medio de este barrio de periferia entre industrial y urbana, cantó un pájaro. Sólo tres notas. Y fue como si se hiciese un silencio alrededor de ese trino. Como si el canto del pájaro rebotase sobre otra cosa. Como si sonase sobre un fondo que no era el ruido de los coches sino un silencio perfecto. Y fue como si nuestra fatiga, nuestra intimidad recobrada, el recuerdo de todas las alegrías de la fiesta y ese grano de nostalgia de no se sabe qué que a veces, como una tristeza, nos atraviesa, se instalasen en ese silencio, se hiciesen parte de ese silencio. Sólo un instante. Fue el canto del pájaro el que nos hizo sentirnos a nosotros mismos porque creó un fondo de silencio en el que pudimos recogernos. Un silencio de nadie, tan de nadie que podía ser de cualquiera, tuyo y mío, y en el que aquella noche, asomados a la ventana, recogidos en el silencio, nos sentimos vivos.

))((

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

También la lectura da ese silencio, el silencio de las palabras. También ella crea un espacio otro y un tiempo otro, de todos y de cualquiera, en el que el vivir de la vida se siente con particular intensidad. Y se escribe por fidelidad a esas palabras, a esos silencios, a esa extraña forma de sentir la vida. Y se escribe también por una cierta necesidad de compartir todo eso, de transmitirlo. Pero no su contenido, sino su posibilidad, la posibilidad de eso que se da sin buscarlo y siempre gratuitamente, como una sorpresa. Se escribe por fidelidad a unos instantes de los que nunca podremos apropiarnos porque ni siquiera podemos estar seguros de que fueron estrictamente nuestros. Pero no para repetirlos o para producirlos, sino para afirmar su posibilidad y, quizá, para darles una posibilidad. Una posibilidad de vida.

Se escribe por fidelidad a lo que hemos leído y por fidelidad a la posibilidad de la lectura, para compartir y para transmitir esa posibilidad, para acompañar a otros hasta el umbral en el que puede darse esa posibilidad. Un umbral que no nos está permitido franquear. Pero eso será, quizá, más tarde. Ahora estás estudiando.

))((

Estudiar es también preguntar. Las preguntas son la pasión del estudio. Y su fuerza. Y su respiración. Y su ritmo. Y su empecinamiento. En el estudio, la lectura y la escritura tienen forma interrogativa. Estudiar es leer preguntando: recorrer, interrogándolas, palabras de otros. Y también: escribir preguntando. Ensayar lo que les pasa a tus propias palabras cuando las escribes cuestionándolas. Preguntándoles. Preguntándote con ellas y ante ellas. Tratando de pulsar cuáles son las preguntas que laten en su interior más vivo. O en su afuera más imposible.

Las preguntas están al principio y al final del estudio. El estudio se inicia preguntando y se termina preguntando. Estudiar es caminar de pregunta en pregunta hacia las propias preguntas. Sabiendo que las preguntas son infinitas e inapropiables. De todos y de nadie, de cualquiera, tuyas también. Con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano. En medio de una mesa de libros. En la noche y en la lluvia. Entre las palabras y sus silencios.

El estudiante tiene preguntas pero, sobre todo, busca preguntas. Por eso el estudio es el movimiento de las preguntas, su extensión, su ahondamiento. Tienes que llevar tus preguntas cada vez más lejos. Tienes que darles densidad, espesor. Tienes que hacerlas cada vez más inocentes, más elementales. Y también más complejas, con más matices, con más caras. Y más osadas. Sobre todo, más osadas. Por eso el preguntar, en el estudio, es la conservación de las preguntas y su desplazamiento. También su deseo. Y su esperanza. Por eso, a las

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

preguntas del estudio no las interrumpe ninguna respuesta en la que no habite, a su vez, la espera de otras preguntas, el deseo de seguir preguntando. De seguir leyendo y escribiendo. De seguir estudiando. De seguir preguntándote, con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano, rodeado de libros, cuáles podrían ser aún tus preguntas.

))((

Las preguntas apasionan el estudiar: el leer y el escribir del estudiar. Las preguntas abren la lectura: y la incendian. Las preguntas atraviesan la escritura: y la hacen incandescente.

Estudiar es insertar todo lo que lees y todo lo que escribes en el espacio ardiente de las preguntas.

Las preguntas son la salud del estudio, el vigor del estudio, la obstinación del estudio, la potencia del estudio. Y también su no poder, su debilidad, su impotencia. Manteniéndose en la impotencia de las preguntas, el estudio no aspira al poder de las respuestas. Se sitúa fuera de la voluntad de saber y fuera, también, de la voluntad de poder. Por eso el estudiante no tiene nada que no sean sus preguntas. Nada que no sea su preguntar infinito e inapropiable. Nada que no sea su leer y escribir preguntando. Sin fin y sin finalidad. Interminablemente.

Las preguntas son el lugar del estudio, su espacio ardiente. Pero también su no lugar. Manteniéndose en el no lugar de las preguntas, el estudio no aspira al lugar seguro y asegurado de las respuestas. Se sitúa fuera de la voluntad de lugar y fuera, también, de la voluntad de pertenencia. Por eso el estudiante es un extraño, un extranjero. Por eso no pertenece a los espacios de saber, no tiene lugar en ellos, no busca un lugar, una posición, un territorio, no quiere nada que no sea su leer y escribir preguntando. El estudio no tiene otro lugar que no sean sus preguntas. Un lugar infinito e inapropiable. Sin fin y sin finalidad. Con un cuaderno abierto y un lápiz en la mano. En medio de una mesa llena de libros. En la noche y en la lluvia. Interminablemente.

))((

Este libro se escribió al hilo de esa relación singular con la lectura y con la escritura que se da en el estudiar. Su escritura es el resultado de un estudiar apasionado, muchas veces gozoso y casi siempre desordenado. Tal vez por eso contenga entre sus páginas algo del espíritu del estudiante: la amplitud indeterminada de la curiosidad, la alegría inocente de los descubrimientos, la vitalidad apasionada de las preguntas, el atrevimiento osado de las afirmaciones, la parcialidad sin complejos de los gustos, la incompletud y la provisionalidad de los resultados. Podría decir que este libro me dio mi propia lectura, mi propia escritura y mis propias preguntas. Pero sólo puedo llamar mía a

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

esa lectura, a esa escritura y a ese preguntar que son a la vez infinitos e inapropiables, de todos y de nadie, de cualquiera, míos también.

Ahora estos estudios son tuyos. Tómalos, si quieres, como una invitación a tu propio estudio. Hazlos resonar, si quieres, con tus silencios y con tus pájaros nocturnos. Pregúntales lo que quieras y déjate preguntar por ellos. Busca en ellos, si quieres, tus propias preguntas. Yo, por mi parte, nunca sabré qué es leer, aunque para saberlo continúe leyendo con un lápiz en la mano y escribiendo sobre una mesa llena de libros. Nunca sabré qué es lo que he escrito, aunque lo haya escrito para saberlo. Y nunca sabré qué es lo que tú vas a leer, aunque te haya inventado para poblar los márgenes de mi escritura y para que, desde allí, me ayudases a escribir. No seré yo el que diga si ha valido la pena. Además, ¿qué pena? Es primavera, el aire está lleno de sonrisas y en el interior de la cápsula del estudiante, protegida por la noche y por la lluvia, hubo también muchos momentos de vida.

J. L.
Barcelona, junio de 2003.

© FCE - Prohibida su reproducción total o parcial

Congreso Mundial de IBBY

(International Board on Books for Young People)

Cartagena de Indias, 18-22 de septiembre de 2000

Elogio del encuentro

Michèle PETIT*

Ni por gracia y hermosura
Yo nunca me perderé
Sino por un no sé qué
Que se halla por ventura

Juan de la Cruz

Antes que nada, quisiera agradecer cumplidamente a las personas que organizaron este congreso, quienes me brindaron la oportunidad de estar hoy entre ustedes, y, de manera muy especial, a Sylvia Castrillón. Me brindaron también la oportunidad de volver a Colombia, donde pasé una parte de mi adolescencia, hace algunos siglos. Por eso me emocionó particularmente Katherine Paterson cuando habló anteayer de su retorno a China. No sé si habría podido evocarlo en la misma China, pero por parte mía, creo que tendré que esperar un congreso en China para poder hablar de mi retorno a Colombia.

Hasta aquí mis emociones. Cuando Sylvia me escribió que el presente congreso tendría como tema el encuentro entre dos mundos, le propuse que tratáramos de hacer… un elogio del encuentro, simple y sencillamente. Pero no de una manera general, llena de buenas intenciones, sino a partir de experiencias, de ejemplos que tomaré de las conversaciones con jóvenes que he recabado como parte de mis investigaciones[1], así como de algunos escritores que han evocado sus lecturas de infancia.

"Después de todo, había algo más..."

Y para entrar en materia les propongo que escuchemos a una joven mujer, Zohra, a quien conocimos durante una investigación realizada en los barrios pobres situados en la periferia de las ciudades francesas, donde mis colegas y yo llevamos a cabo un centenar de entrevistas con adolescentes y adultos jóvenes que habían frecuentado una biblioteca municipal[2].

Cuando empezamos a hablar con Zohra, la primera frase que nos dijo fue ésta: *"La biblioteca fue un encuentro extraordinario porque yo modifiqué el curso de mi vida"*. Y nos contó su historia, una historia donde, *a priori*, su camino ya estaba trazado de antemano: sus padres provenían de Argelia y habían crecido en el seno de una cultura rural y oral totalmente alejada de los libros; no les interesaba que sus hijas estudiaran y después ejercieran su profesión ya que para ellos la "tradición" musulmana parecía dictar que las muchachas no deben salir del espacio doméstico, y también porque pensaban regresar a su país cuando hubieran podido ahorrar algo. A las presiones de los padres se añadía la programación social, que sólo le ofrecía a Zohra una trayectoria escolar recortada.

En esta historia, sin embargo, se producirán encuentros que cambiarán el curso de su destino. El primero, con una maestra, cuando Zohra era muy pequeña. Escuchémosla: "*Adoraba a la maestra, le escribía tarjetas postales que nunca le enviaba. Quería mucho a los maestros porque transmitían cosas, estaban allí, eran personas sensatas, que razonaban, que comprendían, mientras que mis padres no comprendían. Eran adultos diferentes a los que me rodeaban. Me dieron una fuerza. Después de todo había algo más, había otras personas aparte de los padres, de la vida tradicional en familia. Me ayudaban a abrirme hacia el exterior, al igual que las bibliotecarias. Eran otros adultos que no me consideraban una bebé o una niñita que está para hacer el quehacer. Vivíamos en un capullo familiar muy fuerte. Mis padres nunca recibían visitas, amigos franceses o argelinos [...] Es muy difícil cuando ésa es la única referencia que se tiene de joven. Es como si estuvieras completamente aislada. El libro era la única forma de salirme de eso, de abrirme un poco*."

"Después de todo había *algo más*…" Tal vez lo esencial está allí y se repite una y otra vez a lo largo de varias entrevistas: el descubrimiento de una alternativa, de un margen de maniobra, de una abertura, como dice Zohra, y también, a veces, de otra mirada sobre el

niño o la niña que le da una "fuerza". Ese "algo más" lo forman los maestros, las bibliotecarias, la biblioteca como lugar, los usuarios con los que se topa, los libros mismos, y en su relato se mezclan unos con otros.

Observemos, por ejemplo, la evocación de esta maestra a la que le escribía tarjetas postales que nunca le enviaba. Sin saberlo, esta mujer tal vez desempeñó precozmente el papel de destinataria en un proceso parecido a la transferencia psicoanalítica: es decir, alguien que acoge las palabras del otro, que es el testigo de su deseo, con el que mantiene un lazo próximo al amor. Tal vez Zohra sintió ganas de leer y escribir "por transferencia", por amor a alguien a quien le gustaba leer y escribir, como sucedía con esta maestra; y con las bibliotecarias a las que admiraba, quienes le mostraban que había otra vida posible, fuera de la casa. Escuchémosla nuevamente: *"[La biblioteca] me permitía salir de mi casa, conocer gente, ver cosas interesantes (...) Iba a la biblioteca para leer, por mis libros, a escogerlos, y por el contacto con las bibliotecarias (...) Hubo mujeres bibliotecarias que me marcaron mucho. Es un trabajo muy femenino ¡Las mujeres son también las mejores lectoras del mundo a pesar de que tienen menos tiempo que los hombres*!"

Zohra tenía fascinación por las letras desde que era niña; por ello su sueño era ser impresora. Sin embargo, como les dije, estudió una carrera corta: "*En francés sacaba buenas notas; el francés me gustaba mucho porque había lecturas. Pero luego me pidieron que aprobara una serie de materias que no eran de lectura, materias científicas, matemáticas, y yo era incapaz de hacerlo. La escuela no fue placentera, no me ayudó, pese a que la lectura era muy importante para mí. Nadie me sacó de apuros. Más bien me dejaron hundir, me orientaron hacia una carrera corta. Así pues, me convertí en secretaria, sin mucha pasión".* Pero un día, para su buena suerte, se encontró con una mujer que trabajaba en la biblioteca, y que le propuso sustituir por unos meses a una secretaria. En esa ocasión decidió que sería bibliotecaria: se formó de manera autodidacta, se sometió a concursos y finalmente obtuvo el puesto.

Pero no fue sólo su destino profesional el que se modificó, pues la biblioteca y los libros también la llevaron a otros encuentros esenciales: al encuentro consigo misma, con regiones de sí misma que no conocía bien, que la asustaban. Como las que tienen que ver con el cuerpo, con la sexualidad, sobre la que nunca le habían hablado. Escuchemos cómo

fue su descubrimiento de Anaïs Nin: *"A través de la biblioteca pude tener acceso a temas tabú. (...) Cuando hablo de Anaïs Nin, es verdad que descubrí a una mujer que escribe literatura erótica sumamente bien, reconocida en el mundo entero. Aprendí cosas sobre mi vida sexual, sobre mi intimidad, que nadie hasta entonces pudo enseñarme [...] Al mismo tiempo me permitió comprender las cosas, descubrir el mundo, a Mark Twain, pasando por grandes sagas históricas. Descubrí que había vidas apasionantes y también temas íntimos"*.

Tanto en la casa como en la escuela todos guardaban silencio sobre otro tema: sobre algunos capítulos negros de la historia ocurridos poco antes de nacer ella, en los que su país de origen entonces colonizado: Argelia, se había enfrentado al país en el que ahora residía: Francia. "(*¿Qué es lo que leía?) la literatura magrebí, de dónde venía, la historia de Argelia, mi historia. Porque mi padre peleó en la guerra de Argelia y nunca nos ha hablado de eso. Entiendo que él no pueda hablar, como entiendo que muchos franceses no pueden hablar de ella. Vivieron cosas dolorosas y también le hicieron vivir cosas muy dolorosas a la población argelina. Pero al mismo tiempo nosotros nos quedamos ahí, sin respuesta. Hay que encontrar respuestas. Es necesario que haya... gente con historias (...) Todos tenemos una historia y hay que buscarla. A veces toma tiempo buscarla, encontrar los puntos de referencia que nos permiten, en un momento dado, tener una historia y vivir con ella todo el tiempo"*.

Las lecturas de Zohra no borraron las humillaciones o las heridas de la terrible guerra que vivieron sus padres, pero sirvieron para romper el silencio. Esas heridas adquirieron derecho de expresión, de memoria. Al recuperar su historia, Zohra pudo liberarse de ella, abrirse tanto a los novelistas contemporáneos argelinos como a los occidentales, y confirmar su adhesión a la laicidad y a los derechos de las mujeres. Y al asistir a la biblioteca, Zohra pudo también incorporarse a la historia de Francia, pues durante una exposición sobre la segunda Guerra Mundial conoció testimonios de ex miembros de la resistencia contra el nazismo, de ex deportados que recordaban sus combates, y se sintió cercana a ellos. De este modo pudo conjugar en su interior dos universos culturales que a lo largo de la historia habían estado reñidos.

Todo esto volví a encontrarlo en otras entrevistas, por ejemplo en lo que dice Daoud, un muchacho de origen senegalés que también insiste en la importancia del encuentro: *"Cuando se vive en los suburbios está uno destinado a tener malos estudios, a tener un trabajo asqueroso. Hay una gran cantidad de acontecimientos que lo hacen a uno ir en cierta dirección. Yo supe esquivar eso, convertirme en anticonformista, irme por otro lado, ahí está mi lugar. [Los rudos] hacen lo que la sociedad espera que hagan y ya. Son violentos, son vulgares, son incultos. Dicen: "Yo vivo en los suburbios, entonces soy así", y yo fui como ellos. El hecho de tener bibliotecas como ésta me permitió entrar allí, venir, conocer otras gentes. Una biblioteca sirve para eso [...] Yo escogí mi vida y ellos no"*.

"Escogí mi vida", dice Daoud; "…modifiqué el curso de mi vida", decía Zohra. Estos jóvenes establecen un vínculo totalmente explícito entre, por un lado, el encuentro con una biblioteca y los bienes y personas que allí están, y, por el otro, el hecho de elaborar una posición de sujeto, de salir de los caminos ya trazados, de poder realizar desplazamientos en un campo u otro de la vida. No tengo tiempo de contarles la historia de Daoud, pero también para él fue determinante el encuentro con algunos maestros, algunos bibliotecarios, algunos libros. Y, al igual que Zohra, pudo elaborar su propia construcción, su propia cultura, regocijarse de conocer tanto las sonoridades de la lengua peul que le transmitieron sus padres, como a los grandes escritores occidentales: *"[Si dijera que] Kafka, Orwell, Proust, Faulkner o Joyce no son buenos porque son occidentales, estaría haciendo exactamente lo mismo que ellos [los occidentales] han hecho con las demás civilizaciones, con los demás continentes, y yo estoy en contra de eso. Estoy en contra del Occidente en su política, en su teoría de dominación hegemónica, mas nunca estaré en contra de la cultura, de las actividades artísticas"*.

Dejemos a estos jóvenes por el momento. Un encuentro, como todos sabemos por experiencia propia, puede ser la oportunidad para modificar nuestro destino, pues en gran medida éste ya está escrito antes de que nazcamos: estamos ya encajonados en líneas de pertenencia social e incluso llevamos estigmas con los que tendremos que vivir toda la vida; asimismo estamos atrapados en historias familiares, con sus dramas, sus esperanzas, sus capítulos olvidados o censurados, sus puestos asignados, sus gustos heredados, sus maneras

de decir o hacer. Pero a veces un encuentro puede hacernos vacilar, hacer que se tambaleen nuestras certidumbres, nuestras pertenencias, y revelarnos el deseo de llegar a un puerto en el que nadie nos espera. Nuestras vidas están hechas de herencias que dejan sentir todo su peso y de esas repeticiones cuya importancia ha señalado el psicoanálisis; pero también están hechas de movimiento, que nos alegra o nos causa terror, y casi siempre ambas cosas, de ese movimiento que viene justamente con los encuentros.

Esto puede suceder cuando nos enamoramos, en esos momentos en que sentimos "el llamado del mar" como decía Rilke, en que la fuerza del deseo desempolva el mundo y nos vuelve inventivos y rebeldes. Es una experiencia ampliamente compartida y también un tema novelesco: numerosos escritores y cineastas se han dado a la tarea de mostrar hasta qué punto un encuentro, aun sin porvenir, puede hacer que se tambalee un destino.

En forma similar, ese movimiento puede darse cuando descubrimos a hombres o mujeres que despiertan nuestra admiración, como Zohra que admiraba a su maestra; hombres y mujeres a quienes soñamos con robarles determinado rasgo de personalidad, determinada pasión, determinada curiosidad, para poder reunirnos con ellos. Seres que parecen encerrar en su interior un saber sobre nuestros deseos más secretos; y después de haberlos encontrado, aunque sea fugazmente, ya no somos exactamente los mismos.

El deseo de movimiento puede provenir también de encuentros con lugares, con paisajes, con objetos diferentes, insólitos, en particular si tenemos la oportunidad de hacer un viaje y dejamos que lo imprevisto se cuele. O puede provenir de nuestras lecturas, en esos momentos en que las palabras tocan lo que estaba como detenido en la imagen para darle nueva vida, en esos encuentros en que uno piensa, como decía Breton en *El amor loco*: "Es verdaderamente como si yo me hubiera perdido y alguien viniera de pronto a darme noticias de mí mismo"[3].

Zarpar

Pero regresemos a esos jóvenes cuyas experiencias estaba evocando. Lo que experimentaron en su encuentro con los libros, algunas veces desde la más tierna edad, fue la presencia de los posibles. Lugares distintos, externos. La fuerza para salir de los puestos asignados, de los espacios confinados.

El sentimiento de estar encerrado podemos experimentarlo sea cual sea nuestra ubicación social. Sin embargo, cuando se es pobre se está expuesto a él con mayor frecuencia, pues lo que distingue a las categorías sociales es también el horizonte más o menos vasto de quienes las conforman. El horizonte popular urbano, al igual que el horizonte rural, era y sigue siendo muy a menudo, el capullo del que hablaba Zohra: la familia, lo cercano, el vecindario, "nosotros", mientras que el resto del mundo es un "ellos" de rasgos bastante difusos[4]. Albert Camus decía incluso que la miseria era "una fortaleza sin puente levadizo". Pero en su caso, como en el de Zohra, hubo algunos puentes levadizos: un maestro, a quien le expresó por escrito su reconocimiento cuando recibió el premio Nobel, y una biblioteca municipal de la que dijo: *"Lo que contenían los libros importaba poco en el fondo. Lo importante era lo que experimentaban* (él y su compañero) *al principio al entrar en la biblioteca, donde no veían los muros de libros negros, sino un espacio y horizontes múltiples que, desde el quicio de la puerta, los sacaban de la vida estrecha del barrio"*[5].

Esto es precisamente lo que la lectura, y sobre todo la lectura literaria, ofrece en abundancia: espacios, paisajes, pasajes. Líneas de huida, trazos que reorientan la mirada. Escuchemos a Rosalie evocar la biblioteca a la que solía ir de niña: *"La biblioteca, los libros, eran la mayor felicidad, el descubrimiento de que había otro lugar, un mundo, allá lejos, en el que podría vivir. En ocasiones hubo dinero en la casa, pero el mundo no existía. Lo más lejos que llegábamos era la casa de mi abuelita, en vacaciones, en los límites del municipio. Sin la biblioteca me habría vuelto loca, con mi padre gritando, haciendo sufrir a mi madre. La biblioteca me permitía respirar; me salvó la vida"*. Esta promesa de que existe otro lugar, de no estar condenado por siempre a la inmovilidad, es lo que hace felices a esos niños, simplemente; lo que impide que enloquezcan algunos de ellos, arrinconados en universos devastados por la violencia. Lo que permite soñar y por lo tanto pensar.

Cada uno a su manera, muchos de los y las jóvenes a quienes entrevisté expresaron lo mismo. Para Rodolphe, el descubrimiento de la biblioteca era el descubrimiento de *"un lugar donde se podía consultar el mundo"*. *"Es algo del mismo orden que el encuentro*", dice también Ridha. Y continúa: *"Creo que el sentimiento de asfixia experimentado por un ser humano se da cuando siente que todo está inmóvil, que todo a su alrededor está*

petrificado [...] Es como un pajarito al que alguien encerró en una jaula y luego dejó arrumbado y empieza a morirse (...) Cuando era chico, cada uno de los libros era una alternativa, una posibilidad de encontrar salidas, soluciones a problemas, y cada uno era una persona, una individualidad a la cual podía conocer en el mundo. A través de la diversidad de los libros y las historias, hay una diversidad de las cosas, y es como la diversidad de los seres que pueblan este mundo y a los que quisiéramos conocer en su totalidad; y nos parece una lástima que dentro de cien años no estaremos aquí y no habremos conocido al que vive en Brasil o al que vive allá lejos...".

Esta multiplicación de las posibilidades, este maravillarse frente a la diversidad, suelen asociarse, en el discurso de los lectores, al descubrimiento de un espacio radicalmente distinto, de un espacio *lejano.* Como en el caso de Ridha que, entre frase y frase, menciona "al que vive en Brasil", al que vive "allá lejos". Ese "allá lejos", ese llamado de un lugar distinto, esa apertura a lo desconocido, son los que hacen despertar en estos jóvenes su deseo, su curiosidad, su interioridad.

Eso es lo que dicen estos jóvenes, lo que dicen también algunos escritores a quienes me gustaría citar para hacer un contrapunto. Por ejemplo Pierre Bergounioux quien, siendo niño, vivía en una aldea languideciente de la provincia francesa y visitaba cada sábado la biblioteca municipal para sumergirse en obras cuyo interés residía, según dice, *"en el alejamiento de las cosas que decían"*[6]: *"La biblioteca permitía que nuestros pensamientos se ampliaran hasta las antípodas, hasta China o México"*[7]. *"Había otras cosas aparte de las que habíamos tocado, y también otras maneras de hacer (…) Las lecturas del sábado no sólo me hacían olvidarme temporalmente de la habitación en que me encontraba leyendo, del libro exhausto que sostenía. No regresaba con las manos vacías de la lejanía a la que me había transportado a lo largo de la tarde. El cuarto silencioso, la claridad turbia, gastada, de la vidriera de colores frente a la que volvía a tocar suelo, no eran para nada los mismos. Y me sentía menos a disgusto, porque me había ausentado un rato. No eran los mismos aun cuando las tierras por las que había caminado, vivido, tomaran su prestigio y sus cielos, sus pájaros, sus palmeras, sus nieves y sus aguas, y hasta su suelo, del volumen polvoriento en el que había tenido metida la nariz."*[8]

De nuevo, ese descubrimiento esencial: hay otras cosas aparte de las que nos rodean; de nuevo la lejanía, lo que Bergounioux llama “el fervor de lo externo”. Mencionemos de paso la insólita yuxtaposición de las palmeras y la nieve.

Tengo la impresión de que no se ha hablado lo suficiente de este “fervor de lo externo”. Por ejemplo el psicoanálisis, que tanto ha influido en mi formación intelectual y personal, me ha dejado un poco en ayunas sobre este tema. Sé que nuestra pulsión de conocimiento debe mucho a las preguntas sobre la sexualidad que nos hacíamos de niños, a nuestro deseo de explorar lo interior, el interior de la recámara de los padres, el interior del cuerpo materno. Quizá también tiene su origen en otro movimiento, sumamente precoz, que nos empuja hacia ese exterior lleno de colores que descubrimos al nacer.

Lo lejano y la interioridad

Pero a través de esta exterioridad, de esta lejanía, también nos aventuramos en nosotros mismos; es nuestro propio yo lo que encontramos al final del camino. No un “yo” social, que se halla por completo en la mirada que se pone en él, sino más bien el otro yo, el desconocido. Ese otro yo que anhela un espacio fuera de lo cotidiano, y palabras formuladas en otra lengua apartada de su uso normal, una lengua que nos aleja del tono habitual de nuestros días.

Escuchemos a Jean-Louis Baudry, quien escribió un libro dedicado al niño-lector que un día fue, en el que evoca lo que llama *“las inmensas reservas amazónicas de la interioridad”: “Todos los sabemos bien cuando niños; cada uno de nosotros debe enfrentarse a las mismas potencias subterráneas. Éstas viven en nosotros y para revelarse sólo esperan que se les interrogue en condiciones propicias y utilizando instrumentos apropiados. Los libros eran esos instrumentos. Gracias a ellos, sin tener que cambiar de lugares, cambiábamos de lugar. (...) Por más extraños que parecieran estos lugares, y porque eran extraños, tan fantásticos e inconcebibles precisamente porque eran fantásticos e inconcebibles, al penetrar en ellos penetrábamos en nosotros mismos”*[9].

Walter Benjamin describe casi la misma experiencia en su *Infancia berlinesa*: *"Para leer me tapaba las orejas (…) Los países lejanos que encontraba en esas aventuras jugaban familiarmente entre sí como copos de nieve. Y como la lejanía que, cuando está nevando, conduce nuestros pensamientos no hacia un horizonte más ancho sino hacia el interior de nosotros mismos, Babilonia y Bagdad, San Juan de Acre y Alaska, Tromsö y el Transvaal se encontraban en el interior de mí mismo"*[10].

Una vez más, encontramos lo lejano, lo extraño que lleva más allá en uno mismo, esa conjunción de extrañamiento y reconocimiento. Y también la curiosa yuxtaposición de San Juan de Acre en Siria y de Alaska, el fuego y el hielo que se mezclan dentro del niño, tal como hace un rato, en Bergounioux, las palmeras y la nieve.

Necesitamos lo lejano. Cuando alguien crece en un universo confinado, esas fugas pueden resultar vitales. Pero en todos nosotros apuntalan la elaboración de la subjetividad y la posibilidad misma del pensamiento. La expansión del espacio exterior permite una expansión del espacio interior. Sin esta ensoñación que es una huida de lo cercano[11] hacia lugares distintos e ilimitados cuyo destino es incierto, no hay pensamiento posible. Estas relaciones entre lo lejano y el pensamiento ya han sido abordadas por algunos filósofos como Heidegger, para quien pensar es *"acercarse a lo lejano"*[12]. O Hannah Arendt, que escribió: *"Salimos de viaje para examinar de cerca curiosidades lejanas; y muchas veces sólo en el recuerdo retrospectivo, cuando la impresión ya no nos afecta, las cosas que vimos se vuelven completamente cercanas, como si entonces revelaran por primera vez su sentido porque ya no están presentes. Esta inversión de las relaciones, a saber: que el pensamiento aleja lo cercano, es decir, se retira de lo cercano, y acerca lo alejado, es decisiva si queremos tener alguna luz sobre la morada del pensamiento"*.[13]

Por eso tendré que viajar a China para hablar de mi retorno a Colombia…

Ulises, Calipso y las familias reconstituidas

Como habrán notado, me he desviado un poco del tema. Inicié este recorrido celebrando el encuentro y ahora estoy evocando lo lejano. Pero son los propios lectores los que me han hecho derivar; son ellos los que asocian su encuentro con los libros con una ampliación de las posibilidades gracias al descubrimiento de un lugar distinto, de un espacio

lejano. Ellos también quienes, a menudo, hablan de lecturas que los transportan hacia universos aparentemente muy alejados pero que les han revelado porciones enteras de sí mismos. Y es que si nos damos tiempo de escuchar a los lectores, a menudo nos sentiremos asombrados y encantados por lo insólito de esos encuentros y por la audacia de los acercamientos. Ya lo he mencionado en otras ocasiones pero quisiera detenerme unos minutos: un lector no siempre escogerá un libro que hable de una situación parecida a la que él vive; un texto así podrá incluso parecerle una intromisión, mientras que en un libro que evoca un mundo totalmente diferente encontrará palabras que le devolverán el sentido de su experiencia. Lo lejano tiene también en este caso algunas virtudes.

No tengo mucho tiempo para citar ejemplos, lo que es una lástima porque éstos siempre están llenos de enseñanzas. Les brindaré sólo un par de ellos. El primero lo tomo de mi ahijada de cuatro años, que es adoptada. No sé cómo funcionen aquí las cosas, pero al menos en Francia se acostumbra clasificar los libros en las librerías o bibliotecas por categorías temáticas destinadas a ayudar a los padres a elegir títulos relacionados con las pruebas por las que deben pasar sus hijos: el nacimiento de una hermanita, el ingreso a la escuela, el descubrimiento de la sexualidad, la muerte de un ser querido. Desde hace algunos años suele encontrarse también la categoría “adopción”, de manera que a la niña se le compró y leyó concienzudamente un libro que se encontró en ese anaquel. Sin embargo, lo que le permitió simbolizar su experiencia no fue esa obra hecha a la medida, llena de buenas intenciones, que escuchó dando muestras de indiferencia y hastío. Lo que le dijo algo sobre sí misma, sobre su experiencia, fue... Tarzán, historia que pedía que se le leyera y releyera día tras día, sobre todo los pasajes en que, de niño, Tarzán se encuentra en brazos de la mona Kala. A ningún librero se le ha ocurrido poner en la categoría “adopción” la historia de este niño criado por los monos. Un día le conté esta anécdota a la directora de un jardín de niños, quien me señaló con toda razón que Tarzán era muy fuerte y salvaba a todos, a diferencia de los pequeños bebés-objetos a los que se pasan compadeciendo las familias en las historias de adopción. Como sea, es más divertido y dinamizante identificarse con Tarzán que con una pequeña víctima. Y ver a papá y mamá como un mono y una mona. Bien lo sabe Anthony Browne…

El segundo ejemplo me lo proporcionó esa misma directora al contarme que cierto día en que leía a los niños el episodio de la *Odisea* en el que Ulises pasa varios años junto a la ninfa Calipso, los niños empezaron a discutir espontáneamente luego de que uno de ellos comentó que su padre, al igual que Ulises, había dejado por un tiempo a su madre para irse a vivir con otra mujer. Esto dio pie para que se pasara revista a las distintas formas de familias en que uno podía crecer (familias reconstituidas, polígamas, monoparentales, homoparentales, etc.). Mientras tanto, con las mejores intenciones del mundo, algunos maestros abordan directamente estas cuestiones y, por ejemplo, les piden a los niños que elaboren sus árboles genealógicos, lo cual me parece una intromisión ya que tal vez algunos niños no tengan la menor gana de presentar ante el grupo y sin ninguna mediación su vida privada. La historia de Ulises y Calipso ofrecía este desvío, esta mediación a través del alejamiento temporal y geográfico, a través de la forma de un texto legítimo, reconocido, compartido, cuya naturaleza permite objetivar la historia personal propia, circunscribirla al exterior.

Esta cualidad de la metáfora para desplazar, para distanciar nuestras inquietudes, la utilizan deliberadamente algunos psicoanalistas con el fin de suavizar los temores de algunos niños o adolescentes. Para que las imágenes, a menudo crudas y repetitivas que obsesionan a estos niños, se vuelvan negociables por medio del pensamiento, es necesario --cito a Serge Boimare--: *"que esas imágenes no sólo hayan sido tomadas o engullidas de películas, confidencias radiofónicas o noticieros violentos, sino que posean la distancia, la complejidad y la reversibilidad de la cultura"*. De ahí que este terapeuta busque sus metáforas, por ejemplo, en los mitos antiguos o en Julio Verne.

Agregaré que a este distanciamiento que favorecen los mitos, los cuentos, las novelas, la poesía o la pintura, habría que añadir el simple placer de la transposición, del préstamo, del desvío. El placer del desplazamiento, cuyo significado habría que analizar con mayor detalle, y que tal vez se relacione con el hecho de que, según Freud, son precisamente el desplazamiento y la condensación los mecanismos que rigen el funcionamiento del inconsciente.

Fecundidad del encuentro

De la experiencia de los lectores me parece que debemos sacar algunas enseñanzas. Por lo pronto ésta: si bien puede ser vital que cada uno y cada una tengan acceso a medios para encontrar un vínculo con su propia historia o su cultura de origen --tal como vimos hace un rato en el caso de Zohra y de Argelia--, eso no significa que debamos encerrarlo en ella. Tenemos derecho a una historia, pero también tenemos derecho a la metáfora, al extrañamiento, al desvío, a la ampliación de nuestro universo cultural. Y la lectura puede ser justamente un sesgo privilegiado para ofrecernos ambas cosas, para permitirnos conjugar varios universos.

Tenemos derecho a una historia, sobre todo cuando ésta ha sido censurada o cuando ni siquiera ha sido transmitida; cuando se ha roto el lazo con la cultura de origen, como sucede con tanta frecuencia en nuestra época con esos niños y adolescentes cuyos padres, provenientes de una cultura rural y oral, han venido a probar suerte en la periferia de las grandes metrópolis. Cuando a uno lo han arrullado en una lengua, en una cultura y después se ha visto obligado a crecer en otra completamente alejada de la primera y en la que está marginado, la capacidad de simbolizar puede verse afectada. Entonces hay que construir pasajes entre ambas, conciliarlas, conjugarlas. Recuperar el pasado para que pueda haber un porvenir, para evitar ese desconcierto identitario que se añade a la miseria económica y condena a la vagancia, el odio a sí mismo y la violencia.

Como dice Ridha, el joven al que ya he citado: *"Es difícil pensar hacia adelante cuando no hay nada detrás. (...) Hay un patrimonio que no ha sido transmitido o que no se ha integrado tal vez porque nos dijeron que era incompatible con el patrimonio de aquí, pero yo creo que nada es incompatible. Todo lo que se aprende es compatible, todo lo que se ha vivido nos ha formado"*.

Así es: todo lo que se aprende es compatible, y podemos integrar, jugar en nuestro interior, con varios universos culturales, varios países. La lectura, y a veces otras prácticas, permiten el encuentro de culturas que hasta entonces estaban reñidas, la elaboración de un espacio simbólico en el que se puede encontrar un sitio en vez de sentirse rechazado por todas partes. Lo que he aprendido escuchando a los lectores es que por medio de los hallazgos que se hacen en los libros se pueden juntar eslabones de la propia historia, integrar

elementos de la cultura de origen, tal vez para ya no tener deudas con ella, de manera más o menos consciente, y poder apropiarse también de otra cultura.

Se puede ser un joven de origen argelino, disfrutar de las canciones que uno escuchaba de niño y ser fanático de Rimbaud y Breton. O una joven de origen turco que vive en un barrio pobre de alguna ciudad francesa y disfrutar de leer tanto a su compatriota Yachar Kemal --porque le ofrece los paisajes y las historias de una tierra perdida-- como de algunos pasajes del filósofo Descartes --porque le da la idea de cómo una argumentación bien hecha puede ayudar a rechazar un matrimonio forzado. Se puede ser una maestra que nunca ha salido de su pueblo en Bretaña, que conserva un *"respeto y un orgullo por sus orígenes*", como ella dice, y adorar a los escritores japoneses porque, cito*: "Mishima es delicadeza, flores japonesas, es seda"*. Se puede ser un niño de origen africano y disfrutar de deslizarse en el pellejo de un caballero de la Edad Media para imaginarse seduciendo a la princesa que se sienta al fondo del salón de clase: no se trata aquí de un gesto de sumisión a la cultura occidental, sino de una apropiación divertida, del gozo de un diálogo con un texto exótico o, más bien, con un fragmento de texto.

Son este tipo de encuentros los que permiten apropiarse de una cultura *a priori* extranjera, en vez de imaginarla como un templo cuyas puertas no está uno autorizado a franquear debido a su origen social o étnico. El hecho de estar entre dos culturas, entre dos lugares puede vivirse entonces como una riqueza, incluso como una oportunidad, y no como un sufrimiento.

Comentando el hecho de que *"a lo largo de este siglo los artistas plásticos occidentales han saqueado alegremente las tiendas de África, Asia y las Filipinas* [olvidó a América]*"*, Salman Rushdie escribió: *"Estoy seguro de que podemos permitirnos la misma libertad"*[14]. Creo que Rushdie tiene razón, y eso es precisamente lo que hacen muchos jóvenes que practican la lectura de manera intensa o episódica y elaboran su propio montaje, su propio ensamblaje, hurgando en los bolsillos de escritores de varios continentes. Como dice Ridha, no hay nada incompatible. O, como escribe el filósofo Jean-Luc Nancy: *"...el gesto de la cultura es en sí mismo un gesto de mezclar: es enfrentar, confrontar, transformar, reorientar, desarrollar, recomponer, combinar, hacer talacha"*[15]. Lo que cada

quien elabora en su pequeño rincón se efectúa también a mayor escala: las culturas se encuentran, se fecundan, se alteran y reconfiguran.

El miedo a las mezclas

Pero este acto de mezclar, este encuentro del uno y del que es diferente, es precisamente lo que se insiste tantas veces en negar. En estos días hablamos del Norte y el Sur, del Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. El Norte saqueó al Sur y lo despojó, pero raramente se interesó en conocer sus peculiaridades. Los museos del Norte le deben mucho a los países del Sur, ya sea porque los saquearon simple y sencillamente, ya sea porque los artistas tomaron de ellos su inspiración o un nuevo vigor. La cultura occidental se construyó sobre una base de rapiñas acerca de las cuales ya se ha dicho todo. De rapiñas y relatos. Pues apenas el Occidente descubría esos “nuevos mundos”, los cubría de palabras y de fantasmas. Las riberas lejanas se convirtieron en continentes negros, fascinantes y terroríficos. En contraparte, el occidental casi nunca se preocupó por las culturas reales de esos países más que para aniquilarlas o llenarlas de oprobio. Un encuentro también puede ser un combate. El que opuso al Norte con el Sur no fue un combate en buena lid. Y todavía no termina.

En reacción, algunas regiones del Sur no quisieron saber nada del Norte. A veces esa cerrazón fue vital para salvar lo que aún podía salvarse. Pero en las formas extremas que se conocieron a fines del siglo XX, las fiebres identitarias llegaron hasta la obsesión de pureza, la fobia al encuentro, a la alteración. En Francia, algunos jóvenes producto de la inmigración encuentran ahí la justificación para rechazar la escuela y los libros, a los que consideran claros símbolos de la cultura "dominante": *"Ya no estamos en la época de los misioneros. Tenemos una cultura, al igual que ustedes. No nos impongan la suya".* Pero esos mismos jóvenes se pasan horas, sin preocupaciones de ningún tipo, frente a los videoclips o a las series televisivas, abandonados a otras palabras --mucho más pobres-- de la cultura "dominante".

De manera parecida, algunos trabajadores sociales, algunos mediadores, movidos por su mala conciencia y su miedo al libro, sólo proponen a los niños o adultos provenientes de medios pobres lecturas supuestamente "adecuadas" a sus "necesidades": por ejemplo, obras

"útiles", que podrán usar en su vida cotidiana, o textos que reflejan fielmente sus experiencias. Una vez más, vemos a estos niños, a estos adultos, impedidos de realizar desplazamientos, confinados a lo próximo, a lo semejante a ellos mismos.

Esta prohibición de moverse no sólo se aplica en el caso de los pobres: por ejemplo, mientras redactaba esta conferencia me enteré de que en un hospital de París los médicos y las enfermeras temían que los libros donde se representaba a niños corriendo traumaran a los pequeños con parálisis. ¡Qué sadismo inconsciente era éste que intentaba privar a los niños de correr aunque fuera en su imaginación! Y eso me recuerda a una niña parapléjica, en otro hospital, cuyo libro preferido era un álbum que le permitía precisamente proyectarse en un conejo que se lanzaba en sus patines de ruedas por las calles de la ciudad. Sí: leer puede convertirnos en osados conejos que se apropian por un momento de todo el espacio de los libros que recorren, de todas las calles del mundo, de todas las épocas.

El derecho a la metáfora

Por ello cabe recordar que es tarea de los pasadores del libro permitir que todos tengan acceso a sus derechos culturales. Y que entre estos derechos figura, desde luego, el derecho al saber y a la información en todas sus formas. Figura también el derecho de acceso a la propia historia, a la cultura de origen. También el derecho a descubrirse o construirse con ayuda de palabras que tal vez fueron escritas al otro lado del mundo o en otras épocas; con ayuda de textos capaces de satisfacer un deseo de pensar, una exigencia poética y una necesidad de relatos que no son patrimonio de ninguna categoría social, de ninguna etnia.

No leemos solamente para dominar la información, y el lenguaje no puede reducirse a un instrumento, a una herramienta de comunicación. No leemos solamente para llamar la atención en las reuniones o para imitar a los burgueses (entre los cuales, por cierto, no todos leen, lejos de eso). Muchas mujeres y algunos hombres, en número un poco menor, leen por el gusto de descubrir y para inventarle un sentido a su vida, también en los medios populares. Para salir del tiempo, del espacio cotidiano y entrar en un mundo más amplio; para abrirse a lo desconocido, transportarse a universos extranjeros, deslizarse en la experiencia de otro u otra, acercarse al otro que vive en uno mismo, domesticarlo, perderle el miedo. Para conocer las soluciones que otros han dado al problema de estar de paso por

la tierra. Para habitar el mundo poéticamente y no estar únicamente adaptado a un universo productivista.

Esa lectura no es un distractor que desviaría de los verdaderos combates. Los psicoanalistas nos enseñan que para poder tratar la realidad que nos circunda, el mundo real, debemos empezar por ser capaces de imaginarla. Lo imaginario pone en movimiento, lleva a otro lugar, hace surgir el deseo. A partir de este espacio puede ocurrírsenos la idea de transgredir los límites asignados, de ser un poco más los sujetos de nuestras vidas, de rebelarnos.

Este imaginario se construye sin escatimar cosas múltiples, imperceptibles, sensaciones, emociones, rostros amados u odiados, paisajes extranjeros o conocidos, historias de familia, juegos, escenas vistas en la televisión, en la calle, frases recogidas en la escuela, en los periódicos, en los libros, en el autobús. Pero todo esto no se sitúa en el mismo nivel. La televisión, por ejemplo, es a veces un medio maravilloso que nos revela rostros del otro lado del mundo, pero casi siempre sólo nos remite a lo mismo, a un mundo cerrado, una aldea global. Las nuevas tecnologías, fascinantes por los encuentros que facilitan, siguen siendo de un acceso muy selectivo y raramente sirven como vehículo, al menos por ahora, a obras dotadas de cualidades estéticas.

La lectura de libros sigue conservando así algunas ventajas singulares. En opinión de los adolescentes en Francia, es precisamente el hecho de abrir las puertas al sueño, a lo imaginario, lo que le da ventajas sobre lo visual, tan presente en sus vidas. Y suele ocurrir que si tienen tanto apego a algunos libros sea por su extrañeza misma y no por su proximidad.

A manera de conclusión, quisiera decir desde ahora que no debemos pecar de ingenuos. No vamos a arreglar los problemas del mundo facilitando el encuentro de los niños con los libros. Tampoco les garantizaremos necesariamente una trayectoria escolar más exitosa, ni es seguro que sean más virtuosos. Freud señalaba incluso que los pervertidos y los neuróticos eran grandes consumidores de libros. Y para echar por tierra otras ilusiones, añadiré que tampoco estoy convencida de que el lector sea una persona más respetuosa del

otro, más democrática, aun cuando la lectura sea tal vez un factor necesario, propicio, pero insuficiente**,** para la democratización de una sociedad.

Entonces, ¿para qué incitar a los niños a que lean? De acuerdo con lo que me han dicho los lectores de diferentes medios, la lectura es tal vez una experiencia más vital que social aun cuando su práctica desigual se deba en gran medida a determinismos sociales, y de ella puedan obtenerse beneficios sociales en diferentes niveles. Pero estos beneficios vienen por añadidura. Si desde un principio se privilegia su búsqueda, si se reduce la lectura a sus beneficios sociales, me temo que no se estará muy lejos del control, de la voluntad de dominio, del "patronazgo". La lectura es tal vez un acto más interindividual, o transindividual, que social. Marca la conquista de un tiempo y un espacio íntimos que escapan al dominio de lo colectivo. Y si la soledad del lector frente al texto ha inquietado siempre, es precisamente porque abre las puertas a desplazamientos, a cuestionamientos, a formas de lazos sociales diferentes a aquellas en las que cerramos filas como soldados en torno a un patriarca.

Para mí es importante que los niños, y también los adultos, tengan acceso a los libros pues la lectura me parece una vía por excelencia para tener acceso al saber, pero también a la ensoñación, a lo lejano y, por tanto, al pensamiento. Matisse, cuyos viajes fertilizaron tanto la pintura, decía que "*la ensoñación de un hombre que ha viajado tiene una riqueza diferente a la del que nunca ha viajado*"[16]. Yo creo que la ensoñación de un hombre, de una mujer o de un niño que han leído posee también una riqueza diferente a la de aquel o aquella que nunca lo han hecho; la ensoñación, y en consecuencia la actividad psíquica, el pensamiento, la creatividad. Las palabras adquieren otras resonancias, despiertan otras asociaciones, otras emociones, otros pensamientos.

Muchas gracias

Traducción de Diana Luz Sánchez

[*] Antropóloga, Laboratorio LADYSS (Dynamiques sociales et recomposition des espaces), CNRS/Université Paris I, 191, rue Saint-Jacques, 75005, París, Francia.

[1] Estas investigaciones se abordan con detalle en Michèle Petit (1999), *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, col. "Espacios para la lectura" (traducido del francés por Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez).

[2] Véase *De la bibliothèque au droit de cité* (Michèle Petit, Chantal Balley y Raymond Ladefroux, con la colaboración de Isabelle Rossignol, parís, BPI/Centre Georges Pompidou, colección Etudes et recherches, 1997).

[3] *L'amour fou*, París, Gallimard, 1966, p. 11.

[4] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, París, Minuit, 1970, pp. 65-69 y 98-105.

[5] Albert Camus, *Le Premier homme*, París, Gallimard, 1994, pp. 224-229.

[6] Pierre Bergounioux, *La Mort de Brune*, París, Gallimard, 1996, p. 117

[7] Pierre Bergounioux, *Kpélié*, Charenton, Flohic Editions, 1997, p. 25.

[8] *La Mort de Brune*, op. cit., p. 118

[9] Jean-Louis Baudry, *L'Age de la lecture*, París, Gallimard/Haute enfance, 2000, p. 93.

[10] Walter Benjamin, *Enfance berlinoise*, trad. del alemán por Jean Lacoste, París, Maurice Nadeau, 1988, p. 89.

[11] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 168-169.

[12] Martin Heidegger, "Sérénité", en *Questions, III*, París, Gallimard, 1966, p. 196.

[13] Hannah Arendt, *Vies politiques*, París, Tel-Gallimard, p. 316.

[14] Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, París, 10-18 Christian Bourgois Editeur, p. 31.

[15] Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, París, Galilée, 1996, pp. 176-177.

[16] Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, París, Hermann Collection Savoir, 1972, p. 211.

Revista Borradores – Vol. VIII-IX – Año 2008
Universidad Nacional de Río Cuarto - I.S.S.N. N° 1851-4383

El *Edublog* como espacio para fomentar la lectura de textos literarios

Berardo, Camila - Galíndez, Melina - Molayoli, Gino
Universidad Nacional de Río Cuarto

Lo expuesto a continuación constituye el marco teórico de un proyecto que se presenta como alternativa frente a la problemática de la crisis de la lectura por placer. La propuesta pedagógica, básicamente, consiste en complementar la lectura de textos literarios con las nuevas tecnologías. Estas nuevas tecnologías se nos presentan como un espacio estimulante para que los jóvenes se acerquen al hábito de la lectura.

Coincidiendo con Neveleff en que los jóvenes que hoy en día ocupan las aulas de las escuelas secundarias pertenecen a una generación multimedial, nos parece necesario que los docentes articulen esta realidad sociocultural con su práctica. El mismo Neveleff expresa que *"aquello que no se renueva, indefectiblemente muere"*. Hoy en día es evidente que con la aparición de las nuevas tecnologías audiovisuales la lectura no ha muerto, como muchos lo pronosticaban, sino que se han abierto nuevos espacios para su desarrollo. El blog es uno de estos espacios y el docente es un actor social que puede utilizarlo en provecho de una lectura placentera y crítica de textos.

La relación escuela y lectura en la historia.

Si hacemos una lectura detenida del texto de Jean Herbrard[1], podríamos revisar cinco grandes momentos históricos de la relación entre escuela y lectura.

En primer lugar, deberíamos remontarnos hacia la antigua Grecia, ya que es allí donde comienza a existir la escuela como institución "instrumentada para la lectura". Con el nacimiento de esta institución, la lectura pasa de ser la propiedad de los escribas profesionales a lo que cada ciudadano necesita para desenvolverse en la vida social. (Es necesario recordar, de todas maneras, que no todos los individuos eran ciudadanos).

En segundo lugar, deberíamos remontarnos hacia el siglo XVI, momento histórico en el que la escuela se "reinventa". En este proceso de reinvención toma la posta la Iglesia, considerando que para la formación de un individuo cristiano es necesario un proceso de alfabetización. Nacen, así, las primeras escuelas parroquiales.

En tercer lugar, el siglo XIX nos ofrece un cambio radical de lo que venía siendo la relación entre escuela y lectura. Las naciones, a partir de sus proyectos políticos liberales, "retiran a la Iglesia la responsabilidad de la escolarización para transformarla en una institución estatal". El desarrollo de la educación dejará de ser elitista y pasará a ser popular; en consecuencia, comenzarán a construirse grandes materiales de lectura para la alfabetización de la población escolar. A partir de este período histórico, la relación entre escuela y lectura comienza a enfrentarse a ciertas crisis que se desarrollan en la segunda mitad del siglo XX.

[1] "El aprendizaje de la lectura en la escuela: discusiones y nuevas perspectivas"

Estas crisis constituyen un momento histórico particular. Por un lado, Herbrard se refiere a la aparición del televisor. El autor asegura que con este hecho comenzó a anunciarse el fracaso de la escuela en el proceso de alfabetización y la idea de que las masas sociales pueden adquirir una cultura sin pretender una formación humanista (lectura de obras clásicas), propia de las elites. Además, nace la idea de que los tradicionales procesos de alfabetización no son eficaces para formar a los lectores modernos.

Por otro lado, Herbrard se refiere a la desaparición de la cultura humanística. Según el autor, hasta la década del ’50 tener una cultura era “leer”. Y no leer cualquier cosa. La lectura de diarios, por ejemplo, era considerada mala lectura, hecho que se revierte a partir de la década del ’60, ya que progresivamente comienza a entrar en la escuela como objeto con el cual trabajan los alumnos y docentes.

En quinto lugar, debemos remitirnos a la década del ’70. En ella surge la idea de que leer es algo importante, pero que también es importante que la lectura sea un acto de placer, no un trabajo forzado. Esta concepción de la relación entre escuela y lectura promueve una relación íntima entre el alumno y el libro. Se constituye, de esta manera, la posibilidad de pensar la escuela como un espacio atractivo de lectura: la creación, por ejemplo, de un “rincón de lectura” en el aula, con alfombras, almohadones y todo tipo de objetos que induzca a los alumnos placer.[2]

El sujeto y la lectura

Petit considera que la lectura ofrece herramientas que ayudan a las personas a construirse como sujetos, a elaborar un espacio de libertad en el que puedan posicionarse como autores de su propia vida, aun cuando pertenezcan a contextos desfavorecidos. Tal autor señala también que la lectura nos permite soñar, construir, imaginar, pensar, volvernos críticos y rebeldes y, de este modo, poseer mejores armas para resistir a los procesos de exclusión.

Siguiendo a Aguilar, un sujeto es el resultado de un conjunto de ejercicios dirigidos a su propia construcción; la lectura, en efecto, se presenta como uno de estos ejercicios que contribuye a la elaboración de la subjetividad. Leer permite crear un espacio propio, íntimo, privado en donde se genera un pensamiento independiente y transgresor que hace posible la apertura hacia otros espacios de pertenencia, nuevos caminos no transitados. Un sujeto es un individuo histórico que ha tomado conciencia de sí mismo, de su historia, de su pasado, y de su presente. Con la lectura el sujeto puede integrar elementos de su cultura y apropiarse de los de otras culturas elaborando un espacio simbólico en el que el encuentro enriquece la identidad de la persona. En definitiva, se trata de la elaboración de una posición de sujeto.

En relación a esto, Petit considera que el espacio que se gesta a partir del ejercicio de la lectura es un espacio psíquico resultante de una actividad en la que los lectores se apropian de lo que leen, interpretan e inundan al texto de su subjetividad. Esto se puede producir a lo largo de toda la vida pero es en la adolescencia cuando se hace más notable ya que es una etapa en la que se producen cambios que afectan al mundo interior del joven y a la relación de éste con el mundo exterior, el cual es percibido como excluyente, hostil, desafiante. La lectura y, sobre todo, la lectura de textos literarios, proporciona a los adolescentes un lugar en el que pueden encontrar

[2] No quiere decir esto –y Herbrard lo deja bien claro- que la lectura deba reducirse a lindos almohadones para sentarse.

respuestas a sus inquietudes, a esos temores y deseos que no son exclusivos de ellos sino que ya han sido experimentados por otros.

El acto de lectura se presenta como una experiencia en donde lo íntimo y lo compartido están ligados de modo indisoluble. La lectura nos introduce en el mundo de un modo diferente donde lo privado se relaciona con lo universal, lo que provoca un cambio en nuestra relación con los otros.

Jean Hebrard explicita que son las comunidades las que permiten a los sujetos construirse como lectores. El autor hace hincapié en la importancia de la sociabilidad de la lectura, considera relevante que la lectura se comparta poniendo en común los sentimientos, las creencias, los valores y conocimientos que de ella surjan. Cuando se lee un texto se posee la capacidad de hablar de él y, por ende, de compartir lo leído. De este modo, se crean "comunidades de interpretación" en donde es posible hablar de las lecturas hechas, dar lugar a las distintas voces para poner en consideración los diferentes puntos de vista.

Julio Neveleff considera que existen dos tipos de lectores: el lector apasionado por el proceso de lectura (el lector de **literatura**) y el lector curioso, el que realiza el proceso de lectura con el objetivo de obtener información. El primero es "el lector capaz de **con**- *fundirse* con el texto literario". En cambio, el otro lector puede con total naturalidad aceptar el texto electrónico; puede prescindir del soporte de papel e incluso preferir el soporte electrónico. "Lo que los dos necesitan, para que su actividad lectora sea productiva, es un muy buen manejo de las técnicas de lectura. Los dos tienen que ser verdaderos lectores críticos, capaces de participar activa y críticamente de aquello que están leyendo. La diferencia entre ambos está solamente en el tipo de textos que preferirán, en el tipo de soporte que más se adecue a sus lecturas. En el acto de lectura, lo fundamental es encontrar un significado en el texto. Leer implica el desarrollo de estrategias para obtener sentido del texto."

La lectura y los nuevos medios tecnológicos de comunicación.

Julio Neveleff, en su artículo "Los ciberlectores. Nuestros chicos, la lectura y el libro del futuro" expresa que el progreso de la sociedad depende de la capacidad de los adultos (y por supuesto que en esta categoría se incluye a los propios docentes): "Si todo se redujera a un combatir lo nuevo para conservar el monopolio de lo seguro (por conocido), no quedaría demasiada esperanza para el futuro (…) Aquello que no se renueva, indefectiblemente muere (…) Y en este punto se encuentra el libro. Y, con él, la lectura."

Es frecuente que a lo largo de la historia los adultos se muestren reticentes ante los nuevos avances tecnológicos; pero también la Historia nos permite observar que la resistencia también se vence.

Respecto del avance tecnológico producido a lo largo del tiempo, Neveleff sostiene que existe una diferencia entre las computadoras y las demás innovaciones tecnológicas del pasado; tal diferencia residiría en que estos nuevos aparatos tecnológicos se están introduciendo en todos los órdenes de nuestra vida, obligándonos a modificar nuestras conductas.

El autor considera que recién cuando comencemos a considerar a la computadora (en cualquiera de sus formas) como un soporte más que posibilita la recreación y la formación, podremos replantear nuestra relación con ella y con el proceso de lectura.

Asociamos "educación y cultura" con el libro tradicional (el de páginas impresas) e ignoramos que también muchas veces tiene que ver con otros nuevos fenómenos,

fundamentalmente audiovisuales: “Asistimos al nacimiento del libro electrónico, escrito expresamente para ser leído en una pantalla.” Para el autor, este nuevo fenómeno lo que produce es un cambio en la forma del libro y en la actitud de los lectores hacia ellos, no en el contenido de los textos.

Para Neveleff, algunos de los aspectos positivos que presentan estos nuevos soportes son:

- La posibilidad de incorporar imágenes, sonido y texto y trabajar sobre ellos, abre un campo insospechado para la creación artística, para la recreación y para el manejo de la información.
- También se puede trabajar sobre textos, aunque tomando soportes diferentes, en los sistemas de *hipertexto*, que permiten interactuar con la pantalla para hacer comentarios, apuntes; en fin, volcar la propia personalidad. El hipertexto permite al usuario navegar a través del texto eligiendo él mismo el rumbo y la profundidad de su búsqueda. La utilización de todos estos nuevos recursos abre un campo ilimitado para la búsqueda y manejo de la información, iniciando direcciones inexploradas en el campo de la creatividad.

Los jóvenes y las nuevas tecnologías

Neveleff expresa en su artículo que los jóvenes de hoy pertenecen a la generación audiovisual: “Nacieron con la televisión, y la síntesis de su cultura está simbolizada por el videoclip”.

Los que hoy son chicos pertenecen, ya, a la generación multimedial. Conviven con todas las sofisticaciones electrónicas que ya han ingresado en su mundo, “su reino es el de la computadora”. Un mundo cibernético, interconectado, en el cual se borran los límites convencionales y la realidad es virtual.

El autor agrega que serán ellos los ciberlectores. Nuevos lectores “capaces de moverse con comodidad a través de la autopista de la información, de la multiplicidad de expresiones de la cultura sintetizadas en una pantalla”.

¿Qué es un blog?

Un **blog**, o en español también una *bitácora*, es un sitio Web periódicamente actualizado que recopila cronológicamente textos o artículos de uno o varios autores, apareciendo primero el más reciente, donde el autor conserva siempre la libertad de dejar publicado lo que crea pertinente. El término *blog* proviene de las palabras *web* y *log* ('log' en inglés = *diario*). El término *bitácora*, en referencia a los antiguos cuadernos de bitácora de los barcos, se utiliza preferentemente cuando el autor escribe sobre su vida propia como si fuese un diario, pero publicado en Internet en línea.

En el blog –a diferencia del e-mail- se establece un ***d****ialogo interactivo con un conjunto de personas, lo cual fomenta la controversia y el debate ya que cada persona expone su punto de vista sobre un tema determinado*.

El uso o tema de cada blog es particular: los hay de tipo personal, periodístico, empresarial o corporativo, tecnológico, educativo (edublogs), políticos, etc.

En estos espacios de expresión y comunicación, la temática sobre la que escribe la gente es muy variada y los editores muestran cualquier tipo de conocimiento, ideas, pensamientos, argumentaciones, etc.

Desde el punto de vista técnico, son una aplicación informática que permite una escritura y una publicación sencilla y rápida en un determinado orden cronológico. No requieren ningún tipo de conocimiento de programación porque son tan fáciles de usar como un procesador de textos. Además, permiten tantas actualizaciones como se deseen.

Creemos que todo lo expuesto anteriormente debe estar presente en las agendas políticas como un tema de suma importancia si queremos revertir el papel de la lectura en los adolescentes de hoy.

Como pudimos observar, las nuevas tecnologías han dado pasos agigantados y parecen no detenerse. No podemos seguir al borde del camino por el que transitan nuestros jóvenes si queremos que la lectura se incorpore en sus hábitos. Creemos que resulta necesario dar herramientas a nuestros *cyberlectores* para el desarrollo de las lecturas en estos nuevos soportes. Para ello necesitamos, en primer lugar, informarnos sobre estos nuevos modos de comunicación y, en la medida de lo posible, incluirlas en nuestra práctica docente.

Bibliografía

- HEBRARD Jeam; *El aprendizaje de la lectura en la escuela: discusiones y nuevas perspectivas*, Conferencia dada en la Biblioteca Nacional- sala Cortázar, Buenos Aires, 2000.
- NEVELEFF, Julio; *Los ciberlectores. Nuestros chicos, la lectura y el libro del futuro*, Ed. Ediciones Novedades Educativas, Buenos Aires, Argentina. Edición núm. 58.
- PETIT, Michèle. *Elogio del encuentro. Congreso mundial de IBBY*. Cartagena de Indias, 2000.
-AGUILAR, Hugo. *Lectura, medios y subjetividad*. Ponencia del Ciclo de Lectura, organizado por la Secretaría de Extensión y del Departamento de Lengua y Literatura de la UNRC. Julio de 2005.
-PETIT, Michèle. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Definición de Blog:

- http://infoempresa.blogspot.com/2005/07/definicin-de-blog-y-caractersticas.html
- http://internetmarketingmexico.com/que-es-un-blog-weblog/
- http://es.wikipedia.org/wiki/Blog

Daniel Cassany

Tras las líneas

Sobre la lectura contemporánea

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

6. VEINTIDÓS TÉCNICAS

La comprensión que se alcanza a través de la lectura crítica implica percibir la relación que existe entre el texto y su contexto.

PAULO FREIRE, 1987: 51

Veamos ahora algunos recursos para fomentar la comprensión crítica. Se trata de técnicas formuladas en forma de preguntas, metáforas e instrucciones para relacionar las palabras con la realidad. Hay tres grandes tipos, según se relacionen con el autor, el género discursivo o el lector y sus interpretaciones, como vemos en la página siguiente.

EXPLORAR EL MUNDO DEL AUTOR

Detrás del texto hay siempre un autor que vive y escribe en un lugar del planeta y en un momento de la historia. El texto surge de su imaginario, de su mundo, de su comunidad, de su mirada sobre la realidad, sesgada, parcial, personal, por definición. Este primer grupo de técnicas explora este contexto de partida: identifica los referentes del autor, lo que sabemos de él o ella, la confrontación con otras «miradas».

1. *Identifica el propósito*

¿Qué se propone el autor?, ¿qué espera del lector?, ¿qué quiere cambiar? Termina la siguiente oración con no más de 10 palabras: El autor pretende...

El mundo del autor

1. Identifica el propósito
2. Descubre las conexiones
3. Retrata al autor
4. Describe su idiolecto
5. Rastrea la subjetividad
6. Detecta posicionamientos
7. Descubre lo oculto
8. Dibuja el «mapa sociocultural»

El género discursivo

9. Identifica el género y descríbelo
10. Enumera a los contrincantes
11. Haz un listado de voces
12. Analiza las voces incorporadas
13. Lee los nombres propios
14. Verifica la solidez y la fuerza
15. Halla las palabras disfrazadas
16. Analiza la jerarquía informativa.

Las interpretaciones

17. Define tus propósitos
18. Analiza la sombra del lector
19. Acuerdos y desacuerdos
20. Imagina que eres...
21. En resumen...
22. Medita tus reacciones

Raramente nos tomamos la molestia de escribir para nada. Si decidimos hacer algo tan complejo y costoso como escribir es para conseguir beneficios: convencer, informar, responder, emocionar, ganar dinero, influencia, hacer reír, etc. En nuestra sociedad pacífica, el discurso es el arma usada para conseguir nuestros deseos. Así resulta útil adivinar el deseo, la intención o la motivación que hay detrás de cada discurso. Cuanto más claro y concreto podamos formular el propósito, mejor entenderemos el texto.

2. *Descubre las conexiones*

¿Dónde se sitúa el texto?, ¿cuándo?, ¿a quién se refiere?, ¿qué menciona? Identifica las referencias del texto a la realidad: el aquí, ayer, nosotros, *etc.*

El discurso suele contener referencias a los elementos contextuales (los deícticos y otras expresiones): al espacio *(aquí, allí, allá, entre nosotros, en América, en Barcelona*, etc.), al tiempo *(ayer, este año, entonces)* y a los interlocutores *(creemos, ustedes, cuando tú*, etc.). Al detectar y analizar estas minúsculas piezas podemos situar el mundo del autor y delimitar sus fronteras. Podremos tomar conciencia del punto de vista que adopta.

Por ejemplo: ¿qué se esconde detrás de un *nosotros consideramos?* ¿Es sólo un plural de modestia, como cuando un investigador escribe *consideramos varias pruebas de laboratorio?* ¿Quizá incluye al lector, como en *consideramos que todos debemos usar estas técnicas?* ¿O abarca a una comunidad más amplia, como en *consideramos la literacidad crítica una cuestión fundamental?* Al leer *en este país hay importantes déficits de lectura*, ¿a qué se refiere *este país?*, ¿a la región o a España? ¿A España o al mundo hispano?, ¿a otro país?

3. *Retrata al autor*

¿Qué sabes del autor?, ¿cómo se le valora en tu comunidad?,

¿por qué escribe?, ¿cómo? Anota todo lo que sepas de él o ella y lo que deduzcas de su prosa.

Cuando conocemos al autor, el texto se hace más familiar. Disponer de un buen retrato suyo ayuda a comprender la ideología. Fíjate en este cuadro:

Retrato del autor

Denominación	¿Es anónimo?, ¿tiene nombre real, pseudónimo, nombre institucional?, ¿su nombre aporta algún dato?, ¿qué te sugiere?
Tipo	¿Es una persona?, ¿un colectivo, una empresa, una asociación?, ¿cómo se presenta? Si es un colectivo: ¿quién lo compone?, ¿quién es su líder?, ¿cómo ordenan sus nombres en la firma?, ¿qué tienen en común sus miembros?, ¿cómo han elaborado el escrito?
Biografía	¿Dónde y cuándo nació?, ¿qué formación tiene?, ¿en qué lengua escribe?, ¿con qué cultura?, ¿qué le influyó?, ¿a qué se dedica?, ¿qué ideología profesa?, ¿qué opiniones tiene?, ¿milita en algún partido político o asociación?
El texto	¿Dónde y cuándo se publicó o escribió?, ¿en qué circunstancias?, ¿qué importancia tiene?, ¿por qué?
Bibliografía	¿Qué otros textos conoces de él o ella?, ¿a qué género pertenecen?, ¿cuándo se publicaron?, ¿qué pretendían?
Imagen social	¿Cómo valora la sociedad al autor?, ¿qué se piensa de él o ella?, ¿es conocido o famoso?, ¿por qué destaca?

Pero cuando no lo conocemos o incluso cuando ignoramos su nombre –como en Internet–, podemos rastrear lo que nos dicen sus palabras, lo que nos muestra la prosa.

4. *Describe su idiolecto*

¿Cómo utiliza la escritura el autor? ¿Detectas alguna variedad geográfica, social o generacional? ¿Hay rastros de algún registro lingüístico? ¿Has descubierto algún tic, alguna muletilla repetitiva o algún otro rasgo especial? Anota todas las características particulares.

Nadie escribe del mismo modo. Cada uno tiene su propio estilo, fruto de la historia personal y de la elección voluntaria. Según dónde haya nacido, dónde se haya educado y dónde viva, el autor usa un léxico u otro. ¿Has encontrado alguna palabra dialectal?, ¿quizá algún extranjerismo?, ¿o algún vocablo moderno?

Otros aspectos que influyen en la manera de escribir son la profesión y los idiomas extranjeros que se dominan. No escribe del mismo modo un médico, un abogado o un ingeniero. Tampoco alguien que lea a menudo en inglés u otra persona que lo haga en alemán. El género discursivo también establece un registro y unas pautas, pero el autor los puede transgredir con su idiolecto... Conviértete en un detective lingüístico por unos momentos.

5. *Rastrea la subjetividad*

¿Qué puedes inferir del discurso?, ¿qué nos dice de sí mismo su autor?, ¿cómo puede ser la persona que ha elegido estas palabras?, ¿cómo te la imaginas?, ¿qué máscara, cara o imagen ofrece?

El lenguaje desliza las actitudes, las opiniones y las realidades del autor. Existen indicadores claros, como la modalidad enunciativa (¿el autor afirma, pregunta, exclama o duda?), el uso de palabras valorativas *(es fantástico, es penoso, es una joya)* y otros resquicios más sutiles:

Rastros de subjetividad

Tipo de rastro	*Ejemplos*	*Información comunicada*
Adjetivos subjetivos	*Película maravillosa, comentario feo, palacio abandonado, lista larga*, etc.	Compárense con: *película francesa, comentario científico, palacio deshabitado, lista completa.* Estos adjetivos describen cualidades objetivas, mientras que los anteriores muestran de algún modo el punto de vista del autor.

Rastros de subjetividad *(continuación)*

Tipo de rastro	*Ejemplos*	*Información comunicada*
Adverbios de manera	*Es completamente gratis, respondió simplemente que no, quizá no es cierto.*	Compárense con: *es gratis, respondió que no, no es cierto.* Los adverbios anteriores muestran el punto de vista del autor y no aportan datos extra.
Verbos *dicendi*	*El portavoz criticó, el dueño reveló, él disfruta de unas rentas, perpetró un crimen,* etc.	Compárense con: *el portavoz afirmó, el dueño manifestó, él dispone, cometió un crimen,* que resultan más objetivos al no aportar juicios de valor.
Sustantivos valorativos	*Reto, molestia, trasto, ruina, pocilga, parloteo, simpatía,* etc.	Cargan con las connotaciones propias del significado y del uso previo.
Sufijos valorativos	-acho/a: *poblacho, ricacho;* -ucho/a: *librucho, casucha;* -ete: *vejete;* -illo: *directorcillo, maestrillo, etc.*	Muestran la valoración despectiva, afectuosa o particular que hace el autor del objeto designado.
Usos metafóricos	*Cafetera* para referirse a *barco, paquete* para *jugador, castillo* para *apartamento, genio* para *profesor,* etc.	Al relacionar los dos términos con la metáfora, transferimos al objeto designado las características y las cualidades del elemento comparativo.

6. *Detecta posicionamientos*

Con los estereotipos y las representaciones culturales. *¿El autor es sexista?, ¿xenófobo?, ¿respetuoso con todas las identidades?, ¿con el medio ambiente?, ¿qué palabras ha elegido para referirse a las controversias? Barre su prosa y subráyalas.*

Cualquier texto se posiciona sobre las grandes cuestiones que afectan a la comunidad, al margen del tema particular que trate. No existe la actitud cero, porque incluso el cero nos dice algo: que el autor no da importancia a un determinado hecho. Fíjate en estos ejemplos:

Posicionamientos y estereotipos

Aspectos que proyecta el texto	*Ejemplos*
Rasgos fisiológicos: androcentrismo (sexo), etnocentrismo (raza), aspecto físico (altura, obesidad, calvicie), atención a particularidades variadas (minusvalía física o psíquica, sordera, ceguera, etc.).	¿Utiliza *abogados, abogados/as* o *abogacía?,* ¿se posiciona de modo explícito sobre la referencia a hombres y mujeres?; ¿prefiere *moro* o *árabe?; ¿negro* o *africano?;* ¿presupone algún sexo, raza o aspecto físico o psíquico?, ¿presupone alguna cualidad en las personas?
Pertenencia a grupos sociales: nacionalidad (xenofobia), lengua, religión, orientación sexual, ideología, estatus socioeconómico, profesión.	*¿Inmigrantes, emigrantes* o *migrantes?; ¿prostitutas, sexoservidoras* o *trabajadoras del sexo?;* ¿presupone que todos somos *creyentes* o *católicos practicantes?;* ¿que todos tenemos pareja del sexo contrario?, ¿usa eufemismos *(tiene pluma, es obvio),* denominaciones más neutras *(homosexual)* o el término elegido por el colectivo *(gay)?;* ¿en Chile, se refiere a los *mapuches* o a los *araucanos* (para referirse a esta comunidad, que rechaza el segundo término impuesto por los conquistadores)?
Estereotipos culturales y formas de vida: matrimonio, familia, roles sociales (hombre trabajador, ama de casa), intereses habituales (fútbol, televisión, periodismo rosa), entorno urbano o rural.	¿Presupone que todas las familias tienen un padre y una madre?; ¿que los hijos son biológicos?; ¿que las mujeres se encargan de la casa?; ¿que el fútbol sólo gusta a los hombres?; ¿que los campesinos son rústicos o los capitalinos finos?; ¿que mi pareja tiene mi misma edad?; ¿que como carne y pescado?; ¿los difuntos se entierran o incineran?; ¿qué punto de vista adopta sobre la ecología, la globalización, la eutanasia, los pueblos indígenas, la deuda externa latinoamericana, los derechos de los animales, la relación Occidente-Oriente, el poscolonialismo y tantas otras cosas?

Posicionamientos y estereotipos *(continuación)*

Aspectos que proyecta el texto	*Ejemplos*
Ideología política: referencias geográficas, históricas (épocas, reyes, hechos) o sociales.	*¿Euskadi* o *País Vasco?; ¿Malvinas* o *Falkland?; ¿Isla de Pascua* o *Rapa Nui?; ¿América* se refiere sólo a EE.UU. o a todo el continente?; *¿la conquista de América* o *la invasión europea?; ¿la invasión de los bárbaros* o *la emigración de los pueblos del Norte* (hablando de la caída del Imperio romano)?; *¿el general Franco, el Caudillo, el dictador franquista* o *el jefe del Estado?; ¿banda criminal, grupo terrorista* o *movimiento reivindicativo?*

Por supuesto, nadie está defendiendo aquí lo políticamente correcto. Ni es posible esconderse detrás del discurso ni parece deseable. Sólo nos interesa tomar conciencia de las elecciones que toma el autor.

7. *Descubre lo oculto*

Fíjate en las lagunas, los silencios, los saltos, las elipsis, todo lo que quede presupuesto, implícito o tácito. Barre el texto oración por oración y párrafo a párrafo, como si tus ojos fueran una escoba. Anota todo lo que sea necesario para entender el texto aunque no se explicite. ¿Estás de acuerdo con estas ideas?, ¿son coherentes con el resto de datos?

A veces lo relevante está escondido, duerme agazapado tras las líneas, invisible, y penetra directamente en nuestra mente. Y quizá sea lo más importante. Esta técnica detecta los datos que el texto da por ciertos o seguros y permite cuestionarlos. Algunas pistas lingüísticas nos pueden ayudar (véanse tablas en páginas 123 y 124):

8. *Dibuja el «mapa sociocultural»*

Haz una lista de todo lo que dice el texto y otra de lo que tú sabes del mismo tema, que no menciona. Haz esta segunda lista

Rastros de presuposiciones

Rastros	*Palabras dichas*	*Datos comunicados*
Las negaciones: *no, ni.*	*La bolsa no llegó a los 4,8 puntos, se quedó en 4,6.*	La referencia de *4,8* puntos tiene una importancia que no tiene 4,7 o 4,9, por ejemplo. ¿Se esperaba que llegara a 4,8?, ¿hubo alguna previsión o alguna expectativa al respecto?
	¡Jorge no trajo el arroz!	Se había acordado que Jorge traería el arroz. Ha ocurrido algo que ha provocado que no lo trajera. No podremos preparar la paella. Habrá que ir a buscarlo a otra parte. Etc.
Los adverbios: *también, tampoco, todavía, ya,* etc.	*María ya había aprobado, aunque tampoco obtuvo buena nota.*	No esperaba que María aprobara o que lo hiciera ahora. Otras personas obtuvieron notas justitas.
Los cuantitativos: *más, menos, demasiado.*	*Esperaba más invitados y sobró demasiada comida para guardarla en el frigorífico.*	No vinieron los invitados previstos. La comida que les pertenecía no cabía en el frigorífico y tuvo que tirarse o darse.
Verbos y nombres de cambio de estado: *dejar de, continuar, cesar, cambiar, despertarse.*	*Este lunes dejo de fumar y sigo con la dieta, sin esperar al cambio de trabajo.*	Ahora mismo y hasta el próximo lunes, fumo y fumaré y como y comeré todo lo que me plazca. Había iniciado una dieta que suspendí temporalmente y que retomaré este lunes. No esperaré a dejar mi trabajo actual y a comenzar el nuevo, tal como sugerí (quizá porque este nuevo trabajo puede facilitar estas dos decisiones).
	Ha continuado nevando.	No ha parado de nevar. Antes también lo hizo.

Rastros de presuposiciones *(continuación)*

Rastros	*Palabras dichas*	*Datos comunicados*
Los verbos factuales o contrafactuales: *perdonar, agradecer, creerse.*	*Excusa mi retraso, me imaginaba que el encuentro era a las 5h.*	Llegué tarde. La cita no era a las 5h: era antes. (Mis compañeros llegaron puntuales.)
Expresión factual de datos: *salir, subir, entrar, comprar.*	*Me voy al aeropuerto a buscar a mi hija, que llega de Italia.*	Ahora no estoy en el aeropuerto. Mi hija no está conmigo en esta ciudad; llega hoy en avión.
Verbos y adverbios de repetición: *obstinarse, repetidamente.*	*Eva volvió a ganar.* *Llueve de nuevo.*	Eva había ganado en otras ocasiones. Ya había llovido.
Algunas conjunciones: *pero.*	*Soy mexicano pero no me gusta cantar.* *María es fea pero rica.*	A los mexicanos les gusta cantar. La valoración de María es positiva, su riqueza importa más que su belleza.
Pasos previsibles en las secuencias de hechos.	*Compró el billete de primera y llegó a Rosario en 4 horas.*	Hizo un viaje en transporte público: bus, tren o avión. Accedió a este medio, se acomodó, hizo el viaje completo y llegó a destino sin incidencias. También puede ser que tuviera un compañero de viaje, que hablara con él o ella o no, que fuera al baño, que bebiera o comiera algo, que viera alguna película, etc.

tan extensa como puedas, con todo lo que recuerdes, aunque no lo sepas con precisión, con todo lo que intuyas. Compara las dos listas: ¿qué expone el texto y qué calla?, ¿en qué pone el acento?, ¿a quién favorece esta selección de datos?, ¿por qué?

Nunca podemos decirlo todo. Cualquier texto es finito y sólo incluye una parte pequeña de toda la información. Sólo se muestra una parte del mapa o de la fotografía. Recomponer la imagen íntegra del rompecabezas ayuda a entender la parcialidad del discurso.

Si hacemos una lista de lo que sabemos o intuimos, estamos reconstruyendo el universo cultural de aquel tema; si comparamos la lista con lo que dice el texto, lo estamos situando con relación al todo. Es como ubicar un pueblo en un mapa de carreteras para darnos cuenta de la distancia que lo separa de los lugares que conocemos. ¡Qué lástima que no existan «mapas socioculturales» parecidos a los mapas de carreteras! Pero podemos elaborar uno mentalmente por nuestra cuenta.

Analizar el género discursivo

Ningún texto es el primero, siempre es el siguiente, uno más en la inmensa lista de predecesores, antecedentes u opositores. Este segundo grupo de técnicas enfatiza la relación del texto con otros discursos: la intertextualidad o la polifonía. Comprenderemos mejor un discurso si tomamos conciencia de los autores a los que se opone, de las voces que incorpora, de las que calla o de la tradición en la que se inscribe.

9. *Identifica el género y describelo*

¿Qué tipo de texto estamos leyendo?, ¿es una noticia, una esquela, un prólogo, un blog?, ¿utiliza los recursos convencionales de cada género?, ¿sigue la tradición establecida?

Cada género tiene sus propios parámetros, con predeterminadas funciones, recursos lingüísticos y roles de autor y lector. La noticia simula ser una fotografía de la realidad, sin autor ni lector, aunque tenga un encuadre y un color determinados. La esquela informa con tono contenido de un óbito y del funeral correspondiente, además de mencionar quizá a los familiares. El prólogo avanza el grueso del libro que precede, pero puede tener autor, estilo y orientación distintos. Un blog electrónico nos presenta las impresiones espontáneas y coloquiales sobre un tema de actualidad...

Cuando reconocemos el «género», podemos evaluar el discurso que estamos leyendo con relación a los parámetros que le corresponden según la tradición, y podemos percibir mejor las particularidades que le aporta el autor.

Análisis del género discursivo

Denominación	¿Cómo se llama?, ¿se conoce por otros nombres?, ¿cómo se dice en otras lenguas?, ¿y en otras comunidades?, ¿aparece en el diccionario?
Ámbito	¿A qué disciplina del saber pertenece?, ¿qué instituciones lo utilizan?, ¿qué profesiones?, ¿en qué circunstancias?, ¿dónde y cuándo?, ¿es muy corriente? ¿Cómo se hace (manuscrito, impreso, Internet)?, ¿cómo se difunde (diario, libro, folleto)?
Función	¿Para qué sirve?, ¿con qué otros textos o hechos se relaciona?, ¿cómo se utiliza en la institución o ámbito correspondiente?, ¿qué normas o tradiciones lo determinan?
Autoría	¿Quién escribe?, ¿cómo se firma?, ¿cómo se presenta?, ¿es personal *(yo, nosotros)* o impersonal *(se considera)*?, ¿cómo se autodenomina *(periodista, escritor, crítico, ciudadano, profesional,* etc.)?, ¿muestra las opiniones personales?
Audiencia	¿A quién se dirige?, ¿a un individuo o a un colectivo?, ¿cómo lo denomina *(lector, ciudadano, votante, estudiante, profesional)*?, ¿es personal *(tú/vos, usted)* o impersonal?, ¿espera que haya reacciones o comportamientos predeterminados?

Análisis del género discursivo *(continuación)*

Contenido	¿Qué se dice?, ¿cómo se ha elaborado este conocimiento?, ¿cómo se representa: con prosa o con lenguajes formales (cifras, fórmulas, lógica)?, ¿usa dibujos, gráficos o fotos? ¿Hay normas que determinen cómo debe ser?
Estructura y estilo	¿Cuál es su grado de fijación?, ¿qué partes lo componen?, ¿cómo se ordenan?, ¿qué grado de formalidad tiene?, ¿es muy especializado?, ¿utiliza mucha fraseología o terminología?, ¿hay manuales de estilo, formularios o ejemplos?
Citas y polifonía	¿Las referencias a otros escritos son explícitas o implícitas?, ¿son muy extensas?, ¿cómo se presentan?, ¿cómo se muestra el acuerdo y el desacuerdo?, ¿qué voces hay en el escrito, además del autor?
Historia	¿Qué tradición tiene?, ¿es muy antiguo?, ¿cómo era en épocas anteriores?, ¿cuál es su origen?

Resulta significativo tanto lo que coincide canónicamente como lo que se aparta de la tradición. Por ejemplo, una carta al director en un periódico suele ser respetuosa y formal, pero en el capítulo anterior vimos cómo se puede sacar fuerza de un *mierda, cojones* u *hostia* que incumple este criterio. Lo habitual en un chat en línea es que haya errores de ortografía y de tipografía, puesto que escribimos rápido. Lo raro sería que alguien nos escribiera con un grado de corrección editorial. También nos expresamos de modo subjetivo con emoticonos e interjecciones parecidas a las del cómic. ¡Qué parodia parecería un chat escrito con verbos impersonales, léxico solemne y registro distante!

10. *Enumera a los contrincantes*

¿Contra quién escribe el autor?, ¿qué personas se oponen a sus deseos?, ¿qué propósitos tienen?, ¿por qué? Haz una lista de las personas o de los grupos que no coincidan con el autor. Anota al lado de cada uno su propósito y sus intereses.

Nada es absolutamente unánime y nadie escribe sobre lo obvio. Nadie *defiende que el sol salga cada día;* nadie *está a fa-*

vor de abrigarse en invierno... Escribimos sobre la controversia, para disentir, para mostrar nuestro enfado. Al decir *yo legalizaría el suicidio asistido* o *vivir es un derecho y no una obligación* estoy argumentando a favor de la eutanasia activa, porque otras personas creen que «vivir es una obligación» o porque en la mayor parte del planeta no es legal ayudar a alguien a suicidarse.

Para leer críticamente no basta formular el propósito del autor. En el ejemplo: *convencer al lector que debe legalizarse este derecho de morir dignamente.* También hay que recuperar los puntos de vista alternativos: que muchos países occidentales debaten hoy esta cuestión, que muchas religiones están en contra, que los partidos políticos están divididos, que existen asociaciones a favor de una muerte digna, etc. Al reconocer a los contrincantes, comprendemos mejor el texto que estamos leyendo. Podemos valorar mejor el alcance de los objetivos que se propone. (Y *contrincantes* es sólo una metáfora de contendientes, alternativas u opositores.)

11. *Haz un listado de voces*

Relee el texto y haz una lista de las citas literales, indirectas o encubiertas. Identifica las palabras que se refieren a lo que dijeron otras personas, las palabras tomadas de otros textos, etc. ¿Recuerdas algún autor, citación o palabra importante que se haya silenciado?

Puesto que es imposible decir algo desde la nada, cualquier texto incluye voces diferentes a las del autor. Puesto que también es imposible incluir todas las voces, cualquier elección es interesada: reutilizamos las voces favorables, las que han hablado a nuestro favor, las que nos convienen, las que nos gustan. Las que hablan en contra, las que nos critican, las hacemos callar, las olvidamos.

Controlar las voces es uno de los mecanismos de dominación más habituales. Puesto que no se puede impedir que

alguien se exprese, se intenta que sus palabras no tengan repercusión. En un reportaje sobre una manifestación o un conflicto, ¿podemos acceder a las voces de las dos partes? ¿Podemos leer lo que dijo el manifestante y el policía?, ¿los miembros de los dos partidos?, ¿los jugadores de los dos equipos? ¿O sólo se nos ofrece un punto de vista? A veces leemos las declaraciones completas y literales de una parte, pero sólo algún fragmento breve y «elegido» de la otra o, algo todavía peor, el comentario de una tercera voz al respecto...

12. *Analiza las voces incorporadas*

Por *voces* me refiero a la cita o reproducción de lo que han dicho otras personas. Pueden ser fragmentos extensos, breves o incluso palabras sueltas. Pueden estar segregados del texto con punto y aparte, insertados en la prosa con comillas o cursiva o incluso camuflados sin ningún tipo de marca. Puede reproducirse para aprovechar el respaldo de alguien importante (cita de autoridad) o para enriquecer el discurso con reflexiones de otras personas –a las que reconocemos la deuda. Pero también pueden parodiarse o ridiculizarse para buscar el efecto contrario: la ironía y el sarcasmo (la crítica de la propia cita). La tabla de las páginas 130 y 131 muestra los procedimientos más habituales (Reyes 1993 y 1994).

Pero ¡cuidado! Las voces reutilizadas nunca dicen exactamente lo mismo. Podemos reproducir las palabras literales, pero no la intención, la ironía o las presuposiciones con que fueron dichas o escritas. Si el significado depende del contexto en el que se usa una palabra o expresión, al cambiar el contexto cambia también forzosamente el significado, incluso con las mismas palabras. Y podemos repetir unas mismas palabras tantas veces como queramos... ¡pero no es posible repetir su contexto!

Veámoslo: María invitó a Juan a cenar. Cuando iban al restaurante con el coche, se pinchó una rueda, que no pudie-

Procedimientos para incorporar voces en el discurso

Tipo	*Ejemplos*	*Características*
Estilo directo	*La abogada afirmó: «esta nueva norma no facilitará la tramitación de mi caso».*	Reproduce las palabras originales de modo fiel: es una reconstrucción literal.
Estilo indirecto	*La abogada afirmó que aquella nueva norma no facilitaría la tramitación de su caso.*	Modifica el original *(esta / aquella; facilitará / facilitaría, nuestro / su)* para adaptarlo al discurso actual; es una paráfrasis.
Mezcla de estilo directo e indirecto	*La abogada afirmó que «esta nueva norma» no facilitaría la tramitación de su caso.*	Reproduce literalmente algunos vocablos originales, manteniendo el estilo indirecto.
Estilo indirecto encubierto	*Encontré a la abogada ayer en aquel acto. La conferencia se alargó mucho, pero al final pude hablar con ella un momento. La nueva norma no facilita la tramitación del caso.*	Se omite el marco de la cita: *la abogada afirmó.* Lo citado queda camuflado dentro del discurso. Hablando, la última frase se diría con entonación especial.
Verbos y adverbios evidenciales	*Parece que la nueva norma no facilita la tramitación del caso. Por lo visto la nueva norma no...*	*Parece que* y *por lo visto* indican que el autor no se responsabiliza de lo que dice, que toma la opinión de otra persona (la abogada).

Procedimientos para incorporar voces en el discurso *(continuación)*

Tipo	*Ejemplos*	*Características*
Palabras especiales	*Pero dejaron entrar a la discoteca a todos los payos.* *Compró el terreno un wingka de Temuco.*	*Payo* es como los gitanos denominan a los que no son de su etnia. *Wingka* es como los mapuches se refieren a los otros, sobre todo a los chilenos no mapuches (originalmente significaba *ladrón* o *pillo*). Estos vocablos delatan el punto de vista gitano o mapuche de estos fragmentos.
Eco irónico	*¡Qué bueno! La nueva norma no facilita las cosas...*	Se reproducen las palabras para significar lo contrario del significado literal: *¡qué bueno!* = *¡fatal!*

ron cambiar porque la de repuesto estaba desinflada. Sin batería en el teléfono, empezaron a caminar hasta un taller, cuando empezó a llover. Tuvieron que refugiarse en una cafetería de carretera, sin cenar, agotados y chorreando agua. Días después Juan escribió a María: *Qué noche tan inolvidable...* La hermana lo vio accidentalmente y lo chivó a la madre: *Creo que se gustan. Juan le escribió: «Qué noche tan inolvidable.»*

13. *Lee los nombres propios*

¿Cómo se denominan los protagonistas?, ¿qué lugares se mencionan?, ¿qué épocas históricas?

Bastantes nombres de persona delatan su origen, por la ortografía, la tradición o la referencia. Así, *Cassany* es un apellido catalán, porque contiene el dígrafo catalán *ny* (equivalente a la eñe española) y por las dos eses. *Joseba* y *Jon* son vascos; *José* y *Juan*, castellanos; *Josep* y *Joan*, catalanes; *Xosé* y *Xoán*, gallegos. *Begoña* tiene origen vasco *(beg oin a:* «lugar dominante del cerro»); *Cuauhtémoc* y *Xóchitl* (flor), náhuatl; *Lautaro*, mapuche, para poner sólo ejemplos cercanos al castellano. También hay apellidos de origen vasco, castellano, judío, árabe o maya, como Chan, May, Poot o Tec.

Los nombres de lugares geográficos y de épocas históricas también sitúan el texto. Si leemos *Mérida* –sin más aclaraciones– habrá que deducir si se refiere a la ciudad española, la mexicana o la venezolana. Así descubriremos el punto de vista del autor, puesto que tendemos a ser egocéntricos. Si yo me refiero a *Barcelona*, parece claro que me dirijo a lectores españoles, en primer lugar, puesto que presupongo que nadie entenderá que me refiero a la ciudad venezolana.

Ocurre igual con los nombres históricos o de otro tipo. Leemos *El proceso*. ¿Es la novela de Kafka o el golpe militar argentino de los años setenta del siglo pasado? Depende del contexto del autor, de su punto de vista. Todos tendemos a

ser egocéntricos y a tomar nuestro pequeño mundo como referencia para todo.

14. *Verifica la solidez y la fuerza del discurso*

Fíjate en los argumentos y los razonamientos: ¿de qué tipo son?, ¿son lógicos?, ¿apelan a los sentimientos, a las emociones? ¿Los datos estadísticos son claros y completos?, ¿los ejemplos son pertinentes? Pon una admiración en los márgenes del texto cuando halles algo «sólido». Pon una interrogante cuando halles algo «dudoso»; o cuando encuentres una falsedad o una mentira. Suma las admiraciones y las interrogantes. ¿Cuántas hay? ¿Qué hay más?

Cada género y cada ámbito tienen sus propios procedimientos para razonar y transmitir el conocimiento. Cada género y cada ámbito tienen propósitos diferentes. La ciencia se basa en los datos empíricos, el derecho en la citación de leyes y en la jurisprudencia, el arte en la belleza y la originalidad. Algunas personas apelan a la lógica, otras a las emociones. En cualquier caso, debemos tener conciencia del tipo de argumentos que se exponen y del rigor, la fuerza o la coherencia que muestran.

15. *Halla las palabras disfrazadas*

Fíjate ahora en la manera de utilizar el lenguaje. ¿Hay algún vocablo particular?, ¿alguna palabra adquiere un significado diferente al corriente?, ¿hay metáforas, comparaciones, sentidos figurados? ¿Hay ironía o humor?, ¿sarcasmo o parodia? Subraya todas las expresiones «disfrazadas» y haz una lista con sus dos significados: el corriente y el que adquiere en este discurso.

En el diccionario, las palabras son recipientes potenciales de significado. Son significados abstractos. En el discurso son piezas concretas de un engranaje que está en marcha. No siempre coincide el significado de una expresión, según el diccionario, con el que adquiere la palabra en un discurso

concreto, formulado en un momento y un lugar irrepetibles. Darse cuenta de los matices y los valores que toma cada palabra nos ayuda a comprender mejor: tomamos conciencia sobre cómo se usa el lenguaje y sobre qué pretende conseguir su autor.

16. *Analiza la jerarquía informativa*

¿Cuáles son los datos destacados y los que se presentan como detalles?, ¿los datos centrales y los marginales?, ¿los indiscutibles y los matizados? Comprueba a qué elementos otorga importancia el texto y a qué otros sitúa en lugares secundarios.

Existen varios procedimientos gramaticales, léxicos y discursivos para destacar un dato u ocultar otros, como muestran los ejemplos de la página siguiente.

En definitiva, los parámetros de género son las convenciones discursivas que utiliza el autor para comunicar sus intenciones y sus ideas. Al acogerse a ellas o al rechazarlas –y al proponer formas alternativas–, el autor dota a su discurso de significación. Comprender críticamente requiere tomar conciencia de estas elecciones.

Predecir interpretaciones

El significado no está en el texto, sino en la mente. Busquemos, pues, en las mentes de las personas que nos importan lo que significa cada texto. Este tercer grupo de técnicas fomenta el análisis de las interpretaciones que produce un discurso. Asume que cualquier texto genera interpretaciones variadas en cada persona y colectivo de una comunidad. No existe *una* interpretación buena, sino muchas y variadas interpretaciones individuales; la *verdad* es sólo una suma de interpretaciones.

Recursos lingüísticos para enfatizar o disimular

Tipo	*Ejemplos*	*Características*
Explicitar u ocultar el sujeto	*El gobierno adjudicó los contratos a la empresa X. El consejero se llevó dos millones. Juan y María discutieron y él le gritó a ella.*	*Se adjudicaron los contratos a la empresa X. Desaparecieron dos millones. Juan y María discutieron a gritos.*
Situar un dato en una posición principal o no principal	*El atleta es alérgico y toma antihistamínicos, lo que pudo haber causado el nivel tan alto de esa sustancia prohibida por el Consejo Superior de Deportes.* Oración principal.	*El Consejo Superior de Deportes prohibe esa sustancia, que fue detectada en niveles muy altos en la sangre del atleta, que justificó que tomaba antihistamínicos (porque es alérgico).* Detalle final en un paréntesis.
Categorizar un hecho con un vocablo u otro	*Juan violó a María* o *Juan sedujo a María. Marisa robaba dinero a su madre* o *Marisa consiguió la colaboración de su madre.* Los conceptos más comunes y concretos valoran un hecho y le atribuyen más o menos relevancia	*Juan y María hicieron el amor sin el consentimiento de ella. Marisa sacaba la cartera de su madre y se llevaba los billetes más chicos.* La descripción detallada de un hecho es más empírica e incluye menos valoraciones.
Modo verbal indicativo o subjuntivo	*La policía habría reprimido a los manifestantes, porque lanzaron cócteles molotov contra los políticos.* Lo seguro es que *lanzaron cócteles*, lo incierto, que se reprimió.	*La policía reprimió a los manifestantes porque habrían lanzado cócteles molotov contra los políticos.* A la inversa.

17. *Define tus propósitos*

¿Qué buscas en el texto?, ¿por qué lo lees?, ¿qué esperas encontrar en él? Antes de empezar a leer, formula en pocas palabras lo que quieres saber, tener o sentir. Al terminar la lectura, pregúntate: ¿lo he conseguido?, ¿cómo?, ¿por qué?

El propósito del lector dirige la lectura. Podemos leer de mil maneras diferentes un periódico, según busquemos conocer las últimas noticias de política internacional, saber qué piensa un periodista sobre una polémica, la farmacia de turno, el cine donde dan la película que queremos ver, etc. Por cada propósito diferente con que leamos un escrito, obtenemos una interpretación nueva. Tener claro qué buscas en un discurso permite leerlo con más eficacia y conseguir el propósito de modo más rápido.

18. *Analiza la sombra del lector*

¿A quién se dirige el texto?, ¿qué presupone que el lector sabe o no sabe?, ¿qué datos expone (por qué el autor ha decidido que el lector no sabe y deben explicarse)? ¿Qué perfil de destinatario se esboza? Haz una lista de todos los rasgos que se puedan deducir. ¿Por qué se dirige a este tipo de lector y no a otro?, ¿qué pretende el texto? Concluye estas oraciones: El autor pretende que el lector... El texto pretende que yo...

En la selva comunicativa, cada texto busca sus lectores. Para ello adopta un estilo, una forma y una selección de datos particulares. Es la sombra del lector. Al perfilar esta sombra, también podemos comprender mejor el texto y el autor. Aún más, si podemos darnos cuenta de la mirada con que nos enfoca el autor, llegaremos a comprender con más profundidad sus intenciones.

19. *Acuerdos y desacuerdos*

Relee el texto oración por oración y compara lo que se dice con lo que tú crees. Marca con un signo de sumar (+) los puntos en que estés de acuerdo. Marca con un signo de restar (–) los puntos en que discrepes. ¿Cuántos + y cuántos – has anotado? ¿Estás de acuerdo o no con el autor? Fíjate ahora en cada + o – y pon un círculo en los que consideres más importantes. ¿Por qué?

Es más difícil tener ideas propias que repetir las de los otros. Elaborar opiniones personales requiere tiempo. Aceptando o refutando cada parte del texto, podemos construir un punto de vista personal. Leer críticamente es también reaccionar ante los discursos de los otros.

20. *Imagina que eres...*

¿Qué personas te importan más?, ¿en casa, en el trabajo, en tu comunidad? ¿Cómo van a leer el texto?, ¿cómo lo interpretarán?, ¿en qué puntos estarían de acuerdo contigo y en cuáles no? Imagina que eres ellos, relee el texto con sus ojos e intenta imaginar lo que entenderían y las reacciones que tendrían.

Es importante darse cuenta de los efectos variados que causa un mismo discurso. Implica ser consciente de la pluralidad de interpretaciones que tiene. Sólo podremos llegar a comprender un texto si conocemos las interpretaciones más importantes que produce, si sabemos cómo lo entendieron las personas que nos importan en nuestro entorno. Si nos quedamos sólo con nuestra interpretación, nos quedamos sólo con una parte pequeña de la verdad, la más egocéntrica: ¡una porción del pastel!

Esta técnica permite reconocer también el significado plural que puede tener una palabra o un pasaje del discurso, leídos desde otras ópticas. Podemos darnos cuenta de los elementos ambiguos, oscuros o abiertos; podemos arriesgarnos a sugerir otras posibles interpretaciones.

21. *En resumen...*

¿Cuáles son los fragmentos más controvertidos del texto?,

¿cuál es la impresión general, teniendo en cuenta todas sus varias posibles interpretaciones?, ¿qué efecto causa en su conjunto?

Conviene integrar las distintas interpretaciones posibles en un todo. Sólo así podremos esbozar una mirada de conjunto sobre los efectos que pueda tener un discurso en el conjunto de una comunidad. Con la suma de las diferentes aproximaciones, alcanzamos una mirada más cercana a lo que realmente ocurre.

22. *Medita tus reacciones*

Después de leerlo, ¿qué vas a hacer con el texto?, ¿replicarás o responderás?, ¿al autor o a otra persona?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué? Valora cuál puede ser la reacción más apropiada según tus intereses.

Leer y escribir son una pareja de baile. Y el baile es una forma de conseguir cosas. Carece de sentido leer o escribir si no sirve para nada. Pensar en lo que podemos escribir después de leer nos ayuda a leer. Pero las técnicas para armar la respuesta ya se escapan de estas hojas...

En conjunto, estos tres apartados desmenuzan la práctica de la comprensión crítica en varias propuestas disfrazadas de juegos, preguntas o técnicas cognitivas. Permiten detectar las ideologías que subyacen a las líneas, descubrir sus tautologías e incoherencias o tomar conciencia del contexto en que se escribieron. Permiten darse cuenta de las opiniones presupuestas, rechazadas o ignoradas, del uso que se hace de las convenciones de género, de las voces que se realzan o esconden, etc. Pueden ser las armas de los ciudadanos en una comunidad democrática, plurilingüe, pluricultural, científica y electrónica.

Pero cuidado. ¡No aseguran el éxito! Ni son una guía o una receta que deba seguirse al pie de la letra. Sería imposible utilizarlas todas en una sola lectura. Mejor que cada uno elija las que le convienen en cada momento.

NINA MARIA CRESPO ALLENDE
DOCTORA EN LINGÜISTICA
U C V CHILE

DANIEL CASSANY
ANTONIO GARCÍA DEL TORO

Recetas para escribir

EDITORIAL PLAZA MAYOR

Prohibida la reproducción total o parcial
de este libro, por cualquier medio,
sin previo consentimiento escrito de su editor.

Recetas para escribir

Producción editorial: Ana Riutort

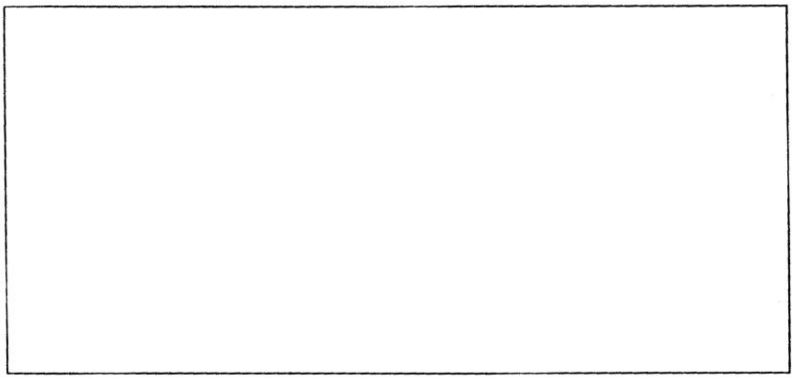
Diseño de cubierta: J. A. Pérez Fabo

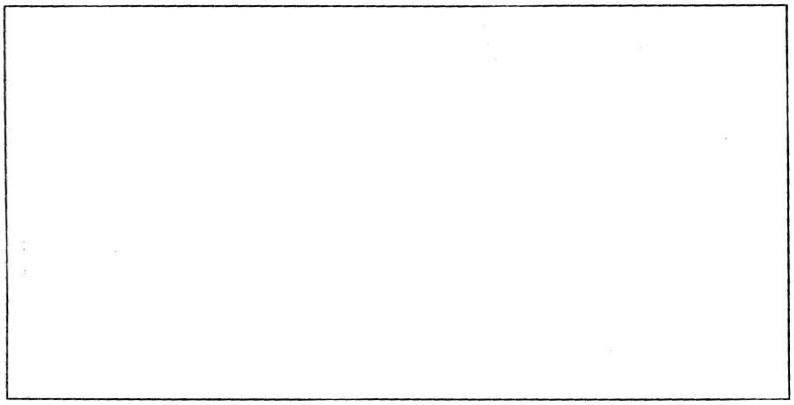
© DANIEL CASSANY, ANTONIO GARCÍA DEL TORO, 1999
© EDITORIAL PLAZA MAYOR, INC., 1999
Avda. Ponce de León, 1527
Barrio El Cinco
San Juan, Puerto Rico, 00926
P.O. Box 3148
Guaynabo, P.R. 00970-3148
ISBN: 1-56328-129-5
Impreso en España/Printed in Spain
Talleres Gráficos Peñalara
Ctra. Villaviciosa a Pinto, km 15,180
Fuenlabrada (Madrid)
Depósito legal: M-34559-1999

Redactar: el proceso

Cómo trabajas

	Sí	No
¿Al escribir tienes dificultades para...?		
buscar ideas e informaciones		
organizar las ideas en un texto		
redactar un borrador		
¿Has realizado alguna vez...?		
un torbellino de ideas		
una revisión por oralización del escrito		
la prueba de los rotuladores fluorescentes		
un análisis de la situación comunicativa		
un mapa mental		
¿Sabes qué es...?		
la textualización		
la legibilidad		
la estrella de las preguntas		
linealizar o cohesionar		





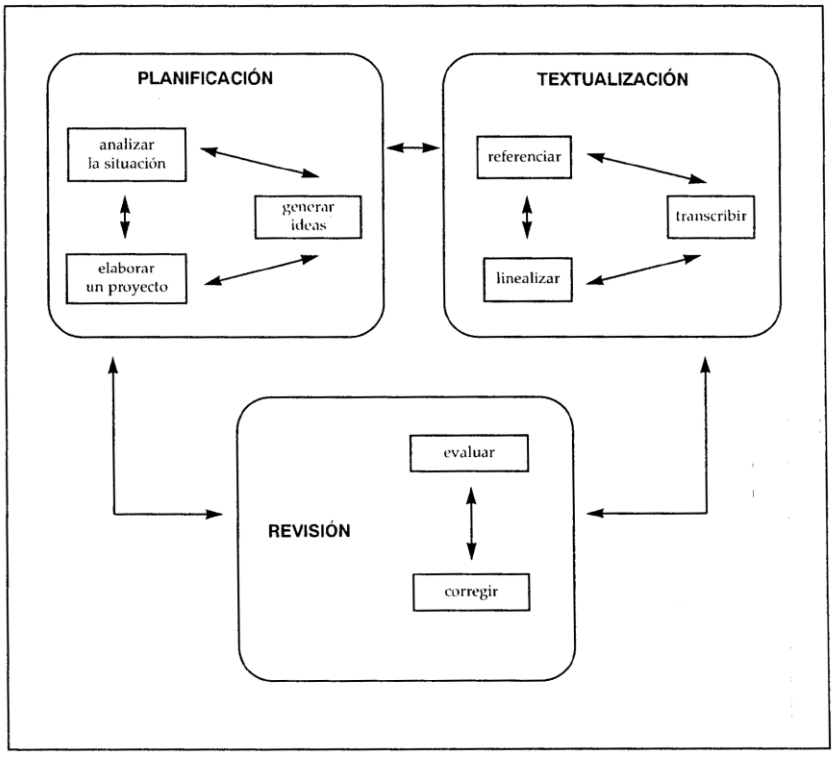
Qué es

Redactar es una actividad compleja, como cocinar o manejar, que se compone de varias tareas de distinto tipo. Para preparar una comida tienes que realizar operaciones tan diferentes como limpiar los alimentos, cortarlos, condimentarlos, freírlos o hervirlos, adornarlos en la fuente, etc. Para manejar un auto también tienes que dominar actividades tan distintas como comprender las señales de tráfico, accionar los pedales con los pies, el volante con las manos, etc. Del mismo modo, escribir requiere saber hacer tareas muy diferentes que abarcan desde la toma de conciencia del destinatario, hasta corregir los errores tipográficos de un borrador, o buscar y ordenar ideas.

La investigación sobre la redacción ha identificado tres procesos o componentes básicos de la misma: la *planificación* (o *preescritura*), la *textualización* (o *escritura*) y la *revisión* (o *reescritura*). A su vez, cada uno de esos procesos se compone de distintas tareas o subprocesos (Cuadro 1).

Utilizamos las denominaciones del esquema (*planificación*, *textualización* y *revisión*) en lugar de las más corrientes de *preescritura*, *escritura* y *reescritura* porque éstas pueden dar a entender, de manera equivocada, que redactar es una actividad lineal que sigue un orden establecido en una sola dirección: primero se pre-escribe, después se escribe y al final se reescribe. Al contrario, hoy sabemos que esos tres procesos no siguen ningún orden fijo, que pueden desarrollarse en cualquier momento y varias veces. Cada

CUADRO 1

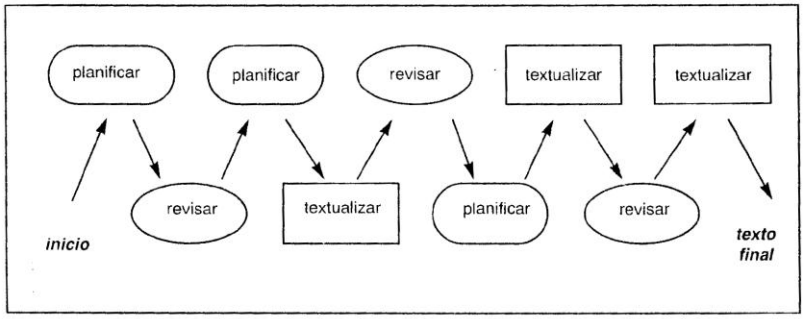


persona tiene un estilo personal de redacción y puede realizar esos procesos de manera particular. Incluso un mismo autor puede trabajar de distinta manera en situaciones diferentes. C. R. Boiarsky, en su libro *Technical Writing*, ejemplifica —con el esquema que aparece en el Cuadro 2— la interacción entre los procesos de redacción.

La planificación

Escribir es una forma de conseguir cosas: un autor (emisor) pretende conseguir un propósito (función) transmitiendo una información (mensaje) a un lector (receptor) a través de un canal (texto escrito). Escribes para informar a un amigo, para guardar las explicaciones del profesor en los apuntes, para aprobar un examen, para estudiar y aprender, para matricularte en un curso, para conseguir un trabajo. Muchas personas tienen que redactar en su trabajo: cartas comerciales, informes, instrucciones, actas de reuniones, etc. En todos los casos, sólo se consigue el éxito si el escrito transmite de manera clara al lector la información requerida.

CUADRO 2



La planificación es el proceso de escritura que te permite tomar conciencia de la situación de comunicación en la que vas a intervenir y preparar un escrito que pueda lograr tus propósitos. En la planificación, decides qué es lo que quieres conseguir, a quién vas a escribir, qué es lo que le vas a explicar, cómo se lo vas a explicar, cómo vas a elaborar el escrito, etc. Por este motivo, en la planificación piensas en tu lector (te lo imaginas), apuntas las ideas que quieres explicarle, tomas notas, haces esquemas del texto, etc. Podemos distinguir varias tareas dentro de la planificación:

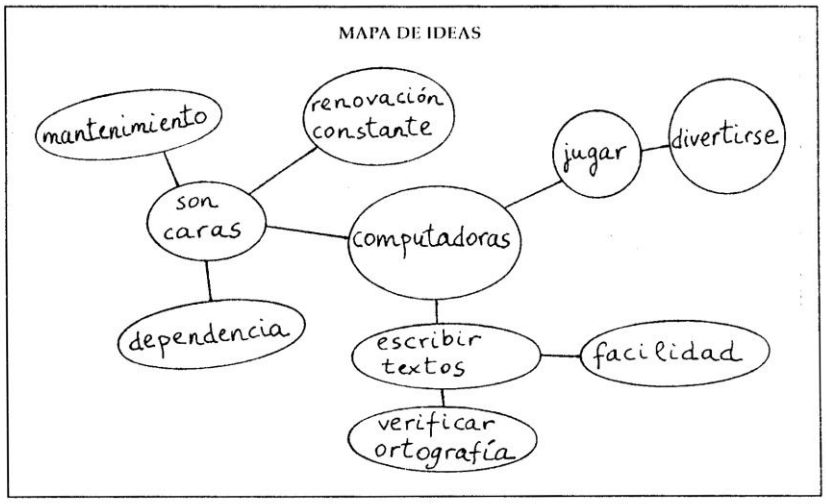
- *Analizar la situación de escritura.* Consiste en tomar conciencia de las circunstancias que te llevan a escribir y de tus intereses. Para ello, formulas de manera escueta tu propósito comunicativo (lo que quieres conseguir), te imaginas de manera precisa tu lector (quién

será, qué es lo que ya sabe, qué le interesa, etc.), y elaboras un primer proyecto del texto (género, tono, extensión, etc.).

• *Generar ideas.* Consiste en buscar datos que puedan ser útiles para elaborar el texto. No sólo se trata del contenido del mismo, sino también de datos de todo tipo que te puedan facilitar el trabajo de redacción: lo que sabes del lector (sus intereses, sus hábitos de lectura, sus manías, etc.), estructuras posibles para el texto, experiencias previas de redacción de textos parecidos que hayas vivido, etc.

• *Elaborar un proyecto.* Consiste en preparar un esquema, un guión, una propuesta concreta del texto que quieres producir. Puede tratarse de una imagen mental o de un esbozo escrito con anotaciones, líneas y signos. También incluye el diseño de un método de trabajo o la elección de unas técnicas de redacción.

Algunas de las técnicas que puedes utilizar durante la planificación para desarrollar esos procesos son:



1 Mapa de ideas. Elige una palabra clave del tema y apúntala en el centro de la hoja, con letras grandes y dentro de un círculo. Después apunta a su alrededor todas las palabras que se te ocurran sobre el tema; circúlalas y relaciónalas entre sí con flechas, según las conexiones de significado que tengan. De este modo conseguirás una representación visual de tu pensamiento, parecida a una red de pescar o a una telaraña.

2 *Torbellino de ideas* (*brainstorming*). Concéntrate durante unos pocos minutos en el tema. Apunta todas las ideas que se te ocurran sobre ese tema en una hoja. ¡No prescindas de nada! Aunque en ese momento una idea pueda parecerte insignificante, más adelante puede ser interesante. No dediques tiempo a redactar de forma clara una idea, basta con anotar una o dos palabras. No pierdas tiempo valorando el interés de una idea, ya tendrás tiempo más adelante para hacerlo.

TORBELLINO DE IDEAS

computadoras

escribir textos
verificar ortografía
jugar
divertirse
facilidad

dependencia
son caras
renovación constante
mantenimiento

3 *Explorar el problema retórico.* Antes de empezar a escribir un texto, responde a las siguientes preguntas:

Autor y propósito

- ¿Cómo puedo formular en pocas palabras mi propósito?
- ¿Cómo quiero que reaccione mi audiencia?
- ¿Cómo quiero presentarme ante la audiencia?

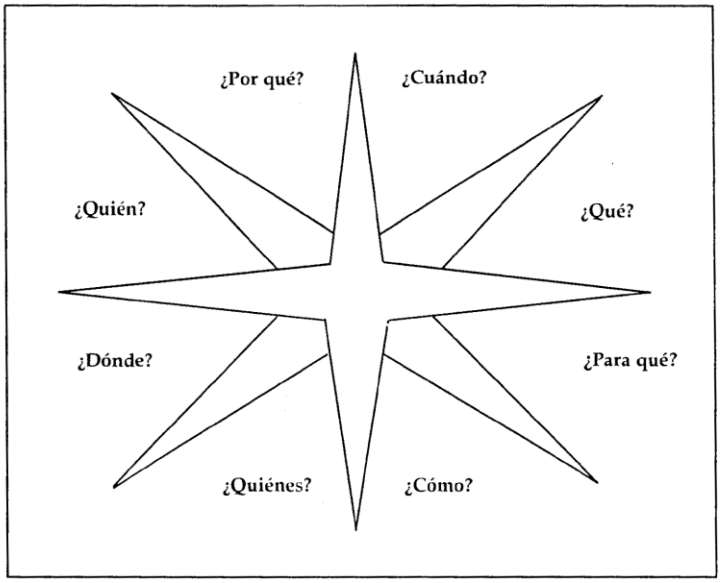
Audiencia

- ¿Cómo es mi audiencia? ¿Qué sé de ella?
- ¿Qué es lo que sabe y no sabe del tema?
- ¿Cuándo y cómo leerá mi texto?

Escrito

- ¿Cómo será mi texto? ¿Cuántas partes tendrá?
- ¿Qué tono quiero adoptar? ¿Qué estilo?

4 *Estrella de las preguntas.* Formula preguntas sobre el tema, con la ayuda de los siguientes pronombres interrogativos. Después responde a las mismas (puedes prescindir de las que creas absurdas, evidentes o poco interesantes).



Si X es el tema:

¿Quién?: ¿Quién tiene/usa/conoce X?, ¿quién está a favor?, ¿en contra?...
¿Cuándo?: ¿Cuándo nace X?, ¿cuándo se utiliza?...
¿Dónde?: ¿Dónde está X?, ¿dónde se utiliza?, ¿dónde hay problemas?...
¿Cómo?: ¿Cómo funciona X?, ¿cómo se inventó?...
¿Por qué?: ¿Por qué es así X?, ¿por qué interesa?...
¿Para qué?: ¿Para qué sirve X?, ¿para cuándo?...
¿Quiénes?: ¿Quiénes inventaron X?, ¿quiénes lo producen?...

5 *Redacción libre (free writing).* Dedica unos cuantos minutos a escribir de manera rápida y constante sobre el tema. Apunta todo lo que se te ocurra, déjate llevar por tus ideas.

Imagina que produces frases y párrafos como agua produce el chorro de una fuente. Debes concentrarte en el contenido, en las ideas, y prescindir de la forma, de la gramática y de la ortografía. Lo más importante es que escribas.

6 *Cubo de directrices.* Responde a las seis instrucciones o directrices básicas para desarrollar un tema, que se corresponden con las seis caras de un cubo. Esas directrices son: *describe, argumenta, compara, relaciona, analiza* y *aplica.* (Ej. pág. 32.)

7 *Ficha.* Rellena la siguiente ficha sobre el texto que vas a realizar:

Tipo de texto: carta Título no tiene
Número de apartados: 2 Número de párrafos: 5
Tema: explicar mi viaje a Egipto
Idea principal: fue fantástico
Extensión: una página Tono: simpático
Técnicas que usarás para elaborarlo: torbellino y esquema, oralización

Además de las anteriores, también puedes utilizar otras técnicas para planificar, que se presentan y practican en la sección de ejercicios de ésta o de las siguientes unidades.

La textualización

La *textualización* es el proceso que te permite transformar o traducir el proyecto planificado en un escrito, que organiza las ideas y las palabras de manera lineal. Para denominar este proceso usamos la palabra *textualización* en lugar de otras propuestas como *escritura, redacción, traducción* o *linealización.* Un texto es una unidad comunicativa que se compone de distintas partes (apartados, párrafos, oraciones), que tiene una estructura cerrada y que transmite un significado coherente (Cuadro 3).

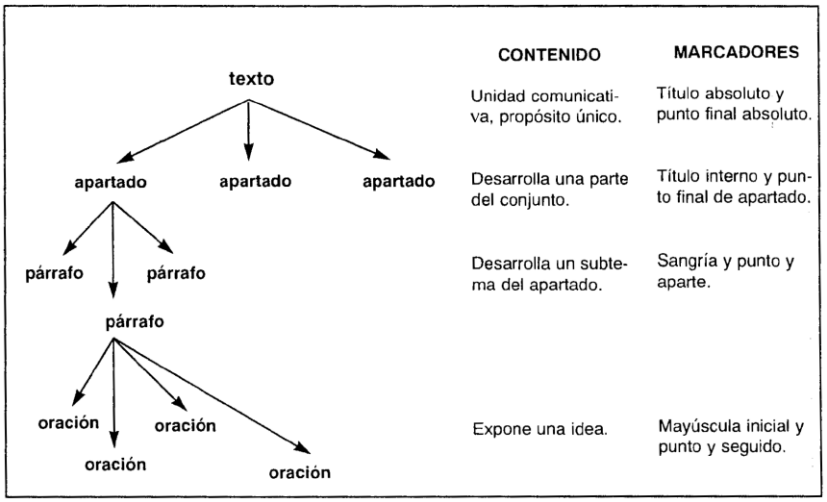
La textualización también consta de distintas tareas. Algunas de las más importantes son las siguientes:

* *Referenciar.* Consiste en encontrar las palabras y las frases adecuadas para denominar las ideas o los conceptos planificados que quieres transmitir en el texto. Se trata de buscar las expresiones que formulen con más precisión tus pensamientos y que puedan ser comprendidos con claridad por tus lectores.

* *Linealizar o cohesionar.* Consiste en enlazar las distintas frases e ideas en un discurso lineal y gramatical. El lenguaje humano es lineal: decimos una palabra después de otra en el tiempo y redactamos una frase detrás de otra en una hoja. No es posible decir o escuchar, ni escribir o leer, dos enunciados al mismo tiempo. Esto nos obliga a tener que linealizar nuestras ideas para poder comunicarnos. Tenemos que ordenar nuestras oraciones una a una, conectarlas entre sí, y utilizar procedimientos de cohesión (pronombres, elipsis, etc.) para evitar las repeticiones.

* *Transcribir.* Consiste en producir físicamente el escrito, sea de manera manual con bolígrafo y papel, o automática, con computadora o máquina de escribir. El producto final de la transcripción es un texto escrito, una hilera de palabras ordenada de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

CUADRO 3



La revisión

Un texto eficaz debe cumplir muchos requisitos: debe transmitir ideas claras y ordenadas, debe adaptarse al nivel de conocimientos del lector, debe utilizar un lenguaje adecuado a la situación, debe ser correcto, debe tener una presentación impecable, etc. Resulta muy difícil conseguir ese texto con una sola planificación y una textualización, porque nadie es capaz de poder controlar tantas obligaciones al mismo tiempo. Por esta razón, los redactores expertos revisan varias veces y de manera profunda los sucesivos borradores que redactan.

La *revisión* es el proceso por el que evalúas el escrito que estás produciendo y desarrollas versiones mejoradas del mismo. Debes tener en cuenta que no sólo afecta a la textualización del escrito, sino también a los planes del mismo o al procedimiento de trabajo que sigues. Durante la revisión, puedes modificar las palabras o las oraciones del escrito, como también su estructura, su contenido o su propósito comunicativo.

La revisión consta de dos tareas básicas:

* *Evaluar.* Consiste en leer y repasar el borrador o los planes del texto, en verificar que cumplan con los propósitos preestablecidos y, en caso contrario, en identificar los errores y problemas que debas subsanar. Este tipo de evaluación requiere tener ideas concretas sobre qué es lo que quieres conseguir: cómo debe ser el texto "ideal", qué debe transmitir, con qué estilo, etc.

* *Corregir.* Consiste en decidir cuál es la mejor táctica y aplicarla para enmendar o mejorar los puntos que requieren corrección.

Algunas de las técnicas que puedes utilizar para revisar tus escritos son:

1 *Leer como tus lectores.* Imagínate que por unos momentos eres tu lector. Lee el texto desde su punto de vista y detente en cada párrafo: ¿qué piensas?, ¿lo entiendes?, ¿estás de acuerdo? Apunta todas tus impresiones y, cuando termines, analízalas desde tu óptica real de autor: ¿qué puedes hacer para evitar lo negativo que ha pensado "el lector"?

2 *Pedir ayuda a un compañero de clase.* Pide a un compañero de clase que lea tu escrito y que te lo comente. Prepara las preguntas que le harás, lo que te interesa que te diga. Escucha con atención su opinión y no le interrumpas. Aprovecha las ideas que puedan mejorar tu texto pero recuerda que no tienes la obligación de hacerle caso en todo.

3 *Oralizar el escrito.* Lee tu texto en voz alta como si estuvieras diciéndolo a tus lectores. Escucha cómo suena: ¿queda bien?, ¿te gusta? Corrige lo que puedas mejorar.

4 *Comparar planes.* Compara la versión final de tu escrito con los planes iniciales: ¿has olvidado algo?, ¿el texto responde a tus objetivos?, ¿mantiene la estructura prevista?, etc.

5 *Prueba fluorescente.* Lee el texto y marca con un rotulador (*magic marker*) de color las oraciones e ideas principales del texto. Luego comprueba que lo marcado ocupe las posiciones importantes del escrito: títulos, oraciones temáticas de párrafo, principio de oraciones, etc. También puedes utilizar la prueba del fluorescente con otras finalidades: verificar el número de ejemplos del texto, la cantidad de verbos en forma pasiva, etc.

6 *Computadora.* Verifica tu texto con una computadora. Utiliza las sugerencias de corrección ortográfica y tipográfica, sinónimos, reformulación de oraciones, etc. Las máquinas detectan imperfecciones u olvidos que no descubrimos con el ojo humano.

7 *Mejorar el producto.* Aunque el texto cumpla con tus propósitos, todavía puedes mejorarlo. Pregúntate: ¿cómo puedo mejorar el escrito?, ¿cómo puede ser más claro, más atractivo, más informativo?

EDGAR ALLAN POE

Cuentos

(Traducción Julio Cortázar)

Esta obra fue publicada en 1956 por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, en colaboración con la Revista de Occidente, con el título de *Obras en Prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe.* La actual edición de Alianza Editorial ha sido revisada y corregida por el traductor.

Primera edición en «El libro de bolsillo»: 1970
Decimoctava reimpresión: 1997
Primera edición en «Área de conocimiento: Literatura»: 1998
Cuarta reimpresión: 2002
©De la traducción: Herederos de Julio Cortázar
©Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1956
©Alianza Editorial, S. A., Madrid
ISBN: 84-206-9848-2 (Obra completa) Depósito legal: M. 53.793-2001

La carta robada

Nil sapientiae odiosius acumine nimio.
(SÉNECA)

Me hallaba en París en el otoño de 18... Una noche, después de una tarde ventosa, gozaba del doble placer de la meditación y de una pipa de espuma de mar, en compañía de mi amigo C. Auguste Dupin, en su pequeña biblioteca o gabinete de estudios del *n.° 33, rue Dunot, au troisième, Faubourg Saint-Germain*. Llevábamos más de una hora en profundo silencio, y cualquier observador casual nos hubiera creído exclusiva y profundamente dedicados a estudiar las onduladas capas de humo que llenaban la atmósfera de la sala. Por mi parte, me había entregado a la discusión mental de ciertos tópicos sobre los cuales habíamos departido al comienzo de la velada; me refiero al caso de la rue Morgue y al misterio del asesinato de Marie Rogêt. No dejé de pensar, pues, en una coincidencia, cuando vi abrirse la puerta para dejar paso a nuestro viejo conocido G..., el prefecto de la policía de París.

Lo recibimos cordialmente, pues en aquel hombre había tanto de despreciable como de divertido, y llevábamos varios años sin verlo. Como habíamos estado sentados en la oscuridad, Dupin se levantó para encender una lámpara, pero volvió a su asiento sin hacerlo cuando G... nos hizo saber que venía a consultarnos, o, mejor dicho, a pedir la opinión de mi amigo sobre cierto asunto oficial que lo preocupaba grandemente.

—Si se trata de algo que requiere reflexión —observó Dupin, absteniéndose de dar fuego a la mecha— será mejor examinarlo en la oscuridad.

—He aquí una de sus ideas raras —dijo el prefecto, para quien todo lo que excedía su comprensión era «raro», por lo cual vivía rodeado de una verdadera legión de «rarezas».

—Muy cierto —repuso Dupin, entregando una pipa a nuestro visitante y ofreciéndole un confortable asiento.

—¿Y cuál es la dificultad? —pregunté—. Espero que no sea otro asesinato.

—¡Oh, no, nada de eso! Por cierto que es un asunto muy sencillo y no dudo de que podremos resolverlo perfectamente bien por nuestra cuenta; de todos modos pensé que a Dupin le gustaría conocer los detalles, puesto que es un caso muy *raro*.

—Sencillo y raro —dijo Dupin.

—Justamente. Pero tampoco es completamente eso. A decir verdad, todos estamos bastante confundidos, ya que la cosa es sencillísima y, sin embargo, nos deja perplejos.

—Quizá lo que los induce a error sea precisamente la sencillez del asunto —observó mi amigo.

—¡Qué absurdos dice usted! —repuso el prefecto, riendo a carcajadas.

—Quizá el misterio es un poco *demasiado* sencillo —dijo Dupin.

—¡Oh, Dios mío! ¿Cómo se le puede ocurrir semejante idea?

—Un poco *demasiado* evidente.

—¡Ja, ja! ¡Oh, oh! —reía el prefecto, divertido hasta más no poder—. Dupin, usted acabará por hacerme morir de risa.

—Veamos, ¿de qué se trata? —pregunté.

—Pues bien, voy a decírselo —repuso el prefecto, aspirando profundamente una bocanada de humo e instalándose en un sillón—. Puedo explicarlo en pocas palabras, pero antes debo advertirles que el asunto exige el mayor secreto, pues si se supiera que lo he confiado a otras personas podría costarme mi actual posición.

—Hable usted —dije.

—O no hable —dijo Dupin.

—Está bien. He sido informado personalmente, por alguien que ocupa un altísimo puesto, de que cierto documento de la mayor importancia ha sido robado en las cámaras reales. Se sabe quién es la persona que lo ha robado, pues fue vista cuando se apoderaba de él. También se sabe que el documento continúa en su poder.

—¿Cómo se sabe eso? —preguntó Dupin.

—Se deduce claramente —repuso el prefecto— de la naturaleza del documento y de que no se hayan producido ciertas consecuencias que tendrían lugar inmediatamente después que aquél pasara a *otras* manos; vale decir, en caso de que fuera empleado en la forma en que el ladrón ha de pretender hacerlo al final.

—Sea un poco más explícito —dije.

—Pues bien, puedo afirmar que dicho papel da a su poseedor cierto poder en cierto lugar donde dicho poder es inmensamente valioso.

El prefecto estaba encantado de su jerga diplomática.

—Pues sigo sin entender nada —dijo Dupin.

—¿No? Veamos: la presentación del documento a una tercera persona que no nombraremos pondría sobre el tapete el honor de un personaje de las más altas esferas y ello da al poseedor del documento un dominio sobre el ilustre personaje cuyo honor y tranquilidad se ven de tal modo amenazados.

—Pero ese dominio —interrumpí— dependerá de que el ladrón supiera que dicho personaje lo conoce como tal. ¿Y quién osaría...?

—El ladrón —dijo G...— es el ministro D..., que se atreve a todo, tanto en lo que es digno como lo que es indigno de un hombre. La forma en que cometió el robo es tan ingeniosa como audaz. El documento en cuestión —una carta, para ser francos— fue recibido por la persona robada mientras se hallaba a solas en el *boudoir* real. Mientras la leía, se vio repentinamente interrumpida por la entrada de la otra eminente persona, a la cual la primera deseaba ocultar especialmente la carta. Después de una apresurada y vana tentativa de esconderla en un cajón, debió dejarla, abierta como estaba, sobre una mesa. Como el sobrescrito había quedado hacia arriba y no se veía el contenido, la carta podía pasar sin ser vista. Pero en ese momento aparece el ministro D... Sus ojos de lince perciben inmediatamente el papel, reconoce la escritura del sobrescrito, observa la confusión de la persona en cuestión y adivina su secreto. Luego de tratar algunos asuntos en la forma expeditiva que le es usual, extrae una carta parecida a la que nos ocupa, la abre, finge leerla y la coloca luego exactamente al lado de la otra. Vuelve entonces a departir sobre las cuestiones públicas durante un cuarto de hora. Se levanta, finalmente, y, al despedirse, toma la carta que no le pertenece. La persona robada ve la maniobra, pero no se atreve a llamarle la atención en presencia de la tercera, que no se mueve de su lado. El ministro se marcha, dejando sobre la mesa la otra carta sin importancia.

—Pues bien —dijo Dupin, dirigiéndose a mí—, ahí tiene usted lo que se requería para que el dominio del ladrón fuera completo: éste sabe que la persona robada lo conoce como el ladrón.

—En efecto —dijo el prefecto—, y el poder así obtenido ha sido usado en estos últimos meses para fines políticos, hasta un punto sumamente peligroso. La persona robada está cada vez más convencida de la necesidad de recobrar su carta. Pero, claro está, una cosa así no puede hacerse abiertamente. Por fin, arrastrada por la desesperación, dicha persona me ha encargado de la tarea.

—Para la cual —dijo Dupin, envuelto en un perfecto torbellino de humo— no podía haberse deseado, o siquiera imaginado, agente más sagaz.

—Me halaga usted —repuso el prefecto—, pero no es imposible que, en efecto, se tenga de mi tal opinión.

—Como hace usted notar —dije—, es evidente que la carta sigue en posesión del ministro, pues lo que le confiere su poder es dicha posesión y no su empleo. Apenas empleada la carta, el poder cesaría.

Muy cierto —convino G...—. Mis pesquisas se basan en esa convicción. Lo primero que hice fue registrar cuidadosamente la mansión del ministro, aunque la mayor dificultad residía en evitar que llegara a enterarse. Se me ha prevenido que, por sobre todo, debo impedir que sospeche nuestras intenciones, lo cual sería muy peligroso.

—Pero usted tiene todas las facilidades para ese tipo de investigaciones —dije—. No es la primera vez que la policía parisiense las practica.

—¡Oh, naturalmente! Por eso no me preocupé demasiado. Las costumbres del ministro me daban, además, una gran ventaja. Con frecuencia pasa la noche fuera de su casa. Los sirvientes no son muchos y duermen alejados de los aposentos de su amo; como casi todos son napolitanos, es muy fácil inducirlos a beber copiosamente. Bien saben ustedes que poseo llaves con las cuales puedo abrir cualquier habitación de París. Durante estos tres meses no ha pasado una noche sin que me dedicara personalmente a registrar la casa de D... Mi honor está en juego y, para confiarles un gran secreto, la recompensa prometida es enorme. Por eso no abandoné la búsqueda hasta no tener seguridad completa de que el ladrón es más astuto que yo. Estoy seguro de haber mirado en cada rincón posible de la casa donde la carta podría haber sido escondida.

—¿No sería posible —pregunté— que si bien la carta se halla en posesión del ministro, como parece incuestionable, éste la haya escondido en otra parte que en su casa?

—Es muy poco probable —dijo Dupin—. El especial giro de los asuntos actuales en la corte, y especialmente de las intrigas en las cuales se halla envuelto D..., exigen que el documento esté a mano y que pueda ser exhibido en cualquier momento; esto último es tan importante como el hecho mismo de su posesión.

—¿Que el documento pueda ser exhibido? —pregunte.

—Si lo prefiere, que pueda ser *destruido* —dijo Dupin.

—Pues bien —convine—, el papel tiene entonces que estar en la casa. Supongo que podemos descartar toda idea de que el ministro lo lleve consigo.

—Por supuesto —dijo el prefecto—. He mandado detenerlo dos veces por falsos salteadores de caminos y he visto personalmente cómo le registraban.

—Pudo usted ahorrarse esa molestia —dijo Dupin—. Supongo que D... no es completamente loco y que ha debido prever esos falsos asaltos como una consecuencia lógica.

—No es *completamente* loco —dijo G...—, pero es un poeta, lo que en mi opinión viene a ser más o menos lo mismo.

—Cierto —dijo Dupin, después de aspirar una profunda bocanada de su pipa de espuma de mar—, aunque, por mi parte, me confieso culpable de algunas malas rimas.

—¿Por qué no nos da detalles de su requisición? —pregunté.

—Pues bien; como disponíamos del tiempo necesario, buscamos *en todas partes*. Tengo una larga experiencia en estos casos. Revisé íntegramente la mansión, cuarto por cuarto, dedicando las noches de toda una semana a cada aposento. Primero examiné el moblaje. Abrimos todos los cajones; supongo que no ignoran ustedes que, para un agente de policía bien adiestrado, no hay cajón *secreto* que pueda escapársele. En una búsqueda de esta especie, el hombre que deja sin ver un cajón secreto es un imbécil. ¡Son tan *evidentes!* En cada mueble hay una cierta masa, un cierto espacio que debe ser explicado. Para eso tenemos reglas muy precisas. No se nos escaparía ni la quincuagésima parte de una línea.

»Terminada la inspección de armarios pasamos a las sillas. Atravesamos los almohadones con esas largas y finas agujas que me han visto ustedes emplear. Levantamos las tablas de las mesas.» —¿Porqué?

—Con frecuencia, la persona que desea esconder algo levanta la tapa de una mesa o de un mueble similar, hace un orificio en cada una de las patas, esconde el objeto en cuestión y vuelve a poner la tabla en su sitio. Lo mismo suele hacerse en las cabeceras y postes de las camas.

—Pero, ¿no puede localizarse la cavidad por el sonido? —pregunté.

—De ninguna manera si, luego de haberse depositado el objeto, se lo rodea con una capa de algodón. Además, en este caso estábamos forzados a proceder sin hacer ruido.

—Pero es imposible que hayan ustedes revisado y desarmado todos los muebles donde pudo ser escondida la carta en la forma que menciona. Una carta puede ser reducida a un delgadísimo rollo, casi igual en volumen al de una aguja larga de tejer, y en esa forma se la puede insertar, por ejemplo, en el travesaño de una silla. ¿Supongo que no desarmaron todas las sillas?

—Por supuesto que no, pero hicimos algo mejor: examinamos los travesaños de todas las sillas de la casa y las junturas de todos los muebles con ayuda de un poderoso microscopio. Si hubiera habido la menor señal de un reciente cambio, no habríamos dejado de advertirlo instantáneamente. Un simple grano de polvo producido por un barreno nos hubiera saltado a los ojos como si fuera una manzana. La menor diferencia en la encoladura, la más mínima apertura en los ensamblajes, hubiera bastado para orientarnos.

—Supongo que miraron en los espejos, entre los marcos y el cristal, y que examinaron las camas y la ropa de la cama, así como los cortinados y alfombras.

—Naturalmente, y luego que hubimos revisado todo el moblaje en la misma forma minuciosa, pasamos a la casa misma. Dividimos su superficie en compartimentos que numeramos, a fin de que no se nos escapara ninguno; luego escrutamos cada pulgada cuadrada, incluyendo las dos casas adyacentes, siempre ayudados por el microscopio.

—¿Las dos casas adyacentes? —exclamé—. ¡Habrán tenido toda clase de dificultades!

—Sí. Pero la recompensa ofrecida es enorme.

—¿Incluían ustedes el terreno contiguo a las casas?

—Dicho terreno está pavimentado con ladrillos. No nos dio demasiado trabajo comparativamente, pues examinamos el musgo entre los ladrillos y lo encontramos intacto.

—¿Miraron entre los papeles de D..., naturalmente, y en los libros de la biblioteca?

—Claro está. Abrimos todos los paquetes, y no sólo examinamos cada libro, sino que lo hojeamos cuidadosamente, sin conformarnos con una mera sacudida, como suelen hacerlo nuestros oficiales de policía. Medimos asimismo el espesor de cada encuadernación, escrutándola luego de la manera más detallada con el microscopio. Si se hubiera insertado un papel en una de esas encuadernaciones, resultaría imposible que pasara inadvertido. Cinco o seis volúmenes que salían de manos del encuadernador fueron probados longitudinalmente con las agujas.

—¿Exploraron los pisos debajo de las alfombras?

—Sin duda. Levantamos todas las alfombras y examinamos las planchas con el microscopio.

—¿Y el papel de las paredes?

—Lo mismo.

—¿Miraron en los sótanos?

—Miramos.

—Pues entonces —declaré— se ha equivocado usted en sus cálculos y la carta *no está* en la casa del ministro.

—Me temo que tenga razón —dijo el prefecto—. Pues bien, Dupin, ¿qué me aconseja usted?

—Revisar de nuevo completamente la casa.

—¡Pero es inútil! —replicó G...—. Tan seguro estoy de que respiro como de que la carta no está en la casa.

—No tengo mejor consejo que darle —dijo Dupin—. Supongo que posee usted una descripción precisa de la carta.

—¡Oh, sí!

Luego de extraer una libreta, el prefecto procedió a leernos una minuciosa descripción del aspecto interior de la carta, y especialmente del exterior. Poco después de terminar su lectura se despidió de nosotros, desanimado como jamás lo había visto antes.

Un mes más tarde nos hizo otra visita y nos encontró ocupados casi en la misma forma que la primera vez. Tomó posesión de una pipa y un sillón y se puso a charlar de cosas triviales. Al cabo de un rato le dije:

—Veamos, G..., ¿qué pasó con la carta robada? Supongo que, por lo menos, se habrá convencido de que no es cosa fácil sobrepujar en astucia al ministro.

—¡El diablo se lo lleve! Volví a revisar su casa, como me lo había aconsejado Dupin, pero fue tiempo perdido. Ya lo sabía yo de antemano.

—¿A cuánto dijo usted que ascendía la recompensa ofrecida? —preguntó Dupin.

—Pues... a mucho dinero... muchísimo. No quiero decir exactamente cuánto, pero eso sí, afirmo que estaría dispuesto a firmar un cheque por cincuenta mil francos a cualquiera que me consiguiese esa carta. El asunto va adquiriendo día a día más importancia, y la recompensa ha sido recientemente doblada. Pero, aunque ofrecieran tres voces esa suma, no podría hacer más de lo que he hecho.

—Pues... la verdad... —dijo Dupin, arrastrando las palabras entre bocanadas de humo—, me parece a mí, G..., que usted no ha hecho... todo lo que podía hacerse. ¿No cree que... aún podría hacer algo más, eh?

—¿Cómo? ¿En qué sentido?

—Pues... puf... podría usted... puf, puf... pedir consejo en este asunto... puf, puf, puf... ¿Se acuerda de la historia que cuentan de Abernethy?

—No. ¡Al diablo con Abernethy!

—De acuerdo. ¡Al diablo, pero bienvenido! Érase una vez cierto avaro que tuvo la idea de obtener gratis el consejo médico de Abernethy. Aprovechó una reunión y una conversación corrientes para explicar un caso personal como si se tratara del de otra persona. «Supongamos que los síntomas del enfermo son tales y cuales —dijo—. Ahora bien, doctor: ¿qué le aconsejaría usted hacer?» «Lo que yo le aconsejaría —repuso Abernethy— es que consultara a un médico.»

—¡Vamos! —exclamó el prefecto, bastante desconcertado—. Estoy plenamente dispuesto a pedir consejo y a pagar por él. De verdad, daría cincuenta mil francos a quienquiera me ayudara en este asunto.

—En ese caso —replicó Dupin, abriendo un cajón y sacando una libreta de cheques—, bien puede usted llenarme un cheque por la suma mencionada. Cuando lo haya firmado le entregaré la carta.

Me quedé estupefacto. En cuanto al prefecto, parecía fulminado. Durante algunos minutos fue incapaz de hablar y de moverse, mientras contemplaba a mi amigo con ojos que parecían salírsele de las órbitas y con la boca abierta. Recobrándose un tanto, tomó una pluma y, después de varias pausas y abstraídas contemplaciones, llenó y firmó un cheque por cincuenta mil francos, extendiéndolo por encima de la mesa a Dupin. Éste lo examinó cuidadosamente y lo guardo en su cartera; luego, abriendo un escritorio, sacó una carta y la entregó al prefecto. Nuestro funcionario la tomó en una convulsión de alegría, la abrió con manos trémulas, lanzó una ojeada a su contenido y luego, lanzándose vacilante hacia la puerta, desapareció bruscamente del cuarto y de la casa, sin haber pronunciado una sílaba desde el momento en que Dupin le pidió que llenara el cheque.

Una vez que se hubo marchado, mi amigo consintió en darme algunas explicaciones.

—La policía parisiense es sumamente hábil a su manera —dijo—. Es perseverante, ingeniosa, astuta y muy versada en los conocimientos que sus deberes exigen. Así, cuando G... nos explicó su manera de registrar la mansión de D..., tuve plena confianza en que había cumplido una investigación satisfactoria, hasta donde podía alcanzar.

—¿Hasta donde podía alcanzar? —repetí.

—Sí —dijo Dupin—. Las medidas adoptadas no solamente eran las mejores en su género, sino que habían sido llevadas a la más absoluta perfección. Si la carta hubiera estado dentro del ámbito de su búsqueda, no cabe la menor duda de que los policías la hubieran encontrado.

Me eché a reír, pero Dupin parecía hablar muy en serio.

—Las medidas —continuó— eran excelentes en su género, y fueron bien ejecutadas; su defecto residía en que eran inaplicables al caso y al hombre en cuestión. Una cierta cantidad de recursos altamente ingeniosos constituyen para el prefecto una especie de lecho de Procusto, en el cual quiere meter a la fuerza sus designios. Continuamente se equivoca por ser demasiado profundo o demasiado superficial para el caso, y más de un colegial razonaría mejor que él. Conocí a uno que tenía ocho años y cuyos triunfos en el juego de «par e impar» atraían la admiración general. El juego es muy sencillo y se juega con bolitas. Uno de los contendientes oculta en la mano cierta cantidad de bolitas y pregunta al otro: «¿Par o impar?» Si éste adivina correctamente, gana una bolita; si se equivoca, pierde una. El niño de quien hablo ganaba todas las bolitas de la escuela. Naturalmente, tenía un método

de adivinación que consistía en la simple observación y en el cálculo de la astucia de sus adversarios. Supongamos que uno de éstos sea un perfecto tonto y que, levantando la mano cerrada, le pregunta: «¿Par o impar?» Nuestro colegial responde: «Impar», y pierde, pero a la segunda vez gana, por cuanto se ha dicho a sí mismo: «El tonto tenía pares la primera vez, y su astucia no va más allá de preparar impares para la segunda vez. Por lo tanto, diré impar.» Lo dice, y gana. Ahora bien, si le toca jugar con un tonto ligeramente superior al anterior, razonará en la siguiente forma: «Este muchacho sabe que la primera vez elegí impar, y en la segunda se le ocurrirá como primer impulso pasar de par a impar, pero entonces un nuevo impulso le sugerirá que la variación es demasiado sencilla, y finalmente se decidirá a poner bolitas pares como la primera vez. Por lo tanto, diré pares.» Así lo hace, y gana. Ahora bien, esta manera de razonar del colegial, a quien sus camaradas llaman «afortunado», ¿en qué consiste si se la analiza con cuidado?

—Consiste —repuse— en la identificación del intelecto del razonador con el de su oponente.

—Exactamente —dijo Dupin—. Cuando pregunté al muchacho de qué manera lograba esa *total* identificación en la cual residían sus triunfos, me contestó: «Si quiero averiguar si alguien es inteligente, o estúpido, o bueno, o malo, y saber cuáles son sus pensamientos en ese momento, adapto lo más posible la expresión de mi cara a la de la suya, y luego espero hasta ver qué pensamientos o sentimientos surgen en mi mente o en mi corazón, coincidentes con la expresión de mi cara.» Esta respuesta del colegial está en la base de toda la falsa profundidad atribuida a La Rochefoucauld, La Bruyère, Maquiavelo y Campanella.

—Si comprendo bien —dije— la identificación del intelecto del razonador con el de su oponente depende de la precisión con que se mida la inteligencia de este último.

—Depende de ello para sus resultados prácticos —replicó Dupin—, y el prefecto y sus cohortes fracasan con tanta frecuencia, primero por no lograr dicha identificación y segundo por medir mal —o, mejor dicho, por no medir— el intelecto con el cual se miden. Sólo tienen en cuenta sus *propias* ideas ingeniosas y, al buscar alguna cosa oculta, se fijan solamente en los métodos que *ellos* hubieran empleado para ocultarla. Tienen mucha razón en la medida en que su propio ingenio es fiel representante del de *la masa;* pero, cuando la astucia del malhechor posee un carácter distinto de la suya, aquél los derrota, como es natural. Esto ocurre siempre cuando se trata de una astucia superior a la suya y, muy frecuentemente, cuando está por debajo. Los policías no admiten variación de principio en sus investigaciones; a lo sumo, si se ven apurados por algún caso insólito, o movidos por una recompensa extraordinaria, extienden o exageran sus viejas modalidades rutinarias, pero sin tocar los principios. Por ejemplo, en este asunto de D..., ¿qué se ha hecho para modificar el principio de acción? ¿Qué son esas perforaciones, esos escrutinios con el microscopio, esa división de la superficie del edificio en pulgadas cuadradas numeradas? ¿Qué representan sino *la aplicación exagerada* del principio o la serie de principios que rigen una búsqueda, y que se basan a su vez en una serie de nociones sobre el ingenio humano, a las cuales se ha acostumbrado el prefecto en la prolongada rutina de su tarea? ¿No ha advertido que G... da por sentado que *todo* hombre esconde una carta, si no exactamente en un agujero practicado en la pata de una silla, por lo menos en algún agujero o rincón sugerido por la misma línea de pensamiento que inspira la idea de esconderla en un agujero hecho en la pata de una silla? Observe asimismo que esos escondrijos rebuscados sólo se utilizan en ocasiones ordinarias, y sólo serán elegidos por inteligencias igualmente ordinarias; vale decir que en todos los casos de ocultamiento cabe presumir, en primer término, que se lo ha efectuado dentro de esas líneas; por lo tanto, su descubrimiento no depende en absoluto de la perspicacia, sino del cuidado, la paciencia y la obstinación de los buscadores; y si el caso es

de importancia (o la recompensa magnifica, lo cual equivale a la misma cosa a los ojos de los policías), las cualidades aludidas no fracasan *jamás*. Comprenderá usted ahora lo que quiero decir cuando sostengo que si la carta robada hubiese estado escondida en cualquier parte dentro de los límites de la perquisición del prefecto (en otras palabras, si el principio rector de su ocultamiento hubiera estado comprendido dentro de los principios del prefecto) hubiera sido descubierta sin la más mínima duda. Pero nuestro funcionario ha sido mistificado por completo, y la remota fuente de su derrota yace en su suposición de que el ministro es un loco porque ha logrado renombre como poeta. Todos los locos son poetas en el pensamiento del prefecto, de donde cabe considerarlo culpable de un *non distributio medii* por inferir de lo anterior que todos los poetas son locos.

—¿Pero se trata realmente del poeta? —pregunté—. Sé que D... tiene un hermano, y que ambos han logrado reputación en el campo de las letras. Creo que el ministro ha escrito una obra notable sobre el cálculo diferencial. Es un matemático y no un poeta.

—Se equivoca usted. Lo conozco bien, y sé que es ambas cosas. Como poeta y matemático es capaz de razonar bien, en tanto que como mero matemático hubiera sido capaz de hacerlo y habría quedado a merced del prefecto.

—Me sorprenden esas opiniones —dije—, que el consenso universal contradice. Supongo que no pretende usted aniquilar nociones que tienen siglos de existencia sancionada. La razón matemática fue considerada siempre como la razón por excelencia.

—*Il y a à parier* —replicó Dupin, citando a Chamfort— *que toute idée publique, toute convention reçue est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre.* Le aseguro que los matemáticos han sido los primeros en difundir el error popular al cual alude usted, y que no por difundido deja de ser un error. Con arte digno de mejor causa han introducido, por ejemplo, el término «análisis» en las operaciones algebraicas. Los franceses son los causantes de este engaño, pero si un término tiene alguna importancia, si las palabras derivan su valor de su aplicación, entonces concedo que «análisis» abarca «álgebra», tanto como en latín *ambitus* implica «ambición»; *religio,* «religión», u *homines honesti,* la clase de las gentes honorables.

—Me temo que se malquiste usted con algunos de los algebristas de París. Pero continúe.

—Niego la validez y, por tanto, los resultados de una razón cultivada por cualquier procedimiento especial que no sea el lógico abstracto. Niego, en particular, la razón extraída del estudio matemático. Las matemáticas constituyen la ciencia de la forma y la cantidad; el razonamiento matemático es simplemente la lógica aplicada a la observación de la forma y la cantidad. El gran error está en suponer que incluso las verdades de lo que se denomina álgebra *pura* constituyen verdades abstractas o generales. Y este error es tan enorme que me asombra se lo haya aceptado universalmente. Los axiomas matemáticos *no son* axiomas de validez general. Lo que es cierto de la *relación* (de la forma y la cantidad) resulta con frecuencia erróneo aplicado, por ejemplo, a la moral. En esta última ciencia suele no ser cierto que el todo sea igual a la suma de las partes. También en química este axioma no se cumple. En la consideración de los móviles falla igualmente, pues dos móviles de un valor dado no alcanzan necesariamente al sumarse un valor equivalente a la suma de sus valores. Hay muchas otras verdades matemáticas que sólo son tales dentro de los límites de la *relación.* Pero el matemático, llevado por el hábito, arguye, basándose en sus *verdades finitas,* como si tuvieran una aplicación general, cosa que por lo demás la gente acepta y cree. En su erudita *Mitología*, Bryant alude a una análoga fuente de error cuando señala que, «aunque no se cree en las fábulas paganas, solemos olvidarnos de ello y extraemos consecuencias como si fueran realidades existentes». Pero, para los algebristas, que son realmente paganos, las

«fábulas paganas» constituyen materia de credulidad, y las inferencias que de ellas extraen no nacen de un descuido de la memoria sino de un inexplicable reblandecimiento mental. Para resumir: jamás he encontrado a un matemático en quien se pudiera confiar fuera de sus raíces y sus ecuaciones, o que no tuviera por artículo de fe que x^2+px es absoluta e incondicionalmente igual a q. Por vía de experimento, diga a uno de esos caballeros que, en su opinión, podrían darse casos en que x^2+px no fuera absolutamente igual a q; pero, una vez que le haya hecho comprender lo que quiere decir, sálgase de su camino lo antes posible, porque es seguro que tratará de golpearlo.

»Lo que busco indicar —agregó Dupin, mientras yo reía de sus últimas observaciones— es que, si el ministro hubiera sido sólo un matemático, el prefecto no se habría visto en la necesidad de extenderme este cheque. Pero sé que es tanto matemático como poeta, y mis medidas se han adaptado a sus capacidades, teniendo en cuenta las circunstancias que lo rodeaban. Sabía que es un cortesano y un audaz *intrigant*. Pensé que un hombre semejante no dejaría de estar al tanto de los métodos policiales ordinarios. Imposible que no anticipara (y los hechos lo han probado así) los falsos asaltos a que fue sometido. Reflexioné que igualmente habría previsto las pesquisiciones secretas en su casa. Sus frecuentes ausencias nocturnas, que el prefecto consideraba una excelente ayuda para su triunfo, me parecieron simplemente *astucias* destinadas a brindar oportunidades a la perquisición y convencer lo antes posible a la policía de que la carta no se hallaba en la casa, como G... terminó finalmente por creer. Me pareció asimismo que toda la serie de pensamientos que con algún trabajo acabo de exponerle y que se refieren al principio invariable de la acción policial en sus búsquedas de objetos ocultos, no podía dejar de ocurrírsele al ministro. Ello debía conducirlo inflexiblemente a desdeñar todos los escondrijos vulgares. Reflexioné que *ese hombre* no podía ser tan simple como para no comprender que el rincón más remoto e inaccesible de su morada estaría tan abierto como el más vulgar de los armarios a los ojos, las sondas, los barrenos y los microscopios del prefecto. Vi, por último, que D... terminaría necesariamente en la *simplicidad,* si es que no la adoptaba por una cuestión de gusto personal. Quizá recuerde usted con qué ganas rió el prefecto cuando, en nuestra primera entrevista, sugerí que acaso el misterio lo perturbaba por su absoluta *evidencia*.

—Me acuerdo muy bien —respondí—. Por un momento pensé que iban a darle convulsiones.

—El mundo material —continuó Dupin— abunda en estrictas analogías con el inmaterial, y ello tiñe de verdad el dogma retórico según el cual la metáfora o el símil sirven tanto para reforzar un argumento como para embellecer una descripción. El principio de la *vis inertiæ,* por ejemplo, parece idéntico en la física y en la metafísica. Si en la primera es cierto que resulta más difícil poner en movimiento un cuerpo grande que uno pequeño, y que el impulso o cantidad de movimiento subsecuente se hallará en relación con la dificultad, no menos cierto es en metafísica que los intelectos de máxima capacidad, aunque más vigorosos, constantes y eficaces en sus avances que los de grado inferior, son más lentos en iniciar dicho avance y se muestran más embarazados y vacilantes en los primeros pasos. Otra cosa: ¿Ha observado usted alguna vez, entre las muestras de las tiendas, cuáles atraen la atención en mayor grado?

—Jamás se me ocurrió pensarlo —dije.

—Hay un juego de adivinación —continuó Dupin— que se juega con un mapa. Uno de los participantes pide al otro que encuentre una palabra dada: el nombre de una ciudad, un río, un Estado o un imperio; en suma, cualquier palabra que figure en la abigarrada y complicada superficie del mapa. Por lo regular, un novato en el juego busca confundir a su oponente proponiéndole los nombres escritos con los caracteres más pequeños, mientras

que el buen jugador escogerá aquellos que se extienden con grandes letras de una parte a otra del mapa. Estos últimos, al igual que las muestras y carteles excesivamente grandes, escapan a la atención a fuerza de ser evidentes, y en esto la desatención ocular resulta análoga al descuido que lleva al intelecto a no tomar en cuenta consideraciones excesivas y palpablemente evidentes. De todos modos, es éste un asunto que se halla por encima o por debajo del entendimiento del prefecto. Jamás se le ocurrió como probable o posible que el ministro hubiera dejado la carta delante de las narices del mundo entero, a fin de impedir mejor que una parte de ese mundo pudiera verla.

»Cuanto más pensaba en el audaz, decidido y característico ingenio de D..., en que el documento debía hallarse siempre *a mano* si pretendía servirse de él para sus fines, y en la absoluta seguridad proporcionada por el prefecto de que el documento no se hallaba oculto dentro de los límites de las búsquedas ordinarias de dicho funcionario, más seguro me sentía de que, para esconder la carta, el ministro había acudido al más amplio y sagaz de los expedientes: el no ocultarla.

»Compenetrado de estas ideas, me puse un par de anteojos verdes, y una hermosa mañana acudí como por casualidad a la mansión ministerial. Hallé a D... en casa, bostezando, paseándose sin hacer nada y pretendiendo hallarse en el colmo del *ennui*. Probablemente se trataba del más activo y enérgico de los seres vivientes, pero eso tan sólo cuando nadie lo ve.

»Para no ser menos, me quejé del mal estado de mi vista y de la necesidad de usar anteojos, bajo cuya protección pude observar cautelosa pero detalladamente el aposento, mientras en apariencia seguía con toda atención las palabras de mi huésped.

»Dediqué especial cuidado a una gran mesa-escritorio junto a la cual se sentaba D..., y en la que aparecían mezcladas algunas cartas y papeles, juntamente con un par de instrumentos musicales y unos pocos libros. Pero, después de un prolongado y atento escrutinio, no vi nada que procurara mis sospechas.

»Dando la vuelta al aposento, mis ojos cayeron por fin sobre un insignificante tarjetero de cartón recortado que colgaba, sujeto por una sucia cinta azul, de una pequeña perilla de bronce en mitad de la repisa de la chimenea. En este tarjetero, que estaba dividido en tres o cuatro compartimentos, vi cinco o seis tarjetas de visitantes y una sola carta. Esta última parecía muy arrugada y manchada. Estaba rota casi por la mitad, como si a una primera intención de destruirla por inútil hubiera sucedido otra. Ostentaba un gran sello negro, con el monograma de D... *muy* visible, y el sobrescrito, dirigido al mismo ministro revelaba una letra menuda y femenina. La carta había sido arrojada con descuido, casi se diría que desdeñosamente, en uno de los compartimentos superiores del tarjetero.

»Tan pronto hube visto dicha carta, me di cuenta de que era la que buscaba. Por cierto que su apariencia difería completamente de la minuciosa descripción que nos había leído el prefecto. En este caso el sello era grande y negro, con el monograma de D...; en el otro, era pequeño y rojo, con las armas ducales de la familia S... El sobrescrito de la presente carta mostraba una letra menuda y femenina, mientras que el otro, dirigido a cierta persona real, había sido trazado con caracteres firmes y decididos. Sólo el tamaño mostraba analogía. Pero, en cambio, lo *radical* de unas diferencias que resultaban excesivas; la suciedad, el papel arrugado y roto en parte, tan inconciliables con los *verdaderos* hábitos metódicos de D..., y tan sugestivos de la intención de engañar sobre el verdadero valor del documento, todo ello, digo sumado a la ubicación de la carta, insolentemente colocada bajo los ojos de cualquier visitante, y coincidente, por tanto, con las conclusiones a las que ya había arribado, corroboraron decididamente las sospechas de alguien que había ido allá con intenciones de sospechar.

»Prolongué lo más posible mi visita y, mientras discutía animadamente con el ministro acerca de un tema que jamás ha dejado de interesarle y apasionarlo, mantuve mi atención clavada en la carta. Confiaba así a mi memoria los detalles de su apariencia exterior y de su colocación en el tarjetero; pero terminé además por descubrir algo que disipó las últimas dudas que podía haber abrigado. Al mirar atentamente los bordes del papel, noté que estaban más *ajados* de lo necesario. Presentaban el aspecto típico de todo papel grueso que ha sido doblado y aplastado con una plegadera, y que luego es vuelto en sentido contrario, usando los mismos pliegues formados la primera vez. Este descubrimiento me bastó. Era evidente que la carta había sido dada vuelta como un guante, a fin de ponerle un nuevo sobrescrito y un nuevo sello. Me despedí del ministro y me marché en seguida, dejando sobre la mesa una tabaquera de oro.

»A la mañana siguiente volví en busca de la tabaquera, y reanudamos placenteramente la conversación del día anterior. Pero, mientras departíamos, oyóse justo debajo de las ventanas un disparo como de pistola, seguido por una serie de gritos espantosos y las voces de una multitud aterrorizada. D... corrió a una ventana, la abrió de par en par y miró hacia afuera. Por mi parte, me acerqué al tarjetero, saqué la carta, guardándola en el bolsillo, y la reemplacé por un facsímil (por lo menos en el aspecto exterior) que había preparado cuidadosamente en casa, imitando el monograma de D... con ayuda de un sello de miga de pan.

»La causa del alboroto callejero había sido la extravagante conducta de un hombre armado de un fusil, quien acababa de disparar el arma contra un grupo de mujeres y niños. Comprobóse, sin embargo, que el arma no estaba cargada, y los presentes dejaron en libertad al individuo considerándolo borracho o loco. Apenas se hubo alejado, D... se apartó de la ventana, donde me le había reunido inmediatamente después de apoderarme de la carta. Momentos después me despedí de él. Por cierto que el pretendido lunático había sido pagado por mí.»

—¿Pero qué intención tenía usted —pregunté— al reemplazar la carta por un facsímil? ¿No hubiera sido preferible apoderarse abiertamente de ella en su primera visita, y abandonar la casa?

—D... es un hombre resuelto a todo y lleno de coraje —repuso Dupin—. En su casa no faltan servidores devotos a su causa. Si me hubiera atrevido a lo que usted sugiere, jamás habría salido de allí con vida. El buen pueblo de París no hubiese oído hablar nunca más de mí. Pero, además, llevaba una segunda intención. Bien conoce usted mis preferencias políticas. En este asunto he actuado como partidario de la dama en cuestión. Durante dieciocho meses, el ministro la tuvo a su merced. Ahora es ella quien lo tiene a él, pues, ignorante de que la carta no se halla ya en su posesión, D... continuará presionando como si la tuviera. Esto lo llevará inevitablemente a la ruina política. Su caída, además, será tan precipitada como ridícula. Está muy bien hablar del *facilis descensus Averni;* pero, en materia de ascensiones, cabe decir lo que la Catalani decía del canto, o sea, que es mucho más fácil subir que bajar. En el presente caso no tengo simpatía —o, por lo menos, compasión— hacia el que baja. D... es el *monstrum horrendum,* el hombre de genio carente de principios. Confieso, sin embargo, que me gustaría conocer sus pensamientos cuando, al recibir el desafío de aquélla a quien el prefecto llama «cierta persona», se vea forzado a abrir la carta que le dejé en el tarjetero.

—¿Cómo? ¿Escribió usted algo en ella?

—¡Vamos, no me pareció bien dejar el interior en blanco!

Hubiera sido insultante. Cierta vez, en Viena, D... me jugó una mala pasada, y sin perder el buen humor le dije que no la olvidaría. De modo que, como no dudo de que sentirá cierta

curiosidad por saber quién se ha mostrado más ingenioso que él, pensé que era una lástima no dejarle un indicio. Como conoce muy bien mi letra, me limité a copiar en mitad de la página estas palabras:

...*Un dessein si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*

»Las hallará usted en el Atrée de Crébillon.»

EL CUERPO DEL DELITO

Antología de relatos policíacos clásicos

Edición y traducción de
Juan Antonio Molina Foix

Siruela

Libros del Tiempo
Madrid- 2015

Arthur Conan Doyle

LA BANDA MOTEADA[1]

Echando un vistazo a mis notas sobre los más de setenta casos en los que pude estudiar los métodos de mi amigo Sherlock Holmes, he comprobado que muchos son trágicos, algunos cómicos y una gran cantidad simplemente extraños, pero ni uno solo vulgar; pues, como trabajaba más por amor a su arte que para adquirir riqueza, solo aceptaba implicarse en aquellas investigaciones con tendencia a lo insólito e incluso a lo fantástico. Sin embargo, entre todos estos casos tan variados, no recuerdo ninguno que presente características más singulares que el referente a la muy conocida familia de Surrey, los Roylott de Stoke Moran. Los incidentes en cuestión sucedieron en los comienzos de mi relación con Holmes, cuando, estando ambos solteros, compartíamos unas habitaciones en Baker Street. Posiblemente podría haberlos consignado por escrito antes de ahora, pero entonces prometí guardar silencio y hasta el mes pasado no quedé liberado de la promesa por el fallecimiento prematuro de la dama a la que di mi palabra. Quizás sea conveniente que los hechos hayan salido ahora a la luz, pues tengo motivos para afirmar que han corrido ciertos rumores acerca de la muerte del doctor Grimesby Roylott que tienden a convertir el asunto en algo todavía más terrible que la propia verdad.

[1] Título original: «The Speckled Band». Publicado en la revista *The Strand Magazine* en febrero de 1892, con nueve ilustraciones de Sidney Paget. Incluido posteriormente en la colección de relatos *The Adventures of Sherlock Holmes* (George Newnes, Londres, 1892).

Fue a principios de abril del año ochenta y tres. Al despertar cierta mañana encontré junto a mi cama a Sherlock Holmes, completamente vestido. Por regla general solía levantarse tarde y, como vi en el reloj que había encima de la repisa de la chimenea que no eran más que las siete y cuarto, lo miré con los ojos entreabiertos, un poco sorprendido, y quizás también con algo de rencor, pues yo era un hombre de hábitos metódicos.

—Siento mucho haberlo despertado, Watson —me dijo—, pero es el destino de todos esta mañana. Mrs. Hudson se despertó y su respuesta fue despertarme a mí, y yo a usted.

—Pues ¿qué ocurre? ¿Hay fuego en la casa?

—No, es un cliente. Al parecer ha llegado una joven en un considerable estado de agitación, que insiste en verme. Ahora espera en la sala de estar. Pues bien, cuando una joven vaga por la metrópoli a estas horas de la mañana, despertando y sacando de la cama a la gente que duerme, presumo que se trata de algo muy urgente que tiene que comunicar. Si resultase ser un caso interesante, estoy seguro de que a usted le gustaría seguirlo desde el principio. De todos modos creí que debía despertarlo y darle una oportunidad.

—Mi querido amigo, no me lo perdería por nada del mundo.

No había nada que me gustara tanto como seguir a Holmes en sus investigaciones profesionales y admirar las deducciones, tan rápidas que parecían intuiciones a pesar de estar siempre basadas en fundamentos lógicos, con que desenmarañaba los problemas que le proponían. Me vestí rápidamente, y a los pocos minutos estaba dispuesto a acompañar a mi amigo a la sala de estar, en la planta baja. Una joven vestida de negro y cubierta con un tupido velo, que estaba sentada junto a la ventana, se levantó al entrar nosotros.

—Buenos días, señora —dijo Holmes, animado—. Me llamo Sherlock Holmes. Este caballero es mi íntimo amigo y socio, el doctor Watson, ante el cual puede usted hablar con igual libertad que ante mí. Ajá, me alegra comprobar que Mrs. Hudson ha tenido el buen tino de encender el fuego. Le ruego que se acerque a la chimenea y pediré que le traigan una taza de café bien caliente, pues observo que está usted temblando.

—No es el frío lo que me hace temblar —dijo la mujer en voz baja, cambiando de sitio como le había pedido Holmes.

—¿Qué es, entonces?

—El miedo, Mr. Holmes. El pánico.

Mientras hablaba se levantó el velo y pudimos ver que, en efecto, se hallaba en un lamentable estado de nerviosismo, con el rostro demacrado y ceniciento, y los ojos inquietos y asustados, como los de un animal acosado. Su semblante y su figura correspondían a los de una mujer de treinta años, pero sus cabellos habían encanecido prematuramente y parecía cansada y ojerosa. Sherlock Holmes le echó un vistazo con una de esas miradas suyas tan penetrantes y exhaustivas.

—No debe tener usted miedo —dijo con voz tranquilizadora, inclinándose hacia delante y dándole palmaditas en el antebrazo—. Sin duda alguna pronto arreglaremos las cosas. Veo que ha llegado usted esta mañana en tren, ¿no es cierto?

—¿Acaso me conoce usted?

—No, pero observo que conserva el billete de vuelta en la palma de su guante izquierdo. Ha debido de salir usted muy temprano, y para llegar a la estación tuvo que hacer un largo trayecto en *dogcart* [2] por carreteras difíciles.

La joven se sobresaltó bastante y se quedó mirando fijamente a mi compañero con perplejidad.

—No hay misterio alguno en esas observaciones mías, mi querida señora —le dijo Holmes, sonriendo—. La manga izquierda de su chaqueta está salpicada de barro por lo menos en siete lugares distintos y las manchas son muy recientes. No hay ningún vehículo, salvo el *dog-cart,* que levante barro de esa manera, y eso únicamente cuando va uno sentado a la izquierda del conductor.

—Sean cuales fueren sus motivos para decir eso, tiene usted toda la razón —dijo ella—. Salí de casa antes de las seis, llegué a Leatherhead a las seis y veinte, y cogí el primer tren para Waterloo. Señor, no puedo soportar más esta tensión, si continúa me volveré loca. No tengo nadie a quien recurrir..., nadie, salvo una persona que se preocupa por mí, pero la pobrecita no puede serme de mucha ayuda. He oído hablar de usted, Mr. Holmes; he oído hablar de usted a Mrs. Farintosh, a quien usted ayudó en un momento de acuciante necesidad. Fue ella quien me dio su dirección. ¿No cree usted, señor, que podría ayudarme a mí también, y arrojar alguna luz en la densa oscuridad que me rodea? En estos momentos no me es posible

[2] Coche ligero y descubierto de dos ruedas tirado por un solo caballo, con dos asientos unidos por el respaldo y, debajo de ellos, espacio para perros, de donde le viene el nombre.

recompensarlo por sus servicios, pero dentro de uno o dos meses estaré casada y dispondré de mis propios ingresos, y entonces podrá comprobar al menos que no soy desagradecida.

Holmes se dirigió a su escritorio y, tras abrirlo, sacó un pequeño registro de sus casos y lo consultó.

—Farintosh —dijo—. ¡Ah, sí!, ya recuerdo el caso; se trataba de una tiara de ópalos. Creo, Watson, que fue antes de conocerlo a usted. Señora, lo único que puedo decirle es que tendré mucho gusto en dedicar a su caso la misma atención que le dediqué al de su amiga. En cuanto a la paga, sepa usted que mi profesión constituye mi única recompensa; pero está usted autorizada a costear los gastos en que yo incurra cuando mejor le convenga. Y ahora le ruego que nos exponga todo cuanto pueda ayudarnos a formar una opinión sobre el asunto.

—¡Ay de mí! —respondió nuestra visitante—. Lo verdaderamente horrible de mi situación radica en el hecho de que mis temores son tan vagos, y mis sospechas están exclusivamente basadas en detalles tan nimios, los cuales podrían parecer triviales a otros, que incluso la única persona a quien tengo derecho a pedir ayuda y consejo considera todo lo que le conté como extravíos de una mujer nerviosa. Aunque no me lo diga, lo adivino en sus respuestas tranquilizadoras y en sus miradas huidizas. Pero me han dicho, Mr. Holmes, que usted es capaz de penetrar en la multiforme maldad del corazón humano. Usted podría aconsejarme cómo esquivar los peligros que me rodean.

—Señora, la escucho con la mayor atención.

—Me llamo Helen Stoner y vivo con mi padrastro, que es el último superviviente de una de las antiguas familias sajonas de Inglaterra, los Roylott de Stoke Moran, en el límite occidental de Surrey.

Holmes asintió con la cabeza.

—El apellido me es familiar —dijo.

—Esa familia fue en tiempos una de las más ricas de Inglaterra y sus dominios se extendían hasta Berkshire por el norte y Hampshire por el oeste. Sin embargo, en el último siglo hubo cuatro herederos sucesivos que llevaron una vida disoluta y despilfarradora, y finalmente, en los tiempos de la Regencia[3], un jugador completó la ruina de la familia. No quedó nada salvo unos cuantos acres de tierra

[3] Periodo que va de 1811 a 1820, durante el cual el futuro Jorge IV (entonces príncipe de Gales) desempeñó el papel de regente durante la prolongada inhabilitación de su padre Jorge III, aquejado de porfiria.

y la casa, construida hace doscientos años, que estaba gravada con una cuantiosa hipoteca. El último *squire* llevó allí la penosa y horrible existencia de un aristócrata pobre; pero su único hijo, mi padrastro, comprendiendo que debía adaptarse a las nuevas circunstancias, consiguió un adelanto de un pariente, lo que le permitió costearse la carrera de Medicina, y se fue a Calcuta, donde, gracias a su habilidad profesional y su entereza de carácter, se hizo con una numerosa clientela. Sin embargo, en un arrebato de ira, a causa de unos robos perpetrados en su casa, mató a palos a su mayordomo nativo y faltó muy poco para que lo condenaran a muerte. Aun así, tuvo que cumplir una larga condena de cárcel y más tarde regresó a Inglaterra convertido en un hombre taciturno y desengañado.

»Durante su estancia en la India se casó con mi madre, Mrs. Stoner, viuda del general de división Stoner, de la compañía de Artillería de Bengala. Mi hermana Julia y yo somos gemelas y teníamos solo dos años cuando mi madre se volvió a casar. Nuestra madre disponía de una cuantiosa suma de dinero, no inferior a mil libras al año, que legó al doctor Roylott mientras viviésemos con él, a condición de que nos dotase a cada una con una determinada cantidad anual en caso de que nos casáramos. Poco después de nuestro regreso a Inglaterra falleció mi madre..., murió hace ocho años en un accidente de tren cerca de Crewe. El doctor Roylott renunció, pues, a su intención de establecer una consulta en Londres, y nos llevó a vivir con él a su casa solariega de Stoke Moran. El dinero que había dejado mi madre bastaba para cubrir todas nuestras necesidades, y no parecía existir obstáculo alguno a nuestra felicidad.

»Pero, más o menos por aquella época, se produjo un tremendo cambio en mi padrastro. En vez de hacer nuevas amistades e intercambiar visitas con nuestros vecinos, que al principio no cabían en sí de contento al ver regresar a un Roylott a Stoke Moran, sede de su vieja familia, se encerró en su casa y salía muy pocas veces, salvo para enzarzarse en violentas riñas con cualquiera que se cruzase en su camino. La disposición a la violencia, rayana en la manía, ha sido hereditaria en los varones de la familia, y en el caso de mi padrastro se había acentuado, creo, debido a su larga estancia en los trópicos. Participó en una serie de vergonzosas reyertas, dos de las cuales terminaron en el tribunal correccional, hasta llegar a convertirse finalmente en el terror del pueblo: la gente huía cuando él se acercaba,

ya que es un hombre de una fuerza tremenda y completamente incontrolable cuando lo acomete un arrebato de ira.

»La semana pasada tiró al herrero del pueblo al río, por encima del pretil, y solo logré evitar un escándalo público pagándole todo el dinero que pude reunir. No tenía amigos, a excepción de los gitanos nómadas, y dio permiso a estos vagabundos para que acamparan en los pocos acres de tierras cubiertas de zarzas que constituyen la finca familiar, aceptando a cambio la hospitalidad de sus tiendas de campaña, y a veces incluso se iba con ellos durante semanas enteras. Le encantan también los animales de la India que le envía un agente de negocios suyo, y en estos momentos tiene un guepardo y un babuino, que se pasean libremente por sus tierras y a quienes los aldeanos temen casi tanto como a su dueño.

»Ya puede usted figurarse por lo que le cuento que la vida de mi pobre hermana Julia y la mía no tenían nada de agradable. Nadie quería servir en nuestra casa y durante mucho tiempo nosotras mismas tuvimos que ocuparnos de las tareas domésticas. Cuando murió mi hermana no tenía más que treinta años, pero sus cabellos ya habían empezado a encanecer, al igual que los míos.

—¿Entonces, ha muerto su hermana?

—Murió hace exactamente dos años y precisamente es de su muerte de lo que quiero hablarle. Ya comprenderá usted que, llevando el género de vida que le he descrito, era poco probable que llegásemos a tratar a alguna persona de nuestra misma edad y posición social. Sin embargo, teníamos una tía, hermana soltera de mi madre, Miss Honoria Westphail, que vive cerca de Harrow, y cuya casa nos permitían visitar de vez en cuando. Hace dos años Julia fue allí a pasar las Navidades y conoció a un comandante de infantería de Marina retirado con el que llegó a comprometerse. Cuando regresó mi hermana, mi padrastro se enteró del compromiso y no puso objeciones al matrimonio; pero quince días antes del día señalado para la boda ocurrió el terrible suceso que me privó de mi única compañera.

Sherlock Holmes había permanecido recostado en su butaca con los ojos cerrados y la cabeza hundida en un almohadón, pero al escuchar esto entreabrió los párpados y lanzó una mirada a su visitante.

—Le ruego que sea más precisa en cuanto a los detalles.

—Me será fácil, ya que todos los sucesos de aquella espantosa noche han quedado profundamente impresos en mi memoria. Como

ya le he dicho, la casa solariega es muy vieja y actualmente solo se encuentra habitada una de sus alas. Los dormitorios de esta ala están en la planta baja, y las salas de estar en el bloque central del edificio. De esos dormitorios, el primero es el del doctor Roylott, el segundo el de mi hermana y el tercero el mío. No se comunican entre sí, pero las puertas de los tres dan al mismo pasillo. ¿Me explico con claridad?

—Perfectamente.

—Las ventanas de las tres habitaciones dan al césped. Aquella noche fatal el doctor Roylott se había ido a su habitación muy temprano, aunque nosotras sabíamos que no se había retirado a descansar, ya que a mi hermana le molestaba el olor de los fuertes cigarros indios que él solía fumar. Por consiguiente, mi hermana se marchó de su habitación y vino a la mía, donde estuvimos un buen rato charlando acerca de su próxima boda. A las once se levantó para marcharse, pero al llegar a la puerta se detuvo y miró hacia atrás.

»—Dime, Helen —me dijo—, ¿nunca has oído en la quietud de la noche como si alguien silbase?

»—Jamás —me dijo ella.

»—Supongo que no serás tú misma la que silbas mientras duermes, ¿verdad?

»—Desde luego que no. Pero ¿por qué lo preguntas?

»—Porque durante las últimas noches, a eso de las tres de la mañana, he oído con toda claridad un débil silbido. Como tengo el sueño muy ligero, me desperté enseguida. No sé de dónde venía..., tal vez de la habitación de al lado, o del césped. Se me ocurrió de pronto preguntarte si tú lo habías oído.

»—Pues no, no he oído nada. Deben de ser esos malditos gitanos que acampan en la finca.

»—Es muy posible. Y sin embargo, si procedía del césped, me extraña que tú no lo oyeras también.

»—Es que yo duermo más profundamente que tú.

»—Bueno, de todos modos no tiene la menor importancia —me contestó sonriente, cerró la puerta y unos instantes después la oí girar la llave en la cerradura.

—¿De verdad? —dijo Holmes—. ¿Tenían la costumbre de cerrar la puerta con llave todas las noches?

—Siempre.

—¿Y por qué?

—Creo haberle mencionado ya que el doctor tenía un guepardo y un babuino. No nos sentíamos seguras a menos que las puertas estuvieran cerradas con llave.

—Ya veo. Por favor, prosiga con su exposición de los hechos.

—Aquella noche no pude dormir. Tenía la vaga sensación de que se cernía sobre nosotras alguna desgracia. Como recordará, mi hermana y yo somos gemelas, y ya sabe usted lo sutiles que son los vínculos que unen a dos almas tan estrechamente relacionadas. Era una noche tormentosa. El viento aullaba en el exterior y la lluvia golpeaba contra las ventanas. De pronto, en medio del barullo de la tempestad, oí el grito desesperado de una mujer aterrorizada y reconocí la voz de mi hermana. Salté de la cama, me envolví en un chal y salí precipitadamente al pasillo. Al abrir la puerta de mi alcoba me pareció oír un silbido semejante al que mi hermana había descrito, y unos instantes después un sonido estruendoso, como si se hubiese caído al suelo un objeto metálico. Mientras corría por el pasillo se abrió la puerta de la habitación de mi hermana y giró lentamente sobre sus goznes. La miré horrorizada, sin saber qué era lo que estaba a punto de salir de ella. Gracias a la luz de la lámpara del pasillo, vi aparecer en el hueco a mi hermana, con el rostro lívido de espanto, las manos tanteando en busca de ayuda y todo su cuerpo tambaleándose como el de un borracho. Corrí hacia ella y le eché los brazos al cuello, pero en aquel mismo instante sus rodillas parecieron ceder y se cayó al suelo. Se retorció como si estuviera sufriendo atrozmente y sus miembros se convulsionaron de manera espantosa. Al principio creí que no me había reconocido pero, al inclinarme sobre ella, de pronto gritó con una voz que no podré olvidar nunca: «¡Oh, Dios mío! ¡Helen! ¡Fue la banda! ¡La banda moteada!». Quiso decir algo más y señaló con el dedo en dirección a la alcoba del doctor, pero una nueva convulsión se apoderó de ella y la privó del habla. Salí corriendo al pasillo, llamé a mi padrastro a voz en grito y tropecé con él cuando salía precipitadamente de su habitación envuelto en su batín. Cuando llegó al lado de mi hermana, ella estaba inconsciente, y aunque vertió coñac en su garganta y mandó a alguien a pedir ayuda al médico de la aldea, todos los esfuerzos resultaron inútiles, pues poco a poco se fue apagando y murió sin haber recobrado el conocimiento. Tal fue el terrible final de mi querida hermana.

—Un momento —dijo Holmes—; ¿está usted segura de haber oído ese silbido y ese ruido metálico? ¿Podría jurarlo?

—Eso fue lo que me preguntó el juez de instrucción del condado durante la investigación. Estoy convencida de haberlo oído pero, entre el estrépito de la tormenta y los crujidos de una casa antigua como esa, es posible que me haya equivocado.

—¿Estaba vestida su hermana?

—No, llevaba puesto el camisón. En su mano derecha se le encontró la cabeza chamuscada de una cerilla, y en la izquierda una caja de cerillas.

—Eso prueba que había encendido una vela y había mirado a su alrededor cuando dio el grito de alarma. Eso es importante. ¿Y a qué conclusiones llegó el juez de instrucción?

—Investigó el caso con mucho cuidado, pues la conducta del doctor Roylott era bien conocida en el condado desde hacía tiempo, pero no pudo descubrir ninguna causa que explicase la muerte de manera satisfactoria. Mi testimonio demostraba que la puerta había sido cerrada por dentro, y que las ventanas estaban bloqueadas con anticuados postigos, que se aseguraban todas las noches con grandes barras de hierro. Se escudriñaron con mucho cuidado las paredes, comprobándose que todas eran totalmente macizas, y también se examinó a fondo el suelo, con idéntico resultado. La chimenea es ancha, pero sus barrotes estaban atrancados con cuatro grandes cerraderos. Por lo tanto, es indudable que mi hermana estaba completamente sola cuando encontró su fin. Además, su cuerpo no presentaba señales de violencia.

—¿No pensaron en algún veneno?

—Los médicos la reconocieron buscando el veneno, pero sin éxito.

—¿De qué cree usted, pues, que murió la desdichada joven?

—Estoy convencida de que murió de puro miedo y de un ataque de nervios, aunque no logro imaginar qué fue lo que la asustó.

—¿Había gitanos en la finca en aquel momento?

—Sí, casi siempre hay alguno.

—Bueno, ¿y qué dedujo usted de su alusión a una banda..., una banda moteada?

—Unas veces pensé que aquellas palabras fueron solo desatinos del delirio, otras que pudiera referirse a alguna banda o grupo de personas, quizás esos mismos gitanos de la finca. Acaso los pañuelos de lunares que muchos de ellos llevan en la cabeza le sugirieron el extraño adjetivo que utilizó.

Holmes negó con la cabeza, como si estuviera muy lejos de conformarse con aquella explicación.

—Estamos con el agua al cuello —dijo—. Siga con su narración, se lo ruego.

—Han pasado dos años desde entonces y hasta hace muy poco mi vida ha sido más solitaria que nunca. Hará un mes, sin embargo, un querido amigo, al que conozco desde hace muchos años, me hizo el honor de pedir mi mano. Se llama Armitage..., Percy Armitage..., y es el segundo hijo de Mr. Armitage, de Crane Water, cerca de Reading. Mi padrastro no mostró ninguna disconformidad con la boda y nos casaremos en el transcurso de la primavera. Hace dos días se iniciaron algunas reparaciones en el ala oeste del edificio y han perforado la pared de mi alcoba, de modo que tuve que trasladarme a la habitación en la que murió mi hermana y dormir en la misma cama en la que ella durmió. Imagínese, pues, mi escalofrío de terror cuando la pasada noche, estando desvelada pensando en su terrible destino, oí de pronto en el silencio de la noche el suave silbido que anunció su propia muerte. Me levanté de un salto y encendí la lámpara, pero no vi nada en la habitación. Sin embargo, estaba demasiado desconcertada para volver a acostarme, de modo que me vestí y en cuanto amaneció tomé un *dog-cart* en la Posada de la Corona, que está enfrente, y me fui a Leatherhead, de donde he venido esta mañana, con el único propósito de verlo y pedirle consejo.

—Ha hecho usted muy bien —dijo mi amigo—. Pero ¿me lo ha dicho todo?

—Sí, todo.

—Eso no es cierto, Miss Stoner. Está usted protegiendo a su padrastro.

—¿Cómo? ¿Qué quiere usted decir?

Por toda respuesta, Holmes echó hacia atrás el puño de encaje negro que orlaba la mano que nuestra visitante apoyaba en la rodilla, dejando al descubierto sobre su blanca muñeca cinco manchitas lívidas, que parecían ser las huellas dejadas por otros tantos dedos.

—A usted la han tratado cruelmente —dijo Holmes.

La joven enrojeció profundamente y cubrió su muñeca lastimada.

—Es un hombre duro y tal vez no se dé cuenta de su propia fuerza.

Hubo un largo silencio, durante el cual Holmes, con la barbilla apoyada en las manos, miró fijamente el fuego que chisporroteaba en la chimenea.

—Este asunto está muy poco claro —dijo al fin—. Hay mil detalles que desearía conocer antes de decidir qué camino tomar. Sin embargo no podemos perder ni un solo instante. Si fuéramos hoy mismo a Stoke Moran, ¿podríamos visitar esas habitaciones sin que se entere su padrastro?

—Da la casualidad que hoy habló de venir a la ciudad para un asunto de la mayor importancia. Es probable que esté fuera todo el día y por tanto nada podrá molestarnos. Ahora tenemos un ama de llaves, pero es vieja y estúpida, y me será muy fácil quitarla de en medio.

—Excelente. Watson, ¿tiene algún inconveniente en hacer este viaje?

—Ni mucho menos.

—Entonces iremos los dos. ¿Qué va a hacer usted, Miss Stoner?

—Aprovechando que estoy en Londres me gustaría hacer un par de cosas. Pero regresaré en el tren de las doce para estar allí cuando ustedes lleguen.

—Puede usted contar con que estaremos allí a primera hora de la tarde. Yo también tengo que atender un pequeño negocio. ¿No quiere usted esperar y quedarse a desayunar?

—No, debo irme. Me siento más aliviada desde que le he confiado mis problemas. Espero verlo de nuevo esta tarde.

Se cubrió el rostro con su tupido velo negro y salió sigilosamente de la habitación.

—¿Qué piensa usted de todo esto, Watson? —preguntó Sherlock Holmes, reclinándose en su butaca.

—Me parece un asunto de lo más misterioso y siniestro.

—Bastante misterioso y siniestro.

—Pero si la joven tiene razón al decir que las paredes y el suelo son sólidos, y que la puerta, la ventana y la chimenea son infranqueables, entonces es indudable que su hermana estaba sola cuando halló su misteriosa muerte.

—¿Qué pasa, entonces, con esos silbidos nocturnos y con las extrañas palabras de la moribunda?

—No sé.

—Si usted combina los silbidos en la noche, la presencia de una banda de gitanos que tiene relaciones íntimas con el viejo doctor, el hecho de que tenemos motivos fundados para creer que el doctor está interesado en impedir el matrimonio de su hijastra, la alusión de la moribunda a una banda y, por último, el hecho de que Miss Helen

Stoner oyó un ruido metálico, que pudiera haber sido causado por una de aquellas barras de metal con que se aseguran los postigos al volver a caer en su sitio, creo que existen buenas razones para pensar que el misterio puede aclararse siguiendo estas pautas.

—Pero entonces ¿qué hacían los gitanos?

—Me cuesta imaginarlo.

—Veo muchos inconvenientes a semejante teoría.

—A mí me ocurre lo mismo. Precisamente por ese motivo vamos a ir hoy a Stoke Moran. Quiero comprobar si las objeciones son inevitables o si pueden explicarse. Pero ¿qué demonios sucede?

La exclamación de mi compañero le fue arrancada por la repentina apertura de la puerta y la aparición de una gigantesca figura recortada en el marco. Su indumentaria era una peculiar mezcla del profesional y el agricultor: llevaba un sombrero de copa negro, una larga levita y un par de polainas altas, y blandía una fusta de cazador.

Era tan alto que su sombrero rozaba verdaderamente el montante de la puerta, y la anchura de su cuerpo parecía abarcarla de lado a lado. Su cara grande, surcada por un millar de arrugas, quemada por el sol hasta volverse amarilla, y con huellas de toda clase de maléficas pasiones, se volvía alternativamente hacia nosotros dos, mientras que sus ojos hundidos y malhumorados y la nariz muy delgada y descarnada le daban cierto parecido con una feroz ave de presa.

—¿Cuál de ustedes dos es Holmes? —preguntó aquella aparición.

—Ese es mi nombre, señor; pero usted juega con ventaja, pues yo ignoro el suyo —dijo mi compañero en voz baja.

—Soy el doctor Grimesby Roylott, de Stoke Moran.

—Muy bien, doctor —dijo Holmes, amablemente—. Tome asiento, por favor.

—No pienso hacer tal cosa. Mi hijastra ha estado aquí. La he seguido. ¿Qué le ha contado a usted?

—Hace un poco de frío para la época en que estamos —dijo Holmes.

—¿Qué le ha contado a usted? —gritó el viejo, furioso.

—Pero he oído decir que este año la cosecha de azafrán promete ser muy buena —prosiguió mi compañero, imperturbable.

—¡Ah! Intenta desconcertarme, ¿verdad? —dijo nuestro nuevo visitante, dando un paso adelante y agitando su fusta de cazador—. ¡Ya sé quién es usted, canalla! He oído hablar de usted antes de ahora. Usted es Holmes, el entrometido.

Mi amigo sonrió.

—¡Holmes, el metomentodo!

Mi amigo continuó sonriendo.

—¡Holmes, el pretencioso funcionario de poca monta de Scotland Yard!

Holmes se rio con ganas.

—Su conversación es de lo más divertida —dijo—. Cuando salga, cierre la puerta, pues estamos en plena corriente.

—Me iré cuando haya dicho lo que tengo que decir. No se atreva usted a entrometerse en mis asuntos. Sé que Miss Stoner ha estado aquí..., ¡la seguí! ¡Soy hombre peligroso para vérselas conmigo! Mire.

Rápidamente dio un paso adelante, cogió el atizador y lo dobló completamente con sus enormes manos morenas.

—Procure que no lo agarre entre mis manos —gruñó y, arrojando al hogar el torcido atizador, salió de la habitación dando grandes zancadas.

—Parece una persona muy amable —dijo Holmes, riéndose—. Yo no soy tan corpulento, pero si se hubiese quedado podría haberle demostrado que mis puños valen tanto como los suyos.

Mientras hablaba, recogió el atizador de acero y, haciendo un repentino esfuerzo, volvió a enderezarlo.

—¡Cómo se le ocurre tener la insolencia de confundirme con un policía! Sin embargo, este incidente presta mayor encanto a nuestra investigación, y solo espero que nuestra amiguita no sufra las consecuencias de su imprudencia al permitir que este bruto la siguiera. Y ahora, Watson, encargaremos el desayuno, y después iré dando un paseo hasta Doctor's Commons[4], donde espero conseguir algunos datos que pueden ayudarnos en este asunto.

---

[4] Así solían llamar al College of Advocates and Doctors in Law [Colegio de abogados y doctores en leyes], situado en Queen Victoria Street, cerca de Blackfriars. Ese edificio, cuyo nombre se deriva del refectorio [*common*] que utilizaban los doctores en leyes, fue demolido en 1867, y sus funciones de concesión de licencias matrimoniales y registro de testamentos fueron traspasadas a otros organismos. Holmes tendría que haberse dirigido a la Wills Office [Oficina de testamentos] sita en el Strand, en el edificio llamado Somerset House.

Era cerca de la una cuando Sherlock Holmes regresó de su excursión. En la mano traía una hoja de papel azul, cubierta de garabatos con notas y cifras.

—He visto el testamento de la difunta esposa —dijo—. Para determinar su valor exacto me he visto obligado a calcular los precios actuales de los valores a que se refiere. El importe total, que en el momento del fallecimiento de la esposa ascendía a casi mil cien libras, ahora, debido a la caída de los precios agrícolas, no supera las setecientas cincuenta libras. En caso de matrimonio, cada hija tiene derecho a reclamar una renta de doscientas cincuenta libras. Es evidente, por tanto, que si las dos se hubiesen casado, esta considerable suma habría quedado reducida a una simple miseria, e incluso casándose una sola, el hombre quedaría seriamente quebrantado. Mi trabajo esta mañana no ha sido inútil, puesto que he comprobado que el doctor Roylott tiene poderosos motivos para oponerse a tales matrimonios. Pues bien, Watson, este caso es demasiado serio para que malgastemos el tiempo, sobre todo teniendo en cuenta que el viejo está al corriente de que nos interesamos por sus asuntos, de modo que, si está usted dispuesto, llamaremos a un coche de alquiler que nos lleve a Waterloo. Le agradecería mucho que metiese su revólver en el bolsillo. Un Eley's nº 2 es un excelente argumento contra caballeros capaces de retorcer atizadores de acero haciéndoles un nudo. Eso y un cepillo de dientes es, creo yo, cuanto necesitamos llevar.

En Waterloo tuvimos la suerte de coger el tren para Leatherhead, y al llegar alquilamos un cabriolé en la posada de la estación, que nos llevó unas cuatro o cinco millas a través de los preciosos caminos rurales de Surrey. Era un día perfecto, brillaba el sol y solo había unas pocas nubes aborregadas en el cielo. En los árboles y en los setos al borde del camino acababan de brotar los primeros retoños verdes, y en el aire flotaba el agradable aroma de la tierra húmeda. Qué extraño contraste, para mí al menos, entre la dulce promesa de la primavera y esta siniestra búsqueda que nos ocupaba. Mi compañero iba sentado en la parte delantera del cabriolé, con los brazos cruzados, el sombrero encasquetado hasta los ojos y la barbilla hundida en el pecho, absorto en los pensamientos más profundos. Sin embargo, de pronto se sobresaltó, me dio un golpecito en el hombro y señaló con el dedo más allá de los prados.

—¡Mire usted allí!

Un parque con bastante arbolado se extendía en suave pendiente, hasta convertirse en un bosquecillo en su punto más alto. De entre las ramas sobresalían los hastiales grises y la cumbrera de una vieja mansión.

—¿Stoke Moran? —preguntó Holmes.

—Sí, señor —contestó el cochero—, es la casa del doctor Grimesby Roylott.

—En aquella dirección se ven algunos edificios —dijo Holmes—: ahí es a donde vamos.

—Es la aldea —dijo el cochero, señalando a un grupo de tejados a cierta distancia hacia la izquierda—; pero si ustedes quieren llegar a la casa, les resultará más corto si pasan por encima de la escalera de la cerca y siguen después por el sendero que atraviesa los campos. Allí es donde pasea la señora.

—Me imagino que se referirá usted a Miss Stoner —observó Holmes, protegiéndose los ojos del sol—. Sí, creo que es mejor que hagamos lo que usted sugiere.

Nos apeamos, pagamos la tarifa y el cabriolé se puso a traquetear de nuevo de vuelta a Leatherhead.

—He preferido —dijo Holmes, mientras saltábamos la cerca— hacerle creer al cochero que éramos arquitectos, o que veníamos por algún asunto concreto. Eso quizás impida que se vaya de la lengua. Buenas tardes, Miss Stoner. Ya ve usted que hemos cumplido con nuestra palabra.

Nuestra cliente de la mañana se había adelantado rápidamente para salir a nuestro encuentro con una cara que expresaba su alegría.

—Les he estado esperando con impaciencia —exclamó, estrechándonos calurosamente las manos—. Ha salido todo estupendamente. El doctor Roylott se fue a la ciudad y es poco probable que regrese antes de que anochezca.

—Hemos tenido el placer de conocer al doctor —dijo Holmes, y en pocas palabras le explicó lo que había ocurrido.

Mientras Miss Stoner lo escuchaba, hasta sus labios palidecieron.

—¡Santo cielo! —exclamó—. Entonces es que me ha seguido.

—Eso parece.

—Es tan astuto que nunca sé cuándo estoy a salvo de él. ¿Qué dirá cuando regrese?

—Deberá usted estar en guardia, pues es posible que alguien más astuto que él le siga la pista. Deberá usted encerrarse con llave esta

noche. Si él se muestra violento, la llevaremos a casa de su tía en Harrow. Ahora debemos aprovechar bien el tiempo, de modo que llévenos inmediatamente a las habitaciones que tenemos que examinar.

El edificio era de piedra gris, cubierta de musgo, y se componía de un elevado pabellón central y dos alas en curva, como las pinzas de un cangrejo, a cada lado. En una de estas alas las ventanas estaban rotas y las habían tapiado con tablas de madera, mientras que el techo, medio hundido, completaba la ruinosa imagen. El pabellón central se hallaba en mejor estado de conservación, pero el bloque a mano derecha era relativamente moderno y las persianas de las ventanas, así como el humo azulado que ascendía en espirales de las chimeneas, indicaban que era allí donde habitaba la familia. Al final del muro habían montado unos andamios y la sillería estaba rota en varios sitios, pero en el momento de nuestra visita no se veía ningún obrero. Holmes recorrió con parsimonia el descuidado césped de un lado a otro y examinó con profunda atención la parte de fuera de las ventanas.

—Aquella ventana debe de pertenecer a la habitación en que usted solía dormir, la del centro debe de ser la que ocupaba su hermana y la más próxima al edificio principal la del doctor Roylott, ¿no es cierto?

—Así es. Pero ahora duermo en la del medio.

—Solo durante las reformas, según tengo entendido. A propósito, no parece que hubiera ninguna necesidad urgente de reparaciones en el extremo del muro.

—Claro que no la había. Creo que fue una excusa para trasladarme a otra habitación.

—¡Vaya!, eso da que pensar. Ahora bien, al otro lado de esa ala estrecha se extiende el pasillo al que dan las puertas de esas tres habitaciones. Tendrá ventanas, por supuesto.

—Sí, pero muy pequeñas. Demasiado estrechas para que nadie pueda pasar por ellas.

—Como ustedes dos por la noche cerraban con llave las puertas de sus habitaciones, estas eran inaccesibles por aquel lado. Pues bien, ¿tendría usted la amabilidad de entrar en su alcoba y atrancar los postigos?

Así lo hizo Miss Stoner, y Holmes, después de examinar cuidadosamente la ventana abierta, intentó por todos los medios posibles forzar el postigo, pero sin éxito. No había ni una sola rendija

por donde pudiera pasar un cuchillo para levantar la tranca. Luego comprobó con su lupa los goznes, pero eran de hierro macizo y estaban sólidamente empotrados en la mampostería.

—¡Hummm...! —dijo, rascándose la barbilla y algo perplejo—, indudablemente mi teoría presenta algunas dificultades. Nadie podría pasar por aquí con los postigos echados. En fin, veamos si el interior arroja alguna luz sobre el asunto.

Una pequeña puerta lateral conducía al encalado pasillo al que daban los tres dormitorios. Holmes rehusó examinar el tercer aposento, de modo que pasamos inmediatamente al segundo, en el que ahora dormía Miss Stoner, y en donde su hermana había muerto. Era un cuartito sencillo, de techo bajo y una chimenea abierta, a la manera de las viejas casas de campo. En una esquina había una cómoda marrón, en la otra una cama estrecha con una colcha blanca, y a mano izquierda de la ventana un tocador. Esos objetos y dos sillitas de mimbre constituían el único mobiliario de la habitación, salvo una alfombra Wilton cuadrada en el centro. El entablado del suelo y el revestimiento de madera de las paredes era de roble marrón carcomido, tan viejo y descolorido que tal vez datase de la época en que se construyó el edificio. Holmes arrastró una de las butacas hasta un rincón y se sentó sin decir palabra, dejando vagar la mirada en derredor, arriba y abajo, fijándose en todos los detalles del cuarto.

—¿Con qué comunica esta campanilla? —preguntó al fin, señalando un grueso cordón de campanilla que colgaba junto al lecho, cuya borla descansaba sobre la almohada.

—Llega hasta la habitación del ama de llaves.

—Parece más nueva que el resto de las cosas.

—Sí, la pusieron hace solo un par de años.

—Supongo que fue su hermana la que la pidió.

—No, jamás oí que la usara. Estábamos acostumbradas a conseguir por nosotras mismas todo lo que necesitábamos.

—A decir verdad, parece innecesario poner allí un tirador tan bonito. Discúlpeme unos minutos mientras examino el suelo.

Se tendió boca abajo con la lupa en la mano y gateó velozmente hacia delante y hacia atrás, examinando minuciosamente las grietas entre las tablas. Luego hizo lo mismo con el revestimiento de madera que cubría las paredes del cuarto. Finalmente se acercó a la cama y pasó algún tiempo observándola fijamente y recorriendo la pared de

arriba abajo con la mirada. Por último cogió con la mano el cordón de campanilla y le dio un rápido y enérgico tirón.

—¡Caramba!, es falsa —dijo.

—¿No suena?

—No, ni siquiera está unida a un alambre. Esto es muy interesante. Ahora fíjese en que está sujeta a un gancho, precisamente encima del pequeño ventilador.

—¡Qué absurdo! Nunca había reparado en ello.

—¡Es muy extraño! —murmuró Holmes, tirando del cordón—. En esta habitación hay una o dos cosas muy raras. Por ejemplo, ¡qué tonto debió de ser el contratista para poner un ventilador que da a otra habitación, cuando le habría costado lo mismo que se comunicara con el exterior!

—Es bastante reciente también —dijo la joven.

—Lo pusieron al mismo tiempo que el cordón, ¿no es cierto? —comentó Holmes.

—Sí, por aquel entonces se llevaron a cabo varios pequeños cambios.

—Parece que fueron de lo más interesantes: cordón de campanilla falso y orificios de ventilación que no ventilan. Con su permiso, Miss Stoner, llevaremos ahora nuestras investigaciones al cuarto interior.

La alcoba del doctor Grimesby Roylott era más grande que la de su hijastra, pero estaba amueblada con idéntica sencillez. Un catre de campaña, un pequeño estante de madera lleno de libros, la mayor parte de índole científica, un sillón junto a la cama, una simple silla de madera arrimada a la pared, una mesa redonda y una gran caja de caudales de hierro, eran las cosas más importantes con que tropezaba la vista. Holmes dio una vuelta por la habitación a paso lento y examinó todos y cada uno de aquellos objetos con el más vivo interés.

—¿Qué hay aquí dentro? —preguntó, propinando un golpecito a la caja de caudales.

—Los documentos profesionales de mi padrastro.

—Ah, entonces es que ha mirado en el interior.

—Solo una vez, hace muchos años. Recuerdo que estaba lleno de papeles.

—¿No habrá por casualidad un gato ahí dentro?

—No. ¡Vaya una ocurrencia más extraña!

—¡Caramba, fíjese en esto!

Holmes cogió un platillo de leche que había encima de la caja de caudales.

—Pues no; no tenemos ningún gato. Pero sí un guepardo y un babuino.

—¡Sí, claro! El caso es que el guepardo se trata precisamente de un gato grande, pero me parece que con un platillo de leche no tendrá suficiente para satisfacer sus necesidades. Hay una cuestión que me gustaría determinar.

Se agachó delante de la silla de madera y examinó su asiento con la mayor atención.

—Gracias. Esto está completamente resuelto —dijo, levantándose y metiendo la lupa en el bolsillo—. ¡Pero bueno! ¡Aquí hay algo interesante!

El objeto que le había llamado la atención era una pequeña tralla de perro que colgaba en una esquina de la cama. La tralla, sin embargo, estaba enrollada y terminaba en un nudo corredizo.

—¿Qué piensa usted de esto, Watson?

—Es una tralla bastante corriente. Pero no sé por qué tiene ese nudo corredizo.

—Es bastante poco corriente, ¿no es cierto? ¡Ay de mí!, vivimos en un mundo perverso y lo peor de todo es cuando un hombre inteligente pone su talento al servicio del crimen. Creo que ya he descubierto suficiente, Miss Stoner, y con su permiso saldremos al césped.

Nunca había visto a mi amigo con una expresión tan adusta y un semblante tan sombrío como cuando nos alejamos del escenario de su investigación. Habíamos recorrido varias veces el césped de un lado a otro sin que, ni Miss Stoner ni yo mismo, nos atreviéramos a interrumpir los pensamientos de Holmes hasta que él mismo volviera de su ensueño.

—Miss Stoner, es esencial —dijo— que siga mis consejos al pie de la letra.

—Así lo haré, desde luego.

—El asunto es demasiado serio para que usted vacile lo más mínimo. Su vida puede depender de que se amolde a ellos.

—Le aseguro que estoy en sus manos.

—En primer lugar, mi amigo y yo debemos pasar la noche en su habitación.

Tanto Miss Stoner como yo lo miramos con asombro.

—Sí, es preciso. Permítame que me explique. Creo que aquella es la posada del pueblo, ¿no es cierto?

—Sí, la Posada de la Corona.

—Muy bien. Desde allí son visibles sus ventanas, ¿verdad?

—Desde luego.

—Cuando regrese su padrastro debe usted recluirse en su habitación, pretextando una jaqueca. Luego, en cuanto lo oiga retirarse por la noche, debe usted abrir los postigos de su ventana, descorrer el cerrojo, poner una lámpara para que nos sirva de señal y luego se trasladará con todo lo que pueda necesitar a la habitación que solía ocupar antes. Sin duda alguna, a pesar de las reparaciones, podrá usted arreglárselas por una noche.

—Ya lo creo, sin el menor problema.

—El resto déjelo en nuestras manos.

—Pero ¿qué harán?

—Pasaremos la noche en su habitación e investigaremos la causa de ese ruido que la perturbó.

—Creo, Mr. Holmes, que usted ya tiene formada una opinión —dijo Miss Stoner, poniendo una mano en la manga de mi compañero.

—Puede que sí.

—Pues entonces, por amor de Dios, dígame cuál fue la causa de la muerte de mi hermana.

—Antes de hablar preferiría tener pruebas más evidentes.

—Por lo menos podrá usted decirme si lo que yo pienso es cierto, y si murió de un susto repentino.

—Me parece que no. Creo que probablemente hubo un motivo más tangible. Y ahora, Miss Stoner, debemos irnos, pues si regresase el doctor Roylott y nos viera, habríamos hecho el viaje en vano.
Adiós y sea valiente, pues si hace lo que le he dicho, puede tener la seguridad de que pronto ahuyentaremos los peligros que la amenazan.

Sherlock Holmes y yo no tuvimos ninguna dificultad en reservar un dormitorio y una sala de estar en la Posada de la Corona. Estaban situados en la primera planta y desde nuestra ventana dominábamos perfectamente la verja de entrada y el ala habitada de la casa solariega Stoke Moran. Al anochecer vimos pasar en coche al doctor Roylott; su enorme cuerpo destacaba al lado de la pequeña figura del joven cochero. El muchacho tuvo alguna dificultad para abrir la pesada verja de hierro, y oímos el ronco bramido de la voz del doctor, y observamos que lo amenazaba con los puños cerrados, hecho una

furia. El carruaje siguió su camino y pocos minutos más tarde reparamos de repente en una luz entre los árboles, al encenderse una lámpara en una de las salas de estar.

—¿Sabe usted, Watson —dijo Holmes, sentado a mi lado, mientras a nuestro alrededor la oscuridad iba en aumento— que tengo verdaderos escrúpulos en cuanto a llevarlo conmigo? La expedición no estará exenta de peligros.

—¿Puedo ayudarlo?

—Su presencia puede ser inapreciable.

—Pues entonces iré con mucho gusto.

—Es muy amable de su parte.

—Me habla usted de peligros. Por supuesto ha descubierto usted en esas habitaciones algo que a mí me ha pasado inadvertido.

—No es eso, pero me figuro que he deducido algo más que usted. Imagino que usted vio todo lo que yo vi.

—No advertí nada de extraordinario salvo el cordón de la campanilla, y confieso que no puedo imaginar para qué sirve.

—También vio usted el ventilador, ¿no es cierto?

—Sí, pero no creo que sea tan insólito el que haya una pequeña abertura entre dos habitaciones. Es tan pequeña que difícilmente podría pasar por ella una rata.

—Antes de que llegásemos a Stoke Moran ya sabía yo que encontraríamos un ventilador.

—¡Mi querido Holmes!

—Pues sí, lo sabía. Usted recordará que Miss Stoner nos dijo en su declaración que su hermana olió el aroma del cigarro del doctor Roylott. Pues bien, eso sugiere desde luego que debía de haber alguna comunicación entre ambas habitaciones. La cual tenía que ser muy pequeña, o de lo contrario la habrían descubierto durante la investigación del juez de instrucción. Deduje que se trataba de un ventilador.

—¿Y qué mal puede haber en ello?

—Verá usted, existe por lo menos una curiosa coincidencia de fechas. Se abre un ventilador del que pende un cordón y una joven que duerme en la cama que hay debajo, muere. ¿No lo sorprende eso?

—Hasta ahora no veo ninguna relación entre ambas cosas.

—¿No observó usted algo muy raro con respecto a la cama?

—No.

—Estaba sujeta al suelo. ¿Vio usted alguna vez una cama sujeta de ese modo?

—No puedo decir que la haya visto.

—Por lo tanto, la joven no podía cambiar de sitio la cama. Esta debía permanecer siempre en la misma posición con respecto al ventilador y la cuerda..., pues podemos llamarla así, ya que está claro que nunca estuvo destinada a hacer de tirador.

—Holmes —grité—, creo adivinar vagamente adónde quiere ir usted a parar. Estamos a tiempo de impedir un crimen insidioso y horrible.

—Bastante insidioso y bastante horrible. Cuando un médico se descarría, resulta ser el mayor de los criminales, ya que tiene coraje y conocimiento. Palmer y Pritchard[5] estaban considerados como los más destacados miembros de su profesión. Este hombre llega todavía más lejos, pero creo, Watson, que nosotros podremos llegar más lejos todavía que él. Antes de que se acabe la noche, contemplaremos bastantes horrores: por Dios, fumemos tranquilamente una pipa y pensemos por unas horas en algo más alegre.

A eso de las nueve se extinguió la luz que brillaba entre los árboles y los alrededores de Stoke Moran se quedaron completamente a oscuras. Pasaron dos horas y de repente, justo al dar el reloj las once, vimos frente a nosotros una luz brillante.

—Es la señal —dijo Holmes, levantándose de un salto—; procede de la ventana del centro.

Cuando salíamos de la posada, mi amigo intercambió algunas palabras con el dueño, explicándole que íbamos a hacer una visita de última hora a un conocido nuestro y que era posible que pasáramos allí la noche. Un momento después estábamos ya en la oscura

[5] Dos famosos envenenadores de la Inglaterra victoriana, ambos miembros en activo del Royal College of Surgeons. William Palmer (1824-1856), considerado el Desrues británico, estudió en el St. Bartholomew's Hospital y se estableció como médico en 1847. Para poder pagar sus enormes deudas se dedicó a envenenar sucesivamente con estricnina, sustancia entonces muy difícil de detectar, a su suegra, su corredor de apuestas, su esposa y su propio hermano y, por último, su socio John Parsons Cook, delito por el que fue descubierto, siendo ahorcado en la prisión de Stafford el 14 de junio de 1856. El escocés Edward William Pritchard (1825-1865) se doctoró en Medicina en Alemania y ejerció la profesión en Edimburgo. Acusado de envenenar a su esposa y a su suegra, fue ahorcado en Glasgow en julio de 1865.

carretera, un viento frío azotaba nuestros rostros y una luz amarillenta centelleaba frente a nosotros a través de la penumbra para guiarnos en nuestra sombría misión.

Nos resultó muy fácil entrar en los jardines, ya que en la vieja tapia del parque había muchas brechas sin reparar. Abriéndonos paso entre los árboles, llegamos al césped, lo atravesamos y, cuando estábamos a punto de entrar por la ventana, salió disparado de una mata de laurel lo que parecía ser un niño repugnante y deforme, que se tiró a la hierba contorsionando todos sus miembros y luego echó a correr por el césped hasta desaparecer en la oscuridad.

—¡Dios mío! —susurré—, ¿vio usted eso?

Al principio Holmes se asustó tanto como yo. Presa del nerviosismo, su mano se cerró sobre mi muñeca como un torno. Luego se echó a reír y me dijo al oído:

—Vaya familia tan simpática. Es el babuino.

Me había olvidado de los extraños animales domésticos adoptados por el doctor. Tenía también un guepardo; puede que en cualquier momento nos lo encontrásemos sobre nuestras espaldas. Confieso que me sentí más tranquilo cuando, después de seguir el ejemplo de Holmes y quitarme los zapatos, me vi dentro del dormitorio. Mi compañero cerró los postigos sin hacer ruido, puso la lámpara sobre la mesa y echó un vistazo al cuarto. Todo estaba como lo habíamos visto durante el día. Luego, acercándose sigilosamente a mí y haciendo bocina con la mano, me susurró de nuevo al oído con tal delicadeza que solo pude distinguir las siguientes palabras:

—El más leve ruido sería fatal para nuestros planes.

Asentí con la cabeza para demostrar que lo había oído.

—Debemos apagar la luz, pues él podría verla a través del ventilador.

Volví a asentir con la cabeza.

—No se duerma; puede que su vida dependa de ello. Tenga preparada su pistola por si la necesitamos. Yo me sentaré al lado de la cama, y usted en aquella silla.

Saqué mi revólver y lo puse en una esquina de la mesa.

Holmes había traído un bastón largo y fino y lo colocó sobre la cama, junto a él. A su lado dejó la caja de cerillas y un cabo de vela. Luego apagó la lámpara y nos quedamos a oscuras.

¿Cómo podré olvidar aquella espantosa vigilia? No se oía el menor ruido, ni siquiera el murmullo de una respiración y, sin embargo, yo

sabía que mi compañero permanecía con los ojos abiertos, a escasos pasos de mí, en el mismo estado de tensión nerviosa en que yo me encontraba. Los postigos no dejaban pasar el menor rayo de luz y aguardamos completamente a oscuras. De vez en cuando nos llegaba desde el exterior el grito de alguna ave nocturna, y en cierta ocasión, en nuestra misma ventana, una especie de prolongado aullido felino que nos indicaba que el guepardo andaba suelto. A lo lejos escuchamos las graves campanadas del reloj parroquial, que sonaban cada cuarto de hora. ¡Qué largos parecían aquellos cuartos! Dieron las doce, la una, las dos, las tres, y permanecimos en silencio a la espera de lo que pudiera acontecer.

De pronto vimos el momentáneo destello de una luz arriba en el ventilador, que inmediatamente desapareció para dejar paso a un fuerte olor a aceite quemado y a metal recalentado. Alguien había encendido una linterna sorda en la habitación de al lado. Oí un ligero ruido de algo que se movía y a continuación volvió a reinar el silencio, aunque el olor era cada vez más fuerte. Durante una media hora permanecí aguzando el oído. Súbitamente se oyó otro sonido... muy suave, relajante, como si un pequeño chorro de vapor se escapase constantemente de un hervidor. En cuanto lo oímos, Holmes saltó de la cama, encendió una cerilla y con su bastón la emprendió a golpes con el tirador.

—¿Lo ve, Watson? —gritó—. ¿Lo ve?

Pero yo no vi nada. Cuando Holmes encendió la luz escuché un débil silbido, pero el repentino deslumbramiento de mis fatigados ojos me impidió distinguir qué era con exactitud lo que mi amigo golpeaba tan ferozmente. Sin embargo, pude ver que su rostro mostraba una palidez cadavérica y una expresión de angustia y repugnancia.

Cuando ya había dejado de golpear y miraba al ventilador, de pronto rompió el silencio de la noche el grito más horroroso que he oído en toda mi vida. Su intensidad fue en aumento hasta convertirse en un espantoso chillido ronco, una mezcla de dolor, miedo y rabia. Cuentan que lejos, en la aldea, e incluso en la distante rectoría, aquel grito sacó de la cama a los que dormían. A nosotros nos heló el corazón y nos quedamos mirándonos el uno al otro hasta que sus últimos ecos se desvanecieron en el silencio del que surgieron.

—¿Qué significa eso? —dije con voz entrecortada.

—Significa que todo ha concluido —respondió Holmes—. Y puede, después de todo, que eso sea lo mejor. Coja su pistola que vamos a entrar en la habitación del doctor Roylott.

Encendió la lámpara con semblante serio y salió al pasillo. Llamó dos veces a la puerta del aposento, sin obtener respuesta del interior. Luego dio la vuelta al picaporte y entró, seguido muy de cerca por mí con la pistola amartillada en la mano.

Fue una extraña visión lo que nuestros ojos avistaron. Una linterna sorda colocada sobre la mesa, con la pantalla a medio correr, proyectaba un brillante rayo de luz sobre la caja de caudales de hierro, cuya puerta estaba entornada. Junto a esa mesa, sentado en la silla de madera, estaba el doctor Grimesby Roylott, vestido con un largo batín gris, del que sobresalían por debajo sus desnudos tobillos y sus pies enfundados en unas babuchas turcas de color rojo sin tacón. Sobre las rodillas tenía el mango corto con la tralla larga que habíamos visto durante el día. Su barbilla apuntaba hacia arriba y sus ojos miraban fijamente a una esquina del techo con espantosa rigidez. Alrededor de la frente llevaba una extraña banda amarilla, con motas parduscas, que parecía cernir de un modo muy ajustado su cabeza. Al entrar nosotros no hizo ruido alguno ni se movió.

—¡La banda! ¡La banda moteada! —susurró Holmes.

Di un paso adelante: al momento su extraño tocado empezó a moverse y de entre su cabello se alzó la cabeza achatada y en forma de diamante y el pescuezo hinchado de una repugnante serpiente.

—¡Es una víbora de los pantanos! —exclamó Holmes—, la serpiente más mortífera de la India. Roylott ha muerto diez segundos después de ser mordido. La violencia, en verdad, recae sobre el violento, y el intrigante cae en la fosa que cavó para otro. Hagamos retroceder a este animal hasta su madriguera y entonces podremos trasladar a Miss Stoner a algún lugar seguro y comunicar a la policía del condado lo que ha sucedido.

Mientras hablaba, cogió rápidamente el látigo para perros del regazo del muerto y, arrojando el lazo alrededor del pescuezo del reptil, lo sacó de su horrorosa percha y, manteniéndolo a distancia, lo tiró al interior de la caja de caudales de hierro, que cerró inmediatamente.

Así fue en realidad como murió el doctor Grimesby Roylott de Stoke Moran. Me parece innecesario prolongar un relato ya de por sí

demasiado largo, explicando cómo dimos la triste noticia a la aterrorizada muchacha, cómo la llevamos a Harrow a la mañana siguiente en el primer tren y la dejamos al cuidado de su bondadosa tía, cómo la parsimoniosa investigación oficial llegó a la conclusión de que el doctor encontró la muerte mientras jugaba imprudentemente con su peligrosa mascota. Lo poco que aún me quedaba por saber del caso me lo contó Sherlock Holmes al día siguiente, durante nuestro viaje de regreso.

—Confieso —me dijo— que había llegado a una conclusión completamente errónea, lo que demuestra, mi querido Watson, lo peligroso que es siempre razonar sin tener suficientes datos. La presencia de los gitanos y la palabra «banda» que utilizó la pobre chica, sin duda para explicar lo que había vislumbrado fugazmente a la luz de la cerilla, bastaron para ponerme sobre una pista totalmente equivocada. El único mérito que puedo reclamar es que de inmediato reconsideré mi postura en cuanto comprendí que el peligro que amenazaba a la ocupante de la habitación no podía entrar por la ventana ni tampoco por la puerta. Enseguida me llamaron la atención, como ya le comenté, el ventilador y el tirador que pendía junto a la cama. El descubrimiento de que se trataba de un falso tirador y de que la cama estaba atornillada al suelo suscitó inmediatamente mi sospecha de que la cuerda serviría en realidad para que pudiera descender por ella y llegar hasta el lecho algo que pasaría por el agujero. De inmediato pensé en una serpiente, y cuando la asocié con el hecho, ya conocido por mí, de que el doctor tenía todo un surtido de animales de la India, tuve el presentimiento de que probablemente estaba en el buen camino. La idea de utilizar un veneno que ningún análisis químico pudiera detectar era lógico que se le ocurriera a un hombre inteligente y despiadado, que había sido educado en Oriente. La rapidez con que actuaba tal veneno era también una ventaja, desde su punto de vista. Muy perspicaz tenía que ser, en verdad, el juez de instrucción capaz de distinguir las dos pequeñas perforaciones oscuras que indicaban el lugar en donde los colmillos envenenados habían hecho su trabajo. Luego pensé en el silbido. Desde luego, tenía que hacer volver a la serpiente antes de que la víctima pudiera verla a plena luz. La habría entrenado, probablemente sirviéndose de la leche que vimos, para regresar cuando él la llamase. La haría pasar por el ventilador a la hora que juzgase más oportuna, con la certeza de que reptaría por la cuerda hacia abajo y se posaría encima de la cama. Puede que mordiera a la ocupante, o puede que no, tal vez ella podría librarse todas las noches

durante una semana, pero tarde o temprano sucumbiría. »Había llegado a esas conclusiones antes de entrar en la habitación del doctor. Al examinar la silla advertí que aquel hombre tenía la costumbre de ponerse de pie encima de ella, lo cual, claro está, sería imprescindible para poder llegar hasta el ventilador. La visión de la caja de caudales, el platillo de leche y el lazo de la tralla, bastaron finalmente para disipar cualquier duda que aún pudiera quedar. El ruido metálico que escuchó Miss Stoner lo produjo obviamente su padrastro al cerrar apresuradamente la puerta de su caja de caudales, tras meter dentro a su terrible ocupante. Una vez que me decidí por esa hipótesis, ya conoce usted los pasos que di para ponerla a prueba. Oí el silbido del animal, como sin duda alguna usted también lo oyó, e inmediatamente encendí la luz y lo ataqué.

—Dando lugar con ello a que el animal se metiera por el ventilador.

—Y también que se volviera contra su amo, que estaba al otro lado. Algunos golpes de mi bastón lo alcanzaron y lo enfurecieron de tal manera, que saltó, como suelen hacer esa clase de animales, sobre la primera persona que vio. Sin duda alguna, hasta cierto punto soy responsable indirecto de la muerte del doctor Grimesby Roylott, pero puedo decir que no creo probable que eso vaya a pesar sobre mi conciencia.

CHESTERTON, GILBERT KEITH. ***EL CANDOR DEL PADRE BROWN. MADRID: EDICIONES ANAYA, 1986***

LA CRUZ AZUL (1910)
("The Blue Cross")

BAJO LA CINTA de plata de la mañana, y sobre el reflejo azul del mar, el bote llegó a la costa de Harwich y soltó, como enjambre de moscas, un montón de gente, entre la cual ni se distinguía ni deseaba hacerse notable el hombre cuyos pasos vamos a seguir.

No; nada en él era extraordinario, salvo el ligero contraste entre su alegre y festivo traje y la seriedad oficial que había en su rostro. Vestía un chaqué gris pálido, un chaleco, y llevaba sombrero de paja con una cinta casi azul. Su rostro, delgado, resultaba trigueño, y se prolongaba en una barba negra y corta que le daba un aire español y hacía echar de menos la gorguera isabelina. Fumaba un cigarrillo con parsimonia de hombre desocupado. Nada hacia presumir que aquel chaqué claro ocultaba una pistola cargada, que en aquel chaleco blanco iba una tarjeta de policía, que aquel sombrero de paja encubría una de las cabezas más potentes de Europa. Porque aquel hombre era nada menos que Valentín, jefe de la Policía parisiense, y el más famoso investigador del mundo. Venía de Bruselas a Londres para hacer la captura más comentada del siglo.

Flambeau estaba en Inglaterra. La Policía de tres países había seguido la pista al delincuente de Gante a Bruselas, y de Bruselas al Hoek van Holland. Y se sospechaba que trataría de disimularse en Londres, aprovechando el trastorno que por entonces causaba en aquella ciudad la celebración del Congreso Eucarístico. No sería difícil que adoptara, para viajar, el disfraz de eclesiástico menor, o persona relacionada con el Congreso. Pero Valentín no sabía nada a punto fijo. Sobre Flambeau nadie sabía nada a punto fijo.

Hace muchos años que este coloso del crimen desapareció súbitamente, tras de haber tenido al mundo en zozobra; y a su muerte, como a la muerte de Rolando, puede decirse que hubo una gran quietud en la tierra. Pero en sus mejores días —es decir, en sus peores días—, Flambeau era una figura tan estatuaria e internacional como el Káiser. Casi diariamente los periódicos de la mañana anunciaban que había logrado escapar a las consecuencias de un delito

extraordinario, cometiendo otro peor.

Era un gascón de estatura gigantesca y gran acometividad física. Sobre sus rasgos de buen humor atlético se contaban las cosas más estupendas: un día cogió al juez de instrucción y lo puso de cabeza «para despejarle la cabeza». Otro día corrió por la calle de Rívoli con un policía bajo cada brazo. Y hay que hacerle justicia: esta fuerza casi fantástica sólo la empleaba en ocasiones como las descritas: aunque poco decentes, no sanguinarias.

Sus delitos eran siempre hurtos ingeniosos y de alta categoría. Pero cada uno de sus robos merecía historia aparte, y podría considerarse como una especie inédita del pecado. Fue él quien lanzó el negocio de la «Gran Compañía Tirolesa» de Londres, sin contar con una sola lechería, una sola vaca, un solo carro, una gota de leche, aunque sí con algunos miles de suscriptores. Y a éstos los servía por el sencillísimo procedimiento de acercar a sus puertas los botes que los lecheros dejaban junto a las puertas de los vecinos. Fue él quien mantuvo una estrecha y misteriosa correspondencia con una joven, cuyas cartas eran invariablemente interceptadas, valiéndose del procedimiento extraordinario de sacar fotografías infinitamente pequeñas de las cartas en los portaobjetos del microscopio. Pero la mayor parte de sus hazañas se distinguían por una sencillez abrumadora. Cuentan que una vez repintó, aprovechándose de la soledad de la noche, todos los números de una calle, con el solo fin de hacer caer en una trampa a un forastero.

No cabe duda que él es el inventor de un buzón portátil, que solía apostar en las bocacalles de los quietos suburbios, por si los transeúntes distraídos depositaban algún giro postal. Últimamente se había revelado como acróbata formidable; a pesar de su gigantesca mole, era capaz de saltar como un saltamontes y de esconderse en la copa de los árboles como un mono. Por todo lo cual el gran Valentín, cuando recibió la orden de buscar a Flambeau, comprendió muy bien que sus aventuras no acabarían en el momento de descubrirlo.

Y ¿cómo arreglárselas para descubrirlo? Sobre este punto las ideas del gran Valentín estaban todavía en embrión.

Algo había que Flambeau no podía ocultar, a despecho de todo su arte para disfrazarse, y este algo era su enorme estatura. Valentín estaba, pues, decidido, en cuanto cayera bajo su mirada vivaz alguna vendedora de frutas de desmedida talla, o un granadero corpulento, o una duquesa medianamente desproporcionada, a arrestarlos al punto. Pero en todo el tren no había topado

con nadie que tuviera trazas de ser un Flambeau disimulado, a menos que los gatos pudieran ser jirafas disimuladas.

Respecto a los viajeros que venían en su mismo vagón, estaba completamente tranquilo. Y la gente que había subido al tren en Harwich o en otras estaciones no pasaba de seis pasajeros. Uno era un empleado del ferrocarril —pequeño él—, que se dirigía al punto terminal de la línea. Dos estaciones más allá habían recogido a tres verduleras lindas y pequeñitas, a una señora viuda —diminuta— que procedía de una pequeña ciudad de Essex, y a un sacerdote católico-romano —muy bajo también— que procedía de un pueblecito de Essex.

Al examinar, pues, al último viajero, Valentín renunció a descubrir a su hombre, y casi se echó a reír: el curita era la esencia misma de aquellos insulsos habitantes de la zona oriental; tenía una cara redonda y roma, como pudín de Norfolk; unos ojos tan vacíos como el mar del Norte, y traía varios paquetitos de papel de estraza que no acertaba a juntar. Sin duda el Congreso Eucarístico había sacado de su estancamiento local a muchas criaturas semejantes, tan ciegas e ineptas como topos desenterrados. Valentín era un escéptico del más severo estilo francés, y no sentía amor por el sacerdocio. Pero sí podía sentir compasión, y aquel triste cura bien podía provocar lástima en cualquier alma. Llevaba una sombrilla enorme, usada ya, que a cada rato se le caía. Al parecer, no podía distinguir entre los dos extremos de su billete cuál era el de ida y cuál el de vuelta. A todo el mundo le contaba, con una monstruosa candidez, que tenía que andar con mucho cuidado, porque entre sus paquetes de papel traía alguna cosa de legítima plata con unas piedras azules. Esta curiosa mezcolanza de vulgaridad —condición de Essex— y santa simplicidad divirtieron mucho al francés, hasta la estación de Stratford, donde el cura logró bajarse, quién sabe cómo, con todos sus paquetes a cuestas, aunque todavía tuvo que regresar por su sombrilla. Cuando le vio volver, Valentín, en un rapto de buena intención, le aconsejó que, en adelante, no le anduviera contando a todo el mundo lo del objeto de plata que traía. Pero Valentín, cuando hablaba con cualquiera, parecía estar tratando de descubrir a otro; a todos, ricos y pobres, machos o hembras, los consideraba atentamente, calculando si medirían los seis pies, porque el hombre a quien buscaba tenía seis pies y cuatro pulgadas.

Apeóse en la calle de Liverpool, enteramente seguro de que, hasta allí, el criminal no se le había escapado. Se dirigió a Scotland Yard —la oficina de Policía— para regularizar su situación y prepararse los auxilios necesarios, por

si se daba el caso; después encendió otro cigarrillo y se echó a pasear por las calles de Londres. Al pasar la plaza de Victoria se detuvo de pronto. Era una plaza elegante, tranquila, muy típica de Londres, llena de accidental quietud. Las casas, grandes y espaciosas, que la rodeaban, tenían aire, a la vez, de riqueza y de soledad; el pradito verde que había en el centro parecía tan desierto como una verde isla del Pacífico. De las cuatro calles que circundaban la plaza, una era mucho más alta que las otras, como para formar un estrado, y esta calle estaba rota por uno de esos admirables disparates de Londres: un restaurante, que parecía extraviado en aquel sitio y venido del barrio de Soho. Era un objeto absurdo y atractivo, lleno de tiestos con plantas enanas y visillos listados de blanco y amarillo limón. Aparecía en lo alto de la calle, y, según los modos de construir habituales en Londres, un vuelo de escalones subía de la calle hacia la puerta principal, casi a manera de escala de salvamento sobre la ventana de un primer piso. Valentín se detuvo, fumando, frente a los visillos listados, y se quedó un rato contemplándolos.

Lo más increíble de los milagros está en que acontezcan. A veces se juntan las nubes del cielo para figurar el extraño contorno de un ojo humano; a veces, en el fondo de un paisaje equívoco, un árbol asume la elaborada figura de un signo de interrogación. Yo mismo he visto estas cosas hace pocos días. Nelson muere en el instante de la victoria, y un hombre llamado Williams da la casualidad de que asesina un día a otro llamado Williamson; ¡una especie de infanticidio! En suma, la vida posee cierto elemento de coincidencia fantástica, que la gente, acostumbrada a contar sólo con lo prosaico, nunca percibe. Como lo expresa muy bien la paradoja de Poe, la prudencia debiera contar siempre con lo imprevisto.

Arístides Valentín era profundamente francés, y la inteligencia francesa es, especial y únicamente, inteligencia. Valentín no era «máquina pensante» insensata frase, hija del fatalismo y el materialismo modernos—. La máquina solamente es máquina, por cuanto no puede pensar. Pero él era un hombre pensante y, al mismo tiempo, un hombre claro. Todos sus éxitos, tan admirables que parecían cosa de magia, se debían a la lógica, a esa ideación francesa clara y llena de buen sentido. Los franceses electrizan al mundo, no lanzando una paradoja, sino realizando una evidencia. Y la realizan al extremo que puede verse por la Revolución francesa. Pero, por lo mismo que Valentín entendía el uso de la razón, Palpaba sus limitaciones. Sólo el ignorante en motorismo puede hablar de motores sin petróleo; sólo el ignorante en cosas de

la razón puede creer que se razone sin sólidos e indisputables primeros principios. Y en el caso no había sólidos primeros principios. A Flambeau le habían perdido la pista en Harwich, y si estaba en Londres podría encontrársele en toda la escala que va desde un gigantesco trampista, que recorre los arrabales de Wimbledon, hasta un gigantesco *toastmaster* [es decir, el que dirige los brindis] en algún banquete del «Hotel Métropole». Cuando sólo contaba con noticias tan vagas, Valentín solía tomar un camino y un método que le eran propios.

En casos cómo éste, Valentín se fiaba de lo imprevisto. En casos como éste, cuando no era posible seguir un proceso racional, seguía, fría y cuidadosamente, el proceso de lo irracional. En vez de ir a los lugares más indicados —Bancos, puestos de Policía, sitios de reunión—, Valentín asistía sistemáticamente a los menos indicados: llamaba a las casas vacías, se metía por las calles cerradas, recorría todas las callejas bloqueadas de escombros, se dejaba ir por todas las transversales que le alejaran inútilmente de las arterias céntricas. Y defendía muy lógicamente este procedimiento absurdo. Decía que, a tener algún vislumbre, nada hubiera sido peor que aquello; pero, a falta de toda noticia, aquello era lo mejor, porque había al menos probabilidades de que la misma extravagancia que había llamado la atención del perseguidor hubiera impresionado antes al perseguido. El hombre tiene que empezar sus investigaciones por algún sitio, y lo mejor era empezar donde otro hombre pudo detenerse. El aspecto de aquella escalinata, la misma quietud y curiosidad del restaurante, todo aquello conmovió la romántica imaginación del policía y le sugirió la idea de probar fortuna. Subió las gradas y, sentándose en una mesa junto a la ventana, pidió una taza de café solo.

Aún no había almorzado. Sobre la mesa, las ligeras angarillas que habían servido para otro desayuno le recordaron su apetito; pidió, además, un huevo escalfado, y procedió, pensativo, a endulzar su café, sin olvidar un punto a Flambeau. Pensaba cómo Flambeau había escapado en una ocasión gracias a un incendio; otra vez, con pretexto de pagar por una carta falta de franqueo, y otra, poniendo a unos a ver por el telescopio un cometa que iba a destruir el mundo. Y Valentín se decía —con razón— que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: El criminal —pensaba sonriendo— es el artista creador, mientras que el detective es sólo el crítico.» Y levantó lentamente su taza de café hasta los labios..., pero la separó al instante: le había puesto sal en vez de azúcar.

Examinó el objeto en que le habían servido la sal; era un azucarero, tan inequívocamente destinado al azúcar como lo está la botella de champaña para el champaña. No entendía cómo habían podido servirle sal. Buscó por allí algún azucarero ortodoxo...; sí, allí había dos saleros llenos. Tal vez reservaban alguna sorpresa. Probó el contenido de los saleros, era azúcar. Entonces extendió la vista en derredor con aire de interés, buscando algunas huellas de aquel singular gusto artístico que llevaba a poner el azúcar en los saleros y la sal en los azucareros. Salvo un manchón de líquido oscuro, derramado sobre una de las paredes, empapeladas de blanco, todo lo demás aparecía limpio, agradable, normal. Llamó al timbre. Cuando el camarero acudió presuroso, despeinado y algo torpe todavía a aquella hora de la mañana, el detective —que no carecía de gusto por las bromas sencillas— le pidió que probara el azúcar y dijera si aquello estaba a la altura de la reputación de la casa. El resultado fue que el camarero bostezó y acabó de despertarse.

—¿Y todas las mañanas gastan ustedes a sus clientes estas bromitas? preguntó Valentín—. ¿No les resulta nunca cansada la bromita de trocar la sal y el azúcar?

El camarero, cuando acabó de entender la ironía, le aseguró tartamudeante, que no era tal la intención del establecimiento, que aquello era una equivocación inexplicable. Cogió el azucarero y lo contempló, y lo mismo hizo con el salero, manifestando un creciente asombro. Al fin, pidió excusas precipitadamente, se alejó corriendo, y volvió pocos segundos después acompañado del propietario. El propietario examinó también los dos recipientes, y también se manifestó muy asombrado.

De pronto, el camarero soltó un chorro inarticulado de palabras.

—Yo creo —dijo tartamudeando— que fueron esos dos sacerdotes.

—¿Qué sacerdotes?

—Esos que arrojaron la sopa a la pared —dijo.

—¿Que arrojaron la sopa a la pared? —preguntó Valentín, figurándose que aquélla era alguna singular metáfora italiana.

—Sí, sí —dijo el criado con mucha animación, señalando la mancha oscura que se veía sobre el papel blanco—; la arrojaron allí, a la pared.

Valentín miró, con aire de curiosidad al propietario. Éste satisfizo su curiosidad con el siguiente relato:

—Sí, caballero, así es la verdad, aunque no creo que tenga ninguna relación con esto de la sal y el azúcar. Dos sacerdotes vinieron muy temprano y pidieron

una sopa, en cuanto abrimos la casa. Parecían gente muy tranquila y respetable. Uno de ellos pagó la cuenta y salió. El otro, que era más pausado en sus movimientos, estuvo algunos minutos recogiendo sus cosas, y al cabo salió también. Pero antes de hacerlo tomó deliberadamente la taza (no se la había bebido toda), y arrojó la sopa a la pared. El camarero y yo estábamos en el interior; así apenas pudimos llegar a tiempo para ver la mancha en el muro y el salón ya completamente desierto. No es un daño muy grande, pero es una gran desvergüenza. Aunque quise alcanzar a los dos hombres, ya iban muy lejos. Sólo pude advertir que doblaban la esquina de la calle de Carstairs.

El policía se había levantado, puesto el sombrero y empuñado el bastón. En la completa oscuridad en que se movía, estaba decidido a seguir el único indicio anormal que se le ofrecía; y el caso era, en efecto, bastante anormal. Pagó, cerró de golpe tras de sí la puerta de cristales y pronto había doblado también la esquina de la calle.

Por fortuna, aun en los instantes de mayor fiebre conservaba alerta los ojos. Algo le llamó la atención frente a una tienda, y al punto retrocedió unos pasos para observarlo. La tienda era un almacén popular de comestibles y frutas, y al " aire libre estaban expuestos algunos artículos con sus nombres y precios, entre los cuales se destacaban un montón de naranjas y un montón de nueces. Sobre el montón de nueces había un tarjetón que ponía, con letras azules: «Naranjas finas de Tánger, dos por un penique». Y sobre las naranjas, una inscripción semejante e igualmente exacta, decía: «Nueces finas del Brasil, a cuatro la libra» Valentín, considerando los dos tarjetones, pensó que aquella forma de humorismo no le era desconocida, por su experiencia de hacía poco rato. Llamó la atención del frutero sobre el caso. El frutero, con su carota bermeja y su aire estúpido, miró a uno y otro lado de la calle como preguntándose la causa de aquella confusión. Y, sin decir nada, colocó cada letrero en su sitio. El policía, apoyado con elegancia en su bastón, siguió examinando la tienda. Al fin exclamó:

—Perdone usted, señor mío, mi indiscreción: quisiera hacerle a usted una pregunta referente a la psicología experimental y a la asociación de ideas.

El caribermejo comerciante le miró de un modo amenazador. El detective, blandiendo el bastoncillo en el aire, continuó alegremente:

—¿Qué hay de común entre dos anuncios mal colocados en una frutería y el sombrero de teja de alguien que ha venido a pasar a Londres un día de fiesta? O, para ser más claro: ¿qué relación mística existe entre estas nueces,

anunciadas como naranjas, y la idea de dos clérigos, uno muy alto y otro muy pequeño?

Los ojos del tendero parecieron salírsele de la cabeza, como los de un caracol.

Por un instante se dijera que se iba a arrojar sobre el extranjero. Y, al fin, exclamó, iracundo:

—No sé lo que tendrá usted que ver con ellos, pero si son amigos de usted, dígales de mi parte que les voy a estrellar la cabeza, aunque sean párrocos, como vuelvan a tumbarme mis manzanas.

—¿De veras? —preguntó el detective con mucho interés—. ¿Le tumbaron a usted las manzanas?

—Como que uno de ellos —repuso el enfurecido frutero— las echó a rodar por la calle le buena gana le hubiera yo cogido, pero tuve que entretenerme en arreglar otra vez el montón.

—Y ¿hacia dónde se encaminaron los párrocos?

—Por la segunda calle, a mano izquierda y después cruzaron la plaza.

—Gracias —dijo Valentín, y desapareció como por encanto.

A las dos calles se encontró con un guardia, y le dijo:

—Oiga usted, guardia, un asunto urgente: ¿Ha visto usted pasar a dos clérigos con sombrero de teja?

El guardia trató de recordar.

—Sí, señor, los he visto. Por cierto que uno de ellos me pareció ebrio: estaba en mitad de la calle como atontado…

—¿Por qué calle tomaron? —le interrumpió Valentín.

—Tomaron uno de aquellos ómnibus amarillos que van a Hampstead.

Valentín exhibió su tarjeta oficial y dijo precipitadamente:

—Llame usted a dos de los suyos, que vengan conmigo en persecución de esos hombres.

Y cruzó la calle con una energía tan contagiosa que el pesado guardia se echó a andar también con una obediente agilidad. Antes de dos minutos, un inspector y un hombre en traje de paisano se reunieron al detective francés.

—¿Qué se le ofrece, caballero? —comenzó el inspector, con una sonrisa de importancia.

Valentín señaló con el bastón.

—Ya se lo diré a usted cuando estemos en aquel ómnibus —contestó, escurriéndose y abriéndose paso por entre el tráfago de la calle. Cuando los

tres, jadeantes, se encontraron en la imperial del amarillo vehículo, el inspector dijo:

—Iríamos cuatro veces más de prisa en un taxi.

—Es verdad —le contestó el jefe plácidamente—, siempre que supiéramos adónde íbamos. —Pues, ¿adónde quiere usted que vayamos? —le replicó el otro, asombrado.

Valentín, con aire ceñudo, continuó fumando en silencio unos segundos, y después, apartando el cigarrillo, dijo:

—Si usted sabe lo que va a hacer un hombre, adelántesele. Pero si usted quiere descubrir lo que hace, vaya detrás de él. Extravíese donde él se extravíe, deténgase cuando él se detenga, y viaje tan lentamente como él. Entonces verá usted lo mismo que ha visto él y podrá usted adivinar sus acciones y obrar en consecuencia. Lo único que podemos hacer es llevar la mirada alerta para descubrir cualquier objeto extravagante.

—¿Qué clase de objeto extravagante?

—Cualquiera —contestó Valentín, y se hundió en un obstinado mutismo.

El ómnibus amarillo recorría las carreteras del Norte. El tiempo transcurría, inacabable. El gran detective no podía dar más explicaciones, y acaso sus ayudantes empezaban a sentir una creciente y silenciosa desconfianza. Acaso también empezaban a experimentar un apetito creciente y silencioso, porque la hora del almuerzo ya había pasado, y las inmensas carreteras de los suburbios parecían alargarse cada vez más, como las piezas de un infernal telescopio. Era aquél uno de esos viajes en que el hombre no puede menos de sentir que se va acercando al término del universo, aunque a poco se da cuenta de que simplemente ha llegado a la entrada del parque de Tufnell. Londres se deshacía ahora en miserables tabernas y en repelentes andrajos de ciudad, y más allá volvía a renacer en calles altas y deslumbrantes y hoteles opulentos. Parecía aquél un viaje a través de trece ciudades consecutivas. El crepúsculo invernal comenzaba ya a vislumbrarse —amenazador— frente a ellos; pero el detective parisiense seguía sentado sin hablar, mirando a todas partes, no perdiendo un rasgo de las calles que ante él se desarrollaban. Ya habían dejado atrás el barrio de Camden, y los policías iban medio dormidos. De pronto, Valentín se levantó y, poniendo una mano sobre el hombro de cada uno de sus ayudantes, dio orden de parar. Los ayudantes dieron un salto.

Y bajaron por la escalerilla a la calle, sin saber con qué objeto los hablan hecho bajar. Miraron en torno, como tratando de averiguar la razón, y Valentín

les señaló triunfalmente una ventana que había a la izquierda, en un café suntuoso lleno de adornos dorados. Aquél era el departamento reservado a las comidas de lujo. Había un letrero: Restaurante. La ventana, como todas las de la fachada, tenía una vidriera escarchada y ornamental. Pero en medio de la vidriera había una rotura grande, negra, como una estrella entre los hielos.

—¡Al fin!, hemos dado con un indicio —dijo Valentín, blandiendo el bastón—. Aquella vidriera rota…

—¿Qué vidriera? ¿Qué indicio? —preguntó el inspector—. ¿Qué prueba tenemos para suponer que eso sea obra de ellos?

Valentín casi rompió su bambú de rabia.

—¿Pues no pide prueba este hombre, Dios mío? —exclamó—. Claro que hay veinte probabilidades contra una. Pero, ¿qué otra cosa podemos hacer? ¿No ve usted que estamos en el caso de seguir la más nimia sospecha, o de renunciar e irnos a casa a dormir tranquilamente?

Empujó la puerta del café, seguido de sus ayudantes, y pronto se encontraron todos sentados ante un lunch tan tardío como anhelado. De tiempo en tiempo echaban una mirada a la vidriera rota. Pero no por eso veían más claro en el asunto.

Al pagar la cuenta, Valentín le dijo al camarero:

—Veo que se ha roto la vidriera, ¿eh?.

—Sí, señor —dijo éste, muy preocupado con darle el cambio, y sin hacer mucho caso de Valentín.

Valentín, en silencio, añadió una propina considerable. Ante esto, el camarero se puso comunicativo:

—Sí, señor; una cosa increíble.

—¿De veras? Cuéntenos usted cómo fue —dijo el detective, como sin darle mucha importancia.

—Verá usted: entraron dos curas, dos párrocos forasteros de esos que andan ahora por aquí. Pidieron alguna cosilla de comer, comieron muy quietecitos, uno de ellos pagó y se salió. El otro iba a salir también, cuando yo advertí que me habían pagado el triple de lo debido. Oiga usted (le dije a mi hombre, que ya iba por la puerta), me han pagado ustedes más de la cuenta.» ¿Ah?», me contestó con mucha indiferencia. «Sí», le dije, y le enseñé la nota…. Bueno: lo que pasó es inexplicable.

—¿Por qué?

—Porque yo hubiera jurado por la santísima Biblia que había escrito en la

nota cuatro chelines, y me encontré ahora con la cifra de catorce chelines.

—¿Y después? —dijo Valentín lentamente, pero con los ojos llameantes.

—Después, el párroco que estaba en la puerta me dijo muy tranquilamente: «Lamento enredarle á usted sus cuentas; pero es que voy a pagar por la vidriera.» «¿Qué vidriera?» «La que ahora mismo voy a romper»; y descargó allí la sombrilla.

Los tres lanzaron una exclamación de asombro, y el inspector preguntó en voz baja:

—¿Se trata de locos escapados?

El camarero continuó, complaciéndose manifiestamente en su extravagante relato:

—Me quedé tan espantado, que no supe qué hacer. El párroco se reunió al compañero y doblaron por aquella esquina. Y después se dirigieron tan de prisa hacia la calle de Bullock, que no pude darles alcance, aunque eché a correr tras ellos.

—¡A la calle de Bullock! —ordenó el detective.

Y salieron disparados hacia allá, tan veloces como sus perseguidos. Ahora se encontraron entre callecitas enladrilladas que tenían aspecto de túneles; callecitas oscuras que parecían formadas por la espalda de todos los edificios. La niebla comenzaba a envolverlos, y aun los policías londinenses se sentían extraviados por aquellos parajes. Pero el inspector tenía la seguridad de que saldrían por cualquier parte al parque de Hampstead. Súbitamente, una vidriera iluminada por luz de gas apareció en la oscuridad de la calle, como una linterna. Valentín se detuvo ante ella: era una confitería. Vaciló un instante y, al fin, entró hundiéndose entre los brillos y los alegres colores de la confitería. Con toda gravedad y mucha parsimonia compró hasta trece cigarrillos de chocolate. Estaba buscando el mejor medio para entablar un diálogo; pero no necesitó él comenzarlo.

Una señora de cara angulosa que le había despachado, sin prestar más que una atención mecánica al aspecto elegante del comprador, al ver destacarse en la puerta el uniforme azul del policía que le acompañaba, pareció volver en sí, y dijo:

—Si vienen ustedes por el paquete, ya lo remití a su destino.

¡El paquete! —repitió Valentín con curiosidad—. El paquete que dejó ese señor, ese señor párroco.

—Por favor, señora —dijo entonces Valentín, dejando ver por primera vez

su ansiedad—, por amor de Dios, díganos usted puntualmente de qué se trata.

La mujer, algo inquieta, explicó:

—Pues verá usted: esos señores estuvieron aquí hará una media hora, bebieron un poco de menta, charlaron y después se encaminaron al parque de Hampstead. Pero a poco uno de ellos volvió y me dijo: «¿Me he dejado aquí un paquete?» Yo no encontré ninguno por más que busqué. «Bueno —me dijo él—, si luego aparece por ahí, tenga usted la bondad de enviarlo a estas señas.» Y con la dirección, me dejó un chelín por la molestia. Y, en efecto, aunque yo estaba segura de haber buscado bien, poco después me encontré con un paquetito de papel de estraza, y lo envié al sitio indicado. No me acuerdo bien adónde era: era por Westminster. Como parecía ser cosa de importancia, pensé que tal vez la Policía había venido a buscarlo.

—Sí —dijo Valentín—, a eso vine. ¿Está cerca de aquí el parque de Hampstead?

—A unos quince minutos. Y por aquí saldrá usted derecho a la puerta del parque.

Valentín salió de la confitería precipitadamente, y echó a correr en aquella dirección; sus ayudantes le seguían con un trotecillo de mala gana.

La calle que recorrían era tan estrecha y oscura, que cuando salieron al aire libre se asombraron de ver que había todavía tanta luz. Una hermosa cúpula celeste, color verde pavo, se hundía entre fulgores dorados, donde resaltaban las masas oscuras de los árboles, ahogadas en lejanías violetas. El verde fulgurante era ya lo bastante oscuro para dejar ver, como unos puntitos de cristal, algunas estrellas. Todo lo que aún quedaba de la luz del día caía en reflejos dorados por los términos de Hampstead y aquellas cuestas que el pueblo gusta de frecuentar y reciben el nombre de Valle de la Salud. Los obreros, endomingados, aún no habían desaparecido; quedaban, ya borrosas en la media luz, unas cuantas parejas por los bancos, y aquí y allá, a lo lejos, una muchacha se mecía, gritando, en un columpio. En torno a la sublime vulgaridad del hombre, la gloria del cielo se iba haciendo cada vez más profunda y oscura. Y de arriba de la cuesta, Valentín se detuvo a contemplar el valle.

Entre los grupitos negros que parecían irse deshaciendo a distancia, había uno, negro entre todos, que no parecía deshacerse: un grupito de dos figuras vestidas con hábitos clericales. Aunque estaban tan lejos que parecían insectos, Valentín pudo darse cuenta de que una de las dos figuras era más pequeña que

la otra. Y aunque el otro hombre andaba algo inclinado, como hombre de estudio, y cual si tratara de no hacerse notar, a Valentín le pareció que bien medía seis pies de talla. Apretó los dientes y, cimbreando el bambú, se encaminó hacia aquel grupo con impaciencia. Cuando logró disminuir la distancia y agrandar las dos figuras negras cual con ayuda de microscopio, notó algo más, algo que le sorprendió mucho, aunque, en cierto modo, ya lo esperaba. Fuera quien fuera el mayor de los dos, no cabía duda respecto a la identidad del menor: era su compañero del tren de Harwich, aquel cura pequeñín y regordete de Essex, a quien él había aconsejado no andar diciendo lo que traía en sus paquetitos de papel de estraza.

Hasta aquí todo se presentaba muy racionalmente. Valentín había logrado averiguar aquella mañana que un tal padre Brown, que venía de Essex, traía consigo una cruz de plata con zafiros, reliquia de considerable valor, para mostrarla a los sacerdotes extranjeros que venían al Congreso. Aquél era, sin duda, el objeto de plata con piedras azules», y el padre Brown, sin duda, era el propio y diminuto paleto que venía en el tren. No había nada de extraño en el hecho de que Flambeau tropezara con la misma extrañeza en que Valentín había reparado. Flambeau no perdía nada de cuanto pasaba junto a él. Y nada de extraño tenía el hecho de que, al oír hablar Flambeau de una cruz de zafiros, se le ocurriera robársela: aquello era lo más natural del mundo. Y de seguro que Flambeau se saldría con la suya, teniendo que habérselas con aquel pobre cordero de la sombrilla y los paquetitos, Era el tipo de hombre en quien todo el mundo puede hacer su voluntad, atarlo con una cuerda y llevárselo hasta el Polo Norte. No era de extrañar que un hombre como Flambeau, disfrazado de cura, hubiera logrado arrastrarlo hasta Hampstead Heath. La intención delictuosa era manifiesta. Y el detective compadecía al pobre curita desamparado, y casi desdeñaba a Flambeau por encarnizarse en víctimas tan indefensas. Pero cuando Valentín recorría la serie de hechos que le habían llevado al éxito de sus pesquisas, en vano se atormentaba tratando de descubrir en todo el proceso el menor ritmo de razón. ¿Qué tenía de común el robo de una cruz de plata y piedras azules con el hecho de arrojar la sopa a la pared? ¿Qué relación había entre esto y el llamar nueces a las naranjas, o el pagar de antemano los vidrios que se van a romper? Había llegado al término de la caza, pero no sabía por cuáles caminos. Cuando fracasaba —y pocas veces le sucedía— solía dar siempre con la clave del enigma, aunque perdiera al delincuente. Aquí había cogido al delincuente, pero la clave del enigma se le

escapaba.

Las dos figuras se deslizaban como moscas sobre una colina verde. Aquellos hombres parecían enfrascados en animada charla y no darse cuenta de adónde iban; pero ello es que se encaminaban a lo más agreste y apartado del parque. Sus perseguidores tuvieron que adoptar las poco dignas actitudes de la caza al acecho, ocultarse tras los matojos y aun arrastrarse escondidos entre la hierba. Gracias a este desagradable procedimiento, los cazadores lograron acercarse a la presa lo bastante para oír el murmullo de la discusión; pero no lograban entender más que la palabra «razón», frecuentemente repetida en una voz chillona y casi infantil. Una vez, la presa se les perdió en una profundidad y tras un muro de espesura. Pasaron diez minutos de angustia antes de que lograran verlos de nuevo, y después reaparecieron los dos hombres sobre la cima de una loma que dominaba un anfiteatro, el cual a estas horas era un escenario desolado bajo las últimas claridades del sol. En aquel sitio ostensible, aunque agreste, había, debajo de un árbol, un banco de palo, desvencijado. Allí se sentaron los dos curas, siempre discutiendo con mucha animación. Todavía el suntuoso verde y oro era perceptible hacia el horizonte; pero ya la cúpula ; celeste había pasado del verde pavo al azul pavo, y las estrellas se destacaban más y más como joyas sólidas. Por señas, Valentín indicó a sus ayudantes que procuraran acercarse por detrás del árbol sin hacer ruido. Allí lograron, por primera vez, oír las palabras de aquellos extraños clérigos.

Tras de haber escuchado unos dos minutos, se apoderó de Valentín una duda atroz: ¿Si habría arrastrado a los dos policías ingleses hasta aquellos nocturnos campos para una empresa tan loca como sería la de buscar higos entre los cardos? Porque aquellos dos sacerdotes hablaban realmente como verdaderos sacerdotes, piadosamente, con erudición y compostura, de los más abstrusos enigmas teológicos. El curita de Essex hablaba con la mayor sencillez, de cara hacia las nacientes estrellas. El otro inclinaba la cabeza, como si fuera indigno de contemplarlas. Pero no hubiera sido posible encontrar una charla más clerical e ingenua en ningún blanco claustro de Italia o en ninguna negra catedral española.

Lo primero que oyó fue el final de una frase del padre Brown que decía:, «...que era lo que en la Edad Media significaban con aquello de... los cielos incorruptibles».

El sacerdote alto movió la cabeza y repuso:

—¡Ah, sí!. Los modernos infieles apelan a su razón;! Pero, ¿quién puede contemplar estos millones de mundos sin sentir que hay todavía universos maravillosos donde tal vez nuestra razón resulte irracional?

—No —dijo el otro—. La razón siempre es racional, aun en el limbo, aun en el último extremo de las cosas. Ya sé que la gente acusa a la Iglesia de rebajar la razón; pero es al contrario. La Iglesia es la única que, en la tierra, hace de la razón un objeto supremo; la única que afirma que Dios mismo está sujeto por la razón.

El otro levantó la austera cabeza hacia el cielo estrellado, e insistió:

—Sin embargo, ¿quién sabe si en este infinito universo...?

—Infinito sólo físicamente —dijo el curita agitándose en el asiento—, pero no infinito en el sentido de que pueda escapar a las leyes de la verdad.

Valentín, tras del árbol, crispaba los puños con muda desesperación. Ya le parecía oír las burlas de los policías ingleses a quienes había arrastrado en tan loca persecución, sólo para hacerles asistir al chismorreo metafísico de los dos viejos y amables párrocos. En su impaciencia, no oyó la elaborada respuesta del cura gigantesco, y cuando pudo oír otra vez el padre Brown estaba diciendo:

—La razón y la justicia imperan hasta en la estrella más solitaria y más remota: mire usted esas estrellas. ¿No es verdad que parecen como diamantes y zafiros? Imagínese usted la geología, la botánica más fantástica que se le ocurra; piense usted que allí hay bosques de diamantes con hojas de brillantes; imagínese usted que la luna es azul, que es un zafiro elefantino. Pero no se imagine usted que esta astronomía frenética pueda afectar a los principios de la razón y de la justicia. En llanuras de ópalo, como en escolleros de perlas, siempre se encontrará usted con la sentencia: «No robarás.»

Valentín estaba para cesar en aquella actitud violenta y alejarse sigilosamente, confesando aquel gran fracaso de su vida; pero el silencio del sacerdote gigantesco le impresionó de un modo que quiso esperar su respuesta. Cuando éste se decidió, por fin, a hablar dijo simplemente, inclinando la cabeza y apoyando las manos en las rodillas:

—Bueno; yo creo, con todo, que ha de haber otros mundos superiores a la razón humana. Impenetrable es el misterio del cielo, y ante él humillo mi frente.

Y después, siempre en la misma actitud, y sin cambiar de tono de voz, añadió:

—Vamos, déme usted ahora mismo la cruz de zafiros que trae. Estamos

solos y puedo destrozarle a usted como a un muñeco.

Aquella voz y aquella actitud inmutables chocaban violentamente con el cambio de. asunto. El guardián de la reliquia apenas volvió la cabeza. Parecía seguir contemplando las estrellas. Tal vez, no entendió. Tal vez entendió, pero el terror le había paralizado.

—Sí —dijo el sacerdote gigantesco sin inmutarse—, sí, yo soy Flambeau.

Y, tras una pausa, añadió:

—Vamos, ¿quiere usted darme la cruz?

—No —dijo el otro; y aquel monosílabo tuvo una extraña sonoridad.

Flambeau depuso entonces sus pretensiones pontificales. El gran ladrón se retrepó en el respaldo del banco y soltó la risa.

—No —dijo—, no quiere usted dármela, orgulloso prelado. No quiere usted dármela, célibe borrico. ¿Quiere usted que le diga por qué? Puesporque ya la tengo en el bolsillo del pecho.

El hombrecillo de Essex volvió hacia él, en la penumbra una cara que debió de reflejar el asombro, y con la tímida sinceridad del «Secretario Privado», exclamó:

—Pero, ¿está usted seguro?

Flambeau aulló con deleite:

—Verdaderamente —dijo— es usted tan divertido como una farsa en tres actos. Sí, hombre de Dios, estoy enteramente seguro. He tenido la buena idea de hacer una falsificación del paquete, y ahora, amigo mío, usted se ha quedado con el duplicado y yo con la alhaja. Una estratagema muy antigua, padre Brown, muy antigua.

—Sí —dijo el padre Brown alisándose los cabellos con el mismo aire distraído—, ya he oído hablar de ella.

El coloso del crimen se inclinó entonces hacia el rústico sacerdote con un interés repentino.

—¿Usted ha oído hablar de ella? ¿Dónde?

—Bueno —dijo el hombrecillo con mucha candidez—. Ya comprenderá usted que no voy a decirle el nombre. Se trata de un penitente, un hijo de confesión. ¿Sabe usted? Había logrado vivir durante veinte años con gran comodidad gracias al sistema de falsificar los paquetes de papel de estraza. Y así, cuando comencé a sospechar de usted, me acordé al punto de los procedimientos de aquel pobre hombre.

—¿Sospechar de mí? —repitió el delincuente con curiosidad cada vez

mayor—. ¿Tal vez tuvo usted la perspicacia de sospechar cuando vio usted que yo le conducía a estas soledades?

—No, no —dijo Brown, como quien pide excusas—. No, verá usted: yo comencé a sospechar de usted en el momento en que por primera vez nos encontrarnos, debido al bulto que hace en su manga el brazalete de la cadena que suelen ustedes llevar.

—Pero, ¿cómo demonios ha oído usted hablar siquiera del brazalete?

—¡Qué quiere usted; nuestro pobre rebaño ...! —dijo el padre Brown, arqueando las cejas con aire indiferente—. Cuando yo era cura de Hartlepool había allí tres con el brazalete... De modo que, habiendo desconfiado de usted desde el primer momento, como usted comprende, quise asegurarme de que la cruz quedaba a salvo de cualquier contratiempo. Y hasta creo que me he visto en el caso de vigilarle a usted, ¿sabe usted? Finalmente, vi que usted cambiaba los paquetes. Y entonces, vea usted, yo los volví a cambiar. Y después, dejé el verdadero por el camino.

—¿Que lo dejó usted? —repitió Flambeau; y por la primera vez, el tono de su voz no fue ya triunfal.

—Vea usted cómo fue —continuó el curita con el mismo tono de voz—. Regresé a la confitería aquélla y pregunté si me había dejado por ahí un paquete, y di ciertas señas para que lo remitieran si acaso aparecía después. Yo sabía que no me había dejado antes nada, pero cuando regresé a buscar lo dejé realmente. Así, en vez de correr tras de mí con el valioso paquete, lo han enviado a estas horas a casa de un amigo mío que vive en Westminster. —Y luego añadió, amargamente—: También esto lo aprendí de un pobre sujeto que había en Hartlepool. Tenía la costumbre de hacerlo con las maletas que robaba en las estaciones; ahora el pobre está en un monasterio. ¡Oh, tiene uno que aprender muchas cosas, ¿sabe usted? prosiguió sacudiendo la cabeza con el mismo aire del que pide excusas—. No puede uno menos de portarse como sacerdote. La gente viene a nosotros y nos lo cuenta todo.

Flambeau sacó de su bolsillo un paquete de papel de estraza y lo hizo pedazos. No contenía más que papeles y unas barritas de plomo. Saltó sobre sus pies revelando su gigantesca estatura, y gritó:

—No le creo a usted. No puedo creer que un patán como usted sea capaz de eso. Yo creo que trae usted consigo la pieza, y si usted se resiste a dármela..., ya ve usted, estamos solos, la tomaré por fuerza.

—No —dijo con naturalidad el padre Brown; y también se puso de pie—. No

la tomará usted por fuerza. Primero, porque realmente no la llevo conmigo. Y segundo, porque no estamos solos.

Flambeau se quedó suspenso.

—Detrás de este árbol —dijo el padre Brown señalándolo— están dos forzudos policías, y con ellos el detective más notable que hay en la tierra. ¿Me pregunta usted que cómo vinieron? ¡Pues porque yo los atraje, naturalmente! ¿Que cómo lo hice? Pues se lo contaré a usted si se empeña. ¡Por Dios! ¿No comprende usted que, trabajando entre la clase criminal, aprendemos muchísimas cosas? Desde luego, yo no estaba seguro de que usted fuera un delincuente, y nunca es conveniente hacer un escándalo contra un miembro de nuestra propia Iglesia. Así, procuré antes probarle a usted, para ver si, a la provocación se descubría usted de algún modo. Es de suponer que todo hombre hace algún aspaviento si se encuentra con que su café está salado; si no lo hace, es que tiene buenas razones para no llamar sobre sí la atención de la gente. Cambié, pues, la sal y el azúcar, y advertí que usted no protestaba. Todo hombre protesta si le cobran tres veces más de lo que debe. Y si se conforma con la cuenta exagerada, es que le importa pasar inadvertido. Yo alteré la nota, y usted la pagó sin decir palabra.

Parecía que el mundo todo estuviera esperando que Flambeau, de un momento a otro, saltara como un tigre. Pero, por el contrario, se estuvo quieto, como si le hubieran amansado con un conjuro; la curiosidad más aguda le tenía como petrificado.

—Pues bien —continuó el padre Brown con pausada lucidez—, como usted no dejaba rastro a la Policía, era necesario que alguien lo dejara, en su lugar. Y adondequiera que fuimos juntos, procuré hacer algo que diera motivo a que se hablara de nosotros para todo el resto del día. No causé daños muy graves por lo demás;, una pared manchada, unas manzanas por el suelo, una vidriera rota... Pero, en todo caso, salvé la cruz, porque hay que salvar siempre la cruz. A esta hora está en Westminster. Yo hasta me maravillo de que no lo haya usted estorbado con el «silbido del asno».

—¿El qué? preguntó Flambeau.

—Vamos, me alegro de que nunca haya usted oído hablar de eso —dijo el sacerdote con una muequecilla—. Es una atrocidad. Ya estaba yo seguro de que usted era demasiado bueno, en el fondo, para ser un "silbador". Yo no hubiera podido en tal caso contrarrestarlo, ni siquiera con el procedimiento de las "marcas"; no tengo bastante fuerza en las piernas:

—Pero, ¿de qué me está usted hablando? —preguntó el otro.

—Hombre, creí que conocía usted las «marcas" —dijo el padre Brown agradablemente sorprendido—. Ya veo que no está usted tan envilecido.

—Pero, ¿cómo diablos está usted al cabo de tantos horrores? —gritó Flambeau.

La sombra de una sonrisa cruzó por la cara redonda y sencillota del clérigo.

—¡Oh, probablemente a causa de ser un borrico célibe! —repuso—. ¿No se le ha ocurrido a usted pensar que un hombre que casi no hace más que oír los pecados de los demás no puede menos de ser un poco entendido en la materia? Además, debo confesarle a usted que otra condición de mi oficio me convenció de que usted no era un sacerdote.

—¿Y qué fue ello?— preguntó el ladrón, alelado.

—Que usted atacó la razón; y eso es de mala teología.

Y como se volviera en este instante para recoger sus paquetes, los tres policías salieron de entre los árboles penumbrosos. Flambeau era un artista, y también un deportista. Dio un paso atrás y saludó con una cortés reverencia a Valentín.

—No; a mí, no, *mon ami*—dijo éste con nitidez argentina—. Inclinémonos los dos ante nuestro común maestro.

Y ambos se descubrieron con respeto, mientras el curita de Essex hacía como que buscaba su sombrilla.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones* en *Obras Completas. Tomo I.* Buenos Aires: Emecé, 1989, págs 499-507

La muerte y la brújula

A Mandie Molina Vedia

DE LOS MUCHOS problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño —tan rigurosamente extraño, diremos— como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr.

El primer crimen ocurrió en el Hôtel du Nord, ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto. A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala) arribó el día tres de diciembre el delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico, doctor Marcelo Yarmolinsky, hombre de barba gris y ojos grises. Nunca sabremos si el Hôtel du Nord le agradó: lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de pogroms. Le dieron un dormitorio en el piso R, frente a la *suite* que no sin esplendor ocupaba el Tetraca de Galilea. Yarmolinsky cenó, postergó para el día siguiente el examen de la desconocida ciudad, ordenó en un *placard* sus muchos libros y sus muy pocas prendas, y antes de medianoche apagó la luz. (Así lo declaró el *chauffeur* del Tetrarca, que dormía en la pieza contigua.) El cuatro, a las 11 y 3 minutos A.M., lo llamó por teléfono un redactor de la *Yidische Zaitung*; el doctor Yarmolinsky no respondió; lo hallaron en su pieza, ya levemente oscura la cara, casi desnudo bajo una gran capa anacrónica. Yacía no lejos de la puerta que daba al corredor; una puñalada profunda le había partido el pecho. Un par de horas después, en el mismo cuarto, entre periodistas, fotógrafos y gendarmes, el comisario Treviranus y Lönnrot debatían con serenidad el problema.

—No hay que buscarle tres pies al gato —decía Treviranus, blandiendo un

imperioso cigarro—. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?

—Posible, pero no interesante —respondió Lönnrot—. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.

Treviranus repuso con mal humor:

—No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido.

—No tan desconocido —corrigió Lönnrot —. Aquí están sus obras completas—. Indicó en el *placard* una fila de altos volúmenes; una *Vindicación de la cábala*; un *Examen de la filosofía de Robert Fludd*; una traducción literal del *Sepher Yezirah*; una *Biografía del Baal Shem*; una *Historia de la secta de los Hasidim*; una monografía (en alemán) sobre el Tetragrámaton; otra, sobre la nomenclatura divina del Pentateuco. El comisario los miró con temor, casi con repulsión. Luego, se echó a reír.

—Soy un pobre cristiano —repuso—. Llévese todos esos mamotretos, si quiere; no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.

—Quizás este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías —murmuró Lönnrot.

—Como el cristianismo —se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zaitung*. Era miope, ateo y muy tímido.

Nadie le contestó. Uno de los agentes había encontrado en la pequeña máquina de escribir una hoja de papel con esta sentencia inconclusa:

La primera letra del Nombre ha sido articulada.

Lönnrot se abstuvo de sonreír. Bruscamente bibliófilo o hebraísta, ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento. Indiferente a la investigación policial, se dedicó a estudiarlos. Un libro en octavo mayor le reveló las enseñanzas de Israel Baal Shem Tobh, fundador de la secta de los Piadosos; otro, las virtudes y terrores del Tetragrámaton, que es el inefable Nombre de Dios; otro, la tesis de que Dios tiene un nombre secreto, en el cual está compendiado (como en la esfera de cristal que los persas atribuyen a Alejandro de Macedonia), su noveno atributo, la eternidad, es decir, el conocimiento inmediato de todas las cosas que serán, que son y que

han sido en el universo. La tradición enumera noventa y nueve nombres de Dios; los hebraístas atribuyen ese imperfecto número al mágico temor de las cifras pares; los Hasidim razonan que ese hiato señala un centésimo nombre. El Nombre Absoluto.

De esa erudición lo distrajo, a los pocos días, la aparición del redactor de la *Yidische Zaitung*. Este quería hablar del asesinato; Lönnrot prefirió hablar de los diversos nombres de Dios; el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó. Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro, publicó una edición popular de la *Historia de la secta de los Hasidim*.

El segundo crimen ocurrió la noche del tres de enero, en el más desamparado y vacío de los huecos suburbios occidentales de la capital. Hacia el amanecer, uno de los gendarmes que vigilan a caballo esas soledades vio en el umbral de una antigua pinturería un hombre emponchado, yacente. El duro rostro estaba como enmascarado de sangre; una puñalada profunda le había rajado el pecho. En la pared, sobre los rombos amarillos y rojos, había unas palabras en tiza. El gendarme las deletreó... Esa tarde, Treviranus y Lönnrot se dirigieron a la remota escena del crimen. A izquierda y derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho un horno de ladrillos o un álamo. Llegaron a su pobre destino: un callejón final de tapias rosadas que parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta de sol. El muerto ya había sido identificado. Era Daniel Simón Azevedo, hombre de alguna fama en los antiguos arrabales del Norte, que había ascendido de carrero a guapo electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator. (El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver.) Las palabras en tiza eran las siguientes:

La segunda letra del Nombre ha sido articulada.

El tercer crimen ocurrió la noche del tres de febrero. Poco antes de la una, el teléfono resonó en la oficina del comisario Treviranus. Con ávido sigilo, habló un hombre de voz gutural; dijo que se llamaba Ginzberg (o Ginsburg), y que estaba dispuesto a comunicar, por una remuneración razonable, los hechos de los dos sacrificios de Azevedo y Yarmolinsky. Una discordia de silbidos y de cornetas ahogó la voz del delator. Después, la comunicación se cortó. Sin rechazar la posibilidad de una broma (al fin, estaban en carnaval), Treviranus indagó que le habían hablado desde el *Liverpool House*, taberna de la Rue de Toulon —esa calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel

y los vendedores de biblias. Treviranus habló con el patrón. Este (Black Finnegan, antiguo criminal irlandés, abrumado y casi anulado por la decencia) le dijo que la última persona que había empleado el teléfono de la casa era un inquilino, un tal Gryphius, que acababa de salir con unos amigos. Treviranus fue enseguida al *Liverpool House*. El patrón le comunicó lo siguiente: Hace ocho días, Gryphius había tomado pieza en los altos del bar. Era un hombre de rasgos afilados, de nebulosa barba gris, trajeado pobremente de negro; Finnegan (que destinaba esa habitación a un empleo que Treviranus adivinó) le pidió un alquiler sin duda excesivo; Gryphius inmediatamente pagó la suma estipulada. No salía casi nunca; cenaba y almorzaba en su cuarto; apenas si le conocían la cara en el bar. Esa noche, bajó a telefonear al despacho de Finnegan. Un cupé cerrado se detuvo ante la taberna. El cochero no se movió del pescante; algunos parroquianos recordaron que tenía máscara de oso. Del cupé bajaron dos arlequines; eran de reducida estatura y nadie pudo no observar que estaban muy borrachos. Entre balidos de cornetas, irrumpieron en el escritorio de Finnegan; abrazaron a Gryphius, que pareció reconocerlos, pero que les respondió con frialdad; cambiaron unas palabras en yiddish —él en voz baja, gutural, ellos con las voces falsas, agudas— y subieron a la pieza del fondo. Al cuarto de hora bajaron los tres, muy felices; Gryphius, tambaleante, parecía tan borracho como los otros. Iba, alto y vertiginoso, en el medio, entre los arlequines enmascarados. (Una de las mujeres del bar recordó los losanges amarillos, rojos y verdes.) Dos veces tropezó; dos veces lo sujetaron los arlequines. Rumbo a la dársena inmediata, de agua rectangular, los tres subieron al cupé y desaparecieron. Ya en el estribo del cupé, el último arlequín garabateó una figura obscena y una sentencia en una de las pizarras de la recova.

Treviranus vio la sentencia. Era casi previsible; decía:

La última de las letras del Nombre ha sido articulada.

Examinó, después, la piecita de Gryphius—Ginzberg. Había en el suelo una brusca estrella de sangre; en los rincones, restos de cigarrillo de marca húngara; en un armario, un libro en latín —el *Philologus hebraeograecus* (1739), de Leusden— con varias notas manuscritas. Treviranus lo miró con indignación e hizo buscar a Lönnrot. Este, sin sacarse el sombrero, se puso a leer, mientras el comisario interrogaba a los contradictorios testigos del secuestro posible. A las cuatro salieron. En la torcida Rue de Toulon, cuando pisaban las serpentinas muertas del alba, Treviranus dijo:

—¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?

Erik Lönnrot sonrió y le leyó con toda gravedad un pasaje (que estaba subrayado) de la disertación trigésima tercera del *Philologus: Dies Judaeorum incipit a solis occasu usque ad solis*

occasum diei sequentis. Esto quiere decir —agregó—, *El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer*.

El otro ensayó una ironía.

—¿Ese dato es el más valioso que usted ha recogido esta noche?

—No. Más valiosa es una palabra que dijo Ginzberg.

Los diarios de la tarde no descuidaron esas desapariciones periódicas. *La Cruz de la Espada* las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Erns Palast, en *El Mártir*, reprobó "las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos"; la *Yidische Zaitung* rechazó la hipótesis horrorosa de un complot antisemita, "aunque muchos espíritus penetrantes no admiten otra solución del triple misterio"; el más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de ésos y acusó de culpable negligencia al comisario Franz Treviranus.

Este recibió, la noche del primero de marzo, un imponente sobre sellado. Lo abrió: el sobre contenía una carta firmada *Baruj Spinoza* y un minucioso plano de la ciudad, arrancado notoriamente de un Baedeker. La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rue de Toulon y el Hôtel du Nord eran "los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico"; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento *more geometrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot, indiscutible merecedor de tales locuras.

Erik Lönnrot las estudió. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio también... Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra *Tetragrámaton* (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario. Le dijo:

—Gracias por ese triángulo equilátero que usted anoche me mandó. Me ha permitido resolver el problema. Mañana viernes los criminales estarán en la cárcel; podemos estar muy tranquilos.

—Entonces, ¿no planean un cuarto crimen?

—Precisamente, porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos.

—Lönnrot colgó el tubo. Una hora después, viajaba en un tren de los Ferrocarriles Australes, rumbo a la quinta abandonada de Triste-le-Roy. Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras. Del otro lado hay un suburbio donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros. Lönnrot sonrió al pensar que el más afamado —Red Scharlach— hubiera dado

cualquier cosa por conocer su clandestina visita. Azevedo fue compañero de Scharlach; Lönnrot consideró la remota posibilidad de que la cuarta víctima fuera Scharlach. Después, la desechó... Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios) apenas le interesaban ahora. Quería pasear, quería descansar de tres meses de sedentaria investigación. Reflexionó que la explicación de los crímenes estaba en un triángulo anónimo y en una polvorienta palabra griega. El misterio casi le pareció cristalino; se abochornó de haberle dedicado cien días.

El tren paró en una silenciosa estación de cargas. Lönnrot bajó. El aire de la turbia llanura era húmedo y frío. Lönnrot echó a andar por el campo. Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía del agua crapulosa de un charco. Oscurecía cuando vio el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy, casi tan alto como los negros eucaliptos que lo rodeaban. Pensó que apenas un amanecer y un ocaso (un viejo resplandor en el oriente y otro en el occidente) lo separaban de la hora anhelada por los buscadores del Nombre.

Una herrumbrada verja definía el perímetro irregular de la quinta. El portón principal estaba cerrado. Lönnrot, sin mucha esperanza de entrar, dio toda la vuelta. De nuevo ante el portón infranqueable, metió la mano entre los barrotes, casi maquinalmente, y dio con el pasador. El chirrido del hierro lo sorprendió. Con una pasividad laboriosa, el portón entero cedió.

Lönnrot avanzó entre los eucaliptos, pisando confundidas generaciones de rotas hojas rígidas. Vista de cerca, la casa de la quinta de Triste-le-Roy abundaba en inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Lönnrot rodeó la casa como había rodeado la quinta. Todo lo examinó: bajo el nivel de la terraza vio una estrecha persiana.

La empujó: unos pocos escalones de mármol descendían a un sótano. Lönnrot, que ya intuía las preferencias del arquitecto, adivino que en el opuesto muro del sótano había otros escalones. Los encontró, subió, alzó las manos y abrió la trampa de salida.

Un resplandor lo guio a una ventana. La abrió: una luna amarilla y circular definía en el triste jardín dos fuentes cegadas. Lönnrot exploró la casa. Por ante comedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de

porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande*, pensó. *La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.*

Por una escalera espiral llegó al mirador. La luna de esa tarde atravesaba los losanges de las ventanas; eran amarillos, rojos y verdes. Lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso. Dos hombres de pequeña estatura, feroces y fornidos, se arrojaron sobre él y lo desarmaron; otro, muy alto, lo saludó con gravedad y le dijo:

—Usted es muy amable. Nos ha ahorrado una noche y un día.

Era Red Scharlach. Los hombres maniataron a Lönnrot. Este, al fin, encontró su voz.

—Scharlach, ¿usted busca el Nombre Secreto?

Scharlach seguía de pie, indiferente. No había participado en la breve lucha, apenas si alargó la mano para recibir el revólver de Lönnrot. Habló; Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio.

—No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot. Hace tres años, en un garito de la Rue de Toulon, usted mismo arrestó e hizo encarcelar a mi hermano. En un cupé, mis hombres me sacaron del tiroteo con una bala policial en el vientre. Nueve días y nueve noches agonicé en esta desolada quinta simétrica; me arrasaba la fiebre, el odioso Jano bifronte que mira los ocasos y las auroras daban horror a mi ensueño y a mi vigilia. Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras. Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los *goim*: Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al Norte o al Sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta de Triste-le-Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería.

El primer término de la serie me fue dado por el azar. Yo había tramado con algunos colegas —entre ellos, Daniel Azevedo— el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó: se emborrachó con el dinero que le habíamos adelantado y acometió la empresa el día antes. En el enorme hotel se perdió; hacia las dos de la madrugada irrumpió en el dormitorio de Yarmolinsky. Este, acosado por el insomnio, se había puesto a escribir. Verosímilmente, redactaba unas notas o un artículo sobre el

Nombre de Dios; había escrito ya las palabras *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. Azevedo le intimó silencio; Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas las fuerzas del hotel; Azevedo le dio una sola puñalada en el pecho. Fue casi un movimiento reflejo; medio siglo de violencia le había enseñado que lo más fácil y seguro es matar... A los diez días yo supe por la *Yidische Zaitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la *Historia de la secta de los Hasidim*; supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos... Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura.

Marcelo Yarmolinsky murió la noche del tres de diciembre; para el segundo "sacrificio" elegí la del tres de enero. Murió en el Norte; para el segundo "sacrificio" nos convenía un lugar del Oeste. Daniel Azevedo fue la víctima necesaria. Merecía la muerte: era un impulsivo, un traidor; su captura podía aniquilar todo el plan. Uno de los nuestros lo apuñaló; para vincular su cadáver al anterior, yo escribí encima de los rombos de la pinturería *La segunda letra del Nombre ha sido articulada.*

El tercer "crimen" se produjo el tres de febrero. Fue, como Treviranus adivinó, un mero simulacro. Gryphius-Ginzberg-Ginsburg soy yo; una semana interminable sobrellevé (suplementado por una tenue barba postiza) en ese perverso cubículo de la Rue de Toulon, hasta que los amigos me secuestraron. Desde el estribo del cupé, uno de ellos escribió en un pilar *La última de las letras del Nombre ha sido articulada*. Esa escritura divulgó que la serie de crímenes era triple. Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que es *cuádruple*. Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; el Tetragrámaton —el nombre de Dios, JHVH— consta de *cuatro*letras; los arlequines y la muestra del pinturero sugieren *cuatro* términos. Yo subrayé cierto pasaje en el manual de Leusden: ese pasaje manifiesta que los hebreos computaban el día de ocaso a ocaso; ese pasaje da a entender que las muertes ocurrieron el *cuatro* de cada mes. Yo mandé el triángulo equilátero a Treviranus. Yo presentí que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera. Todo lo he premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy.

Lönnrot evitó los ojos de Scharlach. Miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima. Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito inútil

de un pájaro. Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas.

—En su laberinto sobran tres líneas —dijo por fin—. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, en 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

Para la otra vez que lo mate —replicó Scharlach—, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante.

Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

1942

LOS ASESINOS

Ernest Hemingway

La puerta del restaurante de Henry se abrió y entraron dos hombres que se sentaron al mostrador.

-¿Qué van a pedir? -les preguntó George.

-No sé -dijo uno de ellos-. ¿Tú qué tienes ganas de comer, Al?

-Qué sé yo -respondió Al-, no sé.

Afuera estaba oscureciendo. Las luces de la calle entraban por la ventana. Los dos hombres leían el menú. Desde el otro extremo del mostrador, Nick Adams, quien había estado conversando con George cuando ellos entraron, los observaba.

-Yo voy a pedir costillitas de cerdo con salsa de manzanas y puré de papas -dijo el primero.

-Todavía no está listo.

-¿Entonces para qué carajo lo pones en la carta?

-Esa es la cena -le explicó George-. Puede pedirse a partir de las seis.

George miró el reloj en la pared de atrás del mostrador.

-Son las cinco.

-El reloj marca las cinco y veinte -dijo el segundo hombre.

-Adelanta veinte minutos.

-Bah, a la mierda con el reloj -exclamó el primero-. ¿Qué tienes para comer?

-Puedo ofrecerles cualquier variedad de sándwiches -dijo George-, jamón con huevos, tocineta con huevos, hígado y tocineta, o un bisté.

-A mí dame suprema de pollo con arvejas y salsa blanca y puré de papas.

-Esa es la cena.

-¿Será posible que todo lo que pidamos sea la cena?

-Puedo ofrecerles jamón con huevos, tocineta con huevos, hígado...

-Jamón con huevos -dijo el que se llamaba Al. Vestía un sombrero hongo y un sobretodo negro abrochado. Su cara era blanca y pequeña, sus labios angostos. Llevaba una bufanda de seda y guantes.

-Dame tocineta con huevos -dijo el otro. Era más o menos de la misma talla que Al. Aunque de cara no se parecían, vestían como gemelos. Ambos llevaban sobretodos demasiado ajustados para ellos. Estaban sentados, inclinados hacia adelante, con los codos sobre el mostrador.

-¿Hay algo para tomar? -preguntó Al.

-Gaseosa de jengibre, cerveza sin alcohol y otras bebidas gaseosas -enumeró George.

-Dije si tienes algo para *tomar*.

-Sólo lo que nombré.

-Es un pueblo caluroso este, ¿no? -dijo el otro- ¿Cómo se llama?

-Summit.

-¿Alguna vez lo oíste nombrar? -preguntó Al a su amigo.

-No -le contestó éste.

-¿Qué hacen acá a la noche? -preguntó Al.

-Cenan -dijo su amigo-. Vienen acá y cenan de lo lindo.

-Así es -dijo George.

-¿Así que crees que así es? -Al le preguntó a George.

-Seguro.

-Así que eres un chico vivo, ¿no?

-Seguro -respondió George.

-Pues no lo eres -dijo el otro hombrecito-. ¿No es cierto, Al?

-Se quedó mudo -dijo Al. Giró hacia Nick y le preguntó-: ¿Cómo te llamas?

-Adams.

-Otro chico vivo -dijo Al-. ¿No es vivo, Max?

-El pueblo está lleno de chicos vivos -respondió Max.

George puso las dos bandejas, una de jamón con huevos y la otra de tocineta con huevos, sobre el mostrador. También trajo dos platos de papas fritas y cerró la portezuela de la cocina.

-¿Cuál es el suyo? -le preguntó a Al.

-¿No te acuerdas?

-Jamón con huevos.

-Todo un chico vivo -dijo Max. Se acercó y tomó el jamón con huevos. Ambos comían con los guantes puestos. George los observaba.

-¿Qué *miras*? -dijo Max mirando a George.

-Nada.

-Cómo que nada. Me estabas mirando a mí.

-En una de esas lo hacía en broma, Max -intervino Al.

George se rió.

-*Tú* no te rías -lo cortó Max-. No tienes nada de qué reírte, ¿entiendes?

-Está bien -dijo George.

-Así que piensas que está bien -Max miró a Al-. Piensa que está bien. Esa sí que está buena.

-Ah, piensa -dijo Al. Siguieron comiendo.

-¿Cómo se llama el chico vivo ése que está en la punta del mostrador? -le preguntó Al a Max.

-Ey, chico vivo -llamó Max a Nick-, anda con tu amigo del otro lado del mostrador.

-¿Por? -preguntó Nick.

-Porque sí.

-Mejor pasa del otro lado, chico vivo -dijo Al. Nick pasó para el otro lado del mostrador.

-¿Qué se proponen? -preguntó George.

-Nada que te importe -respondió Al-. ¿Quién está en la cocina?

-El negro.

-¿El negro? ¿Cómo el negro?

-El negro que cocina.

-Dile que venga.

-¿Qué se proponen?

-Dile que venga.

-¿Dónde se creen que están?

-Sabemos muy bien dónde estamos -dijo el que se llamaba Max-. ¿Parecemos tontos acaso?

-Por lo que dices, parecería que sí -le dijo Al-. ¿Qué tienes que ponerte a discutir con este chico? -y luego a George-: Escucha, dile al negro que venga acá.

-¿Qué le van a hacer?

-Nada. Piensa un poco, chico vivo. ¿Qué le haríamos a un negro?

George abrió la portezuela de la cocina y llamó:

-Sam, ven un minutito.

El negro abrió la puerta de la cocina y salió.

-¿Qué pasa? -preguntó. Los dos hombres lo miraron desde el mostrador.

-Muy bien, negro -dijo Al-. Quédate ahí.

El negro Sam, con el delantal puesto, miró a los hombres sentados al mostrador:

-Sí, señor -dijo. Al bajó de su taburete.

-Voy a la cocina con el negro y el chico vivo -dijo-. Vuelve a la cocina, negro. Tú también, chico vivo.

El hombrecito entró a la cocina después de Nick y Sam, el cocinero. La puerta se cerró detrás de ellos. El que se llamaba Max se sentó al mostrador frente a George. No lo miraba a George sino al espejo que había tras el mostrador. Antes de ser un restaurante, el lugar había sido una taberna.

-Bueno, chico vivo -dijo Max con la vista en el espejo-. ¿Por qué no dices algo?

-¿De qué se trata todo esto?

-Ey, Al -gritó Max-. Acá este chico vivo quiere saber de qué se trata todo esto.

-¿Por qué no le cuentas? -se oyó la voz de Al desde la cocina.

-¿De qué crees que se trata?

-No sé.

-¿Qué piensas?

Mientras hablaba, Max miraba todo el tiempo al espejo.

-No lo diría.

-Ey, Al, acá el chico vivo dice que no diría lo que piensa.

-Está bien, puedo oírte -dijo Al desde la cocina, que con una botella de ketchup mantenía abierta la ventanilla por la que se pasaban los platos-. Escúchame, chico vivo -le dijo a George desde la cocina-, aléjate de la barra. Tú, Max, córrete un poquito a la izquierda -parecía un fotógrafo dando indicaciones para una toma grupal.

-Dime, chico vivo -dijo Max-. ¿Qué piensas que va a pasar?

George no respondió.

-Yo te voy a contar -siguió Max-. Vamos a matar a un sueco. ¿Conoces a un sueco grandote que se llama Ole Andreson?

-Sí.

-Viene a comer todas las noches, ¿no?

-A veces.

-A las seis en punto, ¿no?

-Si viene.

-Ya sabemos, chico vivo -dijo Max-. Hablemos de otra cosa. ¿Vas al cine?

-De vez en cuando.

-Tendrías que ir más seguido. Para alguien tan vivo como tú, está bueno ir al cine.

-¿Por qué van a matar a Ole Andreson? ¿Qué les hizo?

-Nunca tuvo la oportunidad de hacernos algo. Jamás nos vio.

-Y nos va a ver una sola vez -dijo Al desde la cocina.

-¿Entonces por qué lo van a matar? -preguntó George.

-Lo hacemos para un amigo. Es un favor, chico vivo.

-Cállate -dijo Al desde la cocina-. Hablas demasiado.

-Bueno, tengo que divertir al chico vivo, ¿no, chico vivo?

-Hablas demasiado -dijo Al-. El negro y mi chico vivo se divierten solos. Los tengo atados como una pareja de amigas en el convento.

-¿Tengo que suponer que estuviste en un convento?

-Uno nunca sabe.

-En un convento judío. Ahí estuviste tú.

George miró el reloj.

-Si viene alguien, dile que el cocinero salió. Si después de eso se queda, le dices que cocinas tú. ¿Entiendes, chico vivo?

-Sí -dijo George-. ¿Qué nos harán después?

-Depende -respondió Max-. Esa es una de las cosas que uno nunca sabe en el momento.

George miró el reloj. Eran las seis y cuarto. La puerta de la calle se abrió y entró un conductor de tranvías.

-Hola, George -saludó-. ¿Me sirves la cena?

-Sam salió -dijo George-. Volverá en alrededor de una hora y media.

-Mejor voy a la otra cuadra -dijo el chofer. George miró el reloj. Eran las seis y veinte.

-Estuviste bien, chico vivo -le dijo Max-. Eres un verdadero caballero.

-Sabía que le volaría la cabeza -dijo Al desde la cocina.

-No -dijo Max-, no es eso. Lo que pasa es que es simpático. Me gusta el chico vivo.

A las siete menos cinco George habló:

-Ya no viene.

Otras dos personas habían entrado al restaurante. En una oportunidad George fue a la cocina y preparó un sándwich de jamón con huevos "para llevar", como había pedido el cliente. En la cocina vio a Al, con su sombrero hongo hacia atrás, sentado en un taburete junto a la portezuela con el cañón de un arma recortada apoyado en un saliente. Nick y el cocinero estaban amarrados espalda con espalda con sendas toallas en las bocas. George preparó el pedido, lo envolvió en papel manteca, lo puso en una bolsa y lo entregó. El cliente pagó y salió.

-El chico vivo puede hacer de todo -dijo Max-. Cocina y hace de todo. Harías de alguna chica una linda esposa, chico vivo.

-¿Sí? -dijo George- Su amigo, Ole Andreson, no va a venir.

-Le vamos a dar otros diez minutos -repuso Max.

Max miró el espejo y el reloj. Las agujas marcaban las siete en punto, y luego siete y cinco.

-Vamos, Al -dijo Max-. Mejor nos vamos de acá. Ya no viene.

-Mejor esperamos otros cinco minutos -dijo Al desde la cocina.

En ese lapso entró un hombre, y George le explicó que el cocinero estaba enfermo.

-¿Por qué carajo no consigues otro cocinero? -lo increpó el hombre- ¿Acaso no es un restaurante esto? -luego se marchó.

-Vamos, Al -insistió Max.

-¿Qué hacemos con los dos chicos vivos y el negro?

-No va a haber problemas con ellos.

-¿Estás seguro?

-Sí, ya no tenemos nada que hacer acá.

-No me gusta nada -dijo Al-. Es imprudente, tú hablas demasiado.

-Uh, qué te pasa -replicó Max-. Tenemos que entretenernos de alguna manera, ¿no?

-Igual hablas demasiado -insistió Al. Éste salió de la cocina, la recortada le formaba un ligero bulto en la cintura, bajo el sobretodo demasiado ajustado que se arregló con las manos enguantadas.

-Adiós, chico vivo -le dijo a George-. La verdad es que tuviste suerte.

-Cierto -agregó Max-, deberías apostar en las carreras, chico vivo.

Los dos hombres se retiraron. George, a través de la ventana, los vio pasar bajo el farol de la esquina y cruzar la calle. Con sus sobretodos ajustados y esos sombreros hongos parecían dos artistas de variedades. George volvió a la cocina y desató a Nick y al cocinero.

-No quiero que esto vuelva a pasarme -dijo Sam-. No quiero que vuelva a pasarme.

Nick se incorporó. Nunca antes había tenido una toalla en la boca.

-¿Qué carajo...? -dijo pretendiendo seguridad.

-Querían matar a Ole Andreson -les contó George-. Lo iban a matar de un tiro ni bien entrara a comer.

-¿A Ole Andreson?

-Sí, a él.

El cocinero se palpó los ángulos de la boca con los pulgares.

-¿Ya se fueron? -preguntó.

-Sí -respondió George-, ya se fueron.

-No me gusta -dijo el cocinero-. No me gusta para nada.

-Escucha -George se dirigió a Nick-. Tendrías que ir a ver a Ole Andreson.

-Está bien.

-Mejor que no tengas nada que ver con esto -le sugirió Sam, el cocinero-. No te conviene meterte.

-Si no quieres no vayas -dijo George.

-No vas a ganar nada involucrándote en esto -siguió el cocinero-. Mantente al margen.

-Voy a ir a verlo -dijo Nick-. ¿Dónde vive?

El cocinero se alejó.

-Los jóvenes siempre saben qué es lo que quieren hacer -dijo.

-Vive en la pensión Hirsch -George le informó a Nick.

-Voy para allá.

Afuera, las luces de la calle brillaban por entre las ramas de un árbol desnudo de follaje. Nick caminó por el costado de la calzada y a la altura del siguiente poste de luz tomó por una calle lateral. La pensión Hirsch se hallaba a tres casas. Nick subió los escalones y tocó el timbre. Una mujer apareció en la entrada.

-¿Está Ole Andreson?

-¿Quieres verlo?

-Sí, si está.

Nick siguió a la mujer hasta un descanso de la escalera y luego al final de un pasillo. Ella llamó a la puerta.

-¿Quién es?

-Alguien que viene a verlo, señor Andreson -respondió la mujer.

-Soy Nick Adams.

-Pasa.

Nick abrió la puerta e ingresó al cuarto. Ole Andreson yacía en la cama con la ropa puesta. Había sido boxeador peso pesado y la cama le quedaba chica. Estaba acostado con la cabeza sobre dos almohadas. No miró a Nick.

-¿Qué pasa? -preguntó.

-Estaba en el negocio de Henry -comenzó Nick-, cuando dos tipos entraron y nos ataron a mí y al cocinero, y dijeron que iban a matarlo.

Sonó tonto decirlo. Ole Andreson no dijo nada.

-Nos metieron en la cocina -continuó Nick-. Iban a dispararle apenas entrara a cenar.

Ole Andreson miró a la pared y siguió sin decir palabra.

-George creyó que lo mejor era que yo viniera y le contase.

-No hay nada que yo pueda hacer -Ole Andreson dijo finalmente.

-Le voy a decir cómo eran.

-No quiero saber cómo eran -dijo Ole Andreson. Volvió a mirar hacia la pared: -Gracias por venir a avisarme.

-No es nada.

Nick miró al grandote que yacía en la cama.

-¿No quiere que vaya a la policía?

-No -dijo Ole Andreson-. No sería buena idea.

-¿No hay nada que yo pueda hacer?

-No. No hay nada que hacer.

-Tal vez no lo dijeron en serio.

-No. Lo decían en serio.

Ole Andreson volteó hacia la pared.

-Lo que pasa -dijo hablándole a la pared- es que no me decido a salir. Me quedé todo el día acá.

-¿No podría escapar de la ciudad?

-No -dijo Ole Andreson-. Estoy harto de escapar.

Seguía mirando a la pared.

-Ya no hay nada que hacer.

-¿No tiene ninguna manera de solucionarlo?

-No. Me equivoqué -seguía hablando monótonamente-. No hay nada que hacer. Dentro de un rato me voy a decidir a salir.

-Mejor vuelvo adonde George -dijo Nick.

-Chau -dijo Ole Andreson sin mirar hacia Nick-. Gracias por venir.

Nick se retiró. Mientras cerraba la puerta vio a Ole Andreson totalmente vestido, tirado en la cama y mirando a la pared.

-Estuvo todo el día en su cuarto -le dijo la encargada cuando él bajó las escaleras-. No debe sentirse bien. Yo le dije: "Señor Andreson, debería salir a caminar en un día otoñal tan lindo como este", pero no tenía ganas.

-No quiere salir.

-Qué pena que se sienta mal -dijo la mujer-. Es un hombre buenísimo. Fue boxeador, ¿sabías?

-Sí, ya sabía.

-Uno no se daría cuenta salvo por su cara -dijo la mujer. Estaban junto a la puerta principal-. Es tan amable.

-Bueno, buenas noches, señora Hirsch -saludó Nick.

-Yo no soy la señora Hirsch -dijo la mujer-. Ella es la dueña. Yo me encargo del lugar. Yo soy la señora Bell.

-Bueno, buenas noches, señora Bell -dijo Nick.

-Buenas noches -dijo la mujer.

Nick caminó por la vereda a oscuras hasta la luz de la esquina, y luego por la calle hasta el restaurante. George estaba adentro, detrás del mostrador.

-¿Viste a Ole?

-Sí -respondió Nick-. Está en su cuarto y no va a salir.

El cocinero, al oír la voz de Nick, abrió la puerta desde la cocina.

-No pienso escuchar nada -dijo y volvió a cerrar la puerta de la cocina.

-¿Le contaste lo que pasó? -preguntó George.

-Sí. Le conté pero él ya sabe de qué se trata.

-¿Qué va a hacer?

-Nada.

-Lo van a matar.

-Supongo que sí.

-Debe haberse metido en algún lío en Chicago.

-Supongo -dijo Nick.

-Es terrible.

-Horrible -dijo Nick.

Se quedaron callados. George se agachó a buscar un repasador y limpió el mostrador.

-Me pregunto qué habrá hecho -dijo Nick.

-Habrá traicionado a alguien. Por eso los matan.

-Me voy a ir de este pueblo -dijo Nick.

-Sí -dijo George-. Es lo mejor que puedes hacer.

-No soporto pensar que él espera en su cuarto y sabe lo que le pasará. Es realmente horrible.

-Bueno -dijo George-. Mejor deja de pensar en eso.

FIN

EL LÁPIZ

Raymond Chandler



librosparatablet.com

Era un hombre algo rechoncho, con una sonrisa deshonesta, las comisuras que sobresalían de sus gruesos labios le cerraban mucho la boca y conferían a sus ojos una expresión triste. Para un hombre tirando a grueso, tenía un andar cansino. La mayoría de los hombres gruesos caminan con rapidez y ligereza. Llevaba un traje gris de ojo de perdiz y una corbata pintada a mano en la que se veía parte de una chica en plena zambullida. La camisa estaba limpia, lo cual me animó, y sus mocasines marrones, tan poco indicados como la corbata para el traje que lucía, estaban recién lustrados.

Pasó por delante de mí mientras yo mantenía abierta la puerta que separa la sala de espera de mi sala de meditación. Una vez dentro, echó una rápida mirada a su alrededor. Yo habría dicho que era un mafioso de segunda categoría, si alguien me lo hubiera preguntado. Por una vez, no me equivoqué. Si iba armado, debía llevar el arma en los pantalones. La chaqueta era demasiado ajustada para ocultar el bulto de una sobaquera.

Se sentó con cuidado, yo tomé asiento frente a él y los dos nos miramos. Su rostro tenía la sagacidad de un zorro. Sudaba ligeramente. La expresión de mi rostro indicaba interés, pero no curiosidad. Cogí una pipa y el humidificador de piel donde guardaba mi tabaco Pearce. Le ofrecí cigarrillos.

—No fumo.

Tenía una voz ronca que me disgustaba igual que su indumentaria o su rostro.

Mientras yo llenaba la pipa, vi que se metía la mano en el bolsillo, sacaba un billete, lo miraba y lo dejaba sobre la mesa delante de mí. Era un bonito billete, limpio y nuevo. Mil dólares.

—¿Ha salvado alguna vez la vida de algún tipo?

—Quizá sí, de vez en cuando.

—Salve la mía.

—¿Qué ocurre?

—Me habían dicho que enseguida reconocía a sus clientes, Marlowe. —Por eso sigo siendo pobre.

—Todavía me quedan dos amigos. Usted será el tercero y dejará de ser pobre. Recibirá cinco de los grandes si me saca de este embrollo.

—¿De qué embrollo?

—Está muy hablador esta mañana. ¿No adivina quién soy?

—No.

—¿No ha estado nunca en el este?

—Claro que sí, pero no me moví en su ambiente.

—¿Y qué ambiente cree que es el mío?

Yo ya me estaba cansando.

—Deje de ser tan evasivo o recoja su pasta y desaparezca.

—Soy Ikky Rosenstein. Desapareceré, pero definitivamente, si usted no encuentra una salida.

Adivine lo ocurrido.

—Ya lo he adivinado. Ahora usted me lo explica, y deprisa. No tengo todo el día para que me lo vaya dando con cuentagotas.

—He desertado del Equipo. A los peces gordos no les gusta eso. Para ellos significa que has obtenido información buena para vender, o tienes ideas independientes, o has perdido el coraje.

En mi caso, es esto último. Estaba hasta aquí. —Se tocó la nuez con el índice—. He hecho cosas malas. He intimidado y maltratado a muchos tipos. Nunca he matado a nadie, pero eso no importa en el Equipo. Me he separado de ellos, de modo que cogen el lápiz y trazan una línea.

Me lo han advertido: los matones están en marcha. Cometí un gran error. Intenté ocultarme en Las Vegas. Pensé que nunca me encontrarían en su propia guarida, pero fueron más listos que yo. Cuando tomé el avión de Los Ángeles, alguien debía de ir en él. Ahora están informados de dónde vivo.

—Cambie de domicilio.

—Ya es inútil. Me siguen.

Yo sabía que tenía razón.

—¿Por qué no le han liquidado ya?

—No actúan de ese modo. Siempre son especialistas. ¿No sabe usted cómo funciona?

—Más o menos. Un tipo con una buena ferretería en Buffalo. Un tipo con una pequeña lechería en otra ciudad. Siempre una buena fachada. Envían sus informes a Nueva York o a otro lugar.

Cuando suben al avión que les lleva al oeste o adonde quiera que vayan, siempre van con un arma en el maletín. Son silenciosos, visten bien y no se sientan juntos. Podrían ser ahogados o recaudadores de impuestos…, cualquier cosa que pase desapercibida. Cualquier persona lleva maletín. Incluso las mujeres.

—Absolutamente correcto. Y cuando tomen tierra, los guiarán hacía mí, pero no desde el aeropuerto. Tienen otros métodos. Si acudo a los polis, alguien estará al corriente de mí. Que yo sepa, podrían tener a un par de chicos de la mafia en el mismo ayuntamiento. Ya se ha hecho. Los polis me darán veinticuatro horas para abandonar la ciudad. Sería inútil. ¿México? Peor que aquí. ¿Canadá? Mejor, pero todavía inútil. También allí tienen conexiones.

—¿Y Australia?

—No puedo obtener un pasaporte. He vivido aquí veinticinco arios… ilegalmente. No pueden deportarme si no demuestran que cometí un crimen. El Equipo se encargaría de que no pudieran probarlo. Suponga que me meten en chirona. Saldré por orden judicial a las veinticuatro horas. Y mis simpáticos amigos esperarán en un coche para llevarme a casa… pero no será a casa.

Mi pipa estaba encendida e iba bien. Miré el billete con el ceño fruncido; me iría de perlas. Mi cuenta corriente estaba tocando fondo.

—No perdamos más tiempo —dije—. Supongamos… sólo supongamos que se me ocurriera una salida. ¿Qué haría usted inmediatamente después?

—Sé de un lugar… si pudiera llegar a él sin ser perseguido. Dejaría mi coche aquí y alquilaría uno, que abandonaría en la frontera del estado para comprar otro de segunda mano. A medio camino cambiaría éste por un último modelo, un resto de serie. Ahora es la mejor época del año; te hacen descuento y está a punto de salir un modelo. No lo haría para ahorrar, sino porque es más discreto. El lugar a donde voy es muy espacioso y bastante limpio.

—Ya —observé—. Wichita, tengo entendido. Pero puede haber cambiado. Me miró amenazadoramente.

—Use el cerebro, Marlowe, pero no demasiado.

—Lo usaré todo lo que quiera. No intente fijarme reglas. Si acepto este trabajo, no habrá ninguna regla. Me embolso estos mil y el resto si todo sale bien. No me engañe; yo podría enviar información. Si me liquidan, ponga una rosa roja en mi tumba. No me gustan las flores cortadas, me gusta verlas crecer. Pero le aceptaría una porque es usted un personaje muy simpático. ¿Cuándo llega el avión?

—Hoy, no sé a qué hora. Son nueve horas desde Nueva York. Probablemente llegará a eso de las cinco y media.

—Podría venir vía San Diego y cambiar de avión o vía San Francisco y cambiar de avión. Hay muchos vuelos desde Dago y Frisco. Necesito un ayudante. —Maldito sea, Marlowe…

—Espere. Conozco a una chica. Es hija de un jefe de policía al que mataron por exceso de honradez. No hablaría ni bajo tortura.

—No tiene usted derecho a arriesgar su vida —protestó airado Ikky.

Me quedé tan sorprendido que la mandíbula se me abrió. La cerré lentamente y tragué saliva.

—Dios mío, este hombre tiene corazón.

—Las mujeres no están hechas para la violencia —objetó a regañadientes. Cogí el billete de mil dólares y lo guardé.

—Lo siento, no hay recibo. No puede tener mi nombre en su bolsillo. Y no habrá violencia, si tengo suerte. Me desprestigiaría. Sólo hay un modo de hacerlo. Ahora deme su dirección y toda la información que tenga, nombres y descripciones de los matones que haya visto en carne y hueso.

Lo hizo. Era un observador bastante bueno. Lo malo es que el Equipo sabría a quién había visto. Los matones enviados serían desconocidos para él. Se levantó en silencio y alargó la mano. Tuve que estrecharla, pero lo que había dicho de las mujeres me lo facilitó. Tenía la mano húmeda. La mía también lo habría estado de encontrarme en su lugar. Saludó con la cabeza y salió sin decir nada.

Era una calle tranquila de Bay City, si es que existen calles tranquilas en esta generación beatnik en la que no puedes acabar de comer sin que algún cantante masculino o femenino eructe torrentes de un amor anticuado como el polisón o algún órgano Hammond llene de jazz hasta la sopa del cliente.

La pequeña casa de una sola planta estaba pulcra como un delantal limpio. El césped estaba cortado con amor y era muy verde. El camino de entrada era liso y sin manchas de gasolina, y el seto que rodeaba la casa daba la impresión de recibir a diario los cuidados de un barbero.

La puerta blanca tenía una aldaba en forma de cabeza de tigre, una mirilla y un interfono que permitía a la persona del interior hablar con la del exterior sin tener siquiera que abrir la mirilla. Habría hipotecado mi pierna izquierda por vivir en una casa como aquélla. No creía que pudiera conseguirlo jamás.

Una campanilla sonó en el interior y a los pocos momentos ella abrió la puerta vestida con una camiseta azul celeste y pantalones cortos de color blanco, lo bastante cortos como para ser acogedores. Tenía los ojos de un azul grisáceo, cabellos rojo oscuro y una bella estructura ósea en el rostro. Solía haber un matiz de amargura en sus ojos. La muchacha no podía olvidar que la vida de su padre había sido segada por el poder fraudulento de un mafioso y que su madre también había muerto. Era capaz de contener la amargura cuando escribía banalidades sobre el amor para las revistas del corazón, pero ésta no era su vida. En realidad, no tenía vida propia, sólo una existencia sin mucho sufrimiento y suficiente dinero para que fuera segura.

Pero en situaciones apuradas tenía tanta serenidad e inventiva corno un buen policía. Su nombre era Anne Riordan. Se hizo a un lado y pasé muy cerca de ella. Yo también tengo mis reglas. Cerró la puerta y se aposentó en el sofá, se buscó un cigarrillo y aquí tenemos a una muñeca con fuerza para encendérselo ella sola. Curioseé un poco a mi alrededor. Había algunos cambios, no muchos. —Necesito tu ayuda —dije.

—Son las únicas veces que te veo.

—Tengo un cliente que es un ex mafioso; era pistolero del Equipo, el Sindicato, la Gran Banda o como quieras llamarlo. Sabes muy bien que existe y que es tan rico como Rockefeller. No se puede eliminar porque no hay bastante gente que lo desee, en especial los abogados de un millón de dólares al año que trabajan para ellos, y las asociaciones de picapleitos que parecen más ansiosos de proteger a otros abogados que a su propio país.

—Dios mío, ¿estás haciendo méritos para un cargo? Nunca me has sonado tan puro.

Movió las piernas, sin provocar —no era de las de ese tipo —, pero aun así dificultaba mis procesos mentales.

—Deja de mover las piernas —dije—, o ponte pantalones largos. —Maldito seas, Marlowe. ¿No puedes pensar en otra cosa?

—Lo intentaré. Me gusta pensar que existe al menos una bonita y encantadora hembra que no sea una presa fácil. —Tragué saliva y proseguí—: El hombre se llama Ikky Rosenstein. No es guapo ni me gusta nada de él, excepto un detalle. Se enfureció cuando le dije que necesitaba una ayudante femenina.

Adujo que las mujeres no están hechas para la violencia. Por eso acepté el trabajo. Para un mafioso de verdad, la mujer no vale más que un saco de harina. Usan a las mujeres de la forma habitual, pero si es aconsejable deshacerse de ellas, lo hacen sin pensarlo dos veces.

—Hasta ahora has dicho muchas cosas y no has dicho nada. Quizá necesitas una taza de café o una copa.

—Te lo agradezco, pero no bebo por la mañana…, excepto en algunas ocasiones y ésta no es una de ellas. Café más tarde. Ikky ha sido tachado.

—¿Qué significa esto?

—Tienen una lista. Tachan un nombre con un lápiz y el tipo está prácticamente muerto. El Equipo tiene motivos. Ya no lo hacen para divertirse. No les divierte. Ahora es sólo parte de la contabilidad.

—¿Qué diablos puedo hacer yo? Incluso debería preguntar: ¿Qué puedes hacer tú?

—Puedo intentar algo. Lo que tú puedes hacer es ayudarme a localizar su avión y a averiguar adónde van los matones asignados a este trabajo. —Bueno, pero ¿qué puedes hacer tú?

—He dicho que intentaría algo. Si han tomado un avión nocturno, ya están aquí. Si vienen en un avión que haya despegado esta mañana, no pueden llegar antes de las cinco, lo cual nos deja mucho tiempo para prepararnos. Ya conoces su aspecto.

—Oh, sí, claro. Veo matones todos los días. Les invito a tornar whisky y tostadas con caviar.

Sonrió. Mientras sonreía, yo di cuatro largas zancadas sobre la alfombra de color crudo, levanté a Anne y planté un beso en sus labios. No se defendió, pero tampoco empezó a temblar. Volví a sentarme en mi sitio.

—Tendrán el aspecto normal de una persona que vive de una profesión o un negocio tranquilo y próspero. Llevarán una indumentaria discreta y serán corteses…, cuando les interese serlo. En sus maletines habrá pistolas que han cambiado de manos con tanta frecuencia que es imposible seguirles la pista. Para hacer el trabajo, abandonarán estas pistolas y usarán revólveres, aunque también podrían usar automáticas. No emplearán silenciadores porque pueden encallar el arma y su peso impide apuntar como es debido.

No se sentarán juntos en el avión, pero una vez en tierra pueden fingir que se conocen pero que no se han visto durante el vuelo. Se estrecharán la mano con sonrisas adecuadas y cogerán el mismo taxi. Creo que primero irán al hotel, pero muy pronto se trasladarán a un lugar desde donde puedan vigilar los movimientos de Ikky y aprenderse su horario. No tendrán ninguna prisa a menos que Ikky haga algo extraño. Esto indicaría que le han avisado. Según me ha dicho, le quedan un par de amigos.

—¿Dispararán contra él desde un apartamento o habitación de la acera de enfrente, suponiendo que lo alquilen?

—No. Le dispararán desde una distancia de apenas un metro. Se le acercarán por la espalda y le dirán: «Hola, Ikky». Éste se quedará inmóvil o dará media vuelta. Lo llenarán de plomo, tirarán las armas y saltarán al coche que les está esperando. Entonces se alejarán de la escena siguiendo al coche que les abrirá camino.

—¿Quién conducirá este coche?

—Algún ciudadano intachable y rico que no tenga antecedentes penales. Llevará su propio vehículo y les abrirá paso aunque tenga que chocar a propósito con otro coche, incluso uno de la policía. Lo sentirá tanto que empapará de lágrimas su camisa provista de iniciales. Y los asesinos habrán desaparecido hace rato.

—Dios mío —exclamó Anne—. ¿Cómo puedes soportar esta vida? Si logras lo que te propones, enviarán matones a por ti.

—No lo creo. No matan a la gente de fuera. La culpa se la echarán a los matones. Recuerda que los jefes de la mafia son hombres de negocios; quieren más y más dinero. Sólo son realmente implacables cuando deciden que han de matar a alguien, y no les gusta decirlo; siempre existe la posibilidad de un contratiempo, aunque la posibilidad es mínima. Ningún asesinato de la mafia ha sido resuelto aquí o en otra parte, excepto en dos o tres ocasiones. Lepke Buchalter murió electrocutado. ¿Te acuerdas de Anastasia? Era de una gran corpulencia y terriblemente duro. Demasiado grande y demasiado duro. Lápiz.

Ella se estremeció.

—Creo que yo sí necesito un trago.

—Ya has captado el ambiente, querida. —Le sonreí—. Tendré que evitar los detalles.

Anne sirvió dos whiskis con agua y hielo. Mientras bebíamos, le dije:

—Si los reconoces, o crees que son ellos, sígueles a donde vayan… si puedes hacerlo sin riesgo. No de otro modo. Si es un hotel, y hay diez posibilidades contra una de que lo será, regístrate y no dejes de llamarme hasta que me encuentres.

Conocía el número de mi oficina y yo seguía viviendo en la avenida Yucca, cuya dirección también conocía.

—Eres un tipo extraño —replicó—. Las mujeres hacen todo lo que quieres. ¿Cómo puedo continuar siendo virgen a los veintiocho años?

—Nos hacen falta unas cuantas como tú. ¿Por qué no te casas?

—¿Con quién? ¿Con algún cínico mujeriego a quien no le queda más que la técnica? No conozco a ningún hombre realmente bueno…, sólo a ti. No soy partidaria de los dientes blancos y la sonrisa chillona.

Me acerqué y la levanté del sofá. Entonces la besé con entusiasmo y a conciencia.

—Soy sincero —casi murmuré—, y eso ya es algo. Pero estoy demasiado gastado para una chica como tú. He pensado en ti, te he deseado, pero esa dulce y diáfana mirada de tus ojos me obliga a desistir.

—Tómame —dijo ella en voz baja—. Yo también tengo sueños.

—No podría. No es la primera vez que me sucede. He tenido a demasiadas mujeres para merecer a una como tú. Hemos de salvar la vida de un hombre. Me voy. Me miró con expresión seria mientras me marchaba.

Las mujeres que uno consigue y las que no consigue viven en mundos diferentes. No desprecio a ninguno de los dos. Yo mismo vivo en ambos.

En el aeropuerto internacional de Los Ángeles nadie puede acercarse a los aviones a menos que tenga billete para viajar en uno de ellos. Se puede ver cómo aterrizan, si estás situado en el lugar idóneo, pero es preciso esperar ante una barrera para echar un vistazo a los pasajeros. Los edificios del aeropuerto no lo hacen más fácil, pues están diseminados de tal modo que te pueden salir callos yendo a pie de la TWAa la American.

Copié el horario de llegadas del tablero y merodeé por las salas como un perro que ha olvidado dónde escondió el hueso. Los aviones llegaban y despegaban, los mozos transportaban equipajes, los pasajeros sudorosos desfilaban a toda prisa, los niños lloriqueaban y el ruido de los altavoces se alzaba por encima de todos los demás sonidos.

Pasé junto a Anne varias veces. No me hizo ningún caso. A las 5.45 tenían que haber llegado. Anne desapareció. Yo esperé media hora por si había desaparecido por otra razón. No, no volví a verla. Fui a buscar mi coche y recorrí, por la atestada autopista, los muchos kilómetros que separaban Hollywood de mi oficina. Tomé un trago y me senté. A las 6.45 sonó el teléfono.

—Están en el hotel BeverlyWestern —dijo Anne—. Habitación cuatrocientos diez. No he conseguido saber ningún nombre. Ya sabes que hoy en día los empleados no dejan las fichas de registro encima del mostrador, y no me gusta hacer preguntas. Pero subí con ellos en el ascensor y localicé su habitación.

Pasé por delante de ellos mientras el botones metía la llave en su puerta, y bajé al entresuelo para entrar con un grupo de mujeres en el salón de té. No me he molestado en tomar una habitación.

—¿Qué aspecto tienen?

—Subieron juntos por la rampa pero no los oí hablar. Los dos llevaban maletines y trajes discretos, nada que llamara la atención. Camisas blancas, almidonadas, una corbata azul y otra negra con rayas grises. Zapatos negros. Un par de hombres de negocios de la costa Este. Podrían ser editores, abogados, médicos, agentes publicitarios… no, olvida esto último, no iban lo bastante chillones. Nadie les miraría dos veces.

—Tú sí, supongo. Las caras.

—Ambos de cabellos castaños, uno más oscuro que el otro. Caras corrientes, sin mucha expresión. Uno tenía ojos grises, el del cabello más claro los tenía azules. Sus ojos eran interesantes. Se movían con rapidez, observando, vigilando cualquier cosa cercana a ellos. Esto pudo ser un error. Tendrían que haber parecido preocupados por lo que les ha traído aquí, o interesados por California. Y parecían interesarse más por las caras de la gente. Es bueno que les haya visto yo y no tú. No tienes aspecto de poli, pero tampoco pareces un hombre que no sea un poli. Estás marcado.

—Tonterías. Soy un rompecorazones muy apuesto.

—Sus facciones eran corrientes. Ninguno de los dos parecía italiano. Ambos llevaban maletines de avión, uno gris con dos franjas rojas y blancas de arriba abajo, a unos doce o quince centímetros de los lados, y el otro de cuadros escoceses azules y blancos. No sabía que existía este tartán.

—Existe, pero no recuerdo el nombre.

—Creía que lo sabías todo.

—Casi todo. Ahora vete a casa.

—¿Merezco una cena y tal vez un beso?

—Más tarde, y si no tienes cuidado, recibirás más de lo que quieres. —Un violador, ¿eh? Llevaré un revólver. ¿Vas a seguirlos ahora?

—Si son los hombres que buscamos, me seguirán ellos. Ya he alquilado un apartamento en la acera de enfrente de Ikky. Aquella manzana de Poynter y las dos contiguas tienen unos seis edificios de apartamentos baratos cada una.

Apostaría algo a que la presencia de mujeres fáciles es muy elevada. —Es elevada en todas partes hoy día.

—Hasta la vista, Anne. Ya nos veremos.

—Cuando necesites ayuda.

Colgó y yo hice lo mismo. Anne me dejaba perplejo. Demasiado sabia para ser tan simpática. Supongo que todas las mujeres simpáticas son también sabias. Llamé a Ikky. No estaba. Torné un trago de la botella de la oficina, fumé durante media hora y volví a llamarlo.

Esta vez lo encontré. Le conté lo ocurrido hasta el momento y dije que seguramente Anne había encontrado a los hombres que buscábamos. Le hablé del apartamento que había alquilado.

—¿Cobraré los gastos? —pregunté.

—Cinco de los grandes han de cubrirlo todo.

—Si los gano y llego a cobrarlos. Me dijeron que tenía usted un cuarto de millón —me aventuré a asegurar.

—Podría ser, compañero, pero ¿cómo voy a recogerlo? Los jefazos saben dónde está. Tendrá que permanecer a la sombra una temporada.

Dije que estaba bien. Yo también había permanecido a la sombra bastante tiempo. Como es natural, no esperaba cobrar los cinco mil, ni siquiera si cumplía la misión. Los hombres corno Ikky Rosenstein eran capaces de robarle los dientes de oro a su madre. Parecía tener algo bueno… Pero ese algo era muy poco.

Pasé la media hora siguiente maquinando un plan. No se me ocurría ninguno que ofreciera alguna posibilidad de éxito. Eran casi las ocho y necesitaba comer algo. No creía que los muchachos actuaran esa noche. A la mañana siguiente pasarían en coche por delante del domicilio de Ikky y reconocerían el barrio.

Me disponía a abandonar la oficina cuando sonó el timbre de la puerta de mi sala de espera. Abrí la puerta de comunicación. Un hombre bajo se mecía sobre los talones en medio de la sala, con las manos detrás de la espalda. Me sonrió, pero no tenía práctica en hacerlo.

Se acercó a mí.

—¿Usted es Marlowe?

—¿Quién si no? ¿Qué puedo hacer por usted?

Ahora estaba muy cerca. Movió hacia delante la mano derecha, que empuñaba una pistola, y apretó el arma contra mi estómago.

—Abandone a Ikky Rosenstein —dijo con una voz que hacía juego con su cara— o acabará con la barriga llena de plomo.

Era un aficionado. Si se hubiera quedado a un metro de distancia, podría haberse defendido. Me quité el cigarrillo de la boca y lo sostuve con ademán distraído. —¿Qué le hace pensar que conozco a un tal Ikky Rosenstein?

Soltó una carcajada estridente y hundió más la pistola en mi estómago. —¿Le gustaría saberlo? La burla mezquina, el triunfo vacío de esa sensación de poder que da una gruesa pistola en una mano pequeña.

—Sería justo decírmelo.

Cuando su boca se abría para otro sarcasmo, yo tiré el cigarrillo y actué deprisa. Puedo ser muy rápido cuando no tengo otro remedio. Hay chicos más rápidos, pero no te clavan pistolas en el estómago. Puse el pulgar detrás del gatillo y la mano sobre la suya. Le asesté un rodillazo en la ingle y él se dobló con un gemido. Le torcí el brazo hacia la derecha cogiéndole la pistola, y le hice una zancadilla que dio con él en el suelo.

Se quedó parpadeando de sorpresa y dolor, con las rodillas encogidas contra el estómago. Rodó de un lado a otro, gimiendo. Me agaché, le agarré la mano izquierda y lo obligué a levantarse. Le llevaba una ventaja de quince centímetros y doce kilos. Deberían haber enviado a un mensajero más fornido y mejor entrenado.

—Vayamos a mi sala de meditación —dije—. Allí podremos charlar y usted podrá tomar un trago para reponerse. La próxima vez no se acerque tanto a su víctima como para permitirle que se apodere de su mano derecha. Voy a comprobar si lleva más hierro encima.

No llevaba más. Le empujé por la puerta hacia un sillón. Ya no jadeaba tanto. Sacó un pañuelo y se secó la cara.

—La próxima vez —susurró entre dientes—. La próxima vez.

—No sea optimista. No va con su físico.

Le serví un trago de whisky en un vaso de cartón y lo puse delante de él. Abrí su 38 y dejé caer los cartuchos en el cajón de la mesa. Cerré la recámara de nuevo y puse el arma sobre la mesa.

—Se lo devolveré cuando se vaya…, si se va.

—Éste es un modo sucio de luchar —protestó, todavía jadeando.

—Claro. Matar a un hombre es mucho más limpio. Vamos a ver, ¿cómo ha llegado hasta aquí?

—Adivínelo.

—No sea idiota. Tengo amigos, no muchos, pero algunos. Puedo encerrarlo por asalto a mano armada, y ya sabe qué ocurriría entonces. Saldría bajo fianza y esto es lo último que sabría de usted. Los jefazos no perdonan los fallos. Vamos, ¿quién lo ha enviado y cómo sabía adónde tenía que enviarlo?

—Seguíamos a Ikky —contestó el tipo a regañadientes—. Es un imbécil. Le seguí hasta aquí sin el menor problema. ¿Por qué iba a ver a un detective privado? Los jefes quieren saberlo.

—Más.

—Váyase al infierno.

—Ahora que lo pienso, no necesito acusarlo de asalto a mano armada. Puedo arrancárselo a golpes aquí mismo.

Me levanté de la silla y él levantó una mano.

—Si me golpea, un par de matones de los duros vendrán a visitarlo. Si no vuelvo, lo mismo. No tiene usted ningún as en la manga. Intente creerlo.

—Usted no sabe nada. Si el tal Ikky vino a verme, usted no sabe por qué, ni si le recibí o no. Y si es un mafioso, no es mi tipo de cliente.

—Vino a pedirle que le ayude a salvar el pellejo.

—¿Quién lo amenaza?

—Eso sería hablar.

—Adelante. Su boca parece funcionar bastante bien. Y diga a los muchachos que nunca verán el día en que yo defienda a un mafioso.

De vez en cuando hay que mentir un poco en mi negocio. Yo estaba mintiendo un poco.

—¿Y qué ha hecho Ikky para caer tan mal? ¿O esto también sería hablar? —Se cree usted muy macho —se burló, frotándose el lugar del rodillazo—. En mi equipo no sería ni bateador suplente.

Me reí en su cara. Luego le agarré la muñeca derecha y se la retorcí en la espalda. Empezó a graznar. Metí la mano izquierda en el bolsillo de su chaqueta y saqué una cartera. Le solté la muñeca y él trató de alcanzar la pistola que estaba sobre la mesa. Le inmovilicé el brazo con un fuerte golpe que lo hizo caer en el sillón con un gemido.

—Tendrá la pistola cuando yo se la dé —advertí—. Ahora pórtese bien o le daré una paliza sólo para divertirme.

En la cartera encontré un carné de conducir extendido a nombre de Charles Hickon. No me sirvió de nada. Los tipos de su clase usaban siempre seudónimos de jerga y seguramente le llamaban Enano, o Flaco, o Canicas, o incluso sólo «tú». Le tiré la cartera, que cayó al suelo. Ni siquiera fue capaz de cogerla al vuelo.

—Diablos —exclamé—, debe haber una campaña económica para que le envíen a hacer otra cosa más que recoger colillas.

—Váyase al infierno.

—Muy bien, primo. Vuelva a la lavandería. Aquí está la pistola.

La cogió, se entretuvo metiéndola dentro del cinturón, se levantó, me dirigió la mirada más furibunda de que era capaz y caminó hacia la puerta, insolente como una prostituta con una nueva estola de visón. En el umbral se volvió para mirarme con sus ojos redondos y pequeños.

—Ten cuidado, hojalatero. La hojalata se dobla con facilidad.

Con esta admirable réplica, abrió la puerta y salió. Al cabo de un rato cerré con llave la otra puerta, desconecté el timbre, apagué las luces y me fui. No vi a nadie que pareciera un asesino. Me dirigí a casa, hice una maleta, fui a una gasolinera donde casi me tenían afecto, guardé mi coche y elegí un Chevrolet de Hertz. Con este coche fui a la calle Poynter, dejé la maleta en el destartalado apartamento que había alquilado a primera hora de la tarde y me fui a cenar a Victor's. Eran las nueve, demasiado tarde para ir en coche a Bay City y llevar a cenar a Anne. Debía hacer mucho rato que había comido algo. Pedí un Gibson doble con lima fresca, me lo bebí y luego cené, hambriento como un colegial.

De regreso a la calle Poynter di muchas vueltas y me paré otras tantas, siempre con la pistola a mi lado, sobre el asiento. Que yo sepa, nadie me siguió. Me detuve en una gasolinera de Sunset e hice dos llamadas. Encontré a Bernie Ohls justo cuando se disponía a ir a su casa.

—Soy Marlowe, Bernie. Hace años que no nos peleamos. Empiezo a sentirme solo.

—Pues, cásate. Ahora soy investigador jefe en la oficina del sheriff y tengo el grado de capitán interino hasta que apruebe el examen. No hablo apenas con detectives privados.

—Habla con éste. Puedo necesitar ayuda. Trabajo en un asunto peligroso en el que tal vez acabe asesinado.

—¿Y esperas que yo obstaculice el curso de la naturaleza?

—Vamos, Bernie, no he sido mal chico. Estoy intentando salvar a un ex mafioso de un par de verdugos.

—Cuanto más se destrozan unos a otros, más me gusta.

—Claro. Si te llamo, manda a un par de muchachos listos.

Ya habrás tenido tiempo de enseñarles. Intercambiamos algunos insultos cordiales y colgarnos. Marqué el número de Ikky Rosenstein. Su voz, algo desagradable, dijo:

—Está bien, hable.

—Aquí Marlowe. Prepárese para un traslado cerca de medianoche. Hemos localizado a sus amigos, que se alojan en el BeverlyWestern. No irán hasta mañana a la calle donde usted vive. Recuerde que ellos no saben que usted ha sido advertido.

—Parece arriesgado.

—Dios mío, nunca dije que sería una merienda en el campo de la escuela dominical. Ha sido muy descuidado, Ikky. Le siguieron hasta mi oficina. Esto disminuye el tiempo de que disponemos. Guardó silencio unos momentos. Lo oí respirar.

—¿Quién me siguió?

—Un pequeño don nadie que me clavó una pistola en el estómago y me obligó a quitársela. Me imagino que enviaron a un idiota porque no quieren que yo sepa demasiado, en caso de que aún sepa pocas cosas.

—Arriesga usted el pellejo, amigo.

—¿Y cuándo no? Vendré a buscarle hacia medianoche; esté preparado. ¿Dónde tiene el coche?

—Delante de la casa.

—Apárquelo en una calle transversal y asegúrese de cerrarlo con llave. ¿Dónde está la entrada posterior de su antro?

—Detrás. ¿Dónde quiere que esté? En el callejón.

—Deje allí su maleta. Saldremos juntos y subiremos a su coche. Entonces iremos al callejón y recogeremos la maleta.

—¿Y si la roba algún tipo?

—Ya. Suponga que le matan. ¿Qué alternativa prefiere?

—Está bien —gruñó—. Le esperaré. Pero nos arriesgamos mucho.

—También se arriesgan los pilotos de carreras. ¿Acaso esto les detiene? Sólo hay un modo de salir: con rapidez. Apague las luces hacia las diez y deshaga la cama. Sería mejor que dejara algo de ropa; así no parecería tan planeado. Gruñó otro «Está bien» y colgué.

La cabina telefónica estaba bien iluminada, como suelen estarlo en las gasolineras. Di un largo y lento paseo, fingiendo estudiar los mapas de obsequio. No vi nada preocupante. Cogí un mapa de San Diego por puro capricho y subí a mi coche alquilado.

Aparqué en la esquina de la calle Poynter y subí a mi destartalado apartamento del primer piso, donde me senté a oscuras para vigilar la ventana. No vi nada que pudiera preocuparme. Un par de rameras de precios intermedios salieron del edificio de apartamentos de Ikky y fueron recogidas por un coche último modelo. Un hombre de estatura y complexión parecidos a los de Ikky entró en la casa. Diversas personas entraron y salieron. La calle estaba bastante silenciosa.

Desde que se inauguró la autopista de Hollywood, nadie usa las calles próximas al bulevar a menos que viva en la vecindad. Era una bonita noche de otoño, todo lo hermosa que puede ser una noche con la polución de Los Ángeles; fresca pero no fría. No sé qué le ha ocurrido al tiempo en nuestra ciudad superpoblada, pero no es el tiempo que hacía cuando vine a quedarme.

Parecía que nunca llegaría la medianoche. No vi a nadie vigilando la zona, ninguna pareja de hombres discretos merodeaba delante de uno de los seis apartamentos disponibles. Estaba convencido de que irrumpirían primero en el mío, pero no estaba seguro de que Anne hubiera elegido al hombre correcto o que el tenso mensaje enviado a sus jefes hubiera jugado a mi favor.

A pesar de las cien posibilidades de que Anne se equivocara, yo intuía que había acertado.

Los asesinos no tenían ningún motivo para ser cautelosos si ignoraban que Ikky había sido avisado. Ningún motivo excepto uno: Ikky había ido a mi oficina y lo habían seguido hasta allí. Pero el Equipo, con toda su arrogancia de poder, podía reírse de la idea de que alguien le avisara o de que él acudiera a pedirme ayuda. Yo era tan pequeño que ellos apenas podían verme. A medianoche abandoné el apartamento, caminé dos manzanas atento a un posible perseguidor, crucé la calle y entré en casa de Ikky. La puerta no estaba cerrada con llave y no había ascensor.

Subí por las escaleras hasta el tercer piso y busqué su apartamento. Llamé con mano cauta. Él me abrió la puerta con el arma en la mano; probablemente tenía miedo. Había dos maletas junto a la puerta y otra apoyada en la pared opuesta. Fui a cogerla y la levanté. Pesaba bastante. La abrí porque no estaba cerrada con llave. —No se preocupe —me dijo—. Contiene todo lo que un tipo puede necesitar para tres o cuatro noches, y algunos trajes que no podría encontrar en unos almacenes. Cogí una de las otras maletas.

—Dejemos ésta en la puerta trasera.

—Nosotros también podemos salir por el callejón.

—Saldremos por la puerta principal. En caso de que nos sigan, aunque no lo creo, hemos de parecer dos tipos que salen juntos de la casa. Una advertencia: vaya con ambas manos en los bolsillos y la pistola en la derecha. Si alguien lo llama por su nombre a sus espaldas, vuélvase deprisa y dispare. Nadie que no sea un liquidador lo haría. Yo haré lo mismo.

—Estoy asustado —dijo con su voz ronca.

—Yo también, si eso le consuela. Pero hemos de hacerlo. Si nos acorralan, tendrán armas en las manos. No se moleste en preguntarles nada; no contestarían con palabras. Si se trata de mi pequeño amigo, lo dejaremos dormido y lo tiraremos detrás de la puerta. ¿Entendido?

Asintió, lamiéndose los labios. Bajamos las maletas y las dejamos frente a la puerta trasera. Miré arriba y abajo del callejón: nadie, y sólo una corta distancia hasta la calle transversal. Volvimos a entrar, cruzamos el vestíbulo y salimos a la calle Poynter con la naturalidad de una esposa que sale a comprar una corbata para el cumpleaños de su marido.

Nadie se nos acercó. La calle estaba vacía. Doblamos por la esquina y fuimos hasta el coche alquilado de Ikky. Éste abrió la portezuela y entonces volvimos para recoger las maletas. No había nadie alrededor. Metimos las maletas en el coche, lo pusimos en marcha y salimos a la calle contigua.

Un semáforo estropeado, uno o dos stops en el bulevar y la entrada a la autopista, llena de tráfico a pesar de ser medianoche. California está atestada de gente que va a algún sitio y acelera para llegar antes. Si uno no conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora, todos te adelantan, y cuando se conduce a esta velocidad, hay que mirar por el espejo retrovisor por si se acerca una patrulla de autopista. Es la mayor carrera de locos que he visto. Ikky conducía a cien. Llegamos a la salida, a la carretera 66 y la tomó. Hasta ahora, todo bien. Seguí con él hasta Pomona.

—Esto ya es lejos para mí —dije—. Volveré en autobús, si lo hay, o me quedaré en un motel.

Pare en una gasolinera y preguntaremos dónde está la parada del autobús. Debería estar cerca de la autopista. Vamos al barrio comercial. Obedeció y se detuvo a mitad de una manzana. Sacó la cartera y me alargó cinco billetes de mil.

—No creo que los haya ganado. Ha sido demasiado fácil.

Rió con una especie de extraño regocijo.

—No sea idiota. Yo le metí en esto, y usted no tenía idea de cómo acabaría. Lo que es más, sus problemas no han hecho más que comenzar. El Equipo tiene ojos y oídos por doquier. Tal vez yo me salve si tengo mucho cuidado, o tal vez no esté tan seguro como creo. De todos modos, usted ha cumplido. Quédese con el dinero, yo tengo mucho.

Lo cogí y me lo guardé. Fuimos a una gasolinera abierta día y noche y allí nos dijeron dónde estaba la parada del autobús.

—Hay un Greyhound que va de costa a costa a las dos veinticinco de la madrugada —explicó el empleado, mirando el horario—. Lo dejarán subir si tienen asientos libres.

Ikky me llevó a la parada. Nos estrechamos la mano y él se alejó a toda prisa por la carretera que desembocaba en la autopista. Yo eché una ojeada al reloj y encontré una licorería todavía abierta. Compré medio litro de whisky escocés, entré en un bar y pedí uno doble con agua. Mis problemas acababan de empezar, había dicho Ikky. Cuánta razón tenía. Me apeé en una parada de Hollywood, cogí un taxi y fui a la oficina. Pedí al conductor que esperase unos momentos.

A aquella hora de la madrugada, lo hizo de mil amores. El vigilante de color me abrió la puerta del edificio.

—Trabaja usted hasta tarde, señor Marlowe. Pero siempre lo ha hecho, ¿verdad?

—Es culpa de este negocio —contesté—. Gracias, Jasper.

En la oficina palpé el suelo buscando el correo y sólo encontré una caja larga y estrecha. Entrega inmediata, con un sello de Glendale. Todo lo que contenía era un lápiz nuevo y recién afilado, la marca de la muerte en la mafia.

No me lo tomé muy en serio. Cuando su decisión está tomada, no te mandan el lápiz. Lo interpreté como un aviso de que abandonara el asunto. Quizá planeaban una paliza; desde su punto de vista, esto es una buena disciplina. «Cuando tachamos a un tipo, cualquier tipo que trate de ayudarlo está sentenciado a un buen vapuleo.» Éste podía ser el mensaje.

Pensé en ir a mi casa de la avenida Yucca. Demasiado solitaria. Pensé en ir al apartamento de Anne en Bay City. Peor. Si se enteraban de la existencia de Anne, los matones no tendrían escrúpulos en violarla y darle una buena paliza.

Estaba escrito que debía quedarme en la calle Poynter. Ahora era el lugar más seguro. Bajé y dije al taxista que me llevara a una calle que estaba a tres manzanas del llamado edificio de apartamentos. Subí, me quité la ropa y dormí desnudo. Lo único que me molestaba era un muelle roto; me hacía polvo la espalda. Yací hasta las 3:30, reflexionando sobre la situación con el cerebro embotado.

Guardé la pistola bajo la almohada, un mal sitio para poner el arma cuando se tiene una almohada blanda y delgada como un taco de máquina de escribir. Me molestaba, por lo que la trasladé a mi mano derecha. La práctica me había enseñado a conservarla allí incluso durante el sueño.

Me desperté cuando ya lucía el sol. Me sentí como un pedazo de carne podrida. Me arrastré hasta el cuarto de baño, me duché con agua fría y me froté con una toalla que era invisible si se ponía de perfil. Este apartamento era realmente fantástico. Todo lo que necesitaba eran unos cuantos muebles Chippendale para entrar en la categoría de vivienda barata.

No había nada que comer y, si salía, a la señorita Marlowe podía escapársele algo. Tenía una botella de whisky. La miré y lo olí, pero no podía tomarlo como desayuno, con el estómago vacío, suponiendo que llegara a mi estómago, que flotaba cerca del techo. Revisé los armarios por si un inquilino anterior había dejado algunos mendrugos en su precipitada salida. Nada. No me los habría comido de todos modos, ni siquiera mojados en whisky. Seguí sentado ante la ventana. Al cabo de una hora me sentí dispuesto a morder a un botones. Me vestí, fui al coche alquilado que tenía a la vuelta de la esquina y me dirigí a una cantina. La camarera tenía cara de pocos amigos. Pasó un trapo por encima del mostrador y me tiró las migas del cliente anterior sobre las piernas.

—Mira, encanto —le dije—, no seas tan generosa, guarda las migas para un día de lluvia. Todo lo que quiero son dos huevos hervidos tres minutos, no más, una rebanada de vuestro famoso pan de centeno, un gran vaso de zumo de tomate con un chorrito de salsa Perrins, una gran sonrisa feliz y todo el café que haya. Lo necesito todo.

—Estoy resfriada —repuso ella—, no me atosigue. Podría darle una bofetada. —Seamos amigos. Yo también he pasado una mala noche.

Me dedicó media sonrisa y entró de lado por la puerta giratoria, lo cual reveló más sus curvas, que eran amplias, incluso excesivas. Pero me sirvió los huevos tal como me gustaban. El pan tostado estaba untado con una mantequilla un poco rancia.

—No hay Perrins —dijo la camarera, poniendo el zumo de tomate sobre la mesa—. ¿Quiere un poco de tabasco? También se nos ha terminado el arsénico.

Me puse dos gotas de tabasco, engullí los huevos, bebí dos tazas de café y estuve a punto de dejar la tostada como propina, pero luego me ablandé y dejé un cuarto de dólar. Esto la animó considerablemente. Era un antro donde se daban diez centavos o nada. Casi siempre nada.

En la calle Poynter todo seguía igual. Volví a sentarme frente a la ventana. Alrededor de las 8:30, el hombre a quien había visto entrar en la casa de enfrente, el que tenía una estatura y un porte parecidos a los de Ikky, salió con un pequeño maletín y se alejó hacia el este. Dos hombres se apearon de un sedán azul marino. Eran de la misma estatura, iban vestidos con mucha discreción y llevaban los sombreros de fieltro sobre la frente. Cada uno de ellos sacó un revólver.

—¡Eh, Ikky! —gritó uno, y el hombre se volvió.

—Adiós, Ikky —dijo el otro.

Una ráfaga de tiros voló entre las casas.

El hombre se desplomó y quedó inmóvil. Los dos individuos alcanzaron corriendo su coche y se alejaron hacia el oeste. A media manzana, un Cadillac se puso en marcha delante de ellos. En un instante todos habían desaparecido. Fue un trabajo rápido y limpio. El único error fue que no dedicaron tiempo suficiente a su preparación. Se habían equivocado de víctima.

Me largué de allí rápidamente, casi tan rápidamente como los dos asesinos. En torno a la víctima se había formado un pequeño grupo. No tuve que mirarlo para saber que estaba muerto; los muchachos eran profesionales. No podía verlo porque yacía en la acera de enfrente y la gente lo ocultaba. Pero sabía muy bien cuál era su aspecto y ya oía sirenas en la distancia. Podía haber sido la vigilancia rutinaria de Sunset, pero no lo era. Alguien había telefoneado. Era demasiado temprano para que los polis hubieran salido a almorzar.

Caminé lentamente hacia la esquina con mi maleta, entré en el coche alquilado y me alejé. El barrio ya no me interesaba. Podía imaginarme las preguntas.

«Exactamente, ¿qué lo ha traído por aquí, Marlowe? Usted ya tiene su propio piso en otro barrio, ¿no es así?»

«Me contrató un ex mafioso enemistado con el Equipo. Le mandaron un par de asesinos.»

«¿Insinúa que pretendía reformarse?»

«No tengo la menor idea, pero me gustó su dinero.»

«No hizo usted gran cosa para ganárselo.»

«Anoche lo ayudé a escapar. No sé dónde está ahora. Y no quiero saberlo.» «¿Dice que lo ayudó a escapar?»

«Eso es lo que he dicho.»

«Ajá…, pues en el depósito de cadáveres se encuentra un hombre con múltiples heridas de bala. Quizá se trata de otro individuo.»

Y así al infinito. El diálogo con la policía es invariable. Lo que dicen no significa nada y lo que preguntan tampoco. Se limitan a interrogarte hasta que por cansancio largas algún dato. Entonces sonríen satisfechos, se frotan las manos y dicen: «Un pequeño descuido, ¿eh? Empecemos otra vez».

Cuanto menos tuviera que soportar, mejor. Aparqué en el lugar habitual y subí a la oficina. Estaba llena de aire viciado. Cada vez que entraba en ella sentía más y más fatiga. ¿Por qué diablos no había conseguido un empleo en la Administración diez años atrás? O tal vez quince.

Tenía inteligencia suficiente para estudiar derecho por correspondencia. El país está lleno de abogados que no saben redactar una demanda sin consultar un libro. Así que me senté en la oficina y pensé mal de mí. Al cabo de un rato me acordé del lápiz. Hice ciertos reajustes en un revólver del calibre 45, que no llevo nunca debido a su peso. Marqué el número de la oficina del sheriff y pedí por Bernie Ohls. Se puso al teléfono con voz desabrida.

—Aquí Marlowe. Estoy en un aprieto, en un auténtico aprieto.

—¿Y por qué me lo dices? —gruñó. A estas alturas ya debes haberte acostumbrado.

—A esta clase de problemas no te acostumbras nunca. Me gustaría ir a contártelo.

—¿Sigues en la misma oficina?

—Sí, la misma.

—Tengo que pasar por allí. Subiré a verte.

Colgó. Abrí dos ventanas del despacho. La suave brisa me trajo el olor del café y la grasa rancia de la fonda de Joe, contigua al edificio de mi oficina. Lo odiaba, me odiaba a mí mismo, sentía odio por todo. Ohls no se entretuvo en mi elegante sala de espera. Llamó a mi propia puerta y yo le abrí. Se dirigió con el ceño fruncido al sillón del cliente.

—Está bien. Desembucha.

—¿Alguna vez has oído hablar de un personaje llamado Ikky Rosenstein? —¿Por qué? ¿Tiene antecedentes?

—Es un ex mafioso que ha sido anatematizado por sus jefes. Le tacharon el nombre con un lápiz y enviaron a los consabidos matones en un avión. Él recibió el aviso y me contrató para que lo ayudara a escapar.

—Un trabajo bonito y limpio.

—Basta ya, Bernie.

Encendí un cigarrillo y le soplé humo a la cara. Como venganza, él empezó a masticar un cigarrillo. Nunca los encendía, pero desde luego los machacaba.

—Escucha —proseguí—, supón que el hombre quiere volverse honrado y supón que no. Tiene derecho a vivir siempre que no haya matado a nadie. Me dijo que no lo había hecho.

—Y tú creíste al rufián, ¿eh? ¿Cuándo empiezas a enseñar en la escuela dominical?

—No le creí ni le dejé de creer. Acepté. No había razón para negarme. Una amiga mía y yo vigilamos los aviones ayer. Ella descubrió a los muchachos y los siguió hasta un hotel. Estaba segura de que eran ellos; su aspecto lo proclamaba a voz en grito. Bajaron del avión por separado y luego fingieron conocerse y no haberse advertido en el avión. Esta chica…

—¿Tiene nombre por casualidad?

—Sólo para ti.

—Dímelo si no ha violado ninguna ley.

—Se llama Anne Riordan y vive en Bay City. Su padre fue en su día jefe de la policía local. Y no digas que esto le convierte en un granuja porque no lo era. —Vaya, vaya. Escuchemos el resto. Y abrevia.

—Alquilé un apartamento frente al de Ikky. Los matones aún estaban en el hotel. A medianoche saqué a Ikky y lo llevé sano y salvo hasta Pomona. Él siguió con su coche alquilado y yo volví en un Greyhound y me quedé a dormir en el apartamento de la calle Poynter, enfrente mismo del suyo.

—¿Por qué, si ya había escapado?

Abrí el segundo cajón de la mesa y saqué un lápiz bonito y afilado. Escribí mi nombre en un trozo de papel y lo taché con el lápiz.

—Porque alguien me ha enviado esto. No creo que piensen matarme, pero sí darme una buena paliza que me sirva de escarmiento.

—¿Saben que has intervenido?

—A Ikky lo siguió hasta aquí un hombre bajito que más tarde se presentó y me clavó la pistola en el estómago. Le di su merecido, pero tuve que dejarlo marchar. Después de eso pensé que la calle Poynter era más segura. Vivo solo.

—Yo voy de un lado a otro —dijo Bernie Ohls—. Oigo informes. Por lo visto mataron al tipo equivocado.

—La misma estatura, el mismo tipo, el mismo aspecto general. Los vi disparando contra él.

Ignoro si se trataba de los dos tipos que están en el BeverlyWestern porque no los he visto ni una sola vez. Sólo eran dos tipos vestidos de traje oscuro, con el ala del sombrero bajada sobre la frente. Saltaron a un Pontiac azul, de unos dos años, y se largaron precedidos por un gran Cadillac.

Bernie se levantó y me miró fijamente un buen rato.

—No creo que vuelvan a meterse contigo —dijo—. Han matado a otro hombre y la mafia estará muy quieta durante algún tiempo. ¿Sabes una cosa? Esta ciudad se está volviendo casi tan repugnante como Nueva York, Brooklyn y Chicago. Podemos llegar a contar con una verdadera corrupción.

—De momento hemos empezado muy bien.

—No me has dicho nada que permita entrar en acción, Phil. Hablaré con los muchachos de Homicidios. No creo que estés en un aprieto, pero has presenciado el asesinato, y esto les interesará.

—No podría identificar a nadie, Bernie. No conocía a la víctima. ¿Cómo sabías tú que era el hombre equivocado?

—Tú me lo has dicho, estúpido.

—Pensé que tal vez los muchachos lo han identificado.

—No me lo dirían si así fuera. Además, apenas han tenido tiempo de salir a desayunar. El tipo no es más que un fiambre para ellos hasta que el departamento de identificación encuentre algo. Pero querrán hablar contigo, Phil. Adoran sus grabadoras.

Salió y cerró suavemente la puerta. Yo me quedé pensando si no habría sido una equivocación contárselo todo. O cargar con los problemas de Ikky. Cinco billetes verdes decían que no, pero también ellos pueden equivocarse.

Alguien llamó a mi puerta. Era un uniforme sosteniendo un telegrama. Firmé el recibo y rompí el sobre. Decía: «Me dirijo a Flasgstaff. Motel Mirador. Creo que he sido descubierto. Venga deprisa». Rompí el telegrama en pequeños pedazos y los quemé en el cenicero grande.

Llamé a Anne Riordan.

—Ha ocurrido algo extraño —dije, y le conté de qué se trataba.

—No me gusta el lápiz —contestó— y no me gusta que hayan matado a ese hombre, probablemente un contable en un negocio del tres al cuarto, o no estaría viviendo en aquel barrio. No deberías haberte metido en esto, Phil.

—Ikky tenía derecho a su vida. En otro lugar podría convertirse en un hombre decente. Puede cambiar de nombre. Debe tener mucho dinero o no me habría pagado tanto.

—He dicho que no me gusta el lápiz. Será mejor que te instales aquí una temporada, aunque sea breve. Puedes hacerte enviar el correo…, si es que recibes cartas. De todos modos, no necesitas ponerte a trabajar enseguida, y Los Ángeles rebosa de detectives privados.

—No lo has entendido. Aún no he terminado el trabajo. Los polis tienen que saber dónde estoy, y si ellos lo saben, todos los reporteros sensacionalistas lo sabrán también. Los polis podrían incluso decidir que soy sospechoso. Ningún testigo del asesinato va a facilitar una descripción que tenga algún valor. Los norteamericanos no quieren ser testigos de asesinatos entre mafiosos.

—Está bien, genio. Pero mi oferta sigue en pie.

Sonó el timbre en la habitación exterior. Dije a Anne que debía colgar. Abrí la puerta de comunicación y vi ante el umbral a un hombre de mediana edad, bien vestido (incluso diría elegantemente vestido), de un metro noventa de estatura. Tenía en el rostro una sonrisa deshonesta pero agradable. Llevaba un Stetson blanco y una de esas corbatas estrechas sujetas por un pasador ornamental. Su traje de franela color crema tenía un corte impecable.

Encendió un cigarrillo con un encendedor de oro y me miró por encima de la primera bocanada de humo.

—¿El señor Marlowe?

Asentí.

—Soy Foster Grimes, de Las Vegas. Dirijo el rancho Esperanza de la calle Quinta Sur. Tengo entendido que está usted en contacto con un hombre llamado Ikky Rosenstein.

—¿Quiere pasar?

Entró en mi oficina. Su aspecto no me decía nada. Un hombre próspero a quien gustaba o creía que era un buen negocio parecer un habitante del Oeste. Se ven a docenas en la temporada invernal de Palm Springs. Su acento me decía que procedía del este, pero no de Nueva Inglaterra, sino, probablemente, de Nueva York o Baltimore. No de Long Island ni de las Berkshire, que estaban demasiado lejos de la ciudad.

Le indiqué el sillón de los clientes con un giro de la muñeca y me senté en la antigua silla giratoria. Esperé.

—¿Dónde se encuentra Ikky ahora, si es que lo sabe?

—Lo ignoro, señor Grimes.

—¿Cómo se enredó usted con él?

—Por dinero.

—Una buena razón. —Sonrió—. ¿A cambio de qué?

—Lo ayudé a abandonar la ciudad. Le digo esto, aunque ignoro quién diablos es usted, porque ya se lo he dicho a un viejo amigoenemigo que trabaja en la oficina del sheriff.

—¿Qué es un amigoenemigo?

—Los policías no van por ahí comiéndome a besos, pero a éste lo conozco desde hace años y somos tan amigos como pueden serlo una estrella privada y un hombre de la ley.

—Ya le he dicho quién soy. Tenemos un complejo único en Las Vegas. Somos dueños del lugar, con excepción de un asqueroso editor de periódicos, que no deja de molestarnos y de molestar a nuestros amigos. Le permitimos vivir porque permitirle vivir nos da mejor imagen que liquidarlo. Los asesinatos ya no son rentables.

—Como Ikky Rosenstein.

—Eso no es un asesinato, es una ejecución. Ikky se ha enfrentado a nosotros. —Y entonces sus muchachos van y liquidan al tipo equivocado. Podrían haber esperado un poco para asegurarse un poco más.

—Lo habrían hecho si usted no hubiese metido la nariz. Se precipitaron, y esto no nos gusta. Queremos una eficiencia serena.

—¿Quién se oculta tras este complacido «queremos»?

—No se haga el ingenuo, Marlowe.

—Está bien. Digamos que lo sé.

—Queremos lo siguiente. —Metió la mano en el bolsillo y sacó un billete, que dejó sobre la mesa—. Encuentre a Ikky y dígale que vuelva con nosotros y todo se arreglará. Después de haber matado a un hombre inocente, no nos interesa el barullo ni ninguna clase de publicidad. Es así de sencillo. Ahora se embolsa usted esto —señaló el billete, que era de mil, probablemente el billete más pequeño que tenían—, y le daremos otro igual cuando haya encontrado a Ikky y le haya transmitido el mensaje. Si él se niega… telón.

—¿Y si yo digo que se quede sus malditos mil dólares y los use para sonarse la nariz?

—Sería una imprudencia.

Sacó un Colt Woodsman con un silenciador corto. El Colt Woodsman lo admite sin encasquillarse. El tipo era rápido, rápido y frío. La expresión cordial de su rostro no había cambiado.

—No me he movido de Las Vegas —dijo con calma—; puedo probarlo. Usted está muerto en el sillón de su oficina y nadie sabe nada. Sólo otro detective privado que se metió donde no debía. Ponga las manos sobre la mesa y piense un poco. A propósito, soy un tirador de excepción, incluso con este maldito silenciador.

—Sólo para bajar un poco más en la escala social, señor Grimes, no pienso poner las manos sobre la mesa. Pero hábleme de esto.

Le tiré el lápiz nuevo y bien afilado. Lo cogió en el aire tras un rápido cambio del arma a la mano izquierda, muy rápido. Levantó el lápiz para poder mirarlo sin perderme de vista.

—Me llegó por correo urgente —expliqué—, sin mensaje ni remite. Sólo el lápiz. ¿Cree usted que nunca he oído hablar del lápiz, señor Grimes?

Frunció el ceño y dejó caer el lápiz. Antes de que pudiera cambiar la larga y esbelta pistola a su mano derecha, yo puse la mía bajo la mesa, agarré la culata del 45 y puse el dedo firmemente en el gatillo.

—Mire bajo la mesa, señor Grimes. Verá una 45 en una pistolera fija, apuntando a su barriga. Aunque usted me pudiera disparar al corazón, la cuarenta y cinco se dispararía igualmente mediante un movimiento convulsivo de mi mano. Y usted tendría los intestinos colgando y saldría volando de la silla. Una bala del cuarenta y cinco puede hacerle saltar dos metros. Incluso el cine acabó aprendiéndolo.

—Parece un empate mexicano —observó tranquilamente y enfundó el arma—. Un bonito trabajo, Marlowe. Podríamos darle un empleo. Pero, de momento, encuentre a Ikky y no sea remilgado. Él terminará siendo sensato. En realidad, no quiere pasar el resto de su vida huyendo. Un día u otro lo encontraríamos.

—Dígame una cosa, señor Grimes. ¿Por qué me han escogido a mí? Aparte de Ikky, ¿qué he hecho yo para molestarles?

Pensó un momento, inmóvil.

—El caso Larsen. Usted ayudó a enviar a uno de nuestros muchachos a la cámara de gas. No olvidamos aquello. Lo tuvimos en cuenta como cabeza de turco en el caso de Ikky. Usted siempre será la cabeza de turco, a menos que actúe a nuestra manera. Algo le derribará cuando menos lo espere.

—En mi negocio se es siempre cabeza de turco, señor Grimes. Coja su billete y salga sin hacer ruido. A lo mejor decido hacerlo a su manera, pero antes tengo que pensar. En cuanto al caso Larsen, los polis hicieron todo el trabajo, yo sólo sabía dónde estaba. Supongo que no lo echa usted demasiado de menos.

—No nos gustan las intromisiones.

Se levantó, metiéndose en el bolsillo el billete de mil dólares con gesto indiferente. Mientras lo hacía, yo solté la 45 y saqué mi Smith and Wesson del 38 de cinco pulgadas.

Él lo miró con desdén.

—Estaré en Las Vegas, Marlowe. De hecho, nunca me he ido de Las Vegas. Puede encontrarme en el Esperanza. No, no nos importaba Larsen a un nivel personal. Era sólo un pistolero más, de esos que vienen en grandes lotes. Lo que sí nos importa es que algún don nadie de detective lo hubiese marcado.

Saludó con la cabeza y salió de mi oficina. Reflexioné un poco. Sabía que Ikky no volvería con la mafia; no se fiaría de ellos aunque le ofrecieran la oportunidad. Pero ahora había otro motivo. Llamé otra vez a Anne Riordan.

—Me voy a buscar a Ikky, no tengo más remedio. Si no te he llamado al cabo de tres días, ponte en contacto con Bernie Ohls. Voy a Flagstaff, Arizona, Ikky dice que se dirige allí.

—Eres un estúpido —gimió ella—. Se trata de una trampa.

—Un tal señor Grimes de Las Vegas me ha visitado con una pistola provista de silenciador. Lo he hecho desistir, pero no siempre seré tan afortunado. Si encuentro a Ikky y se lo comunico a Grimes, la mafia me dejará en paz.

—¿Condenarás a muerte a un hombre? —su voz era brusca e incrédula.

—No. Ya no estará allí cuando yo pase el informe. Tendrá que volar a Montreal, comprar documentos falsificados, Montreal es un sitio casi tan corrupto como éste, y huir a Europa en otro avión. Allí puede estar bastante seguro. Pero el Equipo tiene los brazos muy largos e Ikky tendrá mucho trabajo si quiere continuar vivo. Pero no le queda otra alternativa. O se oculta o recibe el lápiz.

—Qué listo eres, querido. ¿Y qué me dices de tu propio lápiz?

—Si pensaran matarme, no lo habrían enviado. Ha sido una especie de técnica disuasoria.

—Y tú no te dejas disuadir, guapo y maravilloso bruto.

—Pero estoy asustado, aunque no paralizado. Hasta la vista. No tengas ningún amante hasta que yo vuelva.

—¡Maldito seas, Marlowe!

Me colgó el teléfono y yo también lo colgué.

Decir lo que no debo es una de mis especialidades. Salí de la ciudad antes de que los muchachos de Homicidios pudieran localizarme. Tardarían bastante en recibir una pista. Y Bernie Ohls no diría ni una palabra a ningún policía. Los hombres del sheriff y la policía municipal cooperan del mismo modo que dos gatos sobre una cerca.

Llegué a Phoenix al atardecer y dejé el coche ante un motel de las afueras. Phoenix era cálido como un horno. El motel tenía restaurante, así que cené allí. Reuní todas las monedas que pude, me encerré en una cabina y empecé a marcar el número del Mirador de Flagstaff. ¿Hasta qué punto llegaría mi estupidez? Ikky podía haberse registrado bajo cualquier nombre, desde Cohen a Cordileone, o desde Watson a Woichehovsky. Llamé, de todos modos, y no conseguí otra cosa que lo más parecido a una sonrisa que puede uno recibir por teléfono, de manera que reservé una habitación para la noche siguiente. No había ninguna libre a menos que alguien se marchara, pero tomaron mi nombre por si ocurría alguna cancelación de última hora. Flagstaff está demasiado cerca del Gran Cañón. Ikky debía haber hecho la reserva algunos días antes, lo cual también era digno de cierta meditación.

Compré un libro de bolsillo y lo leí. Puse el despertador a las 6:30. El libro me asustó tanto que oculté dos pistolas bajo la almohada. Era sobre un tipo que se había rebelado contra el jefe de los matones de Milwaukee y le daban una paliza cada cuarto de hora. Me imaginé que su cabeza y rostro ya no serían más que un pedazo de hueso con algo de piel hecha jirones. Pero en el capítulo siguiente estaba más fresco que una rosa. Entonces me pregunté por qué leía esta basura cuando podía aprenderme de memoria Los hermanos Karamazov.

Como ignoraba la respuesta, apagué la luz y me dormí. A las 6.30 me afeité, torné una ducha, desayuné y salí hacia Flagstaff, adonde llegué a la hora del almuerzo, y allí estaba Ikky en el restaurante comiendo trucha de montaña. Me senté frente a él. Pareció sorprendido de verme. Pedí trucha de montaña y la comí entera, que es la manera apropiada. Quitarle antes las espinas la estropea un poco.

—¿Qué hay? —preguntó con la boca llena. Un comensal delicado. —¿Ha leído la prensa?

—Sólo la sección deportiva.

—Vayamos a hablar a su habitación. Tenemos mucho que decirnos.

Pagamos nuestros almuerzos y fuimos a su habitación, que era bastante bonita. Los moteles de carretera están mejorando tanto que muchos hoteles parecen baratos en comparación. Nos sentamos y encendimos sendos cigarrillos.

—Los dos matones madrugaron mucho y se dirigieron a la calle Poynter. Aparcaron delante de la casa de apartamentos. No los habían preparado muy bien, así que mataron a un tipo que se parecía un poco a usted.

—Interesante —sonrió Ikky—. Pero la poli lo descubrirá y también el Equipo, así que volverán a perseguirme.

—Debe usted pensar que soy tonto —dije—. Y lo soy.

—Creo que hizo un trabajo de primera clase, Marlowe. ¿Qué hay de tonto en eso?

—¿De qué trabajo habla?

—Me sacó de allí con bastante rapidez.

—¿Acaso hay algo que no pudiera haber hecho usted mismo?

—Con suerte… no. Pero es agradable tener un ayudante.

—Quiere decir un idiota.

Su rostro se endureció. Y su voz herrumbrosa dijo en un gruñido:

—No entiendo nada. Y devuélvame algo de los cinco grandes, ¿quiere? Llevo menos dinero del que pensaba.

—Se lo devolveré cuando encuentre un colibrí dentro de un salero. —No sea así —casi suspiró, y en su mano apareció un revólver.

La mía agarraba ya una pistola en el bolsillo de la chaqueta.

—He hecho mal en hablar —dije—. Guárdese el arma. No le servirá de nada, aún menos que una máquina tragaperras de Las Vegas.

—Se equivoca. Las máquinas dan dinero de vez en cuando. De otro modo no habría clientes.

—Con muy poca frecuencia, diría yo. Escuche, y hágalo con atención. Sonrió. Su dentista debía estar cansado de esperarle.

—El montaje me intrigó —continué, jovial como Milo Vance en un relato de Van Dyne pero mucho más claro de cabeza—. Primero, ¿podía hacerse? Segundo, si podía hacerse, ¿dónde quedaría yo? Pero poco a poco fui viendo los pequeños defectos que estropean el cuadro. ¿Por qué acudía usted a mí? El Equipo no es tan ingenuo. ¿Por qué enviaban a un don nadie como este Charles Hickon o sea cual sea el nombre que usa los jueves? ¿Por qué un experto como usted dejaría que alguien le siguiera en una cita arriesgada?

—Me fascina, Marlowe. Es tan indiscreto que podría verlo en plena oscuridad, y tan tonto que no distinguiría a una jirafa roja, blanca y azul delante de sus ojos. Me apuesto algo a que se deleitó jugando con los cinco grandes como un niño con zapatos nuevos. Apostaría que estuvo besando los billetes.

—No después de que usted los tocara. Entonces, ¿por qué me enviaron un lápiz? Una peligrosa amenaza, que corroboraba el resto. Pero, como dije a su monaguillo de Las Vegas, no mandan lápices cuando piensan liquidarte. A propósito, el tipo iba armado. Llevaba una Woodsman del veintidós con silenciador. Tuve que obligarlo a guardarla, y él se apresuró a complacerme.

Empezó agitando billetes de mil ante mi cara para que le dijese dónde estaba usted. Un tipo bien vestido y agraciado para una retahíla de ratas sucias. La Asociación Femenina de Templanza Cristiana y algunos políticos lameculos les dieron el dinero para ser grandes, y ellos supieron usarlo y hacerlo crecer. Ahora son guapos e imparables. Pero siguen siendo una manada de ratas sucias. Y están siempre donde no pueden cometer un error, lo cual es inhumano.

Todos los hombres tienen derecho a cometer algunos errores. Pero las ratas, no. Tienen que ser siempre perfectas, pues de lo contrario chocan con hombres como usted.

—No sé de qué habla. Sólo sé que tarda demasiado.

—Bueno, se lo diré claramente. Un pobre patán del East Side se ve mezclado con los escalones inferiores de una banda. ¿Sabe qué es un escalón, Ikky?

—He estado en el ejército —gruñó.

—Crece dentro de la banda, pero no está del todo podrido. No está lo bastante podrido, así que trata de escapar. Viene aquí, busca un empleo de cualquier clase, cambia su nombre o sus nombres y vive en un edificio de apartamentos baratos. Pero la banda tiene agentes en muchos sitios. Alguien lo ve y lo reconoce. Podría ser un traficante de drogas, un hombre que sirve de tapadera para un negocio de apuestas, una prostituta, o incluso un poli corrupto. Entonces la banda, o el Equipo, como usted quiera, dice a través del humo del cigarro: «Ikky no puede hacernos esto. Es una operación pequeña porque él es pequeño. Pero nos molesta. Es malo para la disciplina. Llama a un par de muchachos y diles que lo despachen». Pero ¿a qué muchachos llaman? A un par que ya les tienen hartos, están demasiado vistos. Podrían cometer errores o asustarse. Tal vez les gusta matar, y eso también es malo, produce imprudencia. Los mejores muchachos son los que no se inmutan por nada. Pues bien, aunque no lo saben, los muchachos que llaman son de la clase temeraria. Pero sería divertido intimidar por el mismo precio a un tipo que no les gusta, que ha denunciado a un matón llamado Larsen.

Uno de estos pequeños chistes que tanto gustan al Equipo. «Mirad, chicos, incluso tenemos tiempo de jugar con un detective privado. Caramba, podemos hacer cualquier cosa, incluso chuparnos el pulgar.» Así que envían a un patán.

—Pero los hermanos Torri no son patanes, son duros de verdad. Lo han probado…, aunque hayan cometido un error.

—Que no es tal error. Liquidaron a Ikky Rosenstein. Usted es sólo un señuelo en este asunto. Y ahora mismo queda arrestado por asesinato. Pero esto no es lo peor que puede ocurrirle. El Equipo lo sacará de chirona y lo hará explotar en pedazos. Ya ha representado su papel y no ha conseguido manejarme como un pelele.

Su dedo iba a apretar el gatillo, pero yo le hice soltar el arma de un disparo. El revólver que tenía en el bolsillo era pequeño, pero a aquella distancia, infalible. Y era uno de mis días infalibles. Profirió un gemido y se chupó la mano. Yo me acerqué y le propiné un puntapié en el pecho. Ser simpático con los asesinos no figura en mi repertorio. Se tambaleó hacia atrás y luego hacia el lado y dio cuatro o cinco pasos vacilantes. Recogí su pistola y la apreté contra él mientras lo cacheaba por todas partes (no sólo bolsillos o pistoleras) donde un hombre pudiera esconder una segunda arma. Estaba limpio… por lo menos, en este sentido.

—¿Qué intenta hacer conmigo? —gimió—. Le he pagado. Está libre. Le he pagado muy bien.

—Ambos tenemos problemas. El suyo es continuar vivo.

Saqué las esposas del bolsillo, le tiré los brazos hacia atrás y se las puse en las muñecas. Su mano sangraba, por lo que la envolví en su pañuelo, y entonces fui al teléfono. Flagstaff era lo bastante grande para tener una comisaría de policía; incluso podía haber una oficina del fiscal del distrito. Esto era Arizona, un estado relativamente pobre. Los policías podían ser incluso honrados.

Tuve que quedarme unos días, pero no me importaba mientras pudiera comer trucha pescada a dos o tres mil metros de altitud. Llamé a Anne y a Bernie Ohls. También llamé a mi contestador automático. El fiscal de Arizona era un hombre joven, de ojos astutos, y el jefe de policía, uno de los hombres más corpulentos que he visto. Volví a Los Angeles con tiempo para llevar a Anne a Romanoff, donde cenamos con champán.

—Lo que no puedo comprender —me dijo sorbiendo la tercera copa de espumoso— es por qué te metieron en esto y por qué hicieron salir a un falso Ikky Rosenstein. ¿Por qué no se limitaron a ordenar a los asesinos que hicieran su trabajo?

—No podría decírtelo. A menos que los jefazos se sientan tan seguros que estén dispuestos a gastar bromas. Y a menos que ese tipo, Larsen, que fue a la cámara de gas, fuese más importante de lo que parecía. Sólo tres o cuatro mafiosos importantes han ido a la silla eléctrica, al cadalso o la cámara de gas. No hay ninguno, que yo sepa, condenado a cadena perpetua en los estados que no tienen pena de muerte, como Michigan. Si Larsen era más importante de lo que todos suponíamos, mi nombre podía haber figurado en la lista de espera.

—Pero ¿por qué esperar? —me preguntó—. Podían matarte cuando quisieran.

—Pueden permitirse el lujo de esperar. ¿Quién va a molestarles… Kefauver? Hizo lo que pudo, pero ¿has notado algún cambio en sus tácticas… excepto cuando ellos lo dicen?

—¿Y Costello?

—Tuvo un tropiezo con el impuesto sobre la renta… como Al Capone. Tal vez Al Capone hizo matar a varios centenares de hombres, y mató a unos cuantos personalmente. Pero fueron los muchachos de la renta quienes lo atraparon. El Equipo no volverá a repetir con frecuencia este error.

—Lo que me gusta de ti, aparte de tu enorme encanto personal, es que cuando no conoces una respuesta, te la inventas.

—El dinero me preocupa —dije—. Cinco mil de su dinero sucio. ¿Qué haré con él?

—No seas un idiota toda tu vida. Has ganado el dinero y arriesgado tu vida por él. Puedes comprar una serie de Bonos E; eso limpiará esos billetes. Y en mi opinión, esto sería parte de la broma.

—Dime una buena razón para que la iniciaran.

—Tu reputación es mayor de lo que imaginas. ¿Y si fue el falso Ikky el que la inició? Parece uno de estos tipos superlistos que no pueden hacer nada sencillo.

—El Equipo se encargará de él por hacer sus propios planes… si es que tú tienes razón.

—Si el fiscal no lo hace primero. No puede importarme menos lo que acabe sucediéndole. Más champán, por favor.

FIN

librosparatablet.com

Piglia, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, págs. 65-72
Ricardo Piglia

La loca y el relato del crimen

I

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Las calles se aquietaban ya; oscuras y lustrosas bajaban con un suave declive y lo hacían avanzar plácidamente, sosteniendo el ala del sombrero cuando el viento del río le tocaba la cara. En ese momento las coperas entraban en el primer turno. A cualquier hora hay hombres buscando una mujer, andan por la ciudad bajo el sol pálido, cruzan furtivamente hacia los dancings que en el atardecer dejan caer sobre la ciudad una música dulce. Almada se sentía perdido, lleno de miedo y de desprecio. Con el desaliento regresaba el recuerdo de Larry: el cuerpo distante de la mujer, blando sobre la banqueta de cuero, las rodillas abiertas, el pelo rojo contra las lámparas celestes del New Deal. Verla de lejos, a pleno día, la piel gastada, las ojeras, vacilando contra la luz malva que bajaba del cielo: altiva, borracha, indiferente, como si él fuera una planta o un bicho. "Poder humillarla una vez", pensó. "Quebrarla en dos para hacerla gemir y entregarse".

En la esquina, el local del New Deal era una mancha ocre, corroída, más pervertida aún bajo la neblina de las seis de la tarde. Parado enfrente, retacón, ensimismado, Almada encendió un cigarrillo y levantó la cara como buscando en el aire el perfume maligno de Larry. Se sentía fuerte ahora, capaz de todo, capaz de entrar al cabaret y sacarla de un brazo y cachetearla hasta que obedeciera. "Años que quiero levantar vuelo", pensó de pronto. "Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador". En un costado, tendida en un zaguán, vio el bulto sucio de una mujer que dormía envuelta en trapos. Almada la empujó con un pie.

-Che, vos -dijo.

La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida.

-¿Cómo te llamás? -dijo él.

-¿Quién?

-Vos. ¿O no me oís?

-Echevarne Angélica Inés -dijo ella, rígida-. Echevarne Angélica Inés, que me dicen Anahí.

-¿Y qué hacés acá?

-Nada -dijo ella-. ¿Me das plata?

-Ahá, ¿querés plata?

-La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica.

-Bueno -dijo él-. Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos.

-¿Eh?

-¿Ves? Mirá -dijo Almada agitando el billete entre sus deditos mochos-. Te arrodillás y te lo doy.

-Yo soy ella, soy Anahí. La pecadora, la gitana.

-¿Escuchaste? -dijo Almada-. ¿O estás borracha?

-La macarena, ay macarena, llena de tules -cantó la mujer y empezó a arrodillarse contra los trapos que le cubrían la piel hasta hundir su cara entre las piernas de Almada. Él la miró desde lo alto, majestuoso, un brillo húmedo en sus ojitos de gato.

-Ahí tenés. Yo soy Almada -dijo, y le alcanzó el billete-. Comprate perfume.

-La pecadora. Reina y madre -dijo ella-. No hubo nunca en todo este país un hombre más hermoso que Juan Bautista Bairoletto, el jinete.

Por el tragaluz del dancing se oía sonar un piano débilmente, indeciso. Almada cerró las manos en los bolsillos y enfiló hacia la música, hacia los cortinados color sangre de la entrada.

-La macarena, ay macarena -cantaba la loca-. Llena de tules y sedas, la macarena, ay, llena de tules -cantó la loca.

Antúnez entró en el pasillo amarillento de la pensión de Viamonte y Reconquista, sosegado, manso ya, agradecido a esa sutil combinación de los hechos de la vida que él llamaba su destino. Hacía una semana que vivía con Larry. Antes se encontraban cada vez que él se demoraba en el New Deal sin elegir o querer admitir que iba por ella; después, en la cama, los dos se usaban con frialdad y eficacia, lentos, perversamente. Antúnez se despertaba pasado el mediodía y bajaba a la calle, olvidado ya del resplandor agrio de la luz en las persianas entornadas. Hasta que al fin una mañana, sin nada que lo hiciera prever, ella se paró desnuda en medio del cuarto y como si hablara sola le pidió que no se fuera. Antúnez se largó a reír: "¿Para qué?", dijo. "¿Quedarme?", dijo él, un hombre pesado, envejecido. "¿Para qué?", le había dicho, pero ya estaba decidido, porque en ese momento empezaba a ser consciente de su inexorable decadencia, de los signos de ese fracaso que él había elegido llamar su destino. Entonces se dejó estar en esa pieza, sin nada que hacer salvo asomarse al balconcito de fierro para mirar la bajada de Viamonte y verla venir, lerda, envuelta en la neblina del amanecer. Se acostumbró al modo que tenía ella de entrar trayendo el cansancio de los hombres que le habían pagado copas y arrimarse, como encandilada, para dejar la plata sobre la mesa de luz. Se acostumbró también al pacto, a la secreta y querida decisión de no hablar del dinero, como si los dos supieran que la mujer pagaba de esa forma el modo que tenía él de protegerla de los miedos que de golpe le daban de morirse o de volverse loca.

"Nos queda poco de juego, a ella y a mí", pensó llegando al recodo del pasillo, y en ese momento, antes de abrir la puerta de la pieza supo que la mujer se le había ido y que todo empezaba a perderse. Lo que no pudo imaginar fue que del otro lado encontraría la desdicha y la lástima, los signos de la muerte en los cajones abiertos y los muebles vacíos, en los frascos, perfumes y polvos de Larry tirados por el suelo: la despedida o el adiós escrito con rouge en el espejo del ropero, como un anuncio que hubiera querido dejarle la mujer antes de irse.

Vino él vino Almada vino a llevarme sabe todo lo nuestro vino al cabaret y es como un bicho una basura oh dios mío ándate por favor te lo pido salvate vos Juan vino a buscarme esta tarde es una rata olvídame te lo pido olvídame como si nunca hubiera estado en tu vida yo Larry por lo que más quieras no me busques porque él te va a matar.

Antúnez leyó las letras temblorosas, dibujadas como una red en su cara reflejada en la luna del espejo.

II

A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario El Mundo: haber pasado cinco años en la facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoi y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt.

El tipo que hacía policiales estaba enfermo la tarde en que la noticia del asesinato de Larry llegó al diario. El viejo Luna decidió mandar a Renzi a cubrir la información porque pensó que obligarlo a mezclarse en esa historia de putas baratas y cafishios le iba a hacer bien. Habían encontrado a la mujer cosida a puñaladas a la vuelta del New Deal; el único testigo del crimen era una pordiosera medio loca que decía llamarse Angélica Echevarne. Cuando la encontraron acunaba el cadáver como si fuera una muñeca y repetía una historia incomprensible. La policía detuvo esa misma mañana a Juan Antúnez, el tipo que vivía con la copera, y el asunto parecía resuelto.

-Trata de ver si podés inventar algo que sirva -le dijo el viejo Luna-. Andate hasta el Departamento que a las seis dejan entrar al periodismo.

En el Departamento de Policía Renzi encontró a un solo periodista, un tal Rinaldi, que hacía

crímenes en el diario La Prensa. El tipo era alto y tenía la piel esponjosa, como si recién hubiera salido del agua. Los hicieron pasar a una salita pintada de celeste que parecía un cine: cuatro lámparas alumbraban con una luz violenta una especie de escenario de madera. Por allí sacaron a un hombre altivo que se tapaba la cara con las manos esposadas: enseguida el lugar se llenó de fotógrafos que le tomaron instantáneas desde todos los ángulos. El tipo parecía flotar en una niebla y cuando bajó las manos miró a Renzi con ojos suaves.

-Yo no he sido -dijo-. Ha sido el gordo Almada, pero a ese lo protegen de arriba.

Incómodo, Renzi sintió que el hombre le hablaba sólo a él y le exigía ayuda.

-Seguro fue este -dijo Rinaldi cuando se lo llevaron-. Soy capaz de olfatear un criminal a cien metros: todos tienen la misma cara de gato meado, todos dicen que no fueron y hablan como si estuvieran soñando.

-Me pareció que decía la verdad.

-Siempre parecen decir la verdad. Ahí está la loca. La vieja entró mirando la luz y se movió por la tarima con un leve balanceo, como si caminara atada. En cuanto empezó a oírla, Renzi encendió su grabador.

-Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay macarena una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido te juro si te acercas tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo de todo mal soy una santa Echevarne Angélica Inés que me dicen Anahí tenía razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar el brillo de esa mano un pedernal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un moño de tul para taparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia.

-Parece una parodia de Macbeth -susurró, erudito, Rinaldi-. Se acuerda, ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa.

-Por un idiota, no por un loco -rectificó Renzi-. Por un idiota. ¿Y quién le dijo que no significa nada?

La mujer seguía hablando de cara a la luz.

-Por qué me dicen traidora sabe por qué le voy a decir porque a mí me amaba el hombre más hermoso en esta tierra Juan Bautista Bairoletto jinete de poncho inflado en el aire es un globo un globo gordo que nota bajo la luz amarilla no te acerqués si te acercás te digo no me toqués con la espada porque en la luz es donde yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que perteneció que pertenece y que va a pertenecer.

-Vuelve a empezar -dijo Rinaldi.

-Tal vez está tratando de hacerse entender.

-¿Quién? ¿Esa? Pero no ve lo rayada que está -dijo mientras se levantaba de la butaca-. ¿Viene?

-No. Me quedo.

-Oiga, viejo. ¿No se dio cuenta que repite siempre lo mismo desde que la encontraron?

-Por eso -dijo Renzi controlando la cinta del grabador-. Por eso quiero escuchar: porque repite siempre lo mismo.

Tres horas más tarde Emilio Renzi desplegaba sobre el sorprendido escritorio del viejo Luna una transcripción literal del monólogo de la loca, subrayado con lápices de distintos colores y cruzado de marcas y de números.

-Tengo la prueba de que Antúnez no mató a la mujer. Fue otro, un tipo que él nombró, un tal Almada, el gordo Almada.

-¿Qué me contás? -dijo Luna, sarcástico-. Así que Antúnez dice que fue Almada y vos le creés.

-No. Es la loca que lo dice; la loca que hace diez horas repite siempre lo mismo sin decir nada. Pero precisamente porque repite lo mismo se la puede entender. Hay una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico.

-Decime, pibe -dijo Luna lentamente-. ¿Me estás cargando?

-Espere, déjeme hablar un minuto. En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta?, un molde que va llenando con palabras. Para analizar esa estructura hay treinta y seis categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? -dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna-. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? -remató Renzi, triunfal-. El asesino es el gordo Almada.

El viejo Luna lo miró impresionado y se inclinó sobre el papel.

-¿Ve? -insistió Renzi-. Fíjese que ella va diciendo esas palabras, las subrayadas en rojo, las va diciendo entre los agujeros que se pueden hacer en medio de lo que está obligada a repetir, la historia de Bairoletto, la virgen y todo el delirio. Si se fija en las diferentes versiones va a ver que las únicas palabras que cambian de lugar son esas con las que ella trata de contar lo que vio.

-Che, pero qué bárbaro. ¿Eso lo aprendiste en la facultad?

-No me joda.

-No te jodo, en serio te digo. ¿Y ahora qué vas a hacer con todos estos papeles? ¿La tesis?

-¿Cómo qué voy a hacer? Lo vamos a publicar en el diario.

El viejo Luna sonrió como si le doliera algo.

-Tranquilizate, pibe. ¿O te pensás que este diario se dedica a la lingüística?

-Hay que publicarlo, ¿no se da cuenta? Así lo pueden usar los abogados de Antúnez. ¿No ve que ese tipo es inocente?

-Oíme, el tipo ese está cocinado, no tiene abogados, es un cafishio, la mató porque a la larga siempre terminan así las locas esas. Me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá. Hacé una nota de cincuenta líneas contando que a la mina la mataron a puñaladas.

-Escuche, señor Luna -lo cortó Renzi-. Ese tipo se va a pasar lo que le queda de vida metido en cana.

-Ya sé. Pero yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María.

-Está bien -dijo Renzi juntando los papeles-. En ese caso voy a mandarle los papeles al juez.

-Decime, ¿vos te querés arruinar la vida? ¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio? ¿Por qué te querés mezclar? -en la cara le brillaban un dulce sosiego, una calma que nunca le había visto-. Mira, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario.

Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad. Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto. Después bajo la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo -empezó a escribir Renzi-, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Priestley, J.B . *Ha llegado un inspector*. Buenos Aires: Losada, 2005

Clásicos Losada
Primera edición: agosto de 2005
© Editorial Losada, S. A., 1952
Moreno 3362 - 1209 Buenos Aires, Argentina
Fuencarral 45, 2° G, 28004, Madrid, España
T +34 915 234 618
T +34 915 241 122
www.editoriallosada.com
Distribuido por Editorial Losada, S. L.
Calleja de los Huevos, 1, 2° izda. - 33003 Oviedo
Impreso en la Argentina
Título original: *An inspector calls*
Traducción: Aurora Bernárdez
Tapa: Peter Tjebbes
Maquetación: Taller del Sur
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Libro de edición argentina
Tirada: 3.000 ejemplares

Priestley, J. B.
Ha llegado un inspector. -1ª ed. - Buenos Aires: Losada, 2005. 136 p.; 18 x 12 cm. - (Biblioteca Clásica y Contemporánea. Clásicos Losada, 682)

Traducido por Aurora Bernárdez

ISBN 950-03-0628-X

I. Teatro Inglés. I. Bernárdez, Aurora, trad. II. Título.
CDD 822

Índice

A Michael Macowan 9

Primer acto 13

Segundo acto 57

Tercer acto 95

ven los actores; y no había ninguna pared, sólo un espacio con débil luz más allá de la tribuna iluminada brillantemente. Este audaz decorado acentuaba el carácter simbólico de la pieza, y uno comprendía en seguida que estaba viendo algo más de lo que podía haber ocurrido una noche de 1912. La representación de Basil Dean, condicionada hasta cierto punto por la repugnancia del Old Vic al experimento (habiendo proyectado un Teatro Experimental, los directores quieren probablemente mantener la compañía principal dentro de las convenciones establecidas), tiene más detalle realista y más solidez que la de Tairov; había una fuerte sugestión de drama del Repertorio Manchester anterior a 1914 en la familia Birling durante la primera media hora, sugestión que por lo menos a mí me gustó bastante; pero comprendo que en pugna con ese pesado naturalismo, el simbolismo de la pieza tiende a debilitarse; de modo que quizá tengan excusa esos rezongones de los periódicos londinenses para quienes la obra trata simplemente de un poco de excitación en una noche de 1912 y no es un intento de teatralizar la historia de los últimos treinta años. Espero que un día, si la gente se interesa por la pieza de nuevo, puedas ver qué ocurre con tu gran carpa carmesí. Entre tanto, aquí está, junto con mis buenos deseos, en agradecimiento por haberme recordado la idea, y en memoria de nuestras aventuras en el Westminster y en otras salas, por noches de buena conversación sobre teatro, y para celebrar nuestras todavía claras esperanzas en el futuro.
Siempre tuyo,

J. B. P.

Primer acto

Comedor de una amplia casa suburbana, perteneciente a un próspero industrial. Buenos muebles sólidos de la época. Impresión general de comodidad maciza y pesada, pero no agradable y hogareña. (De usarse escenario realista, ha de ser giratorio, como el que utilizó el "Old Vic" en el "New Theatre". En este caso la mesa puede estar en el centro del escenario durante el primer acto, cuando se necesita allí; luego, girando, descubrirá la chimenea para el segundo acto, y en el tercero una mesita con el teléfono, delante de la chimenea; entonces la mesa y las sillas se habrán desplazado hacia atrás. Los directores que quieran evitar este truco que exige dos decorados y cierto ajuste muy seguro, han de conformarse con un escenario realista común, con el único inconveniente de que la mesa se convierte en estorbo. La iluminación debe ser rosada e íntima hasta que llega el Inspector, *y luego más cruda y brillante.)*

Al levantarse el telón, Gerald *y los cuatro miembros de la familia* Birling *están sentados a la mesa:* Arthur Birling *en un extremo, su mujer en el otro,* Eric *en la parte delantera del escenario,* Sheila *y* Gerald *en la de atrás.* Edna, *la criada, retira de la mesa, sin mantel, los platos de postre, las copas de champagne, etc., y los reemplaza por una botella de opor-*

to, una caja de cigarros y cigarrillos. Las copas de oporto ya están en la mesa. Los cinco llevan ropas de noche a la moda de la época; los hombres de levita y corbata blanca, no con traje para comida. Arthur Birling *es hombre de aspecto pesado, más bien imponente, de unos cincuenta y cinco años, de modales muy desenvueltos, pero un tanto provinciano en la manera de hablar. Su mujer tiene unos cincuenta años; es un poco fría, de categoría social superior a su marido.* Sheila *es una linda muchacha de unos veinte años, muy satisfecha de la vida y bastante excitada.* Gerald Croft *es un joven atrayente de unos treinta años, demasiado varonil para ser un dandy pero muy el tipo de muchacho bien educado en la ciudad.* Eric *anda por los veinte, no muy desenvuelto, entre tímido y terminante. En ese momento todos han cenado bien celebrando una ocasión especial, y están satisfechos de sí mismos.*

Birling: ¿Quiere traernos el oporto, Edna? Muy bien. *(Lo empuja hacia* Eric.*)* Tienes que probar este oporto, Gerald. Finchley me dijo que es exactamente el mismo que le compra tu padre.

Gerald: Entonces será muy bueno. El administrador se jacta de ser un buen juez en materia de oporto. Yo no pretendo ser muy entendido.

Sheila *(alegremente, autoritaria)*: Me alegro de que no lo seas, Gerald. No me gustaría nada que fueras muy entendido en materia de oporto, como esos viejos de nariz roja.

Birling: Vamos, yo no soy un viejo de nariz roja.

Sheila: No, todavía no. Pero no eres un entendido en materia de oporto, ¿verdad?

Birling *(notando que su mujer no se ha servido)*: Anda, Sybil, tienes que tomar un poco esta noche. Es una ocasión especial, ¿no es cierto?

Sheila: Sí, anda, mamá. Tienes que beber a nuestra salud.

Sra. Birling *(sonriendo)*: Muy bien. Un poquitito, gracias. *(A* Edna, *que está por retirarse con la bandeja.)* Está bien, Edna. Llamaré desde la sala cuando queramos el café. Probablemente dentro de media hora.

Edna *(saliendo)*: Sí, señora.

Edna *sale. Llenan de nuevo las copas.* Birling *los mira rebosante, y evidentemente lánguido.*

Birling: Bueno, bueno, muy bien. Muy bien. Buena la cena también, Sybil. Díselo a la cocinera de mi parte.

Gerald *(cortésmente)*: De primerísima calidad.

Sra. Birling *(reprendiéndolo)*: Arthur, no me imaginé que dirías estas cosas...

Birling: Oh, vamos, vamos. Trato a Gerald como si fuera de la familia. Estoy seguro de que no le parece mal.

Sheila *(con fingida agresividad)*: ¡A ver, Gerald, di que te parece mal!

Gerald *(sonriendo)*: Ni soñarlo. Al contrario, insisto ahora en ser de la familia. Lo he intentado mucho tiempo, ¿no es cierto? *(Como ella no contesta, vuelve a insistir.)* ¿No es cierto? Tú sabes que sí.

Sra. Birling *(sonriendo)*: Claro que lo sabe.

Sheila *(medio en serio, medio en broma)*: Sí, salvo el último verano, cuando no venías nunca a verme y yo me preguntaba qué te había pasado.

Gerald: Ya te lo dije: estaba atareadísimo.

Sheila *(en el mismo tono de antes)*: Sí, eso es lo que tú dices.

Sra. Birling: Vamos, Sheila, no lo atormentes. Cuando te cases comprenderás que los hombres con ocupaciones importantes a veces deben gastar casi todo el tiempo y las energías en los negocios. Tendrás que acostumbrarte, como yo.

Sheila: No creo que me acostumbre. *(Medio en broma, medio en serio, a* Gerald.*)* De modo que ten cuidado.

Gerald: ¡Oh, lo tendré, lo tendré!

De improviso Eric *lanza una carcajada. Sus padres lo miran.*

Sheila *(severamente)*: ¿Dónde está la gracia?

Eric: No sé. De pronto me dieron ganas de reírme.

Sheila: Estás curda.

Eric: No lo estoy.

Sra. Birling: ¡Qué expresión es ésa, Sheila! ¡Las cosas que las muchachas aprenden ahora!

Eric: Y si supieras que eso es lo mejor...

Sheila: No seas burro, Eric.

Sra. Birling: Bueno, basta, Arthur, ¿qué es de tu famoso brindis?

Birling: Sí, claro está. *(Se aclara la garganta.)* Bueno, Gerald, convendrás en que ésta ha sido solamente una fiestecita de familia. Es una lástima que Sir George y Lady Croft no hayan podido acompañarnos, pero están en el extranjero y es inevitable. Como te dije, me enviaron un amable telegrama, no puede pedirse mejor. No lamento que sea una fiesta tan tranquila...

Sra. Birling: Es mucho mejor.

Gerald: Estoy de acuerdo.

Birling: Yo también, pero es más difícil hacer un discurso...

Eric *(sin demasiada descortesía)*: Bueno, no lo hagas. Beberemos a la salud de los dos y listo.

Birling: No, imposible. Es una de las noches más felices de mi vida. Y algún día, Eric, cuando tengas una hija, comprenderás por qué. Gerald, voy a decirte con franqueza, sin disimulo alguno, que tu compromiso con Sheila es una gran suerte para mí. Ella te hará feliz, y estoy seguro de que tú también la harás feliz. Eres exactamente la clase de yerno que siempre he deseado. Tu padre y yo hemos sido rivales amistosos en los negocios durante un tiempo, aunque Crofts Limitada es más antigua y más importante que Birling y Cía., y ahora vosotros nos juntáis y quizá lleguemos a ver el momento en que Crofts y Birling dejen de competir para trabajar juntas, en pos de costos más bajos y precios más altos.

Gerald: ¡Claro, claro que sí! Creo que mi padre estaría de acuerdo.

Sra. Birling: Arthur, no me parece oportuno hablar de negocios en una ocasión como ésta.

Sheila: A mí tampoco. Está muy mal.

Birling: De acuerdo, tienes razón. Sólo lo he mencionado de paso. Deseaba decir que Sheila es una muchacha de suerte y tú también eres un joven muy afortunado, Gerald.

Gerald: Sé que lo soy, esta vez por lo menos.

Birling *(alzando su copa)*: Os deseo lo mejor que la vida pueda daros, Gerald y Sheila.

Sra. Birling *(alzando la capa, sonriente)*: Sí, Gerald. Sí, querida Sheila. ¡Felicitaciones y nuestros mejores augurios!

Gerald: Gracias.

Sra. Birling: ¡Eric!

Eric *(ruidosamente)*: ¡Mucha suerte! Ella tiene a veces un carácter detestable, pero no es mala. ¡Por la vieja Sheila!

Sheila: ¡Bruto! No puedo beber por eso, ¿verdad? ¿Por quién bebo?

Gerald: Puedes beber por mí.

Sheila *(despacio y seria)*: Muy bien. Brindo por ti, Gerald.

Se miran un momento.

Gerald *(suavemente)*: Gracias. Y yo bebo por ti y espero poder hacerte tan feliz como lo mereces.

Sheila *(tratando de fingir vivacidad y desenvoltura)*: Ten cuidado, que me echo a llorar.

Gerald *(sonriendo)*: Bueno, quizá esto nos ayude a terminar.

Saca un estuche.

Sheila *(excitada)*: Oh, Gerald, lo conseguiste; ¿es el que querías para mí?

Gerald *(dándole el estuche)*: Sí, el mismo.

Sheila *(sacando el anillo)*: ¡Ah, es maravillloso! Mira, mamá, ¿no es una preciosidad? Querido...

Besa a Gerald *precipitadamente.*

Eric: ¡Tranquilos!

Sheila *(que se ha puesto el anillo, con admiración)*: Me parece perfecto. Ahora me siento comprometida de veras.

Sra. Birling: Así debes sentirte, querida. Es un anillo precioso. Cuídalo.

Sheila: ¿Que lo cuide? No lo perderé de vista ni un instante.

Sra. Birling *(sonriendo)*: Bueno, llegó en el momento oportuno. Ha sido una muestra de tacto, Gerald. Ahora, Arthur, si no tienes más que decir, será mejor que Sheila y yo pasemos a la sala y dejemos a los hombres...

Birling *(con bastante pesadez)*: Justamente, quería decir una cosa. *(Observando que* Sheila *sigue admirando el anillo.)* ¿Me escuchas, Sheila? Ésto también te interesa a ti. Y después de todo no os largo discursos todos los días...

Sheila: Perdón, papá. Estaba escuchando, de veras. *(Lo mira con atención, como todos. Él los observa un momento antes de continuar.)*

Birling: Me complace este compromiso y espero que no pasará mucho tiempo antes de que os caséis. Y de esto quería hablaros. Muchas tonterías se han dicho en estos días, *pero* (y hablo como un hombre de negocios perspicaz, que ha corrido riesgos y sabe lo que son) quizá ignoréis esas habladurías tontas y pesimistas. Os casaréis en una época muy buena. Sí, una época muy buena, y pronto será todavía mejor. El mes pasado, cuando los mineros se declararon en huelga, hubo rumores descabellados sobre posibles inconvenientes de trabajo en un futuro cercano. No hay por qué preocuparse. Hemos pasado el momento peor. Los patronos pudimos ver que nuestros intereses y los del capital, estaban conve-

nientemente protegidos. Y por un tiempo habrá cada vez una prosperidad más segura y mayor.

Gerald: Creo que tiene usted razón, señor.

Eric: ¿Y qué me dices de la guerra?

Birling: Me alegro de que la hayas mencionado. A eso iba. Porque el Káiser pronunció uno o dos discursos, o porque unos pocos oficiales alemanes bebieron demasiado y empezaron a decir necedades, se oye repetir que la guerra es inevitable. Y a eso respondo: ¡Disparates! Los alemanes no quieren la guerra. Nadie quiere la guerra, salvo algunos pueblos semicivilizados de los Balcanes. ¿Y por qué? En la actualidad todos están demasiado comprometidos. Pura pérdida y ninguna ganancia con la guerra.

Eric: Sí, lo sé, pero de todos modos...

Birling: Déjame terminar, Eric. Todavía tienes mucho que aprender. Y hablo como hombre de negocios perspicaz, práctico. Y digo que no hay posibilidad de guerra. El mundo marcha con tanta prisa que la guerra es imposible. Mira los progresos que estamos haciendo. En un año o dos tendremos aeroplanos que podrán ir a cualquier parte. Y mira cómo va abriéndose camino el automóvil, cada vez más grande y más rápido. Y los barcos. Un amigo mío visitó ese nuevo vapor la semana pasada, el *Titanic* (zarpa la semana próxima, cuarenta y seis mil ochocientas toneladas, a Nueva York en cinco días), toda clase

de lujos, y no puede naufragar, es absolutamente seguro. En eso tienes que fijarte, en hechos como éste, en progresos como éste, y no en unos cuantos oficiales alemanes que dicen pavadas y en unos cuantos cucos de aquí que hacen alharaca por nada. Vosotros tres, los jóvenes, escuchad y recordad lo que os digo. Dentro de veinte o treinta años –digamos en 1940– quizá deis una fiestecita como ésta –un hijo o una hija que se comprometen–; digo que en esa época viviréis en un mundo que habrá olvidado todas estas agitaciones del Capital contra el Trabajo y todas estas tontas guerrillas de comerciantes. Habrá paz y prosperidad y progreso rápido en todas partes, salvo, por supuesto, en Rusia, que siempre quedará atrás, naturalmente.

Sra. Birling: ¡Arthur!

Da señales de interrumpir.

Birling: Sí, querida, ya lo sé, estoy hablando demasiado, pero vosotros, jovencitos, recordad lo que he dicho. No podemos permitir que los Bernard Shaw y los H. G. Wells tengan la última palabra. Nosotros los perspicaces y prácticos hombres de negocios debemos decir algo a veces. Y nosotros no conjeturamos –tenemos experiencia–, *sabemos*.

Sra. Birling *(poniéndose de pie; los otros hacen lo mismo)*: Sí, por supuesto, querido. Bueno, no retengas mucho a Gerald. Eric, quiero hablar contigo un minuto.

Ella, Sheila *y* Eric *salen.* Birling *y* Gerald *se sientan de nuevo.*

Birling: ¿Un cigarro?

Gerald: No, gracias. A decir verdad, no les encuentro la gracia.

Birling *(tomando uno)*: Ah, no sabes lo que te pierdes. Me gusta un buen cigarro. *(Señalando la botella.)* Sírvete tú mismo.

Gerald: Gracias.

Birling *enciende un cigarro y* Gerald, *que ha encendido un cigarrillo, se sirve oporto y empuja luego el frasco hacia* Birling.

Birling: Gracias. *(Confidencialmente.)* De paso, hay algo que me gustaría mencionar –confidencialmente– mientras estamos solos. Tengo la impresión de que tu madre –Lady Croft–, aunque no se opone a mi hija, considera que podrías haber conseguido algo mejor desde el punto de vista social. *(*Gerald, *un poco turbado, empieza a murmurar una disculpa, pero* Birling *lo interrumpe.)* No, Gerald, está muy bien. No la critico. Viene de una vieja familia del condado –hacendados y todo eso–, y es muy natural. Lo que deseaba decir es que tengo una buena probabilidad de ocupar un puesto en la próxima lista de honores. Sólo caballero, por supuesto.

Gerald: Ah, felicitaciones.

Birling: Gracias. Pero es demasiado temprano. De modo que no digas nada. Tengo uno o dos indicios. Ya sabes que yo fui Lord Mayor hace dos años, cuando Su Majestad nos visitó. Y siempre me han considerado un partidario cabal y útil. De eso infiero que tengo una posibilidad muy buena de llegar a caballero, mientras nos portemos bien, no vayamos a parar a la policía o a hacer un escándalo. *(Ríe complacido.)*

Gerald *(riendo)*: Ustedes parecen una familia que se porta bien...

Birling: Creo que lo somos.

Gerald: De modo que si ése es el único obstáculo, señor, creo que ya puede aceptar mis felicitaciones.

Birling: No, no puedo. Y no digas nada todavía.

Gerald: ¿Ni siquiera a mi madre? Sé que le encantaría.

Birling: Bueno, cuando regrese podrías darle a entender algo. Y puedes prometerle que trataremos de evitar todo lío durante los próximos meses.

Ríen los dos. Entra Eric.

Eric: ¿De qué se ríen? ¿Empezaron a contar cuentos?

Birling: No. ¿Quieres otra copa de oporto?

Eric *(sentándose)*: Sí, gracias. *(Toma la botella y se sirve.)* Dice mamá que no nos quedemos demasiado aquí. Pero no creo que importe. Las dejé hablando de trapos otra vez. Cualquiera diría que una muchacha nunca ha tenido ropa antes de casarse. Las mujeres se enloquecen por los trapos.

Birling: Sí, pero recuerda, hijo mío, que la ropa es algo muy distinto para una mujer. No es exactamente algo usable –y no sólo algo que las favorece–: es una especie de signo o señal de su categoría.

Gerald: Es cierto.

Eric *(con vehemencia)*: Sí, recuerdo... *(Pero se detiene.)*

Birling: ¿Qué es lo que recuerdas?

Eric *(confuso)*: Nada.

Birling: ¿Nada?

Gerald *(divertido)*: Me suena un poco a cuento.

Birling *(adoptando el mismo tono)*: Sí, no sabes cómo se crían ahora algunos de estos muchachos. Más dinero para gastar y más tiempo sobrante que el que yo tuve a la edad de Eric. Nos hacían trabajar duro en aquella época y nos tenían cortitos de fondos.

Aunque también salíamos a divertirnos un rato a veces.

Gerald: Apostaría que sí.

Birling *(solemnemente)*: Aquí está la cuestión. No quiero sermonearos de nuevo. Pero lo que muchos de vosotros parecen no comprender, hoy que las cosas son tanto más fáciles, es que un hombre debe abrirse su propio camino, debe mirar por sí, y por su familia también, claro está, si la tiene, y mientras lo haga todo andará bien. Pero por lo que hablan y escriben algunos de esos maniáticos, se diría que cada uno debe cuidar de todos los demás, como si estuviéramos todos mezclados, igual que las abejas en una colmena, comunidad y todas esas tonterías. Pero creed en mi palabra, jovencitos, pues he aprendido en la buena y ardua escuela de la experiencia: un hombre debe atender su negocio y cuidar de sí y de los suyos, y...

Se oye el agudo timbre de la puerta de calle. Birling *se detiene a escuchar.*

Eric: Alguien en la puerta de calle.

Birling: Edna abrirá. Bueno, otra copa de oporto, Gerald, y luego iremos a reunirnos con las señoras. Con ésta terminaré de daros buenos consejos.

Eric: Sí, se te ha ido un poco la mano esta noche, papá.

Birling: Es una ocasión especial. Como me sentía satisfecho, por una vez quise que vosotros aprovecharais mi experiencia.

(Entra Edna.*)*

Edna: Con su permiso, señor. Ha llegado un inspector.

Birling: ¿Un inspector? ¿Qué clase de inspector?

Edna: Un inspector de policía. Dice llamarse Inspector Goole.

Birling: No lo conozco. ¿Desea verme?

Edna: Sí, señor. Dice que es algo importante.

Birling: Muy bien, Edna. Tráigalo aquí. Encienda alguna luz más. *(*Edna *lo hace y sale.)* Todavía estoy en los tribunales. Debe ser por alguna fianza.

Gerald *(alegremente)*: Seguro que sí. A menos que Eric haya andado en algún lío. *(Haciendo un gesto confidencial a* Birling.*)* Y eso sería terrible, ¿verdad?

Birling *(con humor)*: Mucho.

Eric *(que está incómodo, con aspereza)*: Vamos, ¿qué queréis decir?

Gerald *(alegremente)*: Algo que comentamos mientras no estabas. Una broma.

Eric *(todavía incómodo)*: Bueno, a mí no me hace mucha gracia.

Birling *(con acritud, mirándolo fijo)*: ¿Qué te pasa?

Eric *(desafiante)*: Nada.

Edna *(abre la puerta y anuncia)*: El Inspector Goole.

Entra el Inspector *y* Edna *sale, cerrando la puerta. No es necesario que el* Inspector *sea alto, pero debe dar de inmediato una impresión de aplomo, solidez y resolución. Es hombre de unos cincuenta años, vestido con un sencillo traje oscuro de la época. Habla cuidadosamente, con fuerza, y tiene la desconcertante costumbre de mirar fijo a la persona a quien se dirige antes de hablarle.*

Inspector: ¿El señor Birling?

Birling: Sí. Siéntese, Inspector.

Inspector *(sentándose)*: Gracias, señor.

Birling: ¿Una copa de oporto o un poco de whisky?

Inspector: No, gracias, señor Birling. Estoy de servicio.

Birling: Usted es nuevo, ¿verdad?

Inspector: Sí, señor. Acaban de trasladarme.

Birling: Me pareció. He sido regidor durante años y Lord Mayor hace dos y todavía estoy en los tribunales, de modo que conozco muy bien a los oficiales de policía de Brumley, y me pareció no haberlo visto nunca.

Inspector: Así es.

Birling: Bueno, ¿en qué puedo servirlo? ¿Algún inconveniente por alguna fianza?

Inspector: No, señor Birling.

Birling *(después de una pausa, con una pizca de impaciencia)*: Bueno, ¿entonces qué pasa?

Inspector: Me gustaría obtener alguna información, si usted no tiene inconveniente, señor Birling. Hace dos horas una mujer murió en la enfermería. La llevaron allí esta tarde porque había bebido una cantidad de un fuerte desinfectante. La quemó toda por dentro.

Eric *(involuntariamente)*: ¡Dios mío!

Inspector: Sí, estaba agonizando. Se hizo lo que se pudo por ella en la enfermería, pero murió. Suicidio, claro está.

Birling *(un poco impaciente)*: Sí, sí. Un asunto horrible. Pero no entiendo por qué vino usted aquí, Inspector.

Inspector *(interrumpiendo, con fuerza)*: Estuve recorriendo el cuarto de ella y dejó una carta y una especie de diario. Como muchas de esas jóvenes que se meten en toda clase de líos, usó más de un nombre. Pero su nombre original, su nombre verdadero, era Eva Smith.

Birling *(pensativo)*: ¿Eva Smith?

Inspector: ¿La recuerda, señor Birling?

Birling *(lentamente)*: No... Me parece haber oído ese nombre, Eva Smith, en alguna parte, pero no me dice nada. Y no veo qué tengo que ver en esto.

Inspector: Trabajó en su fábrica en una época.

Birling: ¿Ah, sí? Bueno, hay allí cientos de muchachas, ¿sabe? y cambian continuamente.

Inspector: Esta joven, Eva Smith, salía un poco de lo vulgar. Encontré en su casa una fotografía. Tal vez la recuerde viéndola.

El Inspector *saca del bolsillo una fotografía aproximadamente de tamaño postal, y se acerca a* Birling. Gerald *y* Eric *se levantan para echarle una mirada, pero el* Inspector *se interpone. Ellos se sorprenden e incomodan un poco.* Birling *mira fijo la fotografía y la reconoce; el* Inspector *vuelve a guardársela en el bolsillo.*

Gerald *(dando muestras de fastidio)*: ¿Hay alguna razón especial para que yo no pueda ver esa fotografía, Inspector?

El Inspector *(fríamente, mirándolo fijo)*: Quizá la haya.

Eric: Lo mismo va para mí, supongo.

Inspector: Sí.

Gerald: No puedo imaginarme qué será.

Eric: Yo tampoco.

Birling: He de decir que coincido con ellos, Inspector.

Inspector: Esta es mi manera de trabajar. Una persona y una investigación por vez. Si no, se hace un embrollo.

Birling: Ya veo. Es razonable. *(Camina inquieto; luego se vuelve.)* Ya has tomado bastante oporto, Eric.

El Inspector *observa a* Birling*; éste lo advierte.*

Inspector: Me parece que ahora recuerda a Eva Smith, ¿no es cierto, señor Birling?

Birling: Sí. Era una de mis empleadas; la despedí.

Eric: ¿Por eso se suicidó? ¿Cuándo ocurrió eso, papá?

Birling: Cálmate, Eric, no te excites. Esa muchacha nos dejó hace unos dos años. Déjame calcular; debe de haber sido a principios del otoño del diez.

Inspector: Sí. A fines de setiembre del diez.

Birling: Así es.

Gerald: Escuche, señor, ¿no preferiría que yo me retirara?

Birling: No tengo inconveniente en que te quedes, Gerald. Y estoy seguro de que usted tampoco lo tiene, ¿verdad, Inspector? Tal vez deba explicar primero que éste es el señor Gerald Croft, el hijo de Sir George Croft, ¿lo conoce?, de Crofts Limitada.

Inspector: El señor Gerald Croft, ¿eh?

Birling: Sí. Da la casualidad de que hemos estado celebrando modestamente su compromiso con mi hija Sheila.

Inspector: Ya veo. ¿El señor Croft va a casarse con la señorita Sheila Birling?

Gerald *(sonriendo)*: Así lo espero.

El Inspector *(gravemente)*: Entonces prefiero que se quede.

Gerald *(sorprendido)*: Ah, muy bien.

Birling *(un tanto impaciente)*: Mire, no hay nada de misterio ni de escándalo en este asunto, por lo menos en lo que a mí se refiere. Es un caso perfectamente correcto, y como ocurrió hace más de dieciocho meses, hace casi dos años, es evidente que no tiene nada que ver con el suicidio de la infeliz muchacha. ¿Eh, Inspector?

Inspector: No, señor. En eso no estoy de acuerdo con usted.

Birling: ¿Por qué no?

Inspector: Porque lo que le sucedió antes puede haber determinado lo que le sucedió después, y lo que le sucedió después puede haberla conducido al suicidio. Una cadena de hechos.

Birling: Bueno, planteado de ese modo, hay algo de cierto en lo que usted dice. Sin embargo, no puedo aceptar ninguna responsabilidad. Si fuéramos responsables de todo lo que ocurre a los demás, tendríamos que ver con todo, y sería terrible, ¿no es cierto?

Inspector: Muy terrible.

Birling: La situación de todos sería imposible, ¿no es cierto?

Eric: Pues claro que sí. Como tú decías, papá, cada uno debe cuidar de sí...

Birling: Sí, hombre, no es necesario discutirlo...

Inspector: ¿Discutir qué?

Birling: Justo antes de que usted llegara estuve dando unos buenos consejitos a estos jóvenes. Ahora hablamos de esa muchacha, Eva Smith. La recuerdo bastante bien en este momento. Era una muchacha vivaz y bien parecida –criada en el campo, me imagino–, y estuvo trabajando en uno de nuestros talleres de máquinas durante más de un año. Buena obrera. El capataz me contó que estaba dispuesto a ascenderla a lo que nosotros llamamos operaria principal, jefa de un pequeño grupo de muchachas. Pero cuando volvieron de las vacaciones, en aquel mes de agosto, estaban todas un poco inquietas y de pronto decidieron pedir más sueldo. Recibían un promedio de veintidós chelines y seis peniques, ni más ni menos lo que se pagaba por lo general en nuestra industria. Querían aumento de salarios hasta promediar unos veinticinco chelines por semana. Me negué, por supuesto.

Inspector: ¿Por qué?

Birling *(sorprendido)*: ¿Dice usted por qué?

Inspector: Sí. ¿Por qué se negó?

Birling: Bueno, Inspector, no veo en qué puede interesarle a usted mi modo de conducir mis negocios. ¿Estamos?

Inspector: Podría ser que me interesara, ¿sabe?

Birling: No me gusta ese tono.

Inspector: Lo siento. Pero usted me hizo una pregunta.

Birling: Y usted me hizo otra antes, también completamente innecesaria.

Inspector: Es mi deber hacer preguntas.

Birling: Bueno, es mi deber mantener bajos los salarios, y si hubiera accedido a ese pedido de nuevo promedio habríamos elevado en un doce por ciento los costos. ¿Está satisfecho? Así que me negué. Dije que no podía considerarlo. Estábamos pagando los salarios corrientes, y si no les gustaban, podían irse a trabajar a otra parte. Este es un país libre, les dije.

Eric: No lo es si no puedes ir a trabajar a otra parte.

Inspector: Exactamente.

Birling *(a* Eric*)*: Mira, no te metas. Todavía no te habías iniciado en la fábrica cuando ocurrió esto. Se declararon en huelga. No duró mucho, por supuesto.

Gerald: No, si fue justo después de las vacaciones. Estarían todas sin un centavo, si no me equivoco.

Birling: Exacto, Gerald. La mayoría. Y así terminó la huelga una semana o dos después. Lastimoso asunto. Bueno, les permitimos que volvieran –con los viejos

salarios–, salvo a las cuatro o cinco cabecillas que habían iniciado el disturbio. Me presenté yo mismo y les dije que se fueran. Y esa muchacha, Eva Smith, era una de ellas. Tendría mucho que decir –demasiado– y tuvo que irse.

Gerald: Usted no hubiera podido hacer otra cosa.

Eric: Hubiera podido. Hubiera podido dejarla en lugar de echarla. A eso le llamo yo mala pata.

Birling: ¡Pavadas! Si no se emplea rudeza para tratar a algunas de esas gentes, pronto pedirían la tierra entera.

Gerald: ¡Es lo que yo digo!

Inspector: Quizá. Pero después de todo es preferible pedir la tierra a tomarla.

Birling *(mirando fijo al* Inspector*)*: ¿Cómo dijo usted que se llamaba, Inspector?

Inspector: Goole. G - doble O - L - E.

Birling: ¿Cuáles son sus relaciones con el Jefe de Policía, el Coronel Roberts?

Inspector: No lo veo mucho.

Birling: Quizá debo advertirle que es un viejo amigo mío, y que lo veo con bastante frecuencia; jugamos juntos al golf en el West Brumley, a veces.

Inspector *(secamente)*: Yo no juego al golf.

Birling: No supuse que jugara.

Eric *(estallando)*: Bueno, me parece una verdadera vergüenza.

Inspector: No, nunca quise jugar.

Eric: No, me refiero a esa muchacha, Eva Smith. ¿Por qué no habían de pretender salarios más altos? Nosotros pretendemos los precios más altos que podemos. Y no entiendo que la echaran sólo por ser un poco más viva que las otras. Tú mismo dices que era una buena obrera. Yo le hubiera permitido quedarse.

Birling *(un poco enojado)*: Como no aclares tus ideas, nunca estarás en condiciones de permitir a alguien que se quede o de decirle que se vaya. Parece que en la escuela secundaria y en la universidad no te lo han enseñado.

Eric *(malhumorado)*: Bueno, no tenemos por qué enterar al Inspector de todo esto, ¿verdad?

Birling: No creo que tengamos que decir nada más al Inspector. En realidad, no tengo nada que añadir. Le dije a la muchacha que se mandara mudar, y se fue. Es lo último que supe de ella. ¿Tiene usted idea de lo que le ocurrió después? ¿Anduvo en aprietos? ¿Callejeando?

Inspector *(con cierta lentitud)*: No, no anduvo precisamente callejeando.

En ese momento entra Sheila...

Sheila *(alegremente)*: ¿Quién anda callejeando? *(Viendo al* Inspector.*)* Oh, perdón. No sabía. Mamá me envió a preguntaros por qué no veníais a la sala.

Birling: Iremos dentro de un minuto. Estamos terminando.

Inspector: Me temo que no.

Birling *(bruscamente)*: No hay nada más, usted lo sabe. Acabo de decírselo.

Sheila: ¿De qué se trata?

Birling: Nada que se refiera a ti, Sheila. Vete.

Inspector: No, espere un momento, señorita Birling.

Birling *(enojado)*: Mire, Inspector, esto me parece innecesario e inoportuno. Debo darle mi opinión. Ya le he dicho todo lo que sé y no me parece muy importante, y ahora no hay la menor razón para que mi hija se vea metida en este asunto desagradable.

Sheila *(metiéndose más)*: ¿Qué asunto? ¿Qué ocurre?

Inspector *(de un modo imponente)*: Soy inspector de

policía, Miss Birling. Esta tarde una joven tomó un desinfectante y murió a la noche, después de varias horas de agonía, en la enfermería.

Sheila: ¡Ah, qué horrible! ¿Fue un accidente?

Inspector: No. Quiso terminar con su vida. Sintió que no podía seguir adelante.

Birling: Bueno, no me diga que fue porque la despedí del empleo hace casi dos años.

Eric: Eso pudo haber iniciado la historia.

Sheila: ¿Lo hiciste, papá?

Birling: Sí. La muchacha causó trastornos en la fábrica. Estaba completamente justificado.

Gerald: Sí, yo creo que lo estaba. Sé que nosotros hubiéramos hecho lo mismo. No te pongas así, Sheila.

Sheila *(un poco afligida)*: ¡Perdón! Pero no puedo dejar de pensar en esa muchacha, eliminándose de un modo horrible, mientras yo era tan feliz esta noche. Desearía que no me lo hubiesen dicho. ¿Cómo era? ¿Joven?

Inspector: Sí. Veinticuatro años.

Sheila: ¿Linda?

Inspector: No estaba linda hoy, cuando la vi, pero había sido linda, muy linda.

Birling: Basta ya.

Gerald: De veras, no veo que este interrogatorio lo lleve a ninguna parte, Inspector. Lo importante es lo que le ocurrió a Eva Smith desde que dejó la fábrica del señor Birling.

Birling: Es evidente. Lo insinué hace rato.

Gerald: Y no podemos ayudarlo porque no lo sabemos.

Inspector *(lentamente)*: ¿Están seguros de que no lo saben?

Mira a Gerald, *luego a* Eric *y a* Sheila.

Birling: ¿Insinúa usted ahora que alguno de ellos sabe algo de esa muchacha?

Inspector: Sí.

Birling: ¿Entonces no ha venido sólo para verme a mí?

Inspector: No.

Los otros cuatro intercambian miradas perplejas y turbadas.

Birling *(con marcado cambio de tono)*: Bueno, por supuesto, de haberlo sabido antes no lo hubiera tratado de inoportuno y le habría hablado para informarlo. Me comprende, ¿verdad, Inspector? Pensé que, por alguna razón que usted conocerá, estaba agrandando la mínima información que yo podía proporcionarle. Lo siento. Ahora es distinto. ¿Está seguro de los hechos?

Inspector: De algunos, sí.

Birling: Pero no puedo creer que tengan graves consecuencias.

Inspector: Sin embargo la muchacha ha muerto.

Sheila: ¿Qué quiere decir con eso? Habla usted como si fuéramos responsables.

Birling *(interrumpiendo)*: Un momento, Sheila. Inspector, tal vez sea preferible que usted y yo hablemos tranquilamente del asunto en un rincón.

Sheila *(interrumpiendo)*: ¿Por qué tú? Ha terminado contigo. Dice que ahora es con uno de nosotros.

Birling: Sí, estoy tratando de que lo comprendan.

Gerald: Bueno, en lo que a mí respecta, no tengo que comprender nada. Nunca conocí a ninguna Eva Smith.

Eric: Ni yo tampoco.

Sheila: ¿Ése era su nombre? ¿Eva Smith?

Gerald: Sí.

Sheila: Es la primera vez que lo oigo.

Gerald: ¿Qué le parece, Inspector?

Inspector: Lo que me parecía antes, Mr. Croft. Ya le dije que, como muchas de estas jóvenes, usaba más de un nombre. Todavía era Eva Smith cuando el señor Birling la despidió por querer veinticinco chelines diarios en lugar de veintidós y seis peniques. Pero después de eso dejó de ser Eva Smith. Quizá estuviera harta.

Eric: No podemos criticarla.

Sheila *(a* Birling*)*: Me parece que fue una acción indigna. Quizá eso lo echó todo a perder.

Birling: ¡Pavadas! *(Al* Inspector.*)* ¿Sabe usted qué fue de esa muchacha después que dejó mi fábrica?

Inspector: Sí. No consiguió trabajo durante los dos meses siguientes. Sus padres habían muerto, de modo que no tenía casa dónde volver. Y no había sido capaz de ahorrar lo que Birling y Cía. le habían pagado. Así que al cabo de dos meses, sin trabajo, sin dinero, viviendo en alojamientos, sin parientes que la ayudaran, con pocos amigos, sola, medio muerta de hambre, empezó a desesperar.

Sheila *(calurosamente)*: Me imagino. Es una porquería.

Inspector: Hay muchas mujeres jóvenes que llevan esa vida en todas las ciudades y pueblos de este país, señorita Birling. Si no fuera así, las fábricas y comercios no sabrían dónde encontrar mano de obra barata. Pregúntele a su padre.

Sheila: Pero esas muchachas no son mano de obra barata, son *gente.*

Inspector *(secamente)*: Yo también he sido a veces de esa opinión. He pensado que nos haría bien ponernos en el lugar de esas jóvenes que cuentan sus centavos en sucios cuartuchos.

Sheila: Sí, me imagino que sí. ¿Pero qué le ocurrió?

Inspector: Tuvo lo que a ella le pareció una gran suerte. La tomaron en una tienda, en una buena tienda, Milwards.

Sheila: ¡Milwards! Solemos ir; estuve esta tarde *(en broma intencionada, dirigida a* Gerald*)* para beneficio tuyo.

Gerald *(sonriendo)*: ¡Muy bien!

Sheila: Sí, fue una suerte que la tomaran en Milwards.

Inspector: Es lo que ella pensó. Ocurrió que a co-

mienzos de diciembre de ese año, el diez, hubo una epidemia de influenza, y Milwards se encontró de pronto sin personal. Fue una oportunidad para ella. Parece que le gustaba trabajar allí. Era un buen cambio después de la fábrica. Le encantaba estar entre lindos vestidos, no me cabe duda. Y entonces le pareció que empezaba una buena racha. Imagínese cómo se habrá sentido.

Sheila: Sí, me lo imagino.

Birling: Y entonces se metió en algún lío, supongo.

Inspector: Al cabo de un par de meses, cuando le parecía que estaba bien encaminada, le dijeron que tenía que irse.

Birling: ¿No cumplía con su trabajo?

Inspector: No había queja sobre su trabajo. En Milwards lo admitieron.

Birling: Habría algo que no marchaba bien.

Inspector: Todo lo que Eva Smith supo fue que una clienta se había quejado de ella y que por eso debía marcharse.

Sheila *(mirándolo, agitada)*: ¿Cuándo fue eso?

Inspector *(en tono imponente)*: A fines de enero del año pasado.

Sheila: ¿Cómo era esa muchacha?

Inspector: Si usted viene aquí, se la mostraré.

Se acerca a la luz –tal vez una lámpara de pie– y Sheila *cruza la escena hacia él. El* Inspector *saca la fotografía.* Sheila *la mira de cerca, la reconoce con un ligero grito, lanza un sollozo semiahogado y sale corriendo. El* Inspector *guarda la fotografía en el bolsillo y la mira salir pensativo. Los otros quedan un momento, asombrados.*

Birling: ¿Qué le pasa?

Eric: La reconoció por la fotografía, ¿verdad?

Inspector: Sí.

Birling *(de mal humor)*: ¿Qué diablos se propone usted trastornando así a la chica?

Inspector: No he sido yo. Se ha trastornado sola.

Birling: ¿Y por qué? ¿Por qué?

Inspector: No lo sé. Es algo que tengo que averiguar.

Birling *(todavía enojado)*: Bueno, si no tiene inconveniente, lo averiguaré yo primero.

Gerald: ¿Voy a buscarla?

Birling *(caminando)*: No, déjame a mí. Tengo que hablar además unas palabras con mi mujer, contarle lo que sucede. *(Al llegar a la puerta se vuelve, mirando fijo al* Inspector, *enojado.)* Esta noche estábamos celebrando con una fiestecita un acontecimiento familiar. Y usted la ha convertido en un embrollo desagradable ¿verdad?

Inspector *(insistente)*: Es más o menos lo mismo que pensé al comienzo de la noche en la enfermería, mirando lo que había quedado de Eva Smith. Una linda vida llena de promesas, pensé, y la habían convertido en un embrollo desagradable.

Birling *parece a punto de replicar, luego lo piensa mejor y sale cerrando bruscamente la puerta.* Gerald *y* Eric *cambian miradas incómodas. El* Inspector *las ignora.*

Gerald: Me gustaría echar una mirada a esa fotografía, Inspector.

Inspector: Cada cosa a su tiempo.

Gerald: No veo por qué...

Inspector *(interrumpiéndolo, con autoridad)*: Ya oyó lo que dije, señor Croft. Una investigación a la vez. Si no, hablaríamos todos a un tiempo y no entenderíamos nada. Si tiene algo que decirme pronto tendrá oportunidad de hacerlo.

Gerald *(un poco incómodo)*: Bueno, supongo que así será.

Eric *(estallando de golpe)*: Oiga, ya estoy harto de todo esto.

Inspector *(secamente)*: No me extraña.

Eric *(incómodo)*: Discúlpeme, ¿pero sabe?, estábamos en una fiestecita, tengo unas cuantas copas adentro y una cantidad bastante respetable de champagne, y dolor de cabeza, y como soy el único que estorba aquí, me parece preferible que me vaya.

Inspector: Y a mí me parece preferible que se quede.

Eric: ¿Por qué?

Inspector: Tal vez sea menos incómodo. Si se va, tendrá que volver en seguida.

Gerald: Está usted poniéndose un poco pesado, ¿eh, Inspector?

Inspector: Posiblemente. Pero si son complacientes conmigo, yo lo seré con ustedes.

Gerald: Después de todo, usted sabe que somos ciudadanos respetables y no criminales.

Inspector: A veces no hay tanta diferencia como us-

ted cree. Con frecuencia, si tuviera que hacerlo, no sabría dónde trazar la línea de separación.

Gerald: Afortunadamente no tiene que hacerlo usted, ¿verdad?

Inspector: No. Pero hay algunas cosas a mi cargo. Investigaciones de esta clase, por ejemplo.

Entra Sheila, *que parece haber estado llorando.*

Bueno, Miss Birling.

Sheila *(entra, cerrando la puerta)*: Usted ya sabía que era yo ¿verdad?

Inspector: Se me ocurrió que podía ser por algo que escribió la muchacha.

Sheila: Se lo he contado a mi padre, él no parece darle demasiada importancia, pero en aquel momento me sentí horriblemente; ahora me siento un poco mejor. ¿Fue muy importante para ella?

Inspector: Sí, me temo que sí. Fue el último empleo verdaderamente estable que tuvo. Cuando lo perdió por motivos que no pudo descubrir, decidió que bien podía intentar otra clase de vida.

Sheila *(lastimosamente)*: ¿Entonces soy de veras responsable?

Inspector: No del todo. Le ocurrieron muchas cosas después. Pero en parte usted es condenable. Como también su padre.

Eric: ¿Pero qué hizo Sheila?

Sheila *(afligida)*: Vi al gerente de Milwards y le dije que si no despedía a esa chica, nunca volvería a pisar la tienda y que convencería a mamá de que cancelara su cuenta.

Inspector: ¿Y por qué lo hizo?

Sheila: Porque estaba furiosa.

Inspector: ¿Y qué hizo la muchacha para que usted perdiera la paciencia?

Sheila: Me estaba mirando en el espejo y la pesqué sonriendo a la ayudante; me puse furiosa con ella. Yo estaba de mal humor.

Inspector: ¿Por culpa de la muchacha?

Sheila: No, a decir verdad, no. Fue sólo culpa mía. *(De pronto, a* Gerald.*)* Está bien, Gerald, no tienes por qué mirarme así. Por lo menos estoy tratando de decir la verdad. Me imagino que tú también habrás hecho cosas que te avergüenzan.

Gerald *(sorprendido)*: Bueno, nunca dije que no las hiciera. No veo por qué...

Inspector *(interrumpiendo)*: Eso no importa. Pueden arreglarlo entre ustedes después. *(A* Sheila.*)* ¿Qué ocurrió?

Sheila: Yo había ido a probarme. Era una idea mía, mamá era de opinión contraria y la ayudante también, pero yo insistí. Apenas hice la prueba me di cuenta de que tenían razón. No me sentaba nada bien. Parecía una tonta con el vestido. Bueno, aquella muchacha había traído el vestido del taller, y cuando la ayudante –la señorita Francis– le preguntó algo, la muchacha, para mostrarnos lo que quería decir, se lo puso. Y le sentaba perfectamente. Tenía el tipo exacto para el vestido, así como yo no lo tenía. Además era una muchacha muy linda, de grandes ojos oscuros, y eso no le hizo ningún favor. Cuando me probé el vestido, me miré y me di cuenta de que había sido un error, pesqué a la muchacha sonriendo a la señorita Francis, como diciendo: "¿No le queda horrible?", y me puse furiosa. Estuve muy ruda con ella, luego fui a ver al gerente y lo conté que la muchacha había estado muy impertinente, y... y... *(A punto de desesperarse, se contiene.)* ¿Cómo podía saber yo lo que le pasaría después? Si hubiera sido una miserable criatura vulgar, supongo que no lo habría hecho. Pero era muy linda y parecía capaz de arreglárselas sola. No podía darme lástima.

Inspector: En cierto modo podría decirse que tuvo celos de ella.

Sheila: Sí, supongo que sí.

Inspector: ¿Y usted usó del poder que tenía, como hija de una buena cliente y de un hombre conocido en la ciudad, para castigar a la muchacha porque la había hecho sentirse así?

Sheila: Sí, pero en ese momento no parecía nada tan terrible. ¿No comprende? Si pudiera ayudarla ahora, habría...

Inspector *(severamente)*: Sí, pero no puede. Es demasiado tarde. Ha muerto.

Eric: Dios mío, es un poco estúpido cuando uno lo piensa...

Sheila *(violentamente)*: Oh, calla, Eric. Ya sé, ya sé. Es la única vez que hice una cosa así, y nunca, nunca volveré a hacérselo a nadie. He notado que algunos me miran de un modo raro en Milwards. Lo noté esta misma tarde, y supongo que algunos se acuerdan. Ahora sé que nunca volveré allá. Ah, ¿por qué tenía que ocurrir esto?

Inspector (con *severidad)*: Es lo que yo me preguntaba hoy al mirar a la muchacha muerta. Y me dije: "Bueno, trataremos de comprender por qué tenía que ocurrir esto". Y por eso estoy aquí, y por eso no me iré hasta saber todo lo que ocurrió. Eva Smith perdió el empleo en Birling y Cía. porque fracasó la huelga y estaban resueltos a que no se repitiera. Por fin encontró otro empleo con un nombre que no sé, en una gran tienda, y tuvo que dejarlo porque usted

estaba fastidiada con usted misma, y descargó en ella su fastidio. Entonces tenía que probar algo más. Lo primero que hizo fue cambiar su nombre por el de Daisy Renton...

Gerald *(alarmado)*: ¿Qué?

Inspector *(insistente)*: Dije que cambió su nombre por el de Daisy Renton.

Gerald *(recobrando la calma)*: ¿Te molesta si me sirvo una copa, Sheila?

Sheila *hace un gesto de negación, mirándolo siempre, y* Gerald *cruza hasta la vitrina del aparador en busca de un whisky.*

Inspector: ¿Dónde está su padre, Miss Sheila?

Sheila: Ha ido a la sala a enterar a mi madre de lo que está ocurriendo aquí. Eric, acompaña al Inspector a la sala.

Cuando Eric *echa a andar, el* inspector *mira a* Sheila *y a* Gerald *y luego sale con* Eric.

¿Y, Gerald?

Gerald *(tratando de sonreír)*: ¿Qué, Sheila?

Sheila: ¿Cómo llegaste a conocer a esa muchacha Eva Smith?

Gerald: No la conocí.

Sheila: A Daisy Renton, da lo mismo.

Gerald: ¿Por qué había de conocerla?

Sheila: No seas estúpido. No tenemos mucho tiempo. Te traicionaste apenas mencionó el otro nombre.

Gerald: Muy bien. La conocí. Dejemos eso ahora.

Sheila: No podemos dejarlo.

Gerald *(acercándose a ella)*: Vamos, querida, escucha...

Sheila: No, es inútil. No sólo la conociste sino que la conociste muy bien. Si no, no parecerías tan culpable. ¿Cuándo la viste por primera vez? *(Él no contesta.)* ¿Fue después que salió de Milwards? ¿Cuando cambió de nombre, como dijo el Inspector, y empezó a llevar otra clase de vida? ¿La veías la primavera y el verano pasados cuando rara vez me visitabas y decías que estabas tan ocupado? ¿Eh? *(Él no contesta pero la mira.)* Sí, claro que sí.

Gerald: Discúlpame, Sheila. Pero todo acabó el verano pasado. No anduve con esa muchacha en estos últimos seis meses por lo menos. No tengo nada que ver en este asunto de suicidio.

Sheila: Yo también lo creía de mí hace media hora.

Gerald: Tú no tienes nada que ver. Ninguno de los dos tiene nada que ver. Por eso, por el amor de Dios, no digas nada al Inspector.

Sheila: ¿Acerca de ti y de esa muchacha?

Gerald: Sí. Podemos ocultárselo.

Sheila *(ríe, un poco histérica)*: Pero tonto, si *él lo sabe*. Claro que lo sabe. Y me saca de mis casillas pensar cuánto sabe él que nosotros todavía ignoramos. Ya verás. Ya verás.

Lo mira casi con aire de triunfo. Él parece abrumado. Lentamente se abre la puerta y aparece el Inspector *mirándolos fijo, con aire inquisitivo.*

Inspector: ¿Y?

TELÓN

Segundo acto

Al levantarse el telón, la escena y la situación son exactamente las mismas del final del primer acto. El Inspector *permanece en la puerta unos instantes mirando a* Sheila *y* Gerald. *Luego se adelanta, dejando abierta la puerta.*

Inspector *(a* Gerald*)*: ¿Y?

Sheila *(con una risa histérica, a* Gerald*)*: ¿Ves? ¿Qué te dije?

Inspector: ¿Qué le dijo?

Gerald *(haciendo un esfuerzo)*: Inspector, creo que Miss Birling debe ser excluida ya de este interrogatorio. No tiene nada más que decirle. Éste ha sido para ella un día largo, agitado y cansador –estábamos celebrando nuestro compromiso, como usted sabe– y es más de lo que puede soportar. Ya la ha escuchado.

Sheila: Quiere decir que me estoy poniendo histérica.

Inspector: ¿Y es verdad?

Sheila: Probablemente.

Inspector: Bueno, no quiero retenerla aquí. No tengo más preguntas que hacerle.

Sheila: No, pero no ha terminado con las preguntas, ¿verdad?

Inspector: No.

Sheila *(a* Gerald*)*: ¿Ves? *(Al* Inspector.*)* Entonces me quedo.

Gerald: ¿Para qué? Esto se pondrá totalmente desagradable y molesto.

Inspector: ¿Y usted cree que a las jóvenes deben evitárseles las cosas desagradables y molestas?

Gerald: Si es posible, sí.

Inspector: Conocemos a una joven a quien no se le evitaron, ¿no es cierto?

Gerald: Me parece que lo he preguntado.

Sheila: Ten cuidado, no preguntes nada más, Gerald.

Gerald: Sólo quería decir... ¿Para qué quedarte si te molesta?

Sheila: No puede ser peor para mí de lo que ha sido. Y quizá sea mejor.

Gerald *(con acritud)*: Ya veo.

Sheila: ¿Qué es lo que ves?

Gerald: Has estado metida en el lío y ahora quieres ver a otro.

Sheila *(amargamente)*: Así que eso es lo que crees de mí. Me alegra saberlo a tiempo, Gerald.

Gerald: No, no, no quise decir...

Sheila *(interrumpiendo)*: Sí, quisiste. Y si me quisieras de verdad, no podrías decirlo. Escuchaste esa linda historia sobre mí. Conseguí que echaran a la muchacha de Milwards. Y ahora has llegado a la conclusión de que evidentemente debo de ser una persona egoísta y vengativa.

Gerald: Nunca dije, ni siquiera insinué tal cosa.

Sheila: ¿Entonces por qué dices que quiero ver a otro metido en el lío? No es eso lo que quiero.

Gerald: Está bien, discúlpame.

Sheila: Sí, pero no me crees. Y justamente éste es el peor momento para no creerme.

Inspector *(interviniendo con autoridad)*: Permítame, señorita Birling *(A* Gerald.*)* Puedo explicarle por qué la señorita Birling desea quedarse y por qué dice que

quizá sea mejor para ella. Anoche murió una muchacha. Una muchacha linda, vivaz, que nunca hizo daño a nadie. Pero murió en la miseria y en la angustia, odiando la vida...

Sheila *(afligida)*: No, por favor, lo sé, lo sé, no puedo pensar en otra cosa...

Inspector *(haciendo oídos sordos)*: Miss Birling acaba de comprender lo que hizo a esa muchacha. Se siente responsable. Y si nos deja ahora, y no escucha nada más, se sentirá enteramente culpable, sola con su responsabilidad el resto de la noche, y todo el día de mañana, y la noche siguiente...

Sheila *(con vehemencia)*: Sí, eso es. Y sé que soy culpable... y me arrepiento desesperadamente, pero no puedo creer, no quiero creer que sólo por mi culpa al final se haya... se haya suicidado. Sería demasiado horrible...

Inspector *(severamente, a los dos)*: Ya ven, tenemos que compartir algo. Si no otra cosa, tendremos que compartir nuestra culpa.

Sheila *(mirándolo fijo)*: Sí. Es cierto. Usted lo sabe. *(Se le acerca más, con asombro.)* No lo comprendo a usted.

Inspector *(con calma)*: No hay razón para que así sea.

La mira calmoso mientras ella lo examina con

asombro y duda. En ese momento entra la Señora Birling, *vivaz y confiada en sí misma, completamente ajena a lo que acaba de ocurrir.* Sheila *lo advierte en seguida.*

Sra. Birling *(sonriendo, sociable)*: Buenas noches, Inspector.

Inspector: Buenas noches, señora.

Sra. Birling *(con la misma soltura)*: Soy la señora Birling, como usted sabe. Mi esposo acaba de explicar el motivo de su visita, y aunque nos es grato comunicarle todo lo que usted desee saber, no creo que podamos servirle en mucho.

Sheila: ¡No, mamá, por favor!

Sra. Birling *(fingiendo gran sorpresa)*: ¿Qué pasa, Sheila?

Sheila *(cavilando)*: Sé que suena tonto...

Sra. Birling: ¿Qué es lo que suena tonto?

Sheila: Mira, me parece que empiezas mal. Y me temo que digas o hagas algo, y después tengas que arrepentirte.

Sra. Birling: No sé de qué estás hablando, Sheila.

Sheila: Todos empezamos así, tan confiados, tan sa-

tisfechos con nosotros mismos hasta que él empezó a hacernos preguntas.

La Señora Birling *mira sucesivamente a* Sheila *y al* Inspector.

Sra. Birling: Parece que ha causado usted una gran impresión en esta niña, Inspector.

Inspector *(con frialdad)*: Nos ocurre a menudo con los jóvenes. Son más impresionables.

Él y la Señora Birling *se miran un momento. Luego la* Señora Birling *se vuelve de nuevo hacia* Sheila.

Sra. Birling: Pareces cansada, querida. Creo que debes irte a la cama y olvidar este asunto absurdo. Te sentirás mejor por la mañana.

Sheila: Mamá, me es imposible irme. No habría nada peor para mí. Ya lo hemos decidido. Me quedo aquí hasta saber por qué se mató esa muchacha.

Sra. Birling: Nada más que curiosidad morbosa.

Sheila: No, no es eso.

Sra. Birling: Por favor, no me contradigas. Y en todo caso ni por un momento he pensado que podamos comprender por qué se suicidó la muchacha. Esa clase de muchachas...

Sheila *(interrumpiéndola apresuradamente)*: Mamá, no, por favor, no. Por tu bien y por el nuestro, no debes...

Sra. Birling *(fastidiada)*: ¿No debo qué? ¡Pero Sheila!

Sheila *(lentamente, con cuidado)*: No intentes poner una especie de muralla entre nosotros y esa muchacha. Si lo haces, el Inspector la derribará. Y será peor.

Sra. Birling: No te comprendo. *(Al* Inspector.*)* ¿Y usted?

Inspector: Sí. Y tiene razón.

Sra. Birling *(arrogante)*: ¿Cómo dice?

Inspector *(francamente)*: Dije que sí, que la comprendo. Y tiene razón.

Sra. Birling: Considero que esto es un poquito impertinente, Inspector.

Sheila *lanza una breve carcajada histérica.*

¿Y ahora qué ocurre, Sheila?

Sheila: No sé. Quizá sea porque *impertinente* es una palabra tan tonta.

Sra. Birling: En todo caso...

Sheila: Pero mamá, detente antes de que sea demasiado tarde.

Sra. Birling: Si quieres decir que el Inspector se ofenderá...

Inspector *(interrumpiendo, con calma)*: No, no. Nunca me ofendo.

Sra. Birling: Me alegro. Aunque debo añadir que en mi opinión somos nosotros quienes tenemos más motivos para ofendernos.

Inspector: Dejemos de lado las ofensas, ¿qué les parece?

Gerald: Creo que va a ser mejor.

Sheila: Yo también lo creo.

Sra. Birling *(amonestándolos)*: Soy yo la que está hablando con el Inspector ahora, si no tienen inconveniente. *(Al* Inspector *con cierta grandiosidad.)* Comprendo que usted tiene que realizar una especie de investigación, pero debo decir que parece hacerlo de una manera bastante peculiar y ofensiva. Usted sabe, por supuesto, que mi esposo ha sido Lord Mayor hace sólo dos años, y que aún es un magistrado...

Gerald *(interrumpiendo, con cierta impaciencia)*: Señora Birling, el Inspector sabe todo eso. Y no creo que sea una buena idea recordárselo...

Sheila *(interrumpiéndolo)*: Es una locura. Por favor, detente, mamá.

Sra. Birling: Volverá dentro de un momento. Está hablando con mi hijo Eric, que parece tontamente excitado.

Inspector: ¿Qué le pasa?

Sra. Birling: ¿A Eric? Oh, me temo que haya bebido demasiado esta noche. Estábamos festejando un acontecimiento familiar...

Inspector *(interrumpiendo)*: ¿No está acostumbrado a beber?

Sra. Birling: No, claro que no. Es un chico.

Inspector: No, es un muchacho. Y algunos muchachos beben demasiado.

Sheila: Y Eric es uno de ellos.

Sra. Birling *(con mucha severidad)*: ¡Sheila!

Sheila *(apresurándose)*: No quiero meter en líos al pobre Eric. Probablemente ya tiene bastantes. Pero debemos terminar con estas simulaciones estúpidas. No es el momento de fingir que Eric no está acostumbrado a beber. Ha bebido demasiado, estos dos últimos años.

Sra. Birling *(vacilando)*: No es verdad. Tú lo conoces, Gerald, y eres un hombre; tú debes saber que no es verdad.

Inspector *(a* Gerald, *que duda)*: ¿Qué dice usted, señor Croft?

Gerald *(disculpándose, a la* Señora Birling*)*: Siento decir que sí. En realidad nunca lo he visto mucho fuera de esta casa, pero, bueno, me he dado cuenta de que bebe mucho.

Sra. Birling *(con acritud)*: Y éste es el momento que elige para decírmelo.

Sheila: Sí, claro que sí. Eso es lo que yo quería decir con lo de la muralla que seguramente quedaría hecha polvo. Con ella es más difícil soportar todo.

Sra. Birling: Eres tú y no el Inspector, quien lo hace más difícil...

Sheila: Sí, ¿pero no ves? *Todavía no ha empezado contigo.*

Sra. Birling *(después de una pausa, recobrándose)*: Si es necesario estaré gustosa de responder a todas las preguntas que el Inspector desee hacerme. Aunque, naturalmente, no sé nada de esa muchacha.

Inspector *(con gravedad)*: Veremos, Señora Birling.

Entra Birling *y cierra la puerta.*

Birling *(un poco violento, incomodado)*: Estuve tratando de convencer a Eric para que se fuera a la cama, pero no quiere. Ahora desea pedirle a usted permiso para quedarse. ¿Qué le parece?

Inspector: Que sí.

Birling: ¿Por qué?

Inspector: Porque tendré que hablar con él, señor Birling.

Birling: No veo para qué, pero si debe hacerlo le aconsejo que lo haga ahora. Acabar con el asunto para que el muchacho se vaya.

Inspector: No, no puedo hacerlo. Lo siento, pero tendrá que esperar.

Birling: Pero mire usted, Inspector...

Inspector *(interrumpiendo, con autoridad)*: Debe esperar su turno.

Sheila *(A la* Señora Birling*)*: ¿Ves?

Sra. Birling: No, no veo. Y por favor, tranquilízate, Sheila.

Birling *(enojado)*: Inspector, ya se lo dije antes, no me

gusta ni su tono ni su manera de llevar esta investigación. No pienso seguir dándole soga.

Inspector: No necesita seguir dándome soga.

Sheila *(un poco brusca, con una carcajada)*: No, es él quien nos está dando soga, para que nos ahorquemos.

Birling *(a la* Señora Birling*)*: ¿Qué le pasa a esta chica?

Sra. Birling: Está sobreexitada. Y se niega a irse. *(Con súbito enojo, al* Inspector.*)* Bueno, sigamos: ¿qué es lo que quiere saber?

Inspector *(fríamente)*: A fines de enero del año pasado esa muchacha Eva Smith tuvo que irse de Milwards porque la señorita Birling los obligó a despedirla, y entonces dejó de ser Eva Smith, en busca de trabajo, y se convirtió en Daisy Renton, con otras ideas. *(Volviéndose bruscamente.)* Señor Croft, ¿cuándo la conoció usted?

Exclamación de sorpresa de Birling *y su esposa.*

Gerald: ¿De dónde saca eso de que la conocí?

Sheila: Es inútil, Gerald. Estás perdiendo el tiempo.

Inspector: Apenas mencioné el nombre de Daisy Renton, fue evidente que usted la había conocido. Se delató en seguida.

Sheila *(amargamente)*: Claro que sí.

Inspector: Y de todos modos, ya lo sabía. ¿Cuándo y dónde la vio por primera vez?

Gerald: Muy bien, ya que al fin lo sabrá. La vi por primera vez en marzo del año pasado, en el bar del Palace. Me refiero al Palace, el *music-hall* de Brumley...

Sheila: No creíamos que te refirieras al Palacio de Buckingham.

Gerald *(a* Sheila*)*: Gracias. Vas a ser una gran ayuda, lo estoy viendo. Ya has dicho tu parte, y evidentemente esto te fastidiará; ¿por qué diablos no nos dejas a nosotros?

Sheila: No me convenceréis. Quiero comprender exactamente lo que sucede cuando un hombre dice que está tan ocupado con su trabajo que apenas tiene tiempo para visitar a la muchacha de quien se supone que está enamorado. No me lo perdería por nada del mundo...

Inspector *(con autoridad)*: Sí, Mr. Croft, en el bar del Teatro de Variedades Palace...

Gerald: Fui a echar una mirada, una noche, después de un largo día un poco aburrido, y como el espectáculo no era muy brillante bajé al bar a tomar un trago. Es el lugar favorito de reunión de ciertas mujeres...

Sra. Birling: ¿De ciertas mujeres?

Birling: Sí, Sí. Pero no veo la necesidad de mencionar el tema, especialmente... *(señalando a* Sheila*)*.

Sra. Birling: Sería mucho mejor que Sheila no escuchara esta historia.

Sheila: Pero olvidan ustedes que paso por ser la prometida del héroe. Sigue Gerald. Bajaste al bar, que es el lugar favorito de reunión de ciertas mujeres.

Gerald: Me alegro de que te diviertas.

Inspector *(bruscamente)*: Siga, señor Croft. ¿Qué ocurrió?

Gerald: No me proponía quedarme mucho rato allí. Detesto esas mujeres de cara blanda y mirada insistente. Entonces vi a una muchacha que parecía completamente distinta. Era muy linda, de suave pelo castaño y grandes ojos oscuros. *(Se desespera)*. ¡Dios mío!

Inspector: ¿Qué pasa?

Gerald *(acongojado)*: Perdón, de pronto me di cuenta de que ha muerto.

Inspector *(duramente)*: Sí, ha muerto.

Sheila: Y probablemente entre nosotros la hemos matado.

Sra. Birling *(severamente)*: Sheila, no digas tonterías.

Sheila: Espera, mamá.

Inspector *(a* Gerald*)*: Siga.

Gerald: Parecía joven, fresca, encantadora, y fuera de lugar en aquel sitio. Y evidentemente no se divertía. El viejo Joe Meggarty medio borracho y con sus ojos saltones, la había acorralado en un rincón con su gordo corpachón obsceno...

Sra. Birling *(interrumpiéndolo)*: No hay necesidad de ser repugnante... ¿Y seguramente no te refieres a Alderman Meggarty?

Gerald: Claro que sí. Es un mujeriego famoso así como uno de los peores borrachines y sinvergüenzas de Brumley.

Sra. Birling *(azorada)*: ¿De veras? ¡Alderman Meggarty! Debo confesar que estamos enterándonos de algunas cosas esta noche.

Sheila *(fríamente)*: Claro que sí. Pero todo el mundo sabe lo del viejo Meggarty. Una muchacha que conozco tuvo que verlo en el *Town Hall* una noche y sólo escapó con la blusa rota...

Birling *(severamente chocado)*: Sheila.

Inspector *(a* Gerald*)*: Siga, por favor.

Gerald: La muchacha vio que la miraba y me echó una mirada que era un pedido de auxilio. Entonces me acerqué y dije una tontería a Joe Meggarty –que el gerente tenía un mensaje para él o algo por el estilo–, lo saqué del medio y le dije a la muchacha que si no quería que volviera a ocurrirle algo semejante, sería preferible que me permitiera sacarla de allí. Aceptó en seguida.

Inspector: ¿Dónde fueron?

Gerald: Fuimos al County Hotel, que yo sabía que a esa hora de la noche estaba tranquilo, tomamos una o dos copas y conversamos.

Inspector: ¿Bebió mucho ella en aquel momento?

Gerald: No. Sólo una copa de oporto y una limonada o algún otro brebaje por el estilo. Lo que quería era conversar –una pequeña amistad– y me di cuenta de que los requerimientos de Joe Meggarty la habían dejado un poco agitada, dentro de lo posible...

Inspector: ¿Habló de sí misma?

Gerald: Sí. Le hice algunas preguntas. Me dijo que su nombre era Daisy Renton, que había perdido a sus padres, que no era de Brumley. También me contó que había tenido un trabajo en una de las fábricas de aquí y que había debido dejarlo por una huelga. También mencionó algo de la tienda, pero no quiso decir qué era, y habló con deliberada vaguedad de lo que había

ocurrido. No pude obtener otros detalles exactos sobre su vida pasada. Quería hablar de sí misma porque se daba cuenta de que yo estaba interesado amistosamente, pero al mismo tiempo quería ser Daisy Renton y no Eva Smith. Por primera vez aquella noche oí ese nombre. Lo que dejó escapar, aunque sin intención, es que andaba en apuros y que en aquel momento estaba realmente hambrienta. Ordené a las gentes del County que le sirvieran algo de comida.

Inspector: ¿Y entonces decidió conservarla como amante?

Sra. Birling: ¿Qué?

Sheila: Por supuesto, mamá. Era evidente desde el comienzo. Sigue, Gerald. No importa, mamá.

Gerald *(insistente)*: Descubrí, no esa noche, sino dos noches después, cuando nos encontramos de nuevo, esa vez no por casualidad, es claro, que no tenía un centavo y que la echarían del miserable cuartucho donde vivía. Sucedió que un amigo mío, Charlie Brunswick, se había ido a Canadá por seis meses y me dejó la llave de un lindo par de habitaciones que tenía en Morgan Terrace, pidiéndome que de vez en cuando les echara una ojeada y los usara como quisiera. Insistí a Daisy para que se mudara a esas habitaciones y le hice aceptar un poco de dinero para que viviera allí. *(Cuidadosamente, al* Inspector.*)* Quiero que usted comprenda que no la instalé allí para poder hacerle el amor. La hice ir a Morgan Terrace porque

la compadecía, y no me gustaba la idea de que volviera al bar del Palace. No le pedí nada en cambio.

Inspector: Comprendo.

Sheila: Sí, ¿pero por qué le dices eso al Inspector? Deberías decírmelo a mí.

Gerald: Supongo que sí. Perdóname, Sheila. En cierto modo...

Sheila *(interrumpiéndolo al verlo vacilar)*: Ya sé. En cierto modo te obliga.

Inspector: ¿Pero ella llegó a ser su amante?

Gerald: Sí. Supongo que era inevitable. Era joven, linda, afectuosa y estaba muy agradecida. Me convertí de pronto en la persona más importante en su vida, ¿comprende?

Inspector: Sí. Era una mujer. Estaba sola. ¿Se enamoró usted de ella?

Sheila: Era exactamente lo que yo iba a preguntar.

Birling *(enojado)*: En verdad, debo protestar...

Inspector *(volviéndose hacia él, severo)*: ¿Por qué había de protestar usted? Fue usted quien echó a la muchacha en primer lugar.

Birling *(un poco turbado)*: Bueno, hice solamente lo que cualquier patrón hubiera hecho. Lo que iba a decir es que protesto contra la manera como mi hija, una muchacha soltera, es arrastrada a este...

Inspector *(severamente)*: Su hija no vive en la luna. Está también en Brumley.

Sheila: Sí, y fui yo la que hice echar a la muchacha de su trabajo en Milwards. Y se supone que estoy comprometida con Gerald. Y no soy una niña, no te olvides. Tengo derecho a saber. ¿Estabas enamorado de ella, Gerald?

Gerald *(vacilante)*: Es difícil decirlo. No sentía por ella lo que ella sentía por mí.

Sheila *(sarcástica)*: Claro que no. Tú eras el maravilloso Príncipe Azul. Te habrá encantado, Gerald.

Gerald: Muy bien, así fue por un tiempo. Casi todos lo hubieran hecho.

Sheila: Probablemente eso es lo mejor que has dicho esta noche. Por lo menos es honesto. ¿Ibas a verla todas las noches?

Gerald: No. No mentía del todo cuando te decía que estaba muy ocupado con el trabajo en aquella época. Estábamos muy ocupados. Pero por supuesto, la vi mucho.

Sra. Birling: Me parece que no necesitamos más detalles de este asunto desagradable...

Sheila *(interrumpiéndola)*: Yo sí. Y de todos modos, no tenemos ningún detalle todavía.

Gerald: Y no tendrás ninguno. *(A la* Señora Birling.*)* No era una cosa repugnante, ¿sabe?

Sra. Birling: Para mí es repugnante.

Sheila: Sí, pero después de todo, tú no tuviste que ver en esto, ¿verdad, mamá?

Inspector: Sí. ¿Cuándo terminó ese asunto?

Gerald: Puedo decírselo exactamente. En la primera semana de setiembre. Tuve que irme unas semanas por negocios, y entonces Daisy supo que aquello estaba terminado. De modo que corté definitivamente antes de volver.

Inspector: ¿Cómo lo tomó ella?

Gerald: Mejor de lo yo esperaba. Estuvo... muy correcta...

Sheila *(con ironía)*: Fue una suerte para ti.

Gerald: No, no lo fue. *(Aguarda un momento; luego en tono bajo, turbado.)* Me dijo que había sido más feliz que nunca, pero que sabía que eso no podía durar, que no había esperado que durara tanto. No me hizo ningún reproche. Ojalá, lo hubiera hecho. Tal vez me sentiría mejor.

Inspector: ¿Tuvo que mudarse de aquella casa?

Gerald: Sí, nos habíamos puesto de acuerdo. Había ahorrado un poco de dinero durante el verano –vivía muy económicamente con lo que yo le daba– y no quiso recibir nada más, pero yo insistí en un último regalo, aunque no era mucho, para verla en lo que faltaba del año.

Inspector: ¿Le dijo ella qué pensaba hacer después de que usted la dejara?

Gerald: No. Se negaba a hablar del asunto. Una o dos veces, por lo que ella decía, llegué a la conclusión de que pensaba irse de Brumley. Si lo hizo o no, no lo sé. ¿Lo hizo?

Inspector: Sí. Se fue por unos dos meses. A algún sitio a orillas del mar.

Gerald: ¿Sola?

Inspector: Sí. Pienso que se fue para estar sola, para estar tranquila, para recordar todo lo que había ocurrido entre los dos.

Gerald: ¿Cómo lo sabe?

Inspector: Llevaba una especie de diario burdo. Y dice allí que había tenido que irse, tranquilizarse y recordar "para que durara más". Pensaba que nunca volvería a tener nada tan bueno, por eso lo hizo durar.

Gerald *(gravemente)*: Comprendo. Bueno, nunca volví a verla, es todo lo que puedo decirle.

Inspector: Es todo lo que deseo saber de usted.

Gerald: En ese caso, como estoy un poco... trastornado por este asunto, más de lo que parece, probablemente, y... bueno... me gustaría estar solo un ratito, y le rogaría que dejara irme.

Inspector: ¿Irse a dónde? ¿A su casa?

Gerald: No. Salir... a dar una vuelta... un rato, si no tiene inconveniente. Volveré.

Inspector: Muy bien, Mr. Croft.

Sheila: Pero en caso de que te olvides o decidas no volver, Gerald, creo que es mejor que te lleves esto. *(Le tiende el anillo).*

Gerald: Comprendo. Me lo esperaba.

Sheila: No me desagradas como hace media hora, Gerald. En realidad, de un modo raro, te respeto más que antes. De todos modos sabía que mentías aquellos meses del año pasado cuando rara vez venías a

verme. Sabía que había alguna patraña en esa época. Y ahora por lo menos has sido honesto. Y creo lo que nos contaste sobre tu manera de ayudarla al principio. Sólo por compasión. Y era culpa mía que estuviera tan desesperada cuando la conociste. Pero esto ha cambiado las cosas. Tú y yo no somos las mismas personas que nos sentamos a cenar aquí. Tenemos que empezar todo de nuevo, tratando de conocernos uno al otro...

Birling: Vamos, Sheila, no lo estoy defendiendo. Pero debes comprender que una cantidad de muchachos...

Sheila: No te metas, por favor, papá. Gerald sabe lo que quiero decir, y tú parece que no.

Gerald: Sí, sé lo que quieres decir. Pero volveré, si me es permitido.

Sheila: Muy bien.

Sra. Birling: La verdad es que no sé. Creo que acabamos de poner fin a este maldito asunto...

Gerald: Yo no lo creo. Con el permiso de ustedes.

Sale. Lo miran en silencio. Se oye el golpe de la puerta de calle.

Sheila *(al* Inspector*)*: ¿Sabe?, usted nunca le mostró la fotografía de ella.

Inspector: No. No era necesario. Y pensé que era mejor no hacerlo.

Sra. Birling: ¿Tiene una fotografía de esa muchacha?

Inspector: Sí. Me parece preferible que usted la mire.

Sra. Birling: No veo ninguna razón especial para hacerlo...

Inspector: Probablemente no. Pero es preferible que la mire.

Sra. Birling: Muy bien. *(El* Inspector *saca la fotografía y la* Señora Birling *la mira fijo.)*

Inspector *(tomando de vuelta la fotografía)*: ¿La reconoce?

Sra. Birling: No. ¿Por qué había de reconocerla?

Inspector: Claro está que podía haber cambiado últimamente, pero no puedo creer que haya cambiado tanto.

Sra. Birling: No lo entiendo, Inspector.

Inspector: Quiere decir que decide no entender, señora Birling.

Sra. Birling *(airada)*: Quiero decir lo que dije.

Inspector: Usted no me dice la verdad.

Sra. Birling: ¿Cómo dice?

Birling *(enojado, al* Inspector*)*: No voy a permitírselo, Inspector. Pida disculpas en seguida.

Inspector: ¿Pedir disculpas por qué? ¿Por cumplir con mi deber?

Birling: No, por ofender. Soy un hombre público ...

Inspector *(sólidamente)*: Los hombres públicos, Mr. Birling, tienen tantas responsabilidades como privilegios.

Birling: Es posible. Pero nadie le pidió que viniera aquí a hablarme de mis responsabilidades.

Sheila: Esperemos que no. Aunque empiezo a preguntármelo.

Sra. Birling: ¿Qué significa eso, Sheila?

Sheila: Significa que no hay excusas ahora para darnos ínfulas y si tenemos un poco de sensatez no lo intentaremos. Papá echó a esa muchacha porque pedía salarios decentes. Yo le di otro empujón, hasta dejarla en la calle porque estaba enojada y ella era linda. Gerald la hizo su amante y luego la largó cuando le convino. Y ahora pretendes no reconocerla en esa fotografía. Admito que no sé por qué lo haces pero sé perfectamente que la

reconociste por tu manera de mirar. Y si no dices la verdad, ¿por qué había de disculparse el Inspector? ¿Y no veis los dos, que estáis empeorando la situación?

Se aparta. De nuevo se oye golpear la puerta de calle.

Birling: Otra vez la puerta.

Sra. Birling: Gerald debe de haber vuelto.

Inspector: A menos que haya salido su hijo.

Birling: Voy a ver.

Sale rápidamente. El Inspector *se vuelve hacia la* Señora Birling.

Inspector: Señora Birling, es usted miembro –miembro prominente– de la Sociedad de Beneficencia Femenina de Brumley, ¿verdad?

La Señora Birling *no contesta.*

Sheila: Anda, mamá. Podrías admitir que sí. *(Al* Inspector.*)* Sí, lo es. ¿Por qué?

Inspector *(tranquilamente)*: Es una organización donde las mujeres en desgracia pueden pedir ayuda de varias maneras. ¿No es así?

Sra. Birling *(con dignidad)*: Sí. Hemos realizado mucha tarea útil con los casos dignos de ayuda.

Inspector: ¿Hubo una reunión del comité de información hace dos semanas?

Sra. Birling: Creo que sí.

Inspector: Usted sabe muy bien que la hubo, señora. Usted la presidió.

Sra. Birling: Y si así fuera, ¿qué tiene usted que ver en el asunto?

Inspector *(severamente)*: ¿Quiere que le hable con franqueza?

Entra Birling, *con aire agitado.*

Birling: Debe de haber sido Eric.

Sra. Birling *(alarmada)*: ¿Subiste a su cuarto?

Birling: Sí. Y llamé en los dos descansos. Debe de haber sido Eric el que oímos salir.

Sra. Birling: ¡Qué muchacho tonto! ¿Dónde habrá ido?

Birling: No me lo imagino. Pero andaba excitado y aunque no lo necesitamos aquí...

Inspector *(interrumpiéndolo, mordazmente)*: Sí, lo necesitarnos. Y si no vuelve pronto, tendré que ir a buscarlo.

Birling *y su mujer cambian miradas extraviadas y un poco temerosas.*

Sheila: Es probable que haya salido a refrescarse. Volverá pronto.

Inspector *(severamente)*: Así lo espero.

Sra. Birling: ¿Y por qué?

Inspector: Lo explicaré cuando haya usted contestado a mis preguntas, señora.

Birling: ¿Hay alguna razón para que mi esposa conteste a sus preguntas, Inspector?

Inspector: Sí, una razón muy buena. Recordará usted que el señor Croft nos dijo, con toda verdad, creo, que no había hablado ni visto a Eva Smith desde setiembre pasado. Pero la señora Birling le habló y la vio hace sólo dos semanas.

Sheila *(asombrada)*: ¡Mamá!

Birling: ¿Es cierto eso?

Sra. Birling *(después de una pausa)*: Sí, absolutamente cierto.

Inspector: ¿Fue a pedir ayuda a su sociedad?

Sra. Birling: Sí.

Inspector: ¿No como Eva Smith?

Sra. Birling: No. Ni como Daisy Renton.

Inspector: ¿Cómo, entonces?

Sra. Birling: Primero se dio el nombre de Señora Birling...

Birling *(estupefacto)*: ¡Señora Birling!

Sra. Birling: Sí. Creo que fue una muestra de gran impertinencia –absolutamente deliberada– y naturalmente, una de las cosas que la perjudicaron.

Birling: ¡Y yo hubiera pensado lo mismo! ¡Qué desfachatez increíble!

Inspector: ¿Admite usted que la perjudicó?

Sra. Birling: Sí.

Sheila: Mamá, acaba de morir de una manera horrible, no lo olvides.

Sra. Birling: Lo siento mucho. Pero creo que ella fue la única culpable.

Inspector: ¿Fue gracias a su influencia, como miembro prominente del comité, por lo que fue negada la ayuda a esa muchacha?

Sra. Birling: Posiblemente.

Inspector: ¿Fue o no fue por su influencia?

Sra. Birling *(picada)*: Sí, fue por mi influencia. No me gustó su modo de ser. Usó con impertinencia nuestro nombre, aunque después se disculpó diciendo que era el primero que se le había ocurrido. Tuvo que admitir, en cuanto empecé a interrogarla, que no tenía derecho al nombre, que no estaba casada, y que la historia que me había contado al principio –sobre un marido que la había abandonado– era completamente falsa. No me llevó mucho sacarle la verdad, o parte de la verdad.

Inspector: ¿Por qué quería que la ayudaran?

Sra. Birling: Usted sabe muy bien por qué quería que la ayudaran.

Inspector: No, no lo sé. Sé por qué *necesitaba* que la ayudaran. Pero como no estuve presente, no sé qué pedía a su comité.

Sra. Birling: No creo que necesitemos discutirlo.

Inspector: Pierda las esperanzas de no discutirlo, señora.

Sra. Birling: Si piensa que puede presionarme para dominarme, Inspector, está muy equivocado. A diferencia de los otros tres, no hice nada que me avergüence o que no soporte una investigación. La muchacha so-

licitaba auxilio. Se nos pide que examinemos cuidadosamente los pedidos que nos hacen. Yo no estaba satisfecha con el pedido de esa muchacha –me pareció que no era un caso bueno– y usé mi influencia para que se le negara. Y a pesar de lo que le ocurrió después, considero que cumplí con mi deber. De modo que si prefiero no seguir discutiendo, usted no tiene poder para hacerme cambiar de opinión.

Inspector: Sí, lo tengo.

Sra. Birling: No, no lo tiene. Simplemente porque no hice nada malo, y usted lo sabe.

Inspector *(con toda deliberación)*: Yo creo que usted hizo algo terriblemente malo, y que se pasará lo que le queda de vida lamentándolo. Ojalá hubiese estado usted conmigo esa noche en la enfermería. Hubiera visto...

Sheila *(estallando)*: ¡No, no, por favor! No lo diga de nuevo, ya me lo he imaginado bastante.

Inspector *(con toda deliberación)*: Entonces, la próxima vez que se lo imagine, recuerde que esa muchacha iba a tener un niño.

Sheila *(horrorizada)*: ¡Oh, qué horrible, qué horrible! ¿Cómo pudo suicidarse?

Inspector: Porque la habían echado y rechazado demasiadas veces. Ése era el final.

Sheila: Mamá, debías haberlo sabido.

Inspector: Iba a tener un hijo, por eso acudió en busca de socorro al comité de su madre.

Birling: Oiga usted, no fue Gerald Croft...

Inspector *(interrumpiéndolo, bruscamente)*: No, no. No tiene nada que ver con él.

Sheila: ¡Gracias a Dios! Aunque no sé por qué había de preocuparme ahora.

Inspector *(a la* Señora Birling*)*: Y no tiene usted nada más que decirme, ¿eh?

Sra. Birling: Le diré lo que le dije a la muchacha: vaya a buscar al padre del niño. De él es la responsabilidad.

Inspector: Eso no disminuye la suya. Fue a pedirle ayuda en un momento en que ninguna mujer la necesita más. Y usted no sólo se la negó, sino que se ocupó de que las otras también se la negaran. Estaba sin amigos, casi sin un centavo, desesperada. No sólo necesitaba dinero sino consejo, simpatía, amistad. Usted ha tenido hijos. Ha de haber sabido lo que la muchacha sentía. Y le cerró la puerta en la cara.

Sheila *(con emoción)*: Mamá, creo que fue cruel y vil.

Birling *(dudoso)*: Te diré, Sybil, que cuando esto sal-

ga a la luz en la investigación, no nos va a favorecer mucho. La prensa podría tomarlo fácilmente...

Sra. Birling *(agitada ahora)*: Oh, callad los dos. Y por favor, recordad antes de empezar a acusarme, que no fui yo quien la echó de su empleo, con lo cual probablemente empezó todo. *(Volviéndose al* Inspector.*)* Dadas las circunstancias, creo que se justificaba lo que hice. La muchacha había empezado por contarnos un cúmulo de mentiras. Después, cuando averigué la verdad; descubrí que ella sabía quién era el padre, que estaba muy segura, y entonces le dije que era asunto suyo hacerlo responsable. Si se negaba a casarse con ella –y en mi opinión debían obligarlo–, por lo menos debía mantenerla.

Inspector: ¿Y qué le contestó?

Sra. Birling: Oh, un montón de disparates tontos.

Inspector: ¿Qué cosa?

Sra. Birling: Fuera lo que fuese, sé que al fin me hizo perder la paciencia. Se daba unos aires ridículos. Alegaba delicados sentimientos y escrúpulos que eran sencillamente absurdos en una muchacha en su situación.

Inspector *(con severidad)*: Su situación actual es estar tendida en una mesa de mármol, quemada por dentro. *(Como* Birling *intenta protestar, se vuelve hacia él.)* No tartamudee ni alborote de nuevo, compañero. Me están haciendo perder la paciencia. *¿Qué dijo ella?*

Sra. Birling *(un poco acobardada)*: Dijo que el padre era sólo un jovencito... tonto, alocado, que bebía demasiado. Quedaba descartada la posibilidad de casarse, hubiera sido un error para los dos. Él le había dado dinero pero ella no quería recibirle más.

Inspector: ¿Por qué no quería recibirle más dinero?

Sra. Birling: Todo un montón de tonterías, no creí ni una palabra de lo que dijo.

Inspector: No le pregunto si las creyó. Quiero saber qué dijo. ¿Por qué no quiso recibir más dinero de ese muchacho?

Sra. Birling: Oh, daba algunas razones fantásticas. ¡Como si una muchacha de esa clase rechazara alguna vez el dinero!

Inspector *(con severidad)*: Le advierto que se está perjudicando. ¿Qué razón dio para no recibir más dinero?

Sra. Birling: Contó una historia: que él le había dicho algo una noche, estando borracho, y eso le hizo sospechar que no era dinero suyo.

Inspector: ¿De dónde lo había sacado, entonces?

Sra. Birling: Lo había robado.

Inspector: ¿Así que fue a pedirle ayuda a usted porque no quería recibir dinero robado?

Sra. Birling: Ésa es la historia que contó al final, después que me negué a creer la primera: que era una mujer casada, a quien su marido había abandonado. No veo ningún motivo para creer que una historia fuera más cierta que la otra. Por lo tanto, está usted completamente equivocado si supone que lamentaré lo que hice.

Inspector: Pero si la historia fuera cierta, si ese muchacho le hubiera dado dinero robado, entonces fue a pedirle ayuda a usted porque quería evitar al jovencito otros líos, ¿no es así?

Sra. Birling: Es posible. Pero me pareció ridícula. Por eso se justifica perfectamente que yo aconsejara a la comisión que no accediera a su pedido de ayuda.

Inspector: ¿Ni siquiera lo siente ahora que sabe lo que le ocurrió?

Sra. Birling: Lamento que haya tenido un final tan horrible. Pero no acepto ningún reproche por todo esto.

Inspector: ¿A quién hay que hacer reproches entonces?

Sra. Birling: En primer lugar, a la muchacha.

Sheila *(amargamente)*: ¡Por permitir que papá y yo la echáramos de su trabajo!

Sra. Birling: En segundo lugar, hay que hacérselos al

joven, al padre del niño que iba a tener. Si, como ella dijo, no pertenecía a su clase y era un joven borracho y ocioso, con mayor razón no debía escapar. Debía servir de ejemplo. Si a alguien se debe la muerte de la muchacha, es a él.

Inspector: Y si la historia es cierta, que había robado dinero...

Sra. Birling *(un poca agitada ahora)*: No hay razón para suponer eso...

Inspector: Pero imaginemos que sí, ¿qué pasa entonces?

Sra. Birling: Entonces él sería enteramente responsable porque la muchacha no hubiera venido a pedirnos la ayuda que le negamos, de no haber sido por él...

Inspector: Entonces él es el principal culpable.

Sra. Birling: Claro que sí. Y habría que tratarlo con gran severidad...

Sheila *(con súbita alarma)*: ¡Mamá, detente, detente!

Birling: ¡Cállate, Sheila!

Sheila: Pero no ves...

Sra. Birling *(con severidad)*: Te estás portando como una chica histérica esta noche.

Sheila *empieza a llorar en silencio. La* Señora Birling *se vuelve hacia el* Inspector.

Y si usted diera los pasos necesarios para encontrar a ese joven y luego lo obligara a confesar en público su responsabilidad en lugar de estar aquí haciendo preguntas completamente innecesarias, entonces estaría cumpliendo con su deber.

Inspector *(con aspereza)*: No se preocupe, señora. Cumpliré con mi deber. *(Mira su reloj.)*

Sra. Birling *(triunfante)*: Me alegro de oírlo.

Inspector: Con que nada de tapar, ¿eh? Que el joven sirva de ejemplo, ¿eh? Pública confesión de responsabilidad, ¿eh?

Sra. Birling: Claro que sí. Considero que es su deber. Y ahora no cabe duda de que querrá darnos las buenas noches.

Inspector: Todavía no. Estoy esperando.

Sra. Birling: ¿Esperando qué?

Inspector: Cumplir con mi deber.

Sheila *(afligida)*: Pero mamá, ¿no te das cuenta?

Sra. Birling *(comprendiendo ahora)*: Pero claro... quiero decir... es ridículo...

Se detiene y cambia una mirada de espanto con su marido.

Birling *(aterrado)*: Escuche, Inspector, ¿querrá decirnos que mi hijo... está mezclado en esto...?

Inspector *(con severidad)*: Si es así, sabemos lo que hay que hacer, ¿verdad? La señora Birling acaba de decírnoslo.

Birling *(aniquilado)*: ¡Dios mío! Pero mire...

Sra. Birling *(agitada)*: No lo creo. No quiero creerlo...

Sheila: Mamá, te ruego por lo que más quieras que te calles...

El Inspector *alza una mano. Se oye la puerta de calle. Esperan, mirando hacia la puerta. Entra* Eric, *sumamente pálido y afligido. Se encuentra con sus miradas inquisitivas. El telón cae rápidamente.*

Tercer acto

Exactamente como al final del segundo acto. Eric *está entrando en la habitación y los otros lo miran.*

Eric: Lo sabéis, ¿no?

Inspector *(como antes)*: Sí, lo sabemos...

Eric *cierra la puerta y da unos pasos.*

Sra. Birling *(afligida)*: Eric, no puedo creerlo. Debe de haber algún error. Tú no sabes lo que estuvimos diciendo.

Sheila: Es una gran suerte para él no saberlo, ¿verdad?

Eric: ¿Por qué?

Sheila: Porque mamá se dedicó a censurar de arriba abajo al joven que puso en dificultades a esa muchacha, y diciendo que no debería escapar y que debería ser puesto como ejemplo...

Birling: Basta, Sheila.

Eric *(amargamente)*: No me has ayudado mucho, ¿verdad, mamá?

Sra. Birling: Pero yo no sabía que eras *tú*, ni lo soñaba siquiera. Además, tú no eres aquel tipo, tú no te emborrachas...

Sheila: Claro que se emborracha. Ya te dije que lo hacía.

Eric: Se lo dijiste. ¡Víbora!

Sheila: No, no es justo, Eric. Pude habérselo dicho hace meses, pero no lo hice. Se lo dije esta noche porque sabía que todo se iba a saber, era forzoso que se supiera esta noche, y pensé que podía saberlo de antemano. No lo olvides, yo he pasado por eso ya.

Sra. Birling: Sheila, sencillamente, no entiendo tu actitud.

Birling: Yo tampoco. Si tuvieras algún sentido de la lealtad...

Inspector *(interrumpiendo, suavemente)*: Un minuto, señor Birling. Todos ustedes tendrán tiempo de sobra, cuando yo me haya marchado, para ajustar sus relaciones familiares. Pero ahora debo oír lo que su hijo tiene que decirme. *(Con severidad, a los tres.)* Y les agradeceré que nos permitan seguir sin nuevas interrupciones. *(Volviéndose hacia* Eric.*)* Bueno.

Eric *(en un estado lastimoso)*: ¿Puedo tomar un trago primero?

Birling *(estallando)*: No.

Inspector *(con firmeza)*: Sí. *(Como* Birling *parece a punto de interrumpir con un estallido.)* Ya sé, éste es su hijo y ésta su casa, pero mírelo. Necesita un trago para llegar hasta el fin.

Birling *(a* Eric*)*: Muy bien. Anda.

Eric *va a buscar un whisky. Toda la manera de sostener el frasco y luego la copa muestran su familiaridad con las bebidas fuertes tomadas rápidamente. Los otros lo observan con atención.*

(Con amargura.) Ahora entiendo un montón de cosas que antes no entendía.

Inspector: No empiece. Quiero seguir. *(A* Eric.*)* ¿Cuándo vio a esa muchacha por primera vez?

Eric: Una noche de noviembre pasado.

Inspector: ¿Dónde la encontró?

Eric: En el bar Palace. Había estado allí una hora más o menos con dos o tres compañeros. Yo estaba un poco alegre.

Inspector: ¿Y qué ocurrió?

Eric: Empecé a hablarle y le pagué unas cuantas copas. Yo estaba bastante bebido cuando tuvimos que irnos.

Inspector: ¿Ella también estaba borracha?

Eric: Me dijo después que un poco, especialmente porque no había comido mucho ese día.

Inspector: ¿Por qué había ido allí?

Eric: Ella no era de la clase habitual. Pero, bueno, supongo que no sabía qué hacer. Había una mujer que quería que fuera allí. Nunca lo entendí del todo.

Inspector: ¿Fue con ella a su casa esa noche?

Eric: Sí, yo insistí, según parece. No lo recuerdo con mucha claridad, pero después me dijo que ella no quería que fuera pero que, bueno, yo estaba en ese estado en que un tipo se vuelve fácilmente desagradable, y amenacé con armar una bronca.

Inspector: Y ella lo llevó.

Eric: Así fue. Y ni siquiera me acuerdo, esto es lo maldito del asunto. ¡Oh, Dios mío, qué estúpido es todo!

Sra. Birling *(con un grito)*: Oh, Eric, ¿cómo pudiste?

Birling *(cortante)*: Sheila, lleva a tu madre a la sala...

Sheila *(protestando)*: Pero yo quiero...

Birling *(más cortante)*: Ya has oído lo que dije. *(Más amable.)* Vamos, Sybil.

Va a abrir la puerta mientras Sheila *saca a su madre. Luego la cierra y vuelve.*

Inspector: ¿Cuándo la vio de nuevo?

Eric: Unos quince días después.

Inspector: ¿Se habían citado?

Eric: No. Y no podía recordar su nombre ni dónde vivía. Era todo muy vago. Pero la vi por casualidad de nuevo en el bar Palace.

Inspector: ¿Hubo más copas?

Eric: Sí, aunque esa vez no estuve tan mal.

Inspector: ¿Pero la llevó a su casa de nuevo?

Eric: Sí. Y esa vez hablamos un poco. Me contó algo de ella y yo también hablé. Le dije mi nombre y lo que hacía.

Inspector: ¿E hicieron el amor de nuevo?

Eric: Sí. No estaba enamorado de ella ni nada, pero me gustaba, era linda, una buena compañera...

Birling *(con dureza)*: ¿Y por eso tenías que acostarte con ella?

Eric: Bueno, ya tengo edad suficiente para estar casado, ¿verdad?, y no estoy casado, y odio esas viejas prostitutas gordas que rondan por la ciudad, esas que uno ve con respetables amigos...

Birling *(enojado)*: No quiero saber nada de tu charla...

Inspector *(muy cortante)*: No quiero saber nada de la charla de ninguno de los dos. Arréglense después. *(A* Eric.*)* ¿Se pusieron de acuerdo para verse después de eso?

Eric: Sí, y la vez siguiente, o la otra, me dijo que iba a tener un niño. No estaba muy segura. Y luego lo estuvo.

Inspector: Y por supuesto, ¿estaba muy preocupada?

Eric: Sí. Yo estaba loco con el asunto.

Inspector: ¿Le insinuó que debía casarse con ella?

Eric: No. No quería que me casara con ella. Decía que yo no la quería y todo eso. En cierto sentido, me trataba como si yo fuera un chico. Aunque casi tuviera la misma edad de ella.

Inspector: ¿Y entonces qué propuso usted?

Eric: Bueno, ella no tenía trabajo, no se sentía en con-

diciones de buscar otro, y no le quedaba dinero, así que insistí en darle lo suficiente para mantenerla, hasta que se negó a recibirlo.

Inspector: ¿Cuánto le había dado ya?

Eric: Supongo que unas cincuenta libras en total.

Birling: ¡Cincuenta libras, encima de andar bebiendo y rondando por la ciudad! ¿De dónde sacaste cincuenta libras?

Eric *no contesta.*

Inspector: Yo también se lo pregunto.

Eric *(en un estado lamentable)*: Las saqué de... de la oficina.

Birling: ¿De mi oficina?

Eric: Sí.

Inspector: ¿Quiere decir que robó el dinero?

Eric: No es así, precisamente.

Birling *(colérico)*: ¿Qué quieres decir con eso de que no es así precisamente?

Eric *no contesta porque vuelven la* Señora Birling *y* Sheila.

Sheila: Yo no tengo la culpa.

Sra. Birling *(a su marido)*: Lo siento, Arthur, pero sencillamente no podía quedarme allá. Tenía que saber lo que está ocurriendo.

Birling *(con violencia)*: Bueno, puedo decirte lo que está ocurriendo. Ha admitido que era responsable de la situación de la muchacha, y ahora nos dice que le dio dinero robado de la oficina.

Sra. Birling *(horrorizada)*: ¡Eric! ¿Robaste dinero?

Eric: No es así precisamente. Tenía intención de restituirlo.

Birling: Ya hemos oído ese cuento. ¿Cómo podías restituirlo?

Eric: Me hubiera arreglado de algún modo. Tenía que recibir cierta suma...

Birling: No comprendo cómo pudiste sacar tanto de la oficina sin que nadie lo supiera.

Eric: Había pequeñas cantidades a cobrar, y yo pedí la cobranza...

Birling: Firmaste los recibos y te guardaste el dinero ¿eh?

Eric: Sí.

Birling: Tienes que darme una lista de esas sumas. Debo cubrirlas lo antes posible. Maldito tonto, ¿por qué no acudiste a mí cuando te encontraste metido en ese lío?

Eric: Porque no eres la clase de padre a la que un tipo puede acudir cuando está en un aprieto, por eso.

Birling *(colérico)*: No me hables así. Estás en un aprieto porque has sido mimado.

Inspector *(interrumpiendo)*: Y mi inconveniente es que no tengo mucho tiempo. Podrán deslindar responsabilidades entre ustedes cuando me haya ido. *(A* Eric.*)* La última pregunta, nada más. La muchacha descubrió que ese dinero que usted le daba era robado, ¿no?

Eric *(lamentable)*: Sí. Eso fue lo peor de todo. No quiso aceptar más ni quiso volver a verme. *(Con súbito sobresalto.)* ¿Pero cómo lo sabe? ¿Se lo dijo ella?

Inspector: No. No me dijo nada. Nunca hablé con ella.

Sheila: Se lo dijo mamá.

Sra. Birling *(alarmada)*: ¡Sheila!

Sheila: Bueno, tiene que saberlo.

Eric *(a la* Señora Birling*)*: ¿Te lo dijo? ¿Vino aquí? Pe-

ro no pudo haberlo hecho, no sabía siquiera que yo viviese aquí. ¿Qué ocurrió? *(La* Señora Birling, *afligida, menea la cabeza pero no contesta.)* Vamos, no pongas esa cara. Anda, dime, ¿qué ocurrió?

Inspector *(con tranquila autoridad)*: Yo se lo diré. Fue al comité de su madre a pedir ayuda después que terminó con usted. Su madre le negó esa ayuda.

Eric *(casi a punto de estallar)*: Entonces tú la mataste. Acudió a ti para que me protegieras y la echaste, sí, y la mataste, y al hijo que debió haber tenido, a mi hijo, a tu propio nieto, los mataste a los dos, maldita seas, maldita seas...

Sra. Birling *(muy afligida ahora)*: No, Eric, por favor, yo no sabía. No comprendí...

Eric *(casi amenazándola)*: Tú no comprendes nada. Nunca comprendiste. Nunca has tratado siquiera de comprender...

Sheila *(aterrada)*: Eric, no, no...

Birling *(interviniendo, furioso)*: Vamos, tonto histérico, vete o...

Inspector *(dominante)*: ¡Basta!

De pronto callan, mirándolo.

Callen por un momento y escúchenme. No necesi-

to saber nada más. Ustedes tampoco. Esta muchacha se mató y murió de un modo horrible. Pero cada uno de ustedes ayudó a matarla. Recuérdenlo. Nunca lo olviden. *(Los mira sucesivamente, con cuidado.)* Aunque no creo que ocurra. Recuerde lo que hizo usted, señora Birling. La echó cuando más ayuda necesitaba. Le negó la ínfima parte de caridad organizada que estaba en sus manos proporcionarle. Recuerde lo que hizo...

Eric *(afligido)*: Dios mío, no es posible que yo lo olvide.

Inspector: Usted la usó para el final de una noche de borrachera estúpida, como si fuera un animal, una cosa, no una persona. No. Usted no olvidará. *(Mira a* Sheila.*)*

Sheila *(amargamente)*: Ya sé. Hice que la echaran del trabajo. Yo desaté la cosa.

Inspector: Usted ayudó, pero no la desató. *(Un poco brutal, a* Birling.*)* Usted la empezó. Eva Smith quería veinticinco chelines en lugar de veintidós y seis peniques. Se lo hizo pagar bien caro. Y ahora ella se lo hará pagar todavía más caro.

Birling *(afligido)*: Mire, Inspector, daría miles, sí, miles...

Inspector: Ofrece usted el dinero en mal momento, señor Birling. *(Hace un movimiento como concluyendo*

la sesión, posiblemente cerrando un cuaderno, etc. Luego los examina, sardónico.) No no creo que ninguno de ustedes olvide. Ni el joven Croft, aunque él por lo menos le tuvo cierto cariño y la hizo feliz por un tiempo. Bueno, Eva Smith se ha ido. No pueden hacerle más daño. Y tampoco pueden hacerle bien ahora. Ni siquiera pueden decir: "Lo siento, Eva Smith".

Sheila *(que llora silenciosamente)*: Eso es lo peor.

Inspector: Pero recuerden esto. Una Eva Smith se ha ido, pero aún quedan millones y millones de Evas Smiths y de Johns Smiths entre nosotros, con sus vidas, sus esperanzas y temores, su sufrimiento y posibilidad de dicha, todo entretejido con nuestras vidas, con lo que pensamos, decimos y hacemos. No vivimos solos. Somos miembros de un cuerpo. Somos responsables unos de los otros. Y les digo que pronto llegará el día en que si los hombres no aprenden esta lección, la aprenderán con fuego, sangre y angustias. Buenas noches. *(Sale con decisión, y los deja mirando, vencidos y admirados.* Sheila *sigue llorando en silencio. La* Señora Birling *se ha desplomado en una silla.* Eric *cavila desesperadamente.* Birling, *el único activo, escucha el golpe de la puerta, se dirige dudoso hacia ella, se detiene, mira sombrío a los otros tres, luego se sirve una copa y bebe apresuradamente.)*

Birling *(a* Eric, *enojado)*: Tú eres el primero a quien censuro por este asunto.

Eric: No tengo la menor duda.

Birling *(enojado)*: Sí, y no te das cuenta sin embargo de todo lo que has hecho. Es forzoso que la mayor parte de esto se sepa. Habrá un escándalo público.

Eric: Ahora no me importa.

Birling: Parece que no te importa nada. Pero a mí sí. Estaba casi seguro de conseguir un título en la próxima lista de honores...

Eric *lanza una carcajada un poco histérica, señalándolo.*

Eric *(riendo)*: ¡Oh, por el amor de Dios! ¿Qué importa si te dan o no el título?

Birling *(violento)*: No te importa a ti. Aparentemente nada te importa. Pero quizá te interese saber que hasta que sea restituido el último centavo de ese dinero que robaste, trabajarás gratis. Y no habrá más copas ni vagabundeos por la ciudad, ni trabar relación con mujeres en el bar Palace.

Sra. Birling *(volviendo a la vida)*: Ya lo creo que no. Eric, estoy avergonzada de ti.

Eric: Yo no os condeno. Pero no olvidéis que me avergüenzo de vosotros tanto como vosotros de mí.

Birling *(enojado)*: Termina con eso. Hay excusas para lo que tu madre y yo hicimos; dio un resultado lamentable, eso es todo.

Sheila *(desdeñosa)*: Eso es todo.

Birling: Bueno, ¿qué tienes que decir tú?

Sheila: No sé por dónde empezar.

Birling: Entonces no empieces. Nadie lo necesita.

Sheila: Yo también me comporté mal. Sé que sí. Me avergüenzo. Pero ahora empiezas a pretender de nuevo que es poca cosa lo que ha ocurrido.

Birling: ¡Poca cosa lo que ha ocurrido! ¿No he dicho ya que habrá un escándalo público, a menos que tengamos suerte? ¿ Y quién sufrirá más las consecuencias que yo?

Sheila: Pero no hablo de eso. No me importa. La cuestión es que parece que no has aprendido nada.

Birling: ¿Conque no? Bueno, en eso estás muy equivocada. He aprendido mucho esta noche. Y espero que no querrás que te diga lo que he aprendido. Cuando miro hacia esta noche, cuando pienso lo que sentía cuando estábamos los cinco sentados a esta mesa comiendo...

Eric *(interrumpiendo)*: Sí, ¿y recuerdas lo que nos dijiste a Gerald y a mí después de la comida, cuando te sentías tan satisfecho de ti mismo? Nos dijiste que un hombre tiene que abrirse su camino, cuidar de sí y ocuparse de sus negocios, y que no debíamos hacer caso a esos maniáticos que dicen que todo el mundo

debe preocuparse de los demás, como si estuviéramos todos mezclados. ¿Recuerdas? Sí, y llegó uno de esos maniáticos: el Inspector. *(Ríe amargamente.)* No noté que le dijeras eso de cada hombre para sí.

Sheila *(muy atenta)*: ¿Entonces el Inspector llegó cuando papá acababa de decir eso?

Eric: Sí. ¿Qué me cuentas?

Sra. Birling: ¿Qué pasa ahora, Sheila?

Sheila *(lentamente)*: Es extraño, muy extraño. *(Los mira pensativa.)*

Sra. Birling *(con cierta excitación)*: Sé lo que vas a decir, porque yo misma lo he estado pensando.

Sheila: No importa mucho ahora, por supuesto, ¿pero era de veras un inspector de policía?

Birling: Bueno si no lo era, maldito lo que importa todo. Hay una gran diferencia.

Sheila: No, no la hay.

Birling: No digas estupideces. Claro que la hay.

Sheila: Bueno, para mí no la hay. Y no debería haberla para ti tampoco.

Sra. Birling: No seas infantil, Sheila.

Sheila *(enojándose)*: No lo soy. Si queréis saberlo, es infantil, nuestro intento de esquivar los hechos.

Birling: No quiero volver a hablar del asunto. Una palabra más, y sales de la habitación.

Eric: Será terrible para ella, ¿verdad?

Sheila: De todos modos me iré dentro de un minuto o dos. Pero no veo, si todo lo que ha salido a luz esta noche es cierto, no importa mucho quién fue el que nos hizo confesar. Y era cierto, ¿verdad? Tú echaste a la muchacha de un trabajo, y yo la hice echar de otro. Gerald la mantuvo en una época en que se suponía debía estar ocupado en verme, Eric, bueno, ya sabemos lo que hizo Eric. Y mamá endureció su corazón y le dio el empujón final que acabó con ella. Eso es lo importante, y no si el hombre es un inspector de policía o no.

Eric: Era nuestro inspector de policía.

Sheila: Es lo que yo quiero decir, Eric. Pero aunque no sea ningún consuelo para ti (para mí no lo es), se me ocurre y lo pensé todo el tiempo vagamente, que había en él algo curioso. En ningún momento pareció un inspector de policía común.

Birling *(un poco excitado)*: Tienes razón. Yo también lo sentí. *(A su mujer.)* ¿Tú no?

Sra. Birling: Bueno, debo decir que su comportamiento era extraordinario: tan... tan rudo y terminante.

Birling: Y fijaos en su manera de hablarme. Eso de decirme que me callara y todo lo demás. Debía haber sabido que yo era un ex Lord Mayor, un magistrado y todo lo demás. Además, el modo de hablar, recordadlo. Me refiero a que no hablan así. He tratado con docenas de ellos.

Sheila: Muy bien. Pero eso no cambia el asunto.

Sra. Birling: Claro que lo cambia.

Eric: No, Sheila tiene razón. No lo cambia.

Birling *(colérico)*: Es cómico oírtelo decir a ti. Eres el único para el cual cambia mucho el asunto. Has confesado que robaste y ahora él lo sabe todo y puede sacarlo a luz en la investigación y si es necesario llevarlo a los tribunales. No puede hacernos nada a tu madre, a Sheila y a mí, salvo quizá avergonzarnos un poco en público, pero a ti puede arruinarte. Lo sabes.

Sheila *(lentamente)*: No le dijimos nada que no supiera, ¿lo observaste?

Birling: Eso no es nada. Tenía cierta información dejada por la muchacha, hizo unas hábiles conjeturas, pero sigue en pie que si no hubiésemos hablado demasiado, hubiera tenido poco material para seguir adelante. *(Los mira enojado.)* Y me asombra pensar por qué todos teníais que permitirle llegar a eso.

Sheila: Es muy fácil hablar así ahora. Pero nos hizo confesar.

Sra. Birling: A mí no me hizo *confesar*, como tú dices. Le dije con toda franqueza que sólo consideraba haber cumplido con mi deber.

Sheila: ¡Oh, mamá!

Birling: El hecho es que os habéis achicado.

Sra. Birling *(protestando)*: Arthur, vamos.

Birling: No, tú no, querida. Estos dos. Era evidente que a ese individuo no le gustábamos. Estaba prevenido desde el principio. Probablemente un socialista y alguna especie de maniático; hablaba como uno de ésos. Y en lugar de resistirle, os achicasteis delante de él y hablasteis de vuestros asuntos privados. Deberíais haberle hecho frente resueltamente.

Eric *(malhumorado)*: Yo no me di cuenta de que tú le hicieras frente resueltamente.

Birling: No, porque en ese momento ya habías admitido el robo del dinero. ¿Qué posibilidad tenía yo después? Fui un tonto no insistiendo en verlo a solas.

Eric: No hubiese dado resultado.

Sheila: Claro que no.

Sra. Birling: Realmente, por el modo como habéis hablado, hijos, parecía que deseabais ayudarlo a él en lugar de ayudarnos a nosotros. Ahora callaos para que vuestro padre pueda decidir lo que debemos hacer. *(Mira expectante a* Birling.*)*

Birling *(dudoso)*: Pues sí. Tendremos que hacer algo, y ponernos a trabajar rápidamente también.

Mientras vacila se oye el timbre de la puerta de entrada. Se miran unos a otros alarmados.

¿Ahora qué es eso? ¿Será mejor que vaya?

Sra. Birling: No. Irá Edna. Le pedí que esperara para hacernos un poco de té.

Sheila: Quizá sea Gerald que vuelve.

Birling *(aliviado)*: Sí, claro. Me había olvidado de él.

Edna *aparece.*

Edna: Es Mr. Croft.

Gerald *aparece y* Edna *se retira.*

Gerald: Espero que no les moleste mi vuelta.

Sra. Birling: No, claro está que no, Gerald.

Gerald: Tengo un motivo especial para venir. ¿Cuándo se fue ese Inspector?

Sheila: Hace sólo unos minutos. Nos revolcó como quiso.

Sra. Birling *(amonestándola)*: ¡Sheila!

Sheila: Está bien. *(A* Gerald.*)* Pero estábamos todos metidos hasta el cuello. Se puso peor después que tú te fuiste.

Gerald: ¿Cómo se portó?

Sheila: Era... aterrador.

Birling: Si me lo preguntas a mí, te diré que se portó de una manera muy rara y sospechosa.

Sra. Birling: ¡Su modo descortés de hablarnos a Mr. Birling y a mí, era extraordinario!

Gerald: ¡Hum! ¡Hum!

Todos miran interrogando a Gerald.

Birling *(excitado)*: Tú sabes algo. ¿Qué es?

Gerald *(lentamente)*: Ese hombre no era un oficial de policía.

Birling *(pasmado)*: ¿Qué?

Sra. Birling: ¿Está usted seguro?

Gerald: Casi. Para decirles eso he vuelto.

Birling *(excitado)*: ¡Bravo, muchacho! Preguntaste acerca de él, ¿eh?

Gerald: Sí. Encontré en el camino a un sargento de policía conocido mío. Le pregunté por ese inspector Goole y le describí cuidadosamente el tipo. Juró que no había ningún inspector Goole ni nadie como él en el personal de aquí.

Birling: No le habrás dicho...

Gerald *(interrumpiendo)*: No, no. Esquivé el bulto diciendo que había tenido una discusión con alguien. Pero la cuestión es que ese sargento estaba absolutamente seguro de que no había ningún inspector como el tipo que vino aquí.

Birling *(excitado)*: ¡Caramba! ¡Una patraña!

Sra. Birling *(triunfante)*: ¿No lo dije yo? ¿No dije que no me podía imaginar un verdadero inspector de policía que nos hablara así?

Gerald: Pues tenía usted razón. No hay semejante inspector. Nos han engañado.

Birling *(empezando a moverse)*: Voy a asegurarme.

Sra. Birling: ¿Qué vas a hacer?

Birling: Llamaré al jefe de policía, el coronel Roberts.

Sra. Birling: Cuidado con lo que dices, querido.

Birling *(ahora junto al teléfono)*: Por supuesto. *(Por teléfono.)* Brumley ocho siete cinco dos. *(A los otros, mientras espera.)* De todos modos iba a hacerlo. Tuve mis sospechas todo el tiempo. *(Por teléfono.)* Con el coronel Roberts, por favor. Habla Arthur Birling... Ah, Roberts, habla Birling. Lamento llamarlo tan tarde ¿pero puede usted decirme si el Inspector Goole se ha incorporado a su personal últimamente?... Goole. G-O-O-L-E... un hombre nuevo... alto... afeitado. *(Aquí puede describir al actor que desempeña el papel del* Inspector.*)* Ya veo... sí... bueno, eso lo aclara todo... No, sólo una pequeña discusión que teníamos aquí... Buenas noches. *(Cuelga el tubo y mira a los otros.)* No hay inspector Goole en la policía. Decididamente, ese hombre no era ningún inspector. Como dice Gerald, nos han engañado.

Sra. Birling: Yo lo sentí todo el tiempo. Nunca hablaba como un inspector, ni lo pareció siquiera en ningún momento.

Birling: Esto cambia las cosas, ¿sabes? En realidad las cambia completamente.

Gerald: ¡Pues claro!

Sheila *(amargamente)*: Supongo que ahora todos somos buenas gentes.

Birling: Si no tienes nada mejor que decir, convendría que te callaras, Sheila.

Eric: Sin embargo, tiene razón.

Birling *(enojado)*: Y convendría que tú de todos modos te callaras. Si hubiera sido un inspector de policía y hubiese oído tu confesión...

Sra. Birling *(en tono de advertencia)*: ¡Arthur, cuidado!

Birling *(apresuradamente)*: Sí, sí.

Sheila: Ya ves, Gerald, no debes saber el resto de nuestros crímenes y necedades.

Gerald: Está muy bien, no quiero conocerlos. *(A* Birling.*)* ¿Qué hará usted con este asunto, ahora? ¿Fue un engaño?

Birling: Por supuesto. Alguien preparó a ese individuo para que viniera aquí y nos tomara el pelo. Hay en esta ciudad gente que me tiene suficiente antipatía como para hacer eso. Debimos darnos cuenta desde el principio. En circunstancias comunes creo que yo lo hubiera comprendido. Pero como llegó así, de golpe, en la culminación de nuestra fiestecita, justo cuando todos nos sentíamos tan satisfechos, naturalmente, me tomó de sorpresa.

Sra. Birling: Desearía haber estado aquí cuando llegó ese hombre. Le hubiera hecho unas cuantas preguntas antes de permitirle que nos las hiciera a nosotros.

Sheila: Es muy fácil decirlo ahora.

Sra. Birling: Yo fui la única de nosotros que no cedió ante él. Y ahora creo que debemos discutir este asunto con tranquilidad y sensatez y decidir si no hay algo que hacer.

Birling *(con sincera aprobación)*: Tienes muchísima razón, querida. Ya hemos descubierto un hecho importante: que ese individuo era un farsante, que nos ha tomado el pelo y que esto no puede quedar así.

Gerald: Estoy seguro de que no.

Birling *(profundamente interesado)*: Estás seguro, ¿verdad? ¡Bueno! *(A* **Eric,** *que está inquieto.)* Eric, siéntate.

Eric *(de mal humor)*: Estoy muy bien.

Birling: ¿Muy bien? No estás nada bien. Y no necesitas estar aquí como si... como si...

Eric: ¿Como si qué?

Birling: Como si no tuvieras nada que ver con nosotros. Recuerda simplemente tu situación, jovencito. Si hay alguien metido hasta el cuello en el asunto,

eres tú, de modo que convendría que te interesaras un poco.

Eric: Me intereso un poco. Me intereso demasiado, ése es mi inconveniente.

Sheila: Y el mío también.

Birling: Escuchad los dos. Si todavía os sentís sobre ascuas, lo menos que podéis hacer es quedaros tranquilos. Dejadnos el asunto. Admito que las extravagancias de ese individuo nos han aturdido un poco. Pero ahora lo hemos descubierto y todo lo que debemos hacer es conservar la cabeza. Nos llega nuestro turno.

Sheila: ¿Nuestro turno de hacer qué?

Sra. Birling *(cortante)*: De portarnos con sensatez, Sheila, que no es lo que estás haciendo.

Eric *(estallando)*: ¿De qué sirve hablar de portarse con sensatez? Empezáis vosotros ahora a insistir en que no ha ocurrido absolutamente nada. Y yo no puedo verlo así. Esa muchacha todavía está muerta, ¿verdad? Nadie la devolverá a la vida, ¿verdad?

Sheila *(con vehemencia)*: Eso es lo que yo siento, Eric. Y es lo que ellos parecen no entender.

Eric: Fuera quien fuese el tipo, sigue en pie el hecho de que hice lo que hice. Y mamá hizo lo que hizo. Y

el resto le hizo a ella lo que hizo. Siempre la misma historia asquerosa, ya se la haya contado a un inspector de policía o a otro. Según vosotros, yo debía sentirme mucho mejor. *(A* Gerald.*)* Robé cierta suma de dinero, Gerald, podrías saberlo también... *(Como* Birling *trata de interrumpir.)* No me importa, deja que lo sepa. El dinero no es lo que interesa. Lo que interesa es lo que le ocurrió a la muchacha y lo que todos nosotros le hicimos. Y sobre eso sigo pensando lo mismo y por eso no me siento como si estuviera cómodo aquí, sosteniendo una charla agradable.

Sheila: Y Eric tiene muchísima razón. Es lo mejor que ninguno de nosotros ha dicho esta noche y me hace sentir un poco menos avergonzada. Empezáis a insistir en que todo ha terminado.

Birling: ¡Pero por todos los demonios!

Sra. Birling *(protestando)*: ¡Arthur!

Birling: Pero querida, es que son tan exasperantes. No quieren hacer un intento de comprender nuestra posición o ver la diferencia entre un asunto como éste solucionado entre nosotros, y un escándalo absolutamente público.

Eric *(gritando)*: Y yo digo que la muchacha está muerta y que todos nosotros ayudamos a matarla y que eso es lo que importa...

Birling *(también a gritos y amenazando a* Eric*)*: Y yo digo que o dejas de gritar o te vas. *(Mirándolo fijo pero en un tono tranquilo.)* Algunos padres que conozco, ya te hubieran echado a puntapiés en este momento. De modo que sujeta la lengua si quieres quedarte aquí.

Eric *(en calma, con amargura)*: Me importa un bledo quedarme o no.

Birling: Te quedarás hasta que me des cuenta del dinero que robaste, sí, y también hasta que lo restituyas.

Sheila: Pero eso no devolverá la vida a Eva Smith, ¿verdad?

Eric: Y eso no cambia el hecho de que todos hemos ayudado a matarla.

Gerald: ¿Acaso es un hecho?

Eric: Claro que lo es. Todavía no conoces toda la historia.

Sheila: Supongo que ahora vas a probar que no te pasaste el último verano con esa muchacha en lugar de verme, ¿eh?

Gerald: Yo estuve con esa muchacha el verano pasado. Lo he admitido. Y lo siento, Sheila.

Sheila: Bueno, debo admitir que sales mejor parado que todos nosotros. El inspector lo dijo.

Birling *(enojado)*: No era un inspector.

Sheila *(encolerizándose)*: Bueno, con nosotros se desempeñó muy bien como inspector. Y no empieces a hacer trampas y a fingir ahora. Entre nosotros empujamos a esa muchacha al suicidio.

Gerald: ¿Pero lo hicimos? ¿Quién lo dice? Porque me parece que no hay pruebas de que lo hayamos hecho, y como tampoco de que aquel tipo fuera inspector de policía.

Sheila: Claro que las hay.

Gerald: No, no las hay. Mira. Viene aquí un hombre diciendo que es inspector de policía. Es alguna especie de engaño. ¿Y qué hace? Con mucha astucia, trabajando con datos que recoge aquí y allá, con balandronadas nos hace confesar que todos hemos estado mezclados en la vida de esa muchacha de una u otra manera.

Eric: Y así es.

Gerald: ¿Pero *cómo saben que es la misma muchacha?*

Birling (con *ansiedad)*: ¡Espera un minuto! Déjame ver cómo resultaría eso. Pero... *(Vacila.)* No, no resultaría.

Eric: Todos lo admitimos.

Gerald: Muy bien, todos admitieron que tenían algo

que ver con la muchacha. ¿Pero cómo saben que es la misma?

Los mira, triunfante. Mientras resuelven el problema, se dirige a Birling *después de una pausa.*

Mire, señor Birling. Usted echó a una muchacha llamada Eva Smith. Usted la ha olvidado, pero él le muestra una fotografía y usted recuerda. ¿No es así?

Birling: Sí, esa parte está muy clara. ¿Pero entonces qué?

Gerald: Entonces llega a saber que una vez Sheila hizo echar a una muchacha de la tienda Milwards. Nos dice que es la misma Eva Smith. Y le muestra una fotografía que ella reconoce.

Sheila: Sí. La misma fotografía.

Gerald: ¿Cómo sabes que es la misma fotografía? ¿Viste la que miró tu padre?

Sheila: No, no la vi.

Gerald: ¿Y tu padre vio la que te mostró a ti?

Sheila: No, no la vio. Ahora entiendo lo que quieres decir.

Gerald: No tenemos pruebas de que sea la misma fotografía y en consecuencia no tenemos pruebas de

que sea la misma muchacha. Ahora atiéndanme. Yo nunca vi una fotografía, recuerden. Me tomó desprevenido anunciando de pronto que esa muchacha había cambiado su nombre por el de Daisy Renton. Yo mismo mostré el juego en seguida porque había conocido a una Daisy Renton.

Birling *(con ansiedad)*: Y no había la menor prueba de que esa Daisy Renton fuera Eva Smith. Lo único que teníamos era su palabra, pero también teníamos su palabra de que era inspector de policía, y ahora sabemos que mentía. De modo que pudo estar mintiendo todo el tiempo.

Gerald: Claro que pudo. Probablemente fue así. ¿Y qué ocurrió después de irme yo?

Sra. Birling: Yo estaba trastornada porque Eric se había ido y ese hombre dijo que si Eric no volvía, tendríamos que ir a buscarlo. Bueno, eso me hizo sentir peor todavía. Y su modo era tan severo y parecía tan seguro. Entonces dijo de pronto que yo había visto a Eva Smith hacía sólo dos semanas.

Birling: Ésas fueron exactamente sus palabras.

Sra. Birling: Y como una tonta le dije que sí, que la había visto.

Birling: No sé por qué se lo dijiste. No dijo que se llamaba Eva Smith cuando fue a verte al comité, ¿verdad?

Sra. Birling: No, claro que no lo dijo. Pero yo estaba tan preocupada que cuando de pronto me hizo esas preguntas respondí más o menos lo que él quería que le contestara.

Sheila: Pero mamá, no olvides que antes de eso te mostró una fotografía de la muchacha, y fue evidente que la reconociste.

Gerald: ¿Alguien más la vio?

Sra. Birling: No, sólo me la mostró a mí.

Gerald: Entonces, ¿no ven?, todavía no hay pruebas de que fuera la misma muchacha. Pudo haberle mostrado la fotografía de cualquier muchacha que hubiera acudido al comité. ¿Y cómo sabemos que era realmente Eva Smith o Daisy Renton?

Birling: Gerald tiene muchísima razón. Pudo haber usado una fotografía diferente cada vez y no lo sabríamos. Quizá hayamos reconocido a diferentes muchachas.

Gerald: Exactamente. ¿Te pidió que identificaras una fotografía, Eric?

Eric: No. No necesitaba fotografía en el momento en que se dedicó a mí. Pero evidentemente debe de haber sido la muchacha que yo conocía la que fue a ver a mamá.

Gerald: ¿Por qué debe de haber sido?

Eric: Dijo que había tenido que pedir ayuda porque no quería aceptar más dinero robado. Y la muchacha que yo conocía me dijo lo mismo.

Gerald: Eso mismo puede haber sido música celestial.

Eric: No veo que haya mucha música celestial cuando una muchacha se suicida. Tú puedes salir airosamente del paso, pero yo no. Mamá tampoco. Se la hicimos buena.

Birling *(ansioso)*: Espera un minuto, espera un minuto. No te des tanta prisa en entregarte a la justicia. Esa entrevista con tu madre puede haber sido una patraña para confundir, como todo el asunto del inspector de policía. Todo el maldito asunto puede haber sido una balandronada.

Eric *(enojado)*: ¿Cómo es posible? La muchacha ha muerto, ¿verdad?

Gerald: ¿Qué muchacha? Hubo probablemente cuatro o cinco muchachas diferentes.

Eric: Eso no me importa. La que yo conocí ha muerto.

Birling: ¿Ha muerto? *¿Cómo lo sabemos?*

Gerald: Tiene razón. Usted lo ha entendido. ¿Cómo sabemos que alguna muchacha se ha matado hoy?

Birling *(mirándolos, triunfante)*: Ahora contestad a esto. Miremos el asunto desde el punto de vista de ese individuo. Estamos aquí en una fiestecita y nos sentimos algo satisfechos de nosotros mismos. Tiene que hacernos una jugarreta. Lo primero que debe hacer es darnos tal sacudida que después pueda llevarnos por delante todo el tiempo. Así empieza muy bien. Acaba de morir una muchacha en la Enfermería. Bebió un fuerte desinfectante. Murió después de una agonía...

Eric: Muy bien, no insistas.

Birling *(triunfante)*: Ahí está, ya ves. Sólo repetirlo te trastorna un poco. Y eso es lo que tenía que hacer él. Trastornarnos de golpe y luego empezar a interrogarnos hasta desconcertarnos. Oh, admitámoslo. Ha de reírse de nosotros y con razón.

Eric: Que se ría hasta desternillarse, si fue de verdad un engaño.

Birling: Estoy convencido de que lo es. Nada de investigación policial. Ninguna muchacha a la que le haya ocurrido todo esto. Ningún escándalo...

Sheila: ¿Y ningún suicidio?

Gerald *(decisivo)*: Podemos saberlo en seguida.

Sheila: ¿Cómo?

Gerald: Llamando a la enfermería. O hay una muchacha muerta o no la hay.

Birling *(incómodo)*: Parecerá un poco extraño, ¿no?, llamar a esta hora de la noche.

Gerald: No me importa hacerlo.

Sra. Birling *(enfática)*: Y si no hay...

Gerald: De todos modos, veremos. *(Va hacia el teléfono y marca el número. Los otros observan en tensión.)* Brumley ocho nueve ocho seis... ¿Con la enfermería? Habla Mr. Gerald Croft, de Crofts Limitada... Sí... Estamos un poco preocupados por una de nuestras empleadas. ¿Les han llevado esta tarde a una muchacha que se suicidó bebiendo desinfectante o de algún otro modo? Sí, esperaré.

Mientras espera, los otros dan muestras de tensión nerviosa, Birling *se enjuga la frente,* Sheila *tiembla,* Eric *anuda y desanuda las manos, etc.*

¿Sí?... Está usted seguro... Comprendo. Bueno, muchas gracias... Buenas noches. *(Cuelga el tubo y los mira.)* No ha muerto ninguna muchacha hoy. No llevaron a nadie que hubiera bebido desinfectante. Hace meses que no tienen un suicidio.

Birling *(triunfante)*: ¡Ya veis! Prueba positiva. Toda la historia era música celestial. ¡Nada más que una treta bien urdida! *(Lanza un enorme suspiro de alivio.)* A nadie le gusta que le tomen tanto el pelo, pero con todo... *(Sonríe a todos.)* Gerald, tomemos una copa.

Gerald *(sonriendo)*: Gracias, creo que me gustaría tomar una ahora.

Birling *(dirigiéndose al aparador)*: A mí también.

Sra. Birling *(sonriendo)*: Y debo decir, Gerald, que usted ha resuelto la situación con mucha inteligencia, y le estoy muy agradecida.

Gerald *(yendo a buscar su copa)*: Bueno, mientras estaba fuera de aquí, tuve tiempo para enfriarme y pensar un poco las cosas.

Birling *(dándole una copa)*: Sí, no te embaucó como a nosotros. Admito ahora que en el momento me asustó un poco. Pero tenía una razón especial para no querer ningún escándalo público justamente ahora. *(Ya servido, alza el vaso.)* Bueno, aquí estamos. Vamos, Sheila, no estés así. Ya se acabó.

Sheila: La peor parte sí. Pero olvidas una cosa que yo no puedo olvidar. Todo lo que dijimos que había ocurrido, realmente ocurrió. Si no terminó trágicamente, es una suerte para nosotros. Pero podría haber terminado trágicamente.

Birling *(jovial)*: Pero ahora todo el asunto es diferente. Vamos, vamos, lo comprendes, ¿verdad? *(Imitan-*

do al Inspector *en su discurso final.)* Todos ustedes ayudaron a matarla. *(Señalando a* Sheila *y a* Eric, *y riendo.)* Y desearía que os hubiérais visto las caras cuando lo dijo.

Sheila *se dirige hacia la puerta.*

¿Te vas a dormir, jovencita?

Sheila *(en tensión)*: Quiero escapar de esto. Me aterra tu modo de hablar.

Birling *(cordialmente)*: ¡Tonterías! Ya te reirás. Mira, sería mejor que le pidieras a Gerald el anillo que le devolviste, ¿verdad? Entonces te sentirás mejor.

Sheila *(con pasión)*: Pretendéis que todo es como antes.

Eric: ¡Yo no!

Sheila: Tú no, pero estos otros sí.

Birling: ¿Y no es así? Nos han tomado el pelo, eso es todo.

Sheila: Así que no ha ocurrido nada. Así que no hay nada que lamentar, nada que aprender. Podemos seguir portándonos como hasta hoy.

Sra. Birling: ¿Y por qué no?

Sheila: Os digo que fuera quien fuese aquel Inspector, no era ninguna broma. Lo supisteis entonces. Habíais empezado a aprender algo. Y ahora os habéis detenido. Estáis dispuestos a seguir por el mismo camino de antes.

Birling *(divertido)*: Y tú no, ¿eh?

Sheila: No, porque recuerdo lo que dijo, lo que parecía y lo que me hizo sentir. Fuego, sangre y angustia. Y me aterra vuestro modo de hablar, no puedo escuchar una palabra más.

Eric: Yo estoy de acuerdo con Sheila. A mí también me aterra.

Birling: Bueno, pues id a la cama y no estéis aquí como histéricos.

Sra. Birling: Están demasiado cansados. Mañana se divertirán tanto como nosotros.

Gerald: Todo está bien ahora, Sheila. *(Tiende el anillo.)* ¿Qué se hace con este anillo?

Sheila: No, todavía no. Es demasiado pronto. Tengo que pensar.

Birling *(señalando a* Eric *y a* Sheila*)*: Mirad qué par, la famosa generación joven que todo lo sabe. Y ni siquiera saben aceptar una broma...

El teléfono suena bruscamente. Por un momento reina un silencio absoluto. Birling *va a contestar.*

¿Sí?... Habla Birling... *¿Qué?...* Aquí...

Pero es evidente que la otra persona ha cortado. Cuelga el tubo lentamente con expresión de pánico.

Era la policía. Acaba de morir una muchacha en el camino a la enfermería... por haber tomado un desinfectante. Y un inspector de policía viene hacia aquí... a hacer algunas... preguntas...

Mientras se miran, culpables y sin habla, cae el

TELÓN

TOM STOPPARD

EL VERDADERO INSPECTOR HOUND

Título original:

THE REAL INSPECTOR HOUND

Traducción: ALVARO DEL AMO

PERSONAJES

MOON

BIRDBOOT

SRA. DRUDGE

SIMON

CYNTHIA

MAGNUS

INSPECTOR HOUND

El verdadero inspector Hound se estrenó el 17 de junio de 1968, en el Criterun Theatre de Londres, con el siguiente reparto:

MOON,	Richard Briers.
BIRDBOOT,	Ronnie Barker.
SRA. DRUDGE,	Josephine Tewson.
SIMON,	Robin Ellis.
FELICITY,	Patricia Shakesby.
CYNTHIA,	Caroline Blakiston.
MAGNUS,	Anthony Ween.
INSPECTOR HOUND,	Hugh Walters.

Decorados de Hutchinson Scott

Dirigido por Robert Chetwyn

Lo primero que hay que decir es que el público se encuentra enfrentado a su propio reflejo gracias a un inmenso espejo. Imposible. Sin embargo, al fondo del escenario —nunca en las candilejas—, envuelta en sombras, puede distinguirse una hilera de asientos, al mismo nivel, y una serie de rostros borrosos. Una vez conseguido el efecto puede irse disolviendo a medida que avanza la obra hasta que la primera fila sintetice la presencia de otras filas de atrás, para acabar con la delimitación de dos asientos —uno de los cuales lo ocupa ahora MOON. Entre MOON y el auditorio queda un escenario que representa, con todo el tipismo que sea posible, la sala de Muldoon Manor. En un lado, ventanas de estilo francés. Un teléfono bien visible (y cerca de MOON). El cadáver de un hombre yace tendido boca abajo, delante de un amplio canapé. El canapé debe tener la forma y el tamaño capaces de ocultar el cuerpo, cubriéndolo completamente bajo sus patas. Un silencio. La habitación. El cadáver. MOON.

MOON mira, ensimismadamente, de frente. Vuelve la cabeza a un lado, luego al otro, arriba, abajo — esperando. Coge su programa y lee la portada. Vuelve la página y lee.

Vuelve la página y lee.
Vuelve la página y lee.
Vuelve la página y lee.
Mira la cubierta de atrás y lee.

Aparta el programa y cruza las piernas. Se mira las piernas cruzadas. Mira frente a sí. Tras él, y por un lado, apenas visible, entra un hombre y se sienta: BIRDBOOT.

Pausa. MOON coge su programa, mira la portada y lo aparta con impaciencia. Pausa... Tras él se oye el crujido de una chocolatina a la que se le quita el papel; crujido absurdamente fuerte. MOON mira a un lado y a otro. Su mirada se encuentra con la de BIRDBOOT. Es evidente que se conocen. Intercambian efusivos ademanes. MOON mira frente a sí. BIRDBOOT llega junto a él.

Nota: Casi siempre, MOON y BIRDBOOT conversan en el tono que puede exigirse a unos espectadores, tono que en ocasiones no es más que un murmullo. Para que se oiga lo que dicen deben instalarse micrófonos en donde están sentados. El efecto *no* debe ser un sonido a mayor volumen, amplificado y lanzado violentamente al público, sino un sonido a mayor volumen, cuidadosa y suavemente esparcido entre el público.

El caso es que BIRDBOOT, con una caja de chocolatinas «Black Magic», va avanzando hasta alcanzar a MOON y dejarse caer en el asiento de al lado.

BIRDBOOT, gordinflón, de mediana edad, y MOON, más joven, más alto, más crispado.

BIRDBOOT. (*Sentándose, en un tono de conspirador.*)—Los amigos y yo hemos celebrado una reunión en el bar y decidido que esto es una

diversión para familias de alcurnia, pero si se prolonga más allá de las diez y media puede considerarse que bordeamos el desenfreno — Y si continúa hasta... (*Se ríe con entusiasmo.*) Esta noche me encuentro de maravilla, no te importará que me siente a tu lado...

MOON.—Hola, Birdboot.

BIRDBOOT.—¿Dónde está Higgs?

MOON.—Yo he venido en su lugar.

MOON y BIRDBOOT.—¿Dónde está Higgs?

MOON.—Cada vez.

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—Es como si existiéramos sólo uno de nosotros cada vez, turnándonos en aras de la continuidad. Mantengo para Higgs cálido el espacio. Mi presencia define su ausencia, su ausencia confirma mi presencia, su presencia excluye la mía... Cuando Higgs y yo bajemos juntos este laberinto reclamando nuestro asiento común, los océanos se precipitarán en el cielo y de los árboles colgarán peces.

BIRDBOOT. (*No ha prestado atención, ocupado en mirar vagamente de un lado a otro, parece ahora volver a la realidad.*)—¿Dónde está Higgs?

MOON.—Basta con mi puesto de observación al que se accede mediante una localidad complementaria. Esta noche las calles están intransitables, el país se ha levantado en armas y el grito se propaga a través de las colinas. ¿Dónde-está-Higgs? (*Breve pausa.*) Quizá haya acabado muriendo, atrapado en un ascensor quién sabe dónde, o sucumbiendo a la amnesia, errando por la nación con sus suspiros ahogados por paquetes de localidades.

(BIRDBOOT *le mira por un momento con incredulidad.*)

BIRDBOOT.—Sí... Sí, bueno, esta noche no he traído a Myrtle. Yo creo que no le apetecía mucho.

MOON.—En una palabra, que está hasta el gorro.

BIRDBOOT.—Bueno, no. Es que esto es una especie de *thriller*, ¿no?

MOON.—¿Sí?

BIRDBOOT.—Eso es lo que yo he oído. ¿Quién ha matado algo? Que nadie salga de la casa.

MOON.—Eso me parece a mí. Debajo.

BIRDBOOT.—*¿Debajo?* ¡Eso no es más que una suposición, amigo mío! ¡Mira eso!

(*Miran eso. La habitación. El cadáver. Silencio.*)

¿Ya ha empezado?

MOON.—Sí.

(*Pausa. Miran eso.*)

BIRDBOOT.—¿Estás seguro?

MOON.—Es una pausa.

BIRDBOOT.—¡No se puede empezar con una *pausa!* Si te interesa mi opinión, te diré que ahí detrás reina el pánico. (*Se ríe y se calma.*) Así que ¿dónde está Higgs esta noche?

MOON.—Esa frase me seguirá hasta la tumba y se convertirá en mi epitafio — Aquí yace Moon el suplente: ¿dónde está Higgs?... A veces sueño con la revolución, un sangriento *coup d'etat* perpetrado por los de segunda fila — troupes de actores degollados por sus comparsas, magos aserrados en dos por chicas cu-

biertas de lentejuelas infatigablemente sonrientes, campos de cricket arrasados por implacables cuadrillas de recogepelotas — Sueño con campeones acuchillados por aspirantes que se dejan pegar en los entrenamientos mientras eternas madrinas de boda se vuelven y violan a los novios sobre la tarta nupcial y secretarios particulares de miembros del parlamento colocan bombas en la papelera del ministro — mueren cómicos en escenarios de provincias, despojados de sus atributos por ayuntadores que triunfan gracias a su mudez —

— y — avanza —

— un ejército de asistentes y delegados, de segundos de a bordo, de equipos que pierden en la final, de hombres que son el brazo derecho de alguien — echando abajo las puertas del palacio en donde el segundón de la corte acaba de cometer un regicidio con un mazo de criquet y se lo encuentran subido en el trono —

¡Segundones del mundo — que ni un segundo más se prolongue vuestra situación!

(*Transición.*)

A veces sueño con Higgs.

(*Pausa.* BIRDBOOT *le mira con incredulidad. Está perplejo y trata de asir de nuevo la realidad a través de su paquete de chocolatinas.*)

BIRDBOOT. (*Comiéndose el micrófono.*)—¡Chocolatinas!

MOON.—¿De qué marca?

BIRDBOOT. (*Comiéndose el micrófono.*)—Black Magic.

MOON.—No, gracias.

(*Se interrumpe el aliento en el micrófono.*)

(*De buenas intenciones...*)

BIRDBOOT.—Bueno, pues te voy a decir una cosa. Vigila a la chica.

MOON.—¿Crees que lo hizo ella?

BIRDBOOT.—No, no — La *chica*, vigílala.

MOON.—¿Qué chica?

BIRDBOOT.—No la conoces; cuando aparezca, te daré un codazo.

MOON.—*Tú* sí la conoces.

BIRDBOOT. (*Desconfiado, levanta la cabeza.*)—¿Qué quieres *decir* con eso?

MOON.—No te he oído bien.

BIRDBOOT.—Hablaba de hacerte una seña — a mí los codazos me parecen un signo razonablemente claro — por el amor de Dios, Moon, ¿se puede saber qué te pasa? — podías haber organizado algo divertido para celebrar su primer díía de salida — para ella todo es nuevo, viene de provincias, dispuesta a escalar la cumbre. No pretendo enseñarte lo que debes decir, pero presiento que con una palabra nuestra la conquistaremos.

MOON.—Seguro que ya tienes preparadas varias docenas de «palabras nuestras».

BIRDBOOT. (*Bruscamente ofendido.*)—Debes saber que soy un padre de familia que respeta a su esposa, perfecta ama de casa, sin que ello suponga merma alguna en su atractivo, y si está sugiriendo que voy a emplear mi habilidad retórica para...

MOON.—No, no...

BIRDBOOT.—Un hombre de mi intachable moralidad...

MOON.—Perdona...

BIRDBOOT.—... injustamente mancillada.

MOON.—¿Es ésta?

(MOON *se refiere a la* SRA. DRUDGE, que acaba *de entrar.*)

BIRDBOOT.—No seas absurdo, no iba a dejarse matar por una vie... ¡Ah!

(*La* SRA. DRUDGE *es la asistenta; de mediana edad, va provista de un turbante. Va derecha a la radio; sus pasos enérgicos levantan el polvo del entarimado.*)

MOON. (*Consultando su programa.*)—La señora Drudge, sirvienta.

RADIO. (*La* SRA. DRUDGE *la ha encendido. Sin ningún preámbulo.*)—Interrumpimos nuestro programa para transmitir un mensaje urgente de la policía. (*La* SRA. DRUDGE, *a la escucha.*) Continúa la búsqueda del loco que consiguió escapar del manicomio y se dirige, al parecer, a Essex.

SRA. DRUDGE. (*Aterrada, a punto de desmayarse.*) ¡A Essex!

RADIO.—La policía local, que actúa a las órdenes del inspector Hound, informa que el hombre en cuestión ha sido visto en los desolados pantanos que rodean Muldoon Manor. (*La* SRA. DRUDGE *no puede reprimir un gesto de espanto.*) El fugitivo viste chaqueta oscura y camisa clara. De mediana estatura, corpulento y de aspecto juvenil. Toda persona que vea a un hombre que responda a esta descripción y actúe de forma sospechosa debe telefonear inmediatamente al puesto de policía más cercano.

(*Un hombre que responde a esta descripción*

ha aparecido tras la SRA. DRUDGE. *Actúa de forma sospechosa. Se acerca cautelosamente aquí. Se acerca cautelosamente allá. La* SRA. DRUDGE *no le ve. El tampoco ve el cadáver.*)

RADIO.—Hasta aquí el informe facilitado por la policía.

(*La* SRA. DRUDGE *apaga la radio y reanuda su limpieza. No ve el cadáver. Por pura casualidad siempre hay algo que lo tapa, y cuando no es así resulta que le da la espalda. Barre y limpia el polvo, sin embargo, alrededor del cadáver.*)

BIRDBOOT.—Así que es eso lo que dicen de mí, ¿eh?

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—No, si ya sé lo que se murmura a mis espaldas: calumnias, chismes, indirectas lanzadas como-quien-no-quiere-la-cosa. ¿Tú qué has oído?

MOON.—Nada.

BIRDBOOT. (*Cortés.*)—Comadreos. Coma, mi querido amigo, dreos. Yo no hago ni caso. La envidia soterrada de los que urden los escándalos. Tengo armas para combatir todo eso; soy un hombre casado, respetable...

MOON.—Incidentalmente...

BIRDBOOT.—Eso es agua pasada, puedes creerme.

MOON.—¿Quién era esa dama con quien te vi la otra noche?

BIRDBOOT. (*Bruscamente furioso.*)—¡Cómo te atreves! (*Más tranquilo.*) Cómo te atreves. ¡No me vengas ahora con tus turbias insinuaciones! Myrtle, mi mujer, entiende perfectamente que un hombre como yo, dedicado a la

crítica, se ve obligado de forma ocasional a mezclarse con el mundo de las candilejas, en cuanto debe constatar *au fait* los más recientes...

MOON.—Perdona...

BIRDBOOT.—Que un crítico de mi intachable integridad sea vilipendiado y vapuleado así de boca en boca...

MOON.—Ssssh...

BIRDBOOT.—¡No tengo nada que ocultar! Ay, si esto llegara a oídos de mi amada Myrtle...

MOON.—¿Me das una chocolatina, por favor?

BIRDBOOT.—¿Qué? Ah. (*Ablandado.*) Ah, sí... No faltaría más... Sí, toma una chocolatina. Nada tiene que ver lo uno con... Sí, bonita función. (*Se mete el chocolate en la boca y lo mastica.*) ¿Qué sabor prefieres? ¿Guinda? ¿Fresa? ¿Crema de café? ¿Delicia turca?

MOON.—Cogeré uno trufado.

(BIRDBOOT *deja de masticar.*)

BIRDBOOT.—¡Ah! Lo siento. (*Se le han acabado los trufados.*)

MOOK.—¿Grosella fondue?

BIRDBOOT.—No.

MOON.—¿Pistachio? ¿Miel a la piña? ¿Praliné de nueces de Georgia? ¿Bizcocho borracho con Chateau Neuf du Pape del 55?

BIRDBOOT.—No, lo siento muchísimo... ¿Caramelo?

MOON.—Sí, muy bien.

BIRDBOOT.—Muchísimas gracias. (*Le da a* MOON *una chocolatina. Pausa.*) Incidentalmente, amigo mío, te agradeceré que no vuelvas a

mencionar... En fin, ya sabes cómo se complican estos malentendidos y...

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—El hecho es, simplemente, que a Myrtle no le *gusta* el teatro...

(BIRDBOOT *lanza la frase trabajosamente, sin la menor esperanza de que se tome por una explicación.*)

(*La* SRA. DRUDGE, *que está ya a punto de descubrir el cadáver —pues ha continuado barriendo la habitación—, corre el sofá y tapa completamente el cadáver. Continúa canturreando y limpiando el polvo.*)

MOON.—A propósito, enhorabuena, Birdboot.

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—En el teatro Royal. ¡Han reproducido tu crítica entera con luces de neón!

BIRDBOOT. (*Halagado.*)—¡Ah!... eso ya es antiguo.

MOON.—Pero lo has visto, claro.

BIRDBOOT. (*En tono vago.*) Bueno, pues pasaba por ahí y...

MOON.—Y tengo intención de pasar otra vez a verlo cuando hayan acabado de instalarlo.

BIRDBOOT.—Mira, por casualidad llevo encima unas diapositivas en color. No sé si te interesará...

MOON.—Por favor, por favor. Me encantan las diapositivas, me encantan... (BIRDBOOT *saca varias diapositivas en color y un aparato con pilas, que* MOON *mantiene ante los ojos mientras habla.*) Sí..., sí..., precioso... Se ve maravillosamente. Sensación de relieve, un bonito color, es algo eléctrico, en el mejor sen-

tido de la palabra. En su tamaño, es una pequeña obra maestra, y casi me atrevo a decir cinético, sin ser pop, y, habiendo dicho esto, creo que es justo reconocer que nos encontramos con un texto que abre una nueva dimensión a la crítica teatral. Te animo a que metas prisa al teatro Royal; por cosas como ésta merece la pena nuestra vida. (*Bajando las diapositivas con aspereza.*) Todo lo que he conseguido en mi vida ha sido un «Inolvidable» en los carteles de... ¿De qué?...

BIRDBOOT.—¡Ah!..., sí... Es verdad... Pero ¿era tuya la frase? Yo creía que era de Higgs.

(*Suena el teléfono. La* SRA. DRUDGE *parece que lo estaba esperando, pues se había dedicado, momentos antes de la llamada, a limpiar el aparato con intensa concentración. Lo descuelga.*)

SRA. DRUDGE. (*Al teléfono.*)—Diga... El salón de la residencia campestre de lady Muldoon una mañana en los comienzos de la primavera... Dígame... El sal... ¿Quién? ¿Con quién quiere usted hablar? Mire, no hay nadie aquí con ese nombre, todo esto es muy misterioso, y estoy segura de que a alguna parte conducirá este embrollo, aunque confiemos que nada malo nos suceda, a lady Muldoon y sus invitados, me refiero; aquí estamos desconectados del resto del mundo, y en lo del resto del mundo incluyo a Magnus, el hermanastro tullido, no se levanta de su silla de ruedas, de su esposo, el excelentísimo lord Albert Muldoon, que salió hace diez años a dar una vuelta por el acantilado y nadie le ha vuelto a ver desde entonces. Todos solos, nadie ha tenido descendencia.

MOON.—Colateral, se entiende.

BIRDBOOT.—Pero sana y robusta.

SRA. DRUDGE.—Si algún extraño penetrara en la mansión, lo que me parece muy improbable, descuide, le diré que usted le ha llamado. Adiós.

(*Cuelga el teléfono y sorprende al sospechoso personaje, que ha vuelto a entrar, aún más sospechoso que en su primera aparición, por las ventanas de estilo francés. El recién llegado comprueba en seguida que le están mirando, y, tras un ligero sobresalto, se yergue.*)

SIMON.—¡Ah!... ¡Muy buenas! Soy Simon Gascoyne, espero que no le importe; la puerta estaba abierta y me he tomado la libertad de entrar. Soy amigo de lady Muldoon, la señora de la casa. Nos presentó una amiga común, Felicity Cunningham, con quien coincidimos casualmente el otro día en un paseo campestre.

SRA. DRUDGE.—Yo soy la señora Drudge. No vivo aquí, pero cojo la bicicleta y me presento en un periquete a limpiar un poco, siempre que el tiempo permita pedalear, a través de la suavidad de los prados, hasta esta aislada mansión de Muldoon Manor. A juzgar por la hora que es (*Mira el reloj.*), usted debe haber llegado antes de que el aguacero nos aislara del resto del mundo, imposibilitando cualquier relación con el exterior.

SIMON.—He cogido el atajo que bordea el acantilado, continúa en un sendero, que utilizan los contrabandistas, atraviesa la traidora ciénaga que rodea esta casa, curiosa, extrañamente inaccesible.

SRA. DRUDGE.—Sí; muchos visitantes han llamado la atención sobre la caprichosa topografía

de la zona, en donde no existen caminos que conduzcan a Manor, aunque *haya* vías de *acceso*, utilizables siempre que el tiempo lo permita.

SIMON.—Sí, así es. Puede decirse entonces que hacía semanas que no disfrutábamos de un día tan hermoso como el de hoy.

SRA. DRUDGE.—¡Ah!, pero ahora que el cuclillo está en celo habrá niebla antes de que el sol alcance Foster's Ridge.

SIMON.—Da gusto, es increíble lo que entienden de meteorología las gentes del lugar.

SRA. DRUDGE. (*Con desconfianza.*) Lo que entienden ¿de qué?

SIMON. (*Mirando por la ventana.*)—Sí, parece que se va a levantar un poco de niebla.

SRA. DRUDGE.—La niebla es muy traidora por estos parajes. Se alza del mar sin avisar, cubriendo el acantilado con un manto mortífero, un sudario que envuelve a los que por allí se adentran a ciegas.

SIMON.—Sí, ya lo había oído.

SRA. DRUDGE.—Yo he llegado a conocer los interminables fines de semana, hace ya años, cuando Muldoon Manor, de entonces le viene el nombre a esta mansión incomparable, parecía flotar sobre una capa de hielo, ofreciendo un aspecto tan insólito, tan temible que daban ganas, qué sé yo, de llamar a la policía. Fue precisamente en uno de estos fines de semana cuando lord Fuldoon, que acababa de devol ver a su bellísima novia al hogar de sus antepasados, salió de esta casa a pasear, hace ya diez años de esto, y jamás apareció su cuerpo.

SIMON.—Sí, es verdad, pobre Cynthia.

SRA. DRUDGE.—Se llamaba Albert.

SIMON.—Sí, es verdad, pobre Albert. Pero dígame, ¿está en casa lady Muldoon?

SRA. DRUDGE.—Creo que está jugando al tenis en la pista de hierba con Felicity Cunningham.

SIMON. (*Sobrecogido.*)—¿Felicity Cunningham?

SRA. DRUDGE.—Una amiga común, repito sus palabras. Una feliz casualidad. Voy a decirles que está usted aquí.

SIMON.—Bueno, pensándolo bien me parece que no voy a poder quedarme; haga el favor de no molestarlas... El caso es que tengo que marcharme.

SRA. DRUDGE.—Se van a llevar un disgusto. Hace tiempo que no aparecía en Manoor un cuarto jugador que completara la mesa de bridge, porque yo no sé jugar a las cartas.

SJMON.—Entonces ¿hay otro huésped?

SRA. DRUDGE.—El Mayor Magnus, el hermanastro tullido de lord Muldoon que volvió inesperadamente el otro día del Canadá, completa la lista de invitados.

(*La* SRA. DRUDGE *sale;* SIMON *se queda indeciso.*)

MOON. (*Despacio, después de una larga reflexión.*)—Creo que debo esperar a Higgs para morir.

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—No me extrañaría nada que nuestras agonías coincidieran.

(*Suena el teléfono.* SIMON *descuelga el auricular.*)

SIMON.—¿Dígame?

MOON.—Me pregunto si le ocurrirá lo mismo a Puckeridge.

BIRDBOOT y SIMON. (*A la vez.*)—¿Quién?

MOON.—Es quien me suple a mí.

BIRDBOOT.—¿El que suple al suplente?

MOON.—¿No estará acariciando la idea de escribir la nota necrológica de Higgs, la nota necrológica mía? ¿No soñará ya con...?

SIMON.—¿Con quién quiere usted hablar?

BIRDBOOT.—¿Cómo es?

MOON.—Mordaz.

SIMON.—Aquí no hay nadie que se llame así.

BIRDBOOT.—No; como crítico, me refiero, ¿qué tal es Puckeridge como crítico?

MOON. (*Ríe; su risa rezuma veneno.*)—Nadie lo sabe.

SIMON.—Se ha debido usted equivocar de número.

MOON.—Siempre hemos escrito Higgs y yo.

(SIMON *cuelga el teléfono y comienza a andar nerviosamente. Pausa.* BIRDBOOT *consulta su programa.*)

BIRDBOOT.—Simon Gascoyne. Está clarísimo que no es él.

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—Decía que no es él.

MOON.—¿Quién es, entonces?

BIRDBOOT.—Para mí que es Magnus.

MOON.—Pero ¿cómo? ¿Disfrazado?

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—Que si crees que es Magnus disfrazado.

BIRDBOOT.—Me parece que estás muy fuera de la obra, Moon.

MOON.—Creí que decías...

BIRDBOOT.—No haces más que bisbisear que si Higgs, que si Puckeridge. ¿Se puede saber qué te pasa?

MOON. (*Reflexivo.*)—Me gustaría saber si hablan de mí...

(*Un extraño impulso lleva a* SIMON *a encender la radio.*)

RADIO.—Nuevo parte de la Policía. La Policía de la región de Essex continúa la búsqueda infructuosa del loco que sigue en libertad por los mortíferos pantanos de la zona costera. El inspector Hound, encargado de dirigir la operación, todavía no considera oportuno hacer comentarios, pero, según la creencia general, tiene ya un plan secreto... Mientras tanto, la Policía y brigadas de voluntarios están recorriendo la ciénaga palmo a palmo, voceando con megáfonos: «No seas loco, entrégate.» Hasta aquí el parte de la Policía.

(SIMON *apaga la radio. Es evidente que está nervioso.* MOON y BIRDBOOT, *cada uno en lo suyo.*)

BIRDBOOT. (*Cayendo en la cuenta.*)—Ah, claro...

MOON.—Claro, lo lógico es pensar que los labios de Puckeridge raras veces pronuncian mi nombre..., realmente es triste. Quiero decir que no es vida, fíjate, el que suple al suplente.

BIRDBOOT.—Claro, claro...

MOON.—Higgs nunca se acuerda de mí. Cuando me ve hace un guiño, como si me reconociera.

BIRDBOOT.—Venganza, está clarísimo.

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—Celos.

MOON.—Qué tontería. No hay nada *personal* en esto.

BIRDBOOT.—Envidia paranoica.

MOON. (*Comienza con brusquedad, luego su discurso va adquiriendo ritmo progresivamente.*) Yo lo resumiría así: resulta asfixiante tener que amoldarse a otro cubículo, vegetar en la reserva, estar a mano, atento al timbre, lo mismo puedes entrar que continuar allí, el sustituto, el que está siempre a punto, el eventual, aunque yo soy Moon, siempre soy Moon, el mismo que viste y calza, Moon [1] en junio, abril, septiembre, y ningún miembro de la raza humana calienta el pedacito de espacio que me corresponde; sí, lo noto en el guiño que hace cuando simula reconocerme.

BIRDBOOT.—Está completamente loco, eso desde luego.

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—Aunque hay que descartar la hipótesis de que se encuentre en el pantano.

MOON.—Ya.

BIRDBOOT.—El esqueleto en el armario ha vuelto a casa buscando reposo.

MOON.—Sí, claro. (*Carraspea..., pues tanto como él, como* BIRDBOOT, *tienen una voz «pública», una voz crítica que utilizan para emitir sesudas opiniones.*)—Ya en el teatro primitivo percibimos el impacto clásico del personaje que actúa como catalizador, el hombre errante, que se zambulle en un momento dado dentro de un mundo que parece muy equilibrado, pero del que pronto surgirán sus contradicciones, sus fisuras íntimas, que o mucho me

(1) Hay aquí una referencia a la etimología de Moon: Luna. (*N. del T.*)

equivoco o son los propios ciudadanos quienes, aferrados a su vida muelle, se encargan de alimentar las carencias sociales hasta que un día esos crustáceos que pululan entre las piedras de la charca social deben abandonar sus caparazones y, obligados por el personaje catalizador, exponer al sol la carne pelada y temblorosa que constituye, en el fondo, el soporte de cada uno de nosotros. Pero con esto no se agota...

BIRDBOOT.—Estoy de acuerdo. Mira a Magnus.

(*Entra botando una pelota de tenis a través de las ventanas de estilo francés, seguida de cerca por* FELICITY, *que tiene poco más de veinte años. Viste un bonito conjunto de tenis y lleva una raqueta en la mano.*)

FELICITY. (*A alguien que estás detrás de ella.*)—¡Fuera!

(*Tarda unos segundos en advertir la presencia de* SIMON, *que está de pie, en actitud desmadejada, a un lado de la escena.* MOON *da un respingo: es evidente que se ha acordado de algo.*)

MOON.—Oye, Birdboot...

BIRDBOOT.—Es ésa.

FELICITY. (*Que al fin ha visto a* SIMON.)—¡Tú!

(*En la sorpresa de* FELICITY *se mezclan también unas gotas de placer.*)

SIMON. (*Nervioso.*)—Pues... sí. ¿Qué tal?

FELICITY.—¿Qué estás haciendo tú aquí?

SIMON.—Es que yo...

MOON.—Ella es —

BIRDBOOT.—Sssh...

SIMON.—No puedes disimular que te sorprende verme.

FELICITY.—Las cosas como son, amor mío, eres realmente extraordinario.

SIMON.—Bueno, pues aquí me tienes.

FELICITY.—Debías tener muchísimas ganas de verme. No te voy a ocultar que me siento *halagada*, pero ¿no podías esperar a que volviera?

SIMON. (*Con valentía.*)—Hay algo que no sabes.

FELICITY.—¿El qué?

SIMON.—Verás, todo lo que te dije — puede ser que llevara las cosas demasiado lejos — que lleváramos las cosas...

FELICITY. (*Con obstinación.*)—¿Qué intentas decirme?

SIMON.—¡Amo a otra!

FELICITY.—Ya.

SIMON.—No te prometí nada. Yo sólo...

FELICITY.—No tienes que decir nada más —

SIMON.—Pero yo no quiero hacerte daño —

FELICITY.—¡Qué desfachatez!

SIMON.—Por favor —

FELICITY.—Cobarde y mujeriego —

SIMON.—Permíteme que te explique —

FELICITY.—No es éste el sitio ni el momento — crees que tienes derecho a irrumpir donde sea, sin importarte en absoluto lo que yo...

SIMON.—Pero quiero que sepas que mi admiración por ti es sincera. No quiero que pienses que no me doy cuenta del alcance de todo lo que estoy diciendo —

FELICITY.—¡Te mataré por esto, Simon Gascoyne!

(*Sale llorando y se cruza con la* SRA. DRUDGE, *que ha entrado a tiempo de oír su última frase.*)

MOON.—Era ella.

BIRDBOOT.—Te lo dije: dispuesta a escalar la cumbre —

MOON.—No, no...

BIRDBOOT.—Sssh...

SIMON. (*A la* SRA. DRUDGE.)—Sí, ¿qué es esto?

SRA. DRUDGE.—Vengo a disponer la mesa de juego, señor.

SIMON.—No creo que me pueda quedar.

SRA. DRUDGE.—Ah, lady Muldoon se va a llevar una *decepción.*

SIMON.—¿Sabe ella que estoy aquí?

SRA. DRUDGE.—Claro que sí, señor, acabo de decírselo y la noticia le ha puesto en estado de excitación.

SIMON.—¿De verdad?... Bueno, supongo que ahora que he despejado el ambiente... En estado de excitación, dice usted... Vaya..., vaya...

(*El y la* SRA. DRUDGE *se disponen a instalar la mesa de juego. Cuando está lista, la* SRA. DRUDGE *sale.*)

MOON.—¿Felicity? Esa es.

BIRDBOOT.—Qué va. Sale para despistar.

MOON.—¡Quiero decir que era *ella!*

BIRDBOOT. (*Exasperado.*)—Que *era* ¿el qué?

MOON.—¡La dama con quien te vi anoche!

BIRDBOOT. (*Aspirando con furia.*)—¿Te atreves a sugerir que un hombre de mi intachable integridad iba a vender su honor por un plato de lentejas? Simplemente porque en el ejercicio de mi profesión haya establecido, inevitable-

mente, una serie de relaciones perfectamente inocentes con —que se me dedique una mirada, una mirada cálida, te lo concedo, a mí, un viejo combatiente que ha dedicado su vida a—. Me parece, sencillamente, intolerable verme vilipendiado y vituperado.

MOON.—No era mi intención —

BIRDBOOT.— — encontrarme convertido en el objeto de la malicia más rastrera, cotilleos mezquinos de hombrecillos —

MOON.—Perdona —

BIRBDOOT.— — sugerir que la independencia de mi opinión, manifestada en un periódico de inmaculada honestidad, se encuentra a merced de la primera pelandusca que está dispuesta a concederme sus favores —

MOON.—Sssssh...

BIRDBOOT.—¡Un calavera!... Vamos, ahora que Myrthle y yo hace ya que estamos juntos — ¡Dios mío! ¿Qué eso *eso?*

(*Entra* LADY CYNTHIA MULDOON *por las ventanas de estilo francés. Es una mujer guapa, de unos treinta años. Viste un traje de cocktail, viene muy peinada y lleva una raqueta en la mano.*)

(*Su entrada produce un gran efecto en* BIRDBOOT. *Se levanta a medias de su asiento. Con la boca abierta se derrumba de nuevo en la butaca.*)

CYNTHIA. (*Al entrar.*)—¡Simón!

(*Se crea una gran tensión dramática entre ella y* SIMON.)

MOON.—Lady Muldoon.

BIRDBOOT.—No me refiero a eso. ¿Quién *es* ella?

SIMON. (*Reponiéndose.*)—¡Cynthia!

CYNTHIA.—No digas nada aún, pero abrázame.

(*La estrecha entre sus brazos y sus labios se confunden, como dirían ellos. Mientras sus labios siguen confundidos* —)

BIRDBOOT.—Qué *guapa* es. Un ángel de hermosura celestial, un poema...

MOON.—Me parece que tenía la boca abierta.

(CYNTHIA, *en un gesto dramático, se aparta.*)

CYNTHIA.—¡No tenemos derecho a estos encuentros!

SIMON.—¡No tenemos nada de qué avergonzarnos!

CYNTHIA.—¡Pero, amor mío, esto es una locura!

SIMON.—¡Sí! ¡Estoy loco de amor por ti!

CYNTHIA.—Por favor, ¡recuerda donde estamos!

SIMON.—¡Cynthia, te quiero!

CYNTHIA.—No. ¡Yo amo a Albert!

SIMON.—¡Ha muerto! (*Sacudiéndola.*) Haz el favor de entenderlo. ¡Albert ha muerto!

CYNTHIA.—No. ¡Nunca abandonaré la esperanza! ¡Déjame! ¡No somos libres!

SIMON.—No me importa, estamos hechos el uno para el otro, ya hemos perdido mucho tiempo.

CYNTHIA.—¡Tú eres un desaprensivo, Simon! Te aprovecharás de mí y luego me dejarás tirada como a tantas otras.

SIMON.—¡No, Cynthia! ¡Tú puedes hacer de mí otro hombre!

CYNTHIA.—Eres despiadado, tan brusco, tan cruel —

(*La besa despiadadamente.*)

MOON.—El hijo que nunca tuvo se proyecta ahora en este atractivo extranjero que se transforma en amante —juventud, vigor, el animal, el atleta como esteta—, arrasando todo tipo de barreras en el nivel más profundo del deseo.

BIRDBOOT.—Caramba, me parece que tienes razón. Tiene la *boca* abierta.

(CYNTHIA *se aparta. Ha entrado la* SRA. DRUDGE.)

CYNTHIA.—Basta. ¿No ves que vas a acabar volviéndote loco?

SIMON.—¡Mataré a cualquiera que se interponga entre nosotros!

CYNTHIA.—Sí, dígame, señora Drudge.

SRA. DRUDGE.—¿Le parece que cierre las ventanas, milady? La niebla ha comenzado ya a levantarse, el mar la alimenta y va adquiriendo el aspecto de un mortífero —

CYNTHIA.—Sí, me parece muy oportuno. Parece además que va a espesarse tanto como estos últimos días. ¿Están las cartas preparadas?

SRA. DRUDGE.—Sí, milady.

CYNTHIA.—Dígale a la señorita Cunningham que la esperamos.

SRA. DRUDGE.—Sí, milady.

CYNTHIA.—Y ruegue al Mayor que baje.

SRA. DRUDGE.—Me parece que le estoy oyendo bajar. (*Lo dice mientras sale.*)

(*Tenía razón la* SRA. DRUDGE: *se distingue perfectamente el ruido de una silla de ruedas bajando varios tramos de escaleras, con las correspondientes pausas de los distintos descansillos. Aparece al fin la silla de ruedas transportando a* MAGNUS, *que a una velocidad de veinticinco kilómetros por hora se precipita violentamente sobre* SIMON.)

CYNTHIA.—¡Simon!

MAGNUS. (*Rugiendo.*)—¡Que no haya compasión! ¡Arrojadlo bajo las ruedas!

CYNTHIA.—Amor, ¿estás bien?

MAGNUS.—¡Tengo testigos!

CYNTHIA.—¡Ay Simon! ¡Di algo!

SIMON. (*Incorporándose bruscamente.*)—Lo siento muchísimo.

MAGNUS. (*Gritando aún.*)—¿Desde cuándo has sido tú peatón?

SIMON.—Desde que aprendí a andar.

CYNTHIA.—¿Podrás andar ahora...? (*Simón se levanta y anda.*)—¡Gracias a Dios! Magnus, te presento a Simon Gascoyne.

MAGNUS.—Y ¿qué está haciendo aquí?

CYNTHIA.—Pues pasaba cerca y...

MAGNUS.—¿Ah, sí? ¿Encuentra usted agradable el lugar?

SIMON. (*A* CYNTHIA.)—Por mí me quedaría para siempre.

(*Entra* FELICITY.)

FELICITY.—Ya veo que sigues aquí.

CYNTHIA.—Claro que sigue aquí. Vamos a jugar a las cartas. No necesito presentaros, claro; qué tonta, ahora caigo: a ti, Simon, te conocí a través de Felicity, nuestra común amiga.

FELICITY.—Sí, Simon es un antiguo amigo, aunque no tan antiguo como tú, Cynthia querida.

SIMON.—Sí, no había visto a Felicity desde...

FELICITY.—Anoche.

CYNTHIA.—¿De verdad? Bueno, reparte tú, Felicity. Simon, ayúdame a correr el sofá. Magnus, juega tú de pareja con Felicity contra Simon y yo, ¿te parece?

MAGNUS. (*Aparte.*)—Simon y tú siempre habéis jugado contra mí, Cynthia, ¿me equivoco?

CYNTHIA.—¿A qué te refieres, Magnus?

MAGNUS.—Eres una mujer terriblemente atractiva, Cynthia.

CYNTHIA.—¡Por favor! ¡Por favor! ¡Acuérdate de Albert!

MAGNUS.—Albert ha muerto, Cynthia, y tú eres joven todavía. Estoy seguro que él hubiera visto con buenos ojos el que tú y yo...

CYNTHIA.—¡No, Magnus, eso no puede ser!

MAGNUS.—¿Es Gascoyne, verdad? ¡Le mataré si se interpone entre nosotros!

CYNTHIA. (*Llamando.*)——¡Simon!

(*El sofá, empujado hacia la mesa de juego, muestra una vez más el cadáver, aunque los jugadores no lo ven.*)

BIRDBOOT.—Simon merece que le hagan picadillo.

CYNTHIA.—¡A ver! ¿Quién sale?

MAGNUS.—Yo. No quiero cartas.

CYNTHIA.—¿Te he oído decir que viste anoche a Felicity, Simon?

SIMON.—¿Sí? Ah, sí, sí, verás..., juegas tú, Felicity.

FELICITY.—Acabo de jugar, ¿no te has dado cuenta, Simon? Ahora, me parece a mí, le toca a Cynthia.

CYNTHIA.—Esta es mi baza, Felicity, cielo.

FELICITY.—No hay en el infierno furia semejante a la de la mujer desdeñada, Simon.

SIMON.—Sí, lo he oído decir.

FELICITY.—Así que espero que no te hayan engañado, Simon.

SIMON. (*Levantándose y arrojando las cartas.*) No, Felicity, es que me estaba reservando las cartas.

CYNTHIA.—¡Bien hecho, Simon!

(MAGNUS *paga a* SIMON, *mientras* CYNTHIA *reparte.*)

FELICITY.—No deja de ser extraña la forma en que Simon, surgiendo de Dios sabe dónde, apareció merodeando por aquí. Apenas sabemos nada de él.

SIMON.—¡No siempre es práctico reservarse la jugada!

CYNTHIA.—¡Exacto! Simon, sal tú ahora con una carta baja.

(SIMON *juega.*)

CYNTHIA.—¡Hmm!, vamos a ver... (*Juega.*)

FELICITY.—He oído que se ha escapado un loco peligroso.

CYNTHIA.—¿Simon?

SIMON.—Sí..., sí..., perdona. (*Juega.*)

CYNTHIA.—Arrastro.

FELICITY.—Sí..., personalmente, creo que ha debido ocultarse en la choza abandonada que cuelga del acantilado. (*Juega.*)

SIMON.—¡Voy!

CYNTHIA.—¡No! Simon, ¡esta noche estás de suerte!

FELICITY.—Ya veremos... ¡Aún no ha acabado la noche, Simon Gascoyne!

(FELICITY *sale.*)

(MAGNUS *paga de nuevo a* SIMON.)

SIMON. (*A* MAGNUS.)—Usted es el hermanastro tullido de lord Muldoon, que volvió inesperadamente el otro día del Canadá, ¿a que sí? Ha tardado muchísimo en regresar. ¿Por dónde — ha andado? ¡Ah!, qué estúpido, le pido mil excusas.

MAGNUS.—¿Te apetece dar un paseíto por el jardín de rosas, Cynthia?

CYNTHIA.—No, Magnus; tengo que hablar con Simon.

SIMON.—Me parece que ahora me toca a mí, Mayor.

MAGNUS.—¿Usted cree?

SIMON.—Sí, Mayor; lo creo.

MAGNUS.—Hay un viejo refrán canadiense, transmitido por los indios Bladfoot, que dice: «El que ríe el último, ríe mejor.»

SIMON.—Sí, me suena.

(SIMON *se vuelve a* CYNTHIA.)

MAGNUS.—Bueno, me parece que voy a ir a engrasar mi escopeta. (*Sale.*)

CYNTHIA.—Creo que Magnus sospecha algo. Y Felicity... Simon, ¿ha habido algo entre Felicity y tú?

SIMON.—No, no; todo ha acabado entre ella y yo, Cynthia. No ha sido más que un simple escarceo superficial y fugaz. Pero ahora que te he encontrado...

CYNTHIA.—Si descubro que no has sido sincero

conmigo; si compruebo que me has seducido con engaños y obligado con malas artes a ser infiel a mi querido esposo, Albert... ¡Te mataré, Simon Gascoyne!

(*La* SRA. DRUDGE *ha entrado silenciosamente, a tiempo de presenciar el final de la escena. Con este cuadro, preñado de sentido, acaba el acto, sin que se haya descubierto el cadáver. Aplausos rutinarios.*)

(MOON *y* BIRDBOOT *parecen completamente absortos y pasa un momento hasta que sus voces resultan audibles.*)

MOON.—Se dedica a hurgar en el Old Vic (1), en los armarios donde se guarda el vestuario de ópera, y luego me trae a mí, como recuerdo, una gorguera de encaje.

BIRDBOOT.—¿Crees en el flechazo?

MOON.—No es que yo me considere un crítico mejor...

BIRDBOOT.—Siento que mi vida entera se transforma...

MOON.—Que lo soy, pero no se trata de eso.

BIRDBOOT.—¡Ah!, el mundo se reirá de mí, ya lo sé...

MOON.—No es que haya muchos capaces de estorbar el acceso a...

BIRDBOOT.—... dirán que soy un viejo loco y grotesco...

MOON.—... porque no las hay...

BIRDBOOT.—... me condenarán...

MOON.—Me está haciendo sombra, eso es.

BIRDBOOT.—... como traidor a mi clase...

(1) Teatro nacional inglés.

MOON.—... un eclipse casi continuo, interrumpido tan sólo por el fenómeno de la luna llena.

BIRDBOOT.—No me importa, estoy perdido.

MOON.—Y sueño...

BIRDBOOT.—«El ángel azul» que se repite una vez más.

MOON.—... con el día en que su fiebre se le suba a la cabeza...

BIRDBOOT.—¡Ah!, la dulce locura del amor...

MOON.—... y agitado por el vértigo de las alturas...

BIRDBOOT.—Myrthe, adiós para siempre...

MOON.—... sueño con la cumbre que él nunca alcanzará —

BIRDBOOT.—... puesto que sólo se vive una vez...

MOON.—A veces sueño que le he matado.

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—¿Qué?

(*Vuelven ambos a la realidad al mismo tiempo.*)

BIRDBOOT.—Sí... sí... Una representación estupenda, de las que se recuerdan toda la vida. Ya te lo dije.

MOON.—Un arranque muy prometedor. Pienso resaltarlo en mi crítica.

BIRDBOOT.—Sería realmente hipócrita por mi parte escatimar los elogios basándome en la intensidad de mis sentimientos personales. Sería ejercer una función de censura.

MOON.—Tienes razón. Adelante.

BIRDBOOT.—¡Ah!, ya sé lo que va a decir la gente. Ya está Birdboot adulando a su última...

MOON.—No hagas caso.

BIRDBOOT.—Me alzo por encima de la maledicencia. Porque la verdad es que estoy firmemente convencido de que la función en que ella interviene es uno de los más indiscutibles logros del teatro contemporáneo.

MOON.—Es de esas mujeres que las ves y lo primero que se te ocurre es: «¡Menudas caderas!»

BIRDBOOT.—... qué sutileza, qué mundo interior...

MOON.—¿Así que ella ahora vive de esto?

BIRDBOOT.—Su papel, tal como está escrito, es más bien nulo, pero, tal como ella lo interpreta, convierte a Cynthia en un ser de carne y hueso...

MOON.—*¿Cynthia?*

BIRDBOOT.—Y, como resultado de todo esto, se sentirá obligada a invitarme a una copa, simplemente por el hecho de... agradecerme, como si fuera...

MOON.—¡Ah, tú siempre tan voluble, viejo caradura!

BIRDBOOT. (*Agresivo.*)—¿Estás sugiriendo que...?

(BIRDBOOT *tiembla, se pone a tartamudear y se aclara la garganta.*)

BIRDBOOT.—Bien, la cosa empieza a tomar forma, ¿no te parece?

MOON.—¡Ah!, sí, sí. La típica tricotomía de fuerzas. Es evidente que hasta el momento de la confrontación todo juicio es prematuro, pero me parece que está bastante claro adónde nos dirigimos.

BIRDBOOT.—Estoy de acuerdo. Magnus está a una milla de distancia.

(*Breve pausa.*)

MONN.—A una milla de distancia, ¿de qué?

BIRDBOOT.—Si sabíamos que no era éste nuestro puesto.

MOON. (*Se aclara la garganta.*)—Permite que diga ante todo que esto tenía *élan* mientras que se ha procurado evitar el *éclat*. Habiendo dicho esto, y pienso que muy bien dicho está, me siento obligado a pregunta: ¿sabe la obra adónde va?

BIRDBOOT.—Bueno, yo diría que tiene una estructura abierta y cerrada al mismo tiempo, Moon, porque Magnus no es lo que pretende ser y ha decidido ya cuál va a ser su próxima víctima.

MOON.—Pero, vamos a ver, ¿plantea, repito, su tesis con claridad? Hay momentos, que quizá yo minusvalore, en que la obra, si la podemos llamar así, y creo que en conjunto podemos, toma partido muy radicalmente por la vida. *Je suis,* parece afirmar, *ergo sum.* Pero ¿es esto suficiente? Creo que la pregunta resulta obligada. Porque esta obra, ¿con qué tiene que ver? En mi opinión, con lo que la obra tiene que ver es con lo que yo ya he calificado en varias ocasiones como naturaleza de la identidad. Y estamos obligados a preguntarnos, y al llegar aquí confieso sentir un deseo irresistible de hacer mía la invocación de Voltaire, «*Voila!*» Estamos obligados a preguntarnos: *¿Dónde está Dios?*

BIRDBOOT. (*Pasmado.*)—¿Quién?

MOON.—Di-os.

BIRDBOOT. (*Lanzando una mirada furtiva al programa.*)—¿Dios?

MOON.—Estamos obligados a preguntárnoslo.

(*Suena el teléfono.*)

(*Se ilumina de nuevo el escenario, en donde* CYNTHIA, FELICITY y MAGNUS *se disponen a tomar café, al mismo tiempo que la* SRA. DRUDGE *se dispone a servirlo.* SIMON *ha desaparecido. El cadáver continúa yaciente en la misma posición.*)

SRA. DRUDGE. (*Al teléfono.*)—¿El mismo, una hora más tarde?... No, lo siento. Aquí no hay nadie que se llame así. (*Cuelga el teléfono y se dispone a seguir sirviendo el café. A* CYNTHIA): ¿Sólo o con leche, milady?

CYNTHIA.—Con leche, por favor.

(*La* SRA. DRUDGE *lo sirve.*)

SRA. DRUDGE. (*A* FELICITY.)—¿Sólo o con leche, señorita?

FELICITY.—Con leche, por favor.

(*La* SRA. DRUDGE *lo sirve.*)

SRA. DRUDGE. (*A* MAGNUS.)—¿Sólo o con leche, Mayor?

MAGNUS.—Con leche, por favor.

(*Idem.*)

SRA. DRUDGE. (*A* CYNTHIA).—¿Azúcar, milady?

CYNTHIA.—Sí, por favor.

(*Se sirve azúcar.*)

SRA. DRUDGE. (*A* FELICITY).—¿Azúcar, señorita?

FELICITY.—Sí, por favor.

(*Idem.*)

SRA. DRUDGE. (*A* MAGNUS.)—¿Azúcar, Mayor?

MAGNUS.—Sí, por favor.

(*Idem.*)

SRA. DRUDGE. (*A* CYNTHIA.)—¿Un pastel, milady?

CYNTHIA.—No, gracias.

BIRDBOOT. (*Escribiendo minuciosamente en su cuaderno de notas.*)—El segundo acto, sin embargo, no parece responder al prometedor...

FELICITY.—Si queréis saber mi opinión, yo creo que va a suceder algo gracioso.

(*La* SRA. DRUDGE *se acerca a* FELICITY, *quien da muestras de impaciencia. Se dirige al aparato de radio, mientras* MAGNUS *rechaza el pastel y la* SRA. DRUDGE *sale.*)

RADIO.—Interrumpimos nuestro programa para transmitir un mensaje urgente de la policía. La búsqueda del loco peligroso que se había escabullido en la zona de Essex se concreta ahora en los terrenos vecinos a Muldoon Manor. La labor de la policía se ve entorpecida por la niebla y los mortíferos pantanos, pero se cree que el loco durmió anoche en una choza colgada sobre el acantilado. Se ruega a las familias que permanezcan juntas y se aseguren de que no han perdido a ninguno de sus miembros. Hasta aquí el mensaje de la policía.

(FELICITY *apaga nerviosamente la radio. Pausa.*)

CYNTHIA.—¿Dónde está Simon?

FELICITY.—¿Quién?

CYNTHIA.—Simon. ¿Le has visto?

FELICITY.—No.

CYNTHIA.—¿Y tú, Magnus?

MAGNUS.—No.

CYNTHIA.—Ya.

FELICITY.—Sí, hay como un presagio flotando en el aire, es como si uno de *nosotros*...

CYNTHIA.—Pero, Felicity, la casa está herméticamente cerrada, nadie puede entrar y la policía está prácticamente llegando al porche.

FELICITY.—No lo sé — no es más que una impresión.

CYNTHIA.—Es la niebla.

MAGNUS.—Hound no conseguirá orientarse en un día como éste.

CYNTHIA. (*Gritándole.*)——*¡La niebla!*

FELICITY.—Se refiere al inspector.

CYNTHIA.—¿Se traerá a un perro? [1].

MAGNUS.—Jamás atravesará el pantano. Sí, es desagradable reconocerlo, pero el loco, por ahora, puede sentirse a salvo.

(*Un ladrido lúgubre y quejumbroso se oye a lo lejos, provocado sin duda por el pánico.*)

CYNTHIA.—¿Qué es eso?

FELICITY. (*Tensa.*)—¡Ha sonado como el grito de un gigantesco sabueso!

MAGNUS.—¡Pobre diablo!

CYNTHIA.—¡Ssssh!

(*Escuchan. El sonido se repite. más cerca.*)

FELICITY.—¡Ahí está otra vez!

CYNTHIA.—Ha seguido este camino. ¡Está ahí, al otro lado de la puerta!

(*Entra la* SRA. DRUDGE.)

---

(1) «Hound» significa «sabueso». De ahí que Cynthia pregunte si se traerá un perro y que Felicity haga más adelante una referencia concreta al perro sabueso. (*N. del T.*)

SRA. DRUDGE.—¡El inspector Hound!

CYNTHIA.—¿Un perro *policía?*

(*Entra el* INSPECTOR HOUND. *Calza botas altas, muy indicadas para cruzar pantanos. Lleva, cubriéndolas en parte, unas polainas hinchables —e hinchadas— que se abotonan hasta media pierna. En la mano, una sirena de niebla.*)

HOUND.—¿Lady Muldoon?

CYNTHIA.—Sí.

HOUND.—He venido tan pronto como he podido. ¿Dónde puedo poner mi sirena de niebla y mis botas especiales para cruzar pantanos?

CYNTHIA.—La señora Drudge se hará cargo de todo. «Estate preparado» es su lema, ¿eh, inspector? ¡Menudos pertrechos!

HOUND. (*Desembarazándose de las botas y la sirena.*)—Hace falta algo más que un tiempo desapacible para apartar a un policía de su deber.

(*La* SRA. DRUDGE *sale con los pertrechos. Una pausa.*)

CYNTHIA.—¡Ah!, mire, inspector Hound, Felicity Cunningham, el Mayor Magnus Muldoon.

HOUND.—Buenas noches.

(CYNTHIA *y* HOUND *continúan observándose el uno al otro con expectación.*)

CYNTHIA y HOUND. (*A la vez.*)—Bueno — Perdón —

CYNTHIA.—No, adelante.

HOUND.—Gracias. Bien, quiero que me cuente lo mejor que sepa su versión de los hechos. No hay prisa, empiece por el principio y procure no olvidar nada.

CYNTHIA.—¿Cómo dice usted?

HOUND.—No tema nada. Se encuentra por fin en buenas manos. Supongo que no habrá tocado nada.

CYNTHIA.—Me parece que no entiendo una palabra.

HOUND.—Soy el inspector Hound.

CYNTHIA.—Sí.

HOUND.—Bien, ¿qué significa todo esto?

CYNTHIA.—La verdad es que no tengo la menor idea.

HOUND.—¿Cómo empezó?

CYNTHIA.—¿El qué?

HOUND.—La... cosa.

CYNTHIA.—¿Qué cosa?

HOUND. (*Que va perdiendo por momentos la confianza, exasperado.*)—¡El suceso!

CYNTHIA.—¡Aquí no ha *sucedido* nada!

HOUND.—¿No ha telefoneado usted a la policía?

CYNTHIA.—No.

FELICITY.—Ni yo.

MAGNUS.—¿Para qué?

HOUND.—Ya. (*Pausa.*)—Esto le coloca en una situación muy difícil. (*Se repite la pausa.*) Bueno, entonces me marcho. (*Se dirige a la puerta.*)

CYNTHIA.—Lo siento muchísimo.

HOUND. (*Obstinado.*)—No se preocupe lo más mínimo.

CYNTHIA.—Le agradezco mucho que haya venido.

HOUND.—Por favor. Nunca se sabe, podía haberse tratado de algo serio.

CYNTHIA.—¿Una copa?

HOUND.—Mucho más serio que eso, incluso.

CYNTHIA. (*Corrigiéndose.*)—¿Una copa antes de marcharse?

HOUND.—No, gracias. (*Sale.*)

CYNTHIA. (*A través de la puerta.*)—Espero que le encuentre.

HOUND. (*Reapareciendo inmediatamente.*)—¿Encontrar a quien, señora? ¡Suéltelo!

CYNTHIA.—Creía que estaba usted buscando al lunático.

HOUND.—¿Y qué sabe usted de eso?

CYNTHIA.—Lo ha dicho la radio.

HOUND.—¿Con que la radio, eh? Bien, la verdad es que por eso precisamente estoy aquí. No he querido mencionarlo porque no sabía lo que ustedes sabían. No soy partidario de provocar un pánico innecesario, incluso cuando hay un asesino entre nosotros.

FELICITY.—¿Asesino ha dicho usted?

HOUND.—Ah. ¿Así que eso no lo ha dicho la radio?

CYNTHIA.—¿Quién ha sido asesinado, inspector?

HOUND.—Es posible que nadie... aún. Confiamos haber llegado a tiempo.

MAGNUS.—¿Usted cree que se encuentra entre nosotros, inspector?

HOUND.—Sí. Si alguno de ustedes se ha encontrado últimamente con un joven de buen aspecto vestido con elegancia, camisa blanca, sin sombrero, bien educado..., alguien que pretendiera encontrarse en la región por pura casualidad; alguien que superficialmente parece tan cuerdo como usted o como yo, ¡ha llegado el momento de hablar!

FELICITY.—Yo —

HOUND.—¡No interrumpa!

FELICITY.—Inspector —

HOUND.—Muy bien.

CYNTHIA.—No. ¡Felicity!

HOUND.—Por favor, lady Cynthia, todos estamos en esto. Le ruego que se ponga completamente en mis manos.

CYNTHIA.—No, inspector. Yo amo a Albert.

HOUND.—Confío en que no me habrá interpretado mal.

MAGNUS.—¿Alguno de nosotros está en peligro, inspector?

HOUND.—¿No le parecía a usted insólito el hecho de que el loco, en su huida, se dirigiera a Muldoon Manor siguiendo una línea recta? Soy de la opinión que alimenta un rencor profundamente arraigado ¡contra alguien de esta casa! Lady Muldoon, ¿dónde está su marido?

CYNTHIA.—¿Mi marido? No estará pensando que...

HOUND.—No lo sé. Pero tengo una razón para creer que uno de ustedes ¡es el verdadero McCoy!

FELICITY.—¿El verdadero qué?

HOUND.—William Herbert McCoy, que era entonces un jovencito, encontró al loco en la calle, y cuando éste le pidió seis peniques para tomarse una taza de té, le contestó: «¿Por qué no te dedicas a trabajar honradamente, advenedizo, saco raído de estiércol de caballo? ¡Que no eres más que un saco raído de estiércol de caballo!» Luego se fue al Canadá y ha estado ausente muchos años, allí hizo fortuna. (*Empieza a recorrer la habitación de un lado a otro.*) El loco no era entonces más que un

niño, pero nunca olvidó ese momento ¡y desde aquel día guardó en su corazón el propósito de vengarse! (*Al llegar aquí se da de bruces con la cabeza del cadáver. Se agacha para examinarlo con toda atención.*) ¿No hay nada que hayan olvidado decirme?

(*Los demás ven el cadáver por primera vez.*)

FELICITY.—¡Así que el loco se salió con la suya!

CYNTHIA.—¡Ah, es horrible, horrible!

HOUND.—Sí, tal como yo me temía. Ahora ya ven la clase de hombre que están protegiendo.

CYNTHIA.—¡No lo puedo creer!

FELICITY.—Se lo voy a decir, Cynthia. Inspector, un extraño, cuya descripción responde a la facilitada por la policía, ha aparecido entre nosotros: Simon Gascoyne. Es indudable que tenía encanto, yo se lo puedo asegurar, me enamoré de él perdidamente. Y, aunque me cuesta reconocerlo, me hizo enloquecer, a mí y a Cynthia.

HOUND.—¿Dónde está ahora?

MAGNUS.—Debe andar rondando la casa... Es imposible que haya huido en estas condiciones.

HOUND.—Tiene usted razón. Fuera sus temores, lady Muldoon, voy a detener al hombre que ha asesinado a su marido.

CYNTHIA.—¿Mi marido? No comprendo.

HOUND.—Todo señala a Gascoyne.

HOUND.—Su marido.

CYNTHIA.—No, no es.

HOUND.—Sí es.

CYNTHIA.—Le digo que no es.

HOUND.—¡Soy *yo* quien lleva este caso!

CYNTHIA.—Pero ése no es mi marido.

HOUND.—¿Está segura?

CYNTHIA.—¡Lo que me faltaba!

HOUND.—¿Quién es, entonces?

CYNTHIA.—No lo sé.

HOUND.—¿Nadie?

FELICITY.—Nunca le había visto antes.

MAGNUS.—Me cuesta creer que se trate de alguien a quien no he sido presentado.

HOUND.—Este caso se está convirtiendo en una verdadera escabechina.

CYNTHIA.—Y ¿qué vamos a hacer?

HOUND. (*Descolgando el teléfono.*)—¡Voy a llamar a la policía!

CYNTHIA.—¡Pero si usted es la policía!

HOUND.—Gracias a Dios que estoy aquí. ¡Las líneas han sido cortadas!

CYNTHIA.—¿Quiere decir que...?

HOUND.—¡Sí! Estamos abandonados a nuestras propias fuerzas, aislados del resto del mundo y en grave peligro!

FELICITY.—¿Quiere decir que...?

HOUND.—¡Sí! ¡Creo que el asesino descargará de nuevo su puño homicida!

MAGNUS.—¿Quiere decir que...?

HOUND.—¡Sí! Uno de nosotros, simples mortales, reunidos por el destino y aislados a causa de los elementos, ¡es el asesino! Hay que encontrarlo. ¡Registremos la casa!

(*Salen todos rápidamente en diferentes direcciones, dejando por un momento la escena vacía.* SIMON *vuelve de dar su paseo.*)

SIMON. (*Entrando, llamando.*)—¿No hay nadie por aquí? Qué curioso...

(*Ve el cadáver y se sorprende. Se acerca y le da la vuelta. Se levanta y mira a un lado y a otro, alarmado.*)

BIRDBOOT.—Aquí es donde Simón encuentra el fiambre.

(*Se oye un disparo.* SIMON *cae muerto.*)

(*El* INSPECTOR HOUND *entra corriendo y se agacha en seguida sobre el cuerpo de* SIMON. CYNTHIA *aparece en las ventanas de estilo francés. Se detiene y permanece allí, sin moverse.*)

CYNTHIA.—¡¿Qué ha ocurrido, inspector?!

(HOUND *se vuelve hacia ella.*)

HOUND.—Está muerto... Simon Gascoyne, supongo. Despiadada justicia, incluso para un asesino, a menos que..., a menos que... Hemos dado por supuesto que el cadáver no podía haber estado aquí antes de que Simon Gascoyne entrara en la casa..., pero... (*Corre el sofá hasta cubrir el cuerpo.*) He aquí la respuesta. Y ahora, ¿quién ha matado a Simon Gascoyne? ¿Y por qué?

(*«Telón», tensión, aplausos, exeunt.*)

MOON.—¿Por qué no?

BIRDBOOT.—Exacto. Así está mejor planteado.

MOON.—Sí, el esclarecimiento de un asesinato puede llevar a la precipitada, y simplificada, conclusión de que el móvil es siempre razonablemente inescrutable.

BIRDBOOT.—¡Menudo perillán! La ha estado engañando y ¡de qué modo!

MOON. (*Reflexionando.*)—Claro. Sigo teniendo a Puckeridge tras de *mí*.

BIRDBOOT.—Ella necesita a alguien más formal, más maduro.

MOON.—Y si yo pudiera, que a él...

BIRDBOOT.—Sí, ya he oído hablar de ese hotelito coquetón, muy discreto, frecuentado por hombres de mundo.

MOON.—Con desasosiego reposa la cabeza que lleva la corona.

BIRDBOOT.—Te llevan el desayuno a la cama y a nadie se le ocurre preguntar nada.

MOON.—¿Soñará Puckeridge conmigo?

BIRDBOOT. (*Tras una pausa.*)—Hola. ¿Qué ha ocurrido?

MOON.—¿Qué? Ah, sí. ¿Cómo ves tú el desarrollo de la acción?

BIRDBOOT. (*Se aclara la garganta.*)—Es precisamente ahora cuando, para mí, la obra cobra vida. Los hilos de la intriga han sido trazados con precisión y veracidad, y el autor se ha tomado la molestia de aprender de los maestros del género. Ha creado una situación real y pocos dudarán de su habilidad para resolverla con elegante fluidez. Es verdad que podemos detectar algunos defectos, pero ha habido un planteamiento, un nudo y no me cabe la menor duda de que contaremos también con un desenlace. Por todo ello hay que dar las gracias, muchísimas gracias, a los que han hecho posible una función tan limpia, sin el menor rastro de obscenidad. Pero quizá todo esto no consiga expresar el alcance de una representación a la que considero una de las cumbres del teatro contemporáneo. En la

que es posible admirar la Cynthia más matizada de los últimos años —

MOON.—Si la examinamos más de cerca, y creo que examinarla de cerca es el menor tributo que merece esta obra, aseguraría que nos encontramos en el interior de un austero armazón de lo que se presenta a primera vista a un nivel de fin de semana en casa de campo y que pronto se trasciende, en eficacísimo símbolo, hasta lo que el autor de verdad pretende — sí, lo voy a decir — que es darnos una imagen de la condición humana —

BIRDBOOT.—Hay más talento en su dedo meñique que en...

MOON.—Una misteriosa oreja que podría haber pertenecido a Van Gogh —

BIRDBOOT. — un escándalo público que ha destruido lamentablemente la posibilidad de festejar su cumpleaños —

MOON.—Y como debemos enfrentarnos a tan obstinado extravío, resulta desagradable, desagradable de verdad, y sin embargo no hay más remedio que ceder a la tentación de invocar los nombres de Kafka, Sartre, Shakespeare, St. Paul, Beckett, Birkett, Pinero, Pirandello y Dorothy L. Sayers.

BIRDBOOT.—Una noche memorable que acaba. Cómo he disfrutado.

(*El teléfono empieza a sonar en el escenario vacío.* MOON *trata de ignorarlo.*)

MOON.—Desagradable porque... Desagradable porque es posible que... Especialmente desagradable porque es posible que sea... Este tipo de afirmaciones resultan siempre arriesgadas. Dante y Dorothy L. Sayers. Desagradable porque...

BIRDBOOT.—Sin olvidar tampoco al resto del reparto. *¡Moon!*

(MOON *ha perdido la paciencia y se precipita ya al teléfono que suena. Está francamente irritado.*)

MOON. (*Descolgando el teléfono, vocifera.*)—¡Diga! (*Pausa, se vuelve a* BIRDBOOT, *suavemente.*) Es para ti. (*Pausa.*)

(BIRDBOOT *se levanta. Se acerca cautelosamente.* MOON *le da el teléfono y vuelve a su asiento.* BIRDBOOT *le observa irse. Mira a un lado y a otro, como agotado, sufriente.*)

BIRDBOOT. (*Al teléfono.*)—Dígame... (*Explota.*) ¡Hombre, por el amor de Dios, Myrtle! ¡Te he dicho mil veces que no se te ocurra llamarme al trabajo! (*Es evidente que está apurado; lanza subrepticiamente miradas llenas de furia.*) ¿Qué? ¿Anoche? Mujer, por lo que más quieras, no es este el momento de... Te aseguro, Myrtle, que no está ocurriendo absolutamente nada entre... La invité a cenar simplemente por mor de estar «au fait» con el mundo abigarrado y variopinto de... Sí, te prometo... Que sí. Sí, te *digo* que sí. Que *sí*, y yo también a ti, Myrtle, cariño. No puedo. (*Susurrando.*) No estoy solo. (*Más alto.*) ¡No, no es ésa! (*Mira a un lado y a otro con aire furtivo, encoge los labios y masculla.*) ¡Muy *bien!* Amo tus orejitas color de rosa y tú eres para mí la más dulce y peludita ardilla de los bosques. Ahora, por lo que más quieras... Adiós, Myrtle. (*Cuelga el teléfono.*)

(BIRDBOOT *se seca la frente con un pañuelo. Cuando se da la vuelta, una pelota de tenis entra botando a través de las ventanas de estilo francés, seguida de* FELICITY, *como antes, en traje de tenis. La luz está como estaba. Todo está como estaba. Es, digámoslo, el mismo momento.*)

FELICITY. (*Llamando.*)—¡Fuera! (*Advierte la presencia de* BIRDBOOT *y se queda anonadada.*) ¡Tú!

BIRDBOOT.—Pues... sí. ¿Qué tal?

FELICITY.—¿Qué estás haciendo tú aquí?

BIRDBOOT.—Es que yo...

FELICITY.—Las cosas como son, amor mío, eres realmente extraordinario.

BIRDBOOT.—Bueno, pues aquí me tienes. (*Mira a un lado y a otro, tímidamente.*)

FELICITY.—Debías tener muchísimas ganas de verme. No te voy a ocultar que me siento halagada, pero ¿no podías esperar a que volviera?

BIRDBOOT.—No, no, lo estás confundiendo todo.

FELICITY.—¿El qué?

BIRDBOOT.—Puedo decir que lo de anoche —es posible que mi actitud llamara a engaño— tal vez resultara, qué sé yo, ligeramente desmesurada —

FELICITY. (*Con obstinación.*)—¿Qué tratas de decirme?

BIRDBOOT.—Para mí esto resulta muy penoso.

FELICITY.—Ya.

BIRDBOOT.—No prometí nada, y el hecho es que tengo mi reputación. La gente murmura —

FELICITY.—No tienes que decir nada más.

BIRDBOOT.—Y luego, mi mujer... No sé cómo ha conseguido enterarse, pero...

FELICITY.—¡Qué desfachatez! Apareces aquí y...

BIRDBOOT.—Siento que hayas tenido que enterarte de esta forma... El hecho es que yo jamás había previsto...

FELICITY.—¡Cobarde y mujeriego!

BIRDBOOT.—Perdona — pero quiero que sepas que todo lo que digo es perfectamente sincero, sí, algo más que una joven promesa. Así pienso escribirlo.

FELICITY.—¡Te mataré por esto, Simon Gascoyne!

(*Sale, llorando, y se cruza con la* SRA. DRUDGE, *que ha entrado a tiempo de oír su última frase.*)

BIRDBOOT. (*Estupefacto.*)—Dios santo...

SRA. DRUDGE.—Vengo a disponer la mesa de juego, señor.

BIRDBOOT. (*Grosero.*)—¡No me voy a quedar a jugar a las *cartas!*

SRA. DRUDGE.—Ah, lady Muldoon se va a llevar una *decepción.*

BIRDBOOT.—¿Me está diciendo..., me está diciendo que quiere verme...?

SRA. DRUDGE.—Claro que sí, señor, acabo de decírselo y la noticia le ha puesto en estado de excitación.

(*La* SRA. DRUDGE *trajina con la mesa de juego.* BIRDBOOT *sigue de pie, en medio de la escena, abandonado y, por un momento, incapaz de reaccionar.*)

MOON. (*Desde su butaca.*)—¡Birdboot! (*Un tenso susurro.*) ¡Birdboot! (BIRDBOOT *mira a su*

alrededor, despistado.) ¿Se puede saber qué estás haciendo?

BIRDBOOT.—Nada.

MOON.—Ya está bien de presumir. Vuelve aquí.

BIRDBOOT.—Ah, ya sé lo que estás pensando. Pero la verdad es que sinceramente considero la función en que ella interviene como una de las cumbres...

(CYNTHIA *entra como antes. La* SRA. DRUDGE *ha salido.*)

CYNTHIA.—¡Cariño!

BIRDBOOT.—Ah, buenas tardes. Puedo decir que sinceramente considero...

CYNTHIA.—No digas nada aún — pero abrázame.

(*Ella se derrumba en los brazos de él.*)

BIRDBOOT.—¡Muy bien! (*Se besan.*) Dios mío! ¡Pues *claro* que tiene la boca abierta! Mi querida señora, desde el primer momento en que la vi, sentí que mi vida entera iba a cambiar radicalmente —

CYNTHIA. (*Apartándose.*)—¡No tenemos derecho a estos encuentros!

BIRDBOOT.—¡No me avergüenza proclamar, cada noche, a los cuatro vientos, mi amor por ti. Pero afortunadamente no va a hacer falta. Conozco un hotel estupendo, discreto, de los que frecuentan los hombres de mundo —

CYNTHIA.—¡Pero, amor mío, esto es una locura!

BIRDBOOT.—¡Sí! ¡Estoy loco de amor por ti!

CYNTHIA.—¡Por favor! ¡Recuerda dónde estamos!

BIRDBOOT.—¡No me importa! ¡Que piensen lo que quieran, te quiero!

CYNTHIA.—No. ¡Yo amo a Albert!

BIRDBOOT.—Ha muerto. (*Sacudiéndola.*) Haz el favor de entenderlo. ¡Albert ha muerto!

CYNTHIA.—No. ¡Nunca abandonaré la esperanza! ¡Déjame! ¡No somos libres!

BIRDBOOT.—¿Lo dices por Myrtle? No significa nada para mí, ¡nada! No es más que un amasijo de grasa y chancletas envuelto en una bata azul chillón — nada tiene que ver con la chispa de genio creador que se articula y multiplica en un cuerpo elástico y cimbreante —

CYNTHIA.—¡Tú eres un desaprensivo, Simon! Te aprovecharás de mí y luego me dejarás tirada como a tantas otras!

BIRDBOOT.—No, Cynthia... Ahora que te he encontrado...

CYNTHIA.—Eres despiadado. Tan brusco, tan cruel —

(*La abraza estrechamente y la besa; durante el beso entra la* SRA. DRUDGE *y se oye la voz furiosa de* MOON.)

MOON.—¿Has perdido el poco seso que te quedaba?

(CYNTHIA *se aparta.*)

CYNTHIA.—Basta. ¿No ves que vas a acabar volviéndote loco?

MOON.—Tiene razón.

BIRDBOOT. (*A* MOON.)—No te metas en esto.

CYNTHIA.—Sí, dígame, señora Drudge.

SRA. DRUDGE.—¿Le parece que cierre las ventanas, milady? La niebla...

CYNTHIA.—Sí, me parece muy oportuno.

MOON.—Mira que se van a enterar del número de tu carnet y...

BIRDBOOT.—Yo se lo arrojaré a la cara, ya lo verás.

MOON.—Esto para ti es el final, supongo que te darás cuenta.

BIRDBOOT.—No necesito tus predicciones de suplente de tres al cuarto. He encontrado algo más grande y más bello.

MOON. (*Ensimismado, como para* sí.)—Si al menos fuera Higgs...

CYNTHIA.—... Y ruegue al Mayor que baje.

SRA. DRUDGE.—Me parece que le estoy oyendo bajar.

(*Sale. Se aproxima, como antes, el ruido de una silla de ruedas.* BIRDBOOT *se aparta prudentemente de la trayectoria anterior de la silla, que entra esta vez por otro acceso y le derrumba violentamente. Un balbuceo de angustia y de protesta.*)

CYNTHIA.—Simon, ¡di algo!

BIRDBOOT.—Atolondrado bastardo. (*Y se levanta.*)

CYNTHIA.—¡Gracias a Dios!

MAGNUS.—Y ¿qué está *haciendo* aquí?

CYNTHIA.—Pues pasaba cerca y...

MAGNUS.—¿Ah, sí? ¿Encuentra usted agradable el lugar?

BIRDBOOT.—Yo, por mí, vendría todas las noches.

(*Entra* FELICITY.)

FELICITY.—Ya veo... que sigues aquí.

CYNTHIA.—Claro que sigue aquí. Vamos a jugar a las cartas. No necesito presentaros, claro,

qué tonta; ahora caigo: a ti, Simon, te conocí a través de Felicity, nuestra común amiga.

FELICITY.—Sí, Simon es un antiguo amigo.

BIRDBOOT.—Ah, sí; bueno, me gusta que los jóvenes, que los aspirantes, se beneficien de mi — pues... Sí, de acuerdo, a ella aún le falta técnica, pero...

FELICITY.—Anoche.

BIRDBOOT.—¡No estoy hablando de anoche!

CYNTHIA.—¿De verdad? Bueno, reparte tú, Felicity. Simon, ayúdame a correr el sofá.

BIRDBOOT. (*A* MOON.)—¿Lo has visto? Ha intentado matarme. Te dije que era Magnus, no que *es* Magnus.

MOON.—¿Te refieres a que fue él quien lo hizo?

BIRDBOOT.—¿Qué?

MOON.—¿Crees que no fue Magnus quien lo hizo?

BIRDBOOT.—Abre los ojos de una vez, Moon. Los hechos están ahí, delante de tus narices. Si él está detrás de Cynthia es por una cosa.

MAGNUS.—¿Es Gascoyne, verdad?

BIRDBOOT.—¡Tendrá que pasar por encima de mi cadáver!

MAGNUS.—Si se interpone entre nosotros...

MOON. (*Enfadado.*)—¡Por lo que más quieras, siéntate!

CYNTHIA.—¡Simon!

BIRDBOOT.—Me necesita, Moon. Les falta un cuarto jugador.

(CYNTHIA *y* BIRDBOOT *mueven el sofá como antes y se sientan todos a la mesa.*)

CYNTHIA.—¡A ver! ¿Quién sale?

MAGNUS.—Yo. No quiero cartas, apuesto tres y ahora doblo, seis. (*Despliega las cartas.*)

CYNTHIA.—¿Te he oído decir que viste anoche a Felicity, Simon?

BIRDBOOT.—Pues..., pues...

FELICITY.—Pagas veinte puntos o enseña tu juego. (*Se descarta.*) Te toca a ti, Cynthia.

BIRDBOOT.—Doblo, te obligo a que te desprendas del triunfo, te pongo cinco puntos de multa y (*se descarta*) respondo a tu juego apostando cinco más, tú pasas, yo doblo, otros tres, gano yo. (*Se descarta*).

BIRDBOOT. (*Levantándose y arrojando las cartas.*)—¡A ver si es verdad!

CYNTHIA.—¡Bien hecho, Simon!

(MAGNUS *paga a* BIRDBOOT, *mientras* CYNTHIA *reparte.*)

FELICITY.—No deja de ser extraña la forma en que Simon, surgiendo de Dios sabe dónde, apareció merodeando por aquí. Apenas sabemos nada de él.

CYNTHIA.—¡Exacto! Simon, sal tú ahora con una carta baja. ¡Humm! Vamos a ver. Me parece que voy a salir con ésta, provoco la aparición del as, pongo en peligro el tres, al tiempo que se va concretando lo que podía llamarse ¡jaque al rey! (*Se descarta.*) mientras el peón continúa obcecado en la demente idea de acosar a la reina sin contar siquiera ¡con el alfil que le acecha a traición!

MAGNUS. (*Observando sus cartas.*)—Faites vos jeux. Rien ne va plus. Rouge et noir. Zero.

CYNTHIA.—¿Simon?

BIRDBOOT. (*Triunfante, aupándose.*)—¡A ver si es verdad!

CYNTHIA. (*Imperturbable.*)—Arrastro.

FELICITY.—Voy.

MAGNUS.—Doblo.

BIRDBOOT.—Veo.

CYNTHIA.—Dos más.

FELICITY.—Tres más.

MAGNUS.—Voy.

BIRDBOOT.—Veo.

CYNTHIA.—¿Cómo es posible?

FELICITY.—Paso.

MAGNUS.—Paso.

BIRDBOOT.—¡Juego!

CYNTHIA.—¡No! Simon, ¡esta noche estás de suerte!

FELICITY.—Ya veremos. ¡Aún no ha acabado la noche, Simon Gascoyne! (*Sale apresuradamente.*)

BIRDBOOT. (*Mirando a* FELICITY.)—Ah, sí, ella es tan inocente como un corderillo, el clásico personaje que utiliza el autor para que recaigan sobre él las sospechas, ¡pues no lo habré visto pocas veces! A usted también me parece haberle visto, ¿o no? Qué raro; hay algo en usted que...

MAGNUS.—¿Te apetece dar un paseíto por el jardín de rosas, Cynthia?

CYNTHIA.—No, Magnus, tengo que hablar con Simon.

BIRDBOOT.—Me parece que ya no tiene nada que hacer aquí.

MAGNUS.—¿Usted cree?

BIRDBOOT.—Pues claro que sí, ella sabe muy bien lo que le conviene. Yo soy un hombre no sin cierta influencia entre los que, ¿cómo de-

cirlo?, cortan el bacalao en el mundo de las candilejas. No me va a plantar a mí para irse con un tullido, caracterizado además por su desaliño.

MAGNUS.—Hay un viejo refrán canadiense...

BIRDBOOT.—No se moleste en repetirlo, he llegado antes de que la función empezara. Claro que sí, y no se confíe demasiado..., tarde o temprano cometerá un error que puede resultar irreparable... Pero vamos a ver, ¿dónde le había visto a usted?... La verdad es que no...

MAGNUS. (*Saliendo.*)—Bueno, me parece que voy a ir a engrasar mi escopeta. (*Sale.*)

BIRDBOOT. (*Siguiendo a* MAGNUS.)—¡Doblo y redoblo! (*A* CYNTHIA.) ¡Pues no lo habré visto pocas veces!

CYNTHIA.—Creo que Magnus sospecha algo. ¿Y Felicity? Simon, ¿ha habido algo entre Felicity y tú?

BIRDBOOT.—No, no; todo ha acabado ya. Si además no fue nada, alguna vez que tomamos una copa juntos, para animarla, para decirla que llegaría lejos, ya sabes, ese tipo de cosas. No sabes, cariño, el revuelo que se ha levantado por un simple escar...

CYNTHIA. (*Mientras, tras ella, entra la* SRA. DRUDGE.)—Si compruebo que me has seducido con engaños y obligado con malas artes a ser infiel a mi querido esposo Albert, ¡te mataré, Simon Gascoyne!

(*El «telón», como antes. La* SRA. DRUDGE *y* CYNTHIA *salen.* BIRGBOOT *se dispone a salir tras ellos.*)

MOON.—*¡Birdboot!*

(BIRDBOOT *se detiene.*)

MOON.—Un poco de sensatez, por favor.

BIRDBOOT.—No puedo, de verdad.

MOON.—¿Qué crees que estás haciendo? ¡Vas a convertir la comedia en una farsa!

BIRDBOOT.—Ya lo sé, ya lo sé, pero no puedo vivir sin ella. (*Recorre el escenario de un lado a otro, sin rumbo, de forma perfectamente neurótica.*) Renunciaré a mi posición, evidentemente. No me importa convertirme en un fugitivo, te lo aseguro. (*Ha llegado junto al cadáver. Lo observa sorprendido, duda, se inclina y le da la vuelta.*)

MOON.—Birdboot, piensa en tu familia, en tus amigos, en el privilegiado puesto que ocupas en el mundo de las letras, en... ¿Se puede saber qué estás haciendo? (BIRDBOOT *tiene la vista clavada en el rostro del cadáver.*) Birdboot..., deja eso. Ven a sentarte aquí. Pero ¿qué te pasa?

BIRDBOOT. (*Con voz ahogada.*)—Es Higgs.

MOON.—¿Qué?

BIRDBOOT.—Es Higgs.

(*Pausa.*)

MOON.—No seas tonto.

BIRDBOOT.—¡Te digo que es Higgs! (MOON *se incorpora en su asiento, perplejo.*) No comprendo... Está muerto.

MOON.—¿Muerto?

BIRDBOOT.—¿Quién iba a...?

MOON.—Y debe haber estado allí todo el tiempo de...

BIRDBOOT.—¿... matar a Higgs.?

MOON.—Pero ¿qué está haciendo aquí? Yo he venido a sustituirle...

BIRDBOOT. (*Volviéndose.*)—¿Moon?

MOON. (*Maravillado, con calma.*)—Así que ahora quedamos Puckeridge y yo.

BIRDBOOT.—*¿Moon...?*

MOON. (*Tartamudeando.*)—Pero juro que yo...

BIRDBOOT.—Ya lo tengo.

MOON.—Pero si yo no...

BIRDBOOT. (*Con calma.*)—Dios mío..., así que era eso... (*Se levanta.*) Moon, ahora lo veo todo claro —

MOON.—Juro que yo no...

BIRDBOOT.—Ahora, por fin, lo veo todo claro —

(*Se oye un disparo y* BIRDBOOT *cae muerto.*)

MOON.—¡Birdboot!

(MOON *corre hacia el cuerpo de* BIRDBOOT.)

(CYNTHIA *aparece en las ventanas de estilo francés. Se detiene y observa. Exactamente igual que antes.*)

CYNTHIA.—Dios mío. ¿Qué ha ocurrido, inspector?

MOON. (*Casi para sí.*)—Está muerto... (*Se levanta.*) Quizá un poco despiadado, ¿no? ¡Un poco excesivo! Puede haber tenido sus defectos. Admito que a veces se comportaba como un viejo caradura, pero... ¿Quién ha hecho esto, y por qué?

(MOON *se vuelve a mirarla. Luego se levanta y se dirige, con rapidez, a su butaca. Antes de alcanzarla le detiene un ruido de voces.*)

(SIMON *y* HOUND *están sentados en las butacas de los críticos.*)

(MOON *se queda paralizado.*)

SIMON.—Decir que carece de ritmo, de ingenio, de densidad, de interés, de tensión dramática, de agudeza o de originalidad viene a significar que no merece que yo esté aquí perdiendo el tiempo. No tienes más que comparar este engendro con las obras de los maestros del género para comprobar que se trata de un producto tan ínfimo que no merece mi atención.

HOUND.—No quisiera mostrarme excesivamente severo, pero me parece que no tiene ni pies ni cabeza. Le falta agudeza. Un completo engendro.

SIMON.—Yo voy más allá. Los que, como tú, tuvieron la fortuna de asistir el miércoles a la representación de la Comedie Française saben perfectamente que el *éclat* nunca puede sustituirse con la histeria.

HOUND.—Le falta *élan.*

SIMON.—Varios actores del reparto parecen haber perdido la esperanza de integrarse en el conjunto y su actitud está muy cerca del estupor, que parece acrecentarse a cada réplica, hasta el punto de verse envueltos en una confusión de tal calibre que, de verdad, puede provocar un merecidísimo pateo.

HOUND.—No soy ningún puritano, pero me cuesta trabajo encontrar una razón que explique el despliegue de obscenidad y de alusiones sexuales de pésimo gusto con las que, sin comerlo ni beberlo, se encuentra un público desprevenido y que debe subrir, una vez más, estos afanes de «modernidad» mal entendidos.

(*Tras* MOON, FELICITY, MAGNUS *y la* SRA. DRUDGE, *que han ido entrando hasta formar un se-*

micírculo, con el que MOON *se encuentra al volverse.*)

MAGNUS. (*Señalando el cadáver de* BIRDBOOT.)—Bien, inspector, ¿es éste el hombre que buscaba?

MOON. (*Con cautela.*)—Sí... Sí...

CYNTHIA.—Es Simon...

MOON.—Sí..., sí..., pobre... (*Erguido.*) ¿Qué es esto? ¿Una broma?

MAGNUS.—Si lo es, inspector, no cabe duda que de pésimo gusto.

(MOON *trata de controlarse y su actitud es ahora brusca, crispada, sin duda por el dolor que le ha producido la muerte de* BIRDBOOT.)

MOON.—¡Muy bien! ¡Voy a descubrir al autor de esto! ¡Quiero que cada uno de ustedes recuperen las posiciones que ocupaban cuando se produjo el disparo. (*Todos empiezan a moverse histéricamente.*) ¡Que nadie abandone la casa! (*Todos vuelven a sus primitivas posiciones.*)

MAGNUS.—Creo que todos hemos tenido la oportunidad de efectuar el disparo, inspector.

MOON. (*Furioso.*)—No estoy...

MAGNUS.—Pero ¿quién de nosotros podía desear su muerte?

MOON.—¡Quizá usted, Mayor Magnus!

MAGNUS.—¿Por qué iba yo a querer matarle?

MOON.—Porque le tenía cogido; eso, le atrapó a usted desde el principio, y usted disparó sobre él cuando estaba a punto de revelar que usted había asesinado...(MOON *señala, se interrumpe y se dirige, tartamudeando, al cadáver de* HIGGS.) ...había asesinado... (*Se inclina sobre* HIGGS.) ...a este... sujeto.

MAGNUS.—Pero ¿qué motivo podía haber para matarle? (*Pausa.*) ¿Quién *es* este sujeto? (*Pausa.*) ¿Inspector?

MOON. (*Incorporándose.*)—No lo sé. Aunque se parece vagamente a aguien que yo conocía. (*Larga pausa.*) Bueno..., y ahora...

SRA. DRUDGE.—¿Inspector?

MOON. (*Anhelante.*)—¿Sí? Sí, dígame, señora.

SRA. DRUDGE.—Al entrar, hace un rato, en esta habitación a cerrar las ventanas acerté a oír una frase que el difunto Simon Gascoyne dirigía a milady, a saber: «Mataré a cualquiera que se interponga entre nosotros»...

MOON.—¡Ah!, sí, bueno, eso es, claro. Este... sujeto... (*Señalando.*) es obvio que fue asesinado por..., (*Señalando.*) bueno..., por (*Pausa.*) Simon.

CYNTHIA.—¡Pero él no se interpuso entre nosotros!

MAGNUS.—¿Y quien, entonces, mató a Simon?

SRA. DRUDGE.—A continuación de la citada réplica llegó asimismo a mis oídos una frase que lady Muldoon dirigió al difunto, a saber: «¡Te mataré, Simon Gascoyne!» Supongo que no le parecerá inoportuno que me ocupe de mencionarlo.

MOON.—En absoluto. Me alegro de que lo haya dicho. Serán precisamente estas frases oídas por casualidad lo que posibilitará el trazo definitivo del cuadro completo de la acción, que nos disponemos a pergeñar antes de proceder a las correspondientes detenciones. No voy a ser prolijo, para mí la brevedad es casi un capricho, y, antes de pasar a la descrip-

ción de los hechos, debo advertirle, lady Muldoon, que todo lo que diga...

CYNTHIA.—¡Sí! ¡Odiaba a Simon Gascoyne porque me tenía en su poder! ¡Pero yo no lo maté!

SRA. DRUDGE.—Antes de eso, inspector, tuve asimismo la oportunidad de oír casualmente una réplica formulada por miss Cunnigham, sin duda en la excitación del momento, pero que viene a colación después de todo lo que hemos estado hablando, a saber: «¡Te mataré por esto, Simon Gascoyne!»

MOON.—¡Ah! ¡La pieza que completa el rompecabezas! Me parece que me encuentro ahora en posición de desvelar el misterio. Este hombre (*El cadáver.*) era, naturalmente, McCoy, el canadiense que, como sabemos, se encontró con Gascoyne en la calle, y cuando éste solicitó de su caridad unas monedillas para comprarse un mendrugo de pan y calmar así su hambre de días, él, McCoy le espetó, mientras le retorcía violentamente una oreja: «¡Tan pequeño y corroído ya por la codicia, eh, perillán!», hace muchísimos años. Gascoyne acechaba el momento de la venganza, y siguiendo la pista de McCoy, que le conduciría hasta esta casa, se encontró, por casualidad, en un recodo del camino, a una muchacha provinciana vulgar y ambiciosa. Era él un hombre atractivo, con capacidad de persuasión, y debió decirla, no me cabe la menor duda, que llegaría a la cumbre, y ella, adulada por la sofistificación del desconocido, atraído por sus promesas de que la conseguiría un papel de protagonista, cedió a las elementales urgencias del hombre. Es posible que se enamorara de él. No lo sabremos nunca. Lo cierto es que apenas saciados sus deseos, su mirada se fijó en otra; sí, me refiero a lady Cynthia Muldoon. Desde el momento en que la vio ya no existió para él otra mujer. Completamente apresado en su hechizo, dispuesto a sacrificarlo todo, incluso a usted, Felicity Cunningham. Hasta hoy, que se encontró aquí inesperadamente con él, no supo la verdad. Fue, pues, la amargura del despecho lo que provocó su promesa de matarle. ¡Promesa que llevó usted a cabo en la primera oportunidad, y precisamente en esta habitación! Y debo advertirle que todo lo que diga...

FELICITY.—¡Pero todo eso no tiene ningún sentido!

MOON.—A *primera* vista, es posible que no.

MAGNUS.—Y la misma persona que mató a Mc Coy, ¿no pudo también asesinar a Simon?

FELICITY.—Pero ¿por qué uno de nosotros iba a matar a un perfecto desconocido?

MAGNUS.—Quizá no fuera un desconocido para *uno* de nosotros.

MOON. (*Vacila.*)—Pero Simon era el loco, ¿o no?

MAGNUS.—Para eso no tenemos más prueba que su palabra, inspector. No tenemos más prueba que su palabra para un montón de cosas. Por ejemplo, McCoy. ¿Quién es? ¿Se llama de verdad McCoy? ¿Hay algo de verdad en esa historia fantástica e inverosímil de la ofensa inflingida en una calle canadiense? ¿O hay algo más, algo que aún desconocemos, detrás de todo esto? Supongamos por un momento que el loco, después de matar al desconocido por muy íntimas e inexcrutables razones, estuviera a punto de ser sorprendido antes de

tener tiempo de esconder el cadáver, y decidiera entonces cortar el teléfono y volver al escenario del crimen, haciéndose pasar por —¡el inspector de policía Hound!

MOON.—Pero... yo no estoy loco... Estoy casi seguro de no estar loco...

MAGNUS.—... y cuando descubrió que había un hombre en la casa, Simon Gascoyne, que identificó el cadáver como el de un hombre contra quien usted había descargado su insondable rencor...

MOON.—Pero yo no he asesinado. Estoy casi seguro de que yo...

MAGNUS.—¡Le conmino a que responda! ¿Es usted el verdadero inspector Hound?

MOON.—¡Sabe usted perfectamente que no, caramba! ¿Qué significa esto?

MAGNUS.—Ya lo suponía yo.

MOON.—No era más que un sueño... Yo a veces soñaba que...

CYNTHIA.—¡Así que fue usted!

SRA. DRUDGE.—¡El loco!

FELICITY.—¡El asesino!

CYNTHIA.—¡Ah!, es horrible, horrible.

SRA. DRUDGE.—¡El extraño que se había deslizado entre nosotros!

MAGNUS.—Sí; teníamos la secreta sospecha de que él volvería aquí. ¡Y caería en la trampa!

MOON.—¿Qué *trampa?*

MAGNUS.—¡Yo no soy el verdadero Magnus Muldoon! ¡No era más que un subterfugio! Y (*Irguiéndose y arrancándose el bigote,*) voy a revelar mi identidad: yo soy...

CYNTHIA.—¿Quieres decir que...?

MAGNUS.—¡Sí! ¡Yo soy el verdadero inspector Hound!

MOON. (*Tras una pausa.*)—¡*Puckeridge!*

MAGNUS. (*Saca una pistola.*)—¡No se mueva o disparo!

MOON. (*Retrocediendo.*)—¡Puckeridge! Mataste a Higgs..., y cuando Birdboot intentaba decírmelo...

MAGNUS.—¡Alto en nombre de la ley!

(MOON *se vuelve y echa a correr.* MAGNUS *dispara.* MOON *cae de rodillas.*)

MAGNUS.—Hace mucho que llevo esperando este momento.

CYNTHIA.—Así que usted es el verdadero inspector Hound.

MAGNUS.—¡No sólo eso! He estado manteniendo una doble vida. ¡Al *fin!*

CYNTHIA.—¿Quieres decir que...?

MAGNUS.—¡Sí! Han pasado diez largos años, pero ¿no me conoces?

CYNTHIA.—¿Quieres decir que...?

MAGNUS.—¡Sí! ¡Soy yo, Albert!, que perdió la memoria, se entregó en cuerpo y alma a su profesión y, después de ascender por méritos propios a la categoría de inspector, su pasado se había borrado del todo. Hasta que el destino le colocó de nuevo en la casa que había dejado atrás, como había dejado atrás a la bella mujer que había madurado aquí como su novia adolescente. Resumiendo, cariño: ¡he recuperado la memoria y aquí termina tu larga espera!

CYNTHIA.—¡Ah, Albert!

(*Se besan.*)

MOON. (*No sin cierta admiración.*)—Puckeridge..., hijo de la gran...

(MOON *muere.*)

FIN

DESPUES DE MAGRITTE

Título original:

AFTER MAGRITTE

Traducción: ALVARO DEL AMO

ANTOLOGIA DE ARTES POÉTICAS

CICLO DE INGRESO UNIVERITARIO- UNSA 2020

- **Gustavo Adolfo Bécquer** (Sevilla, 1836-Madrid, 1870)

Rima IV (1871)

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la Humanidad, siempre avanzando,
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma
mientras los labios rían,
mientras se llore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila,
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

De *Rimas*, 1871

- **Jorge Eduardo Eielson** (Lima 1924- 2006)

Lo que quiero decir (1958)

Lo que quiero decir
Es que no tengo nada que decir
Que todo lo que digo
Lo digo solamente
Solamente lo digo
Sin decir nada
Que mis palabras son fragmentos
Balbuceos de una frase oscura
Migajas de una vieja historia
Repleta de personajes
De señores y señoras que pasean
Bajo grandes cielos mudos

Sin saber que su sonrisa
Sus vestidos y sus huesos
Paseaban tranquilamente
Hace millares de años
Y seguirán paseando todavía
Millares de años más. Fragmentos
De una catástrofe celeste
De un insondable estornudo
Tan parecido al amor
Y hasta a la misma muerte
Que no distingue la arcilla
De la nada y nos sorprende cada día
Amarrados a una cama o una silla
Bajo la misma luz amarilla
El mismo miserable torbellino

Alguien dice
Que en la noche del cohete
Y la computadora
Los verdaderos poetas
Ya no escriben
Sino piensan solamente
Avanzan sin tropiezo
Entre la nada y la materia
Atraviesan cifras y galaxias
Que quizás no existen
Yo mientras tanto
Escribo solamente
Solamente escribo
Otros dicen
Que los verdaderos poetas
Se ocupan del amor
De la primavera y de la muerte
Yo solamente escribo
Escribo solamente
Todo es palabra para mí
Palabras centelleantes son los días
Palabras mi corazón y mis costillas
Y los diez mil objetos
Que me rodean como lobos
Palabras solamente
Y las diez mil parejas
Que copulan en la tierra
Como si fueran pájaros o peces
Palabras solamente
Porque la poesía
Que ahora mueve mi mano
Mueve también millares
Y millares de luceros
Como si fueran cerillas
No dice nada la poesía
Que ya no canta ni sonríe
Ni solloza entre las flores
Sino calla simplemente
En el tintero
¿Qué puedo yo agregar
A tanto silencio
Sino silencio
Más silencio
Sólo silencio?

Que somos todos poetas
No cabe duda alguna
Y no sólo los humanos
Sino también el cocodrilo
Las hormigas y los monos
Son poetas. El mismo sol
Que parece el más grande de todos
Es un poeta menor
Que nos alumbra débilmente
Y no nos deja ver
Más allá de nuestros ojos
Pero hay también personas
Que jamás han escrito
Una sola palabra
Porque ellos mismos son
Confusas palabras balbuceos
De ese brillante adefesio
Que llamamos universo
Insolentes criaturas
Que atraviesan nuestro mundo
Con un zapato en la cabeza
Y un sombrero en los pies
Siempre en busca de algo puro
De incandescentes bicicletas
Que según afirman
Llevan a las estrellas
Puesto que para ellos
Dios pasea diariamente
A través de sus galaxias
Y sus átomos azules
Siempre en bicicleta
Sin darse cuenta ¡oh inocentes!
Que nada de eso existe
Que no hay ninguna bicicleta
Y que lo que ellos buscan
Sin escribir nunca nada
Ni llamarse poetas
Se llama simplemente
Poesía

De *Ceremonia solitaria*, 1964

- **Roque Dalton** (El Salvador, 1935-1975)

Por qué escribimos (1961)

Uno hace versos y ama
la extraña risa de los niños,
el subsuelo del hombre
que en las ciudades ácidas disfraza su leyenda,
la instauración de la alegría
que profetiza el humo de las fábricas.

Uno tiene en las manos un pequeño país,
horribles fechas,
muertos como cuchillos exigentes,
obispos venenosos,
inmensos jóvenes de pie
sin más edad que la esperanza,

rebeldes panaderas con más poder que un lirio,
sastres como la vida,
páginas, novias,
esporádico pan, hijos enfermos,
abogados traidores
nietos de la sentencia y lo que fueron,
bodas desperdiciadas de impotente varón,
madre, pupilas, puentes,
rotas fotografías y programas.

Uno se va a morir,
mañana,
un año,
un mes sin pétalos dormidos;
disperso va a quedar bajo la tierra
y vendrán nuevos hombres
pidiendo panoramas.

Preguntarán qué fuimos,
quienes con llamas puras les antecedieron,
a quienes maldecir con el recuerdo.

Bien.
Eso hacemos:
custodiamos para ellos el tiempo que nos toca.

De *La ventana en el rostro*, 1961

- **Nicanor Parra** (Chile, 1914)

Manifiesto (1968)

Señoras y señores
Ésta es nuestra última palabra.
-Nuestra primera y última palabra-
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
-Y esto lo digo con todo respeto-
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:
El poeta está ahí
Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje.
Nosotros denunciamos al poeta demiurgo

Al poeta Barata
Al poeta Ratón de Biblioteca.
Todos estos señores
-Y esto lo digo con mucho respeto-
Deben ser procesados y juzgados
Por construir castillos en el aire
Por malgastar el espacio y el tiempo
Redactando sonetos a la luna
Por agrupar palabras al azar
A la última moda de París.
Para nosotros no:
El pensamiento no nace en la boca
Nace en el corazón del corazón.

Nosotros repudiamos
La poesía de gafas obscuras
La poesía de capa y espada
La poesía de sombrero alón.
Propiciamos en cambio
La poesía a ojo desnudo
La poesía a pecho descubierto
La poesía a cabeza desnuda.

No creemos en ninfas ni tritones.
La poesía tiene que ser esto:
Una muchacha rodeada de espigas
O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!

Se retractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es una cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.
Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre
Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano,
Tablas viejas devueltas por el mar.
Poesía adjetiva
Poesía nasal y gutural
Poesía arbitraria
Poesía copiada de los libros
Poesía basada
En la revolución de la palabra
En circunstancias de que debe fundarse
En la revolución de las ideas.

Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos:
"Libertad absoluta de expresión".
Hoy nos hacemos cruces preguntando
Para qué escribirían esas cosas
¿Para asustar al pequeño burgués?
¡Tiempo perdido miserablemente!
El pequeño burgués no reacciona
Sino cuando se trata del estómago.

¡Qué lo van a asustar con poesías!

La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
-Y esto sí que lo digo con respeto-
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
-Cabeza fría, corazón caliente
Somos tierrafirmistas decididos-
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.

En *Poesía y antipoesía*, 1997

- **Enrique Lihn** (Chile, 1929-1988)

Porque escribí (1969)

A Cristina y Angélica

Ahora que quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí.

Escribí: fui la víctima
de la mendicidad y el orgullo mezclados
y ajusticié también a unos pocos lectores;
tendía la mano en puertas que nunca, nunca he visto;
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.

Pero escribí: tuve esa rara certeza,
la ilusión de tener el mundo entero entre las manos – ¡qué
ilusión más perfecta! como un cristo barroco

con toda su crueldad innecesaria -.
Escribí, mi escritura fue como la maleza
de flores ácimas pero flores en fin,
el pan de cada día de las tierras eriazas:
una caparazón de espinas y raíces.
De la vida tomé todas estas palabras
como un niño oropel, guijarros junto al río;
las cosas de una magia, perfectamente inútiles
pero que siempre vuelven a renovar su encanto.

La especie de locura con que vuela un anciano
detrás de las palomas imitándolas
me fue dada en lugar de servir para algo.
Me condené escribiendo a que todos dudaran
de mi existencia real
(días de mi escritura, solar del extranjero).
Todos los que sirvieron y los que fueron servidos
digo que pasarán porque escribí
y hacerlo significa trabajar con la muerte
codo a codo, robarle unos cuantos secretos.

En su origen el río es una veta de agua – allí, por un momento, siquiera, en esa altura – luego, al final, un mar que nadie ve
de los que están bronceándose la vida.
Porque escribí fui un odio vergonzante,
pero el mar forma parte de mi escritura misma:
línea de la rompiente en que un verso se espuma
yo pude reiterar la poesía.

Estuve enfermo, sin lugar a dudas
y no sólo de insomnio,
también de ideas fijas que me hicieron leer
con obscena atención a unos cuantos psicólogos,
pero escribí y el crimen fue menor,
lo pagué verso a verso hasta escribirlo,
porque de la palabra que se ajusta al abismo
surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados.

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.

De *La Musiquilla de las pobres esferas*, 1969

- **Juan Gelman** (Buenos Aires, 1930 - 2014)

Poderes (1973)

.

como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía en estos tiempos en medio
de los soberbios los tristes los arrepentidos
nace
.
¿puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace?
¿al pie de traiciones miedos pobreza
la poesía nace?
.
puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace?
¿al pie de traiciones miedos pobreza
la poesía nace
.
tal vez no haya perdón para los soberbios para los tristes
para los arrepentidos
tal vez no haya perdón para los carniceros zapateros
panaderos
tal vez para nadie haya perdón
tal vez todos estén condenados a vivir
.
como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía la torturan
y nace la sentencian y nace la fusilan
y nace la calor la cantora

De *Relaciones*, 1971-1973.

- **Ángel González** (Oviedo 1925 – 2008)

Poética a la que intento a veces aplicarme (1977)

Escribir un poema: marcar la piel del agua.
Suavemente, los signos
se deforman, se agrandan,
expresan lo que quieren
la brisa, el sol, las nubes,
se distienden, se tensan, hasta
que el hombre que los mira
—adormecido el viento,
la luz alta—
o ve su propio rostro
o —transparencia pura, hondo
fracaso— no ve nada.

De *Palabra sobre palabra*, 1977

- **Olga Orozco** (La Pampa, 1920- 1999)

Densos velos que te cubren (1979)

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz
donde te busco,
ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se
nombran,
como el secreto yo
y las indescifrables colonias de otro mundo.

Noches y días con los ojos abiertos bajo el insoportable parpadeo del sol,
atisbando en el cielo una señal,
la sombra de un eclipse fulgurante sobre el rostro del tiempo,
una fisura blanca como un tajo de Dios en la muralla del planeta.
Algo con que alumbrar las sílabas dispersas de un código perdido
para poder leer en estas piedras mi costado invisible.

Pero ningún pentecostés de alas ardientes desciende sobre mí.
¡Variaciones del humo,
retazos de tinieblas con máscaras de plomo,
meteoros innominados que me sustraen la visión entre un batir de puertas!

Noches y días fortificada en la clausura de esta piel,
escarbando en la sangre como un topo,
removiendo en los huesos las fundaciones y las lápidas,
en busca de un indicio como de un talismán que me revierta la división y la caída.

¿Dónde fue sepultada la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular?
¿En qué Delfos perdido en la corriente
suben como el vapor las voces desasidas que reclaman mi voz para manifestarse?
¿Y cómo asir el signo a la deriva
–ése y no cualquier otro–
en que debe encarnar cada fragmento de este inmenso silencio?

No hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos nocturnos.
¡Apenas si fantasmas insondables de las profundidades,
territorios que comunican con pantanos,
astillas de palabras y guijarros que se disuelven en la insoluble nada!

Sin embargo
ahora mismo
o alguna vez
no sé
quién sabe
puede ser
a través de las dobles espesuras que cierran la salida
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante
creí verte surgir como una isla
quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta
o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos encendidos.

¡Ah las manos cortadas,
los ojos que encandilan y el oído que atruena!
¡Un puñado de polvo, mis vocablos!

De *Mutaciones de la realidad (1979)*.

- **Idea Vilariño** (Montevideo, 1920 – 2009)

A callarse (1987)

Qué puedo decir
ya
que no haya dicho
qué puedo escribir
ya
que no haya escrito
qué puede decir nadie
que no haya
sido dicho cantado escrito
antes.
A callar.
A callarse.

De *Nocturnos*, 1987. En *Poesía Completa*, 2006

- **Octavio Paz** (México, 1914 - 1998)

Decir: Hacer (1987)

A Roman Jakobson

Entre lo que veo y digo,
Entre lo que digo y callo,
Entre lo que callo y sueño,
Entre lo que sueño y olvido
La poesía.
Se desliza entre el sí y el no:
dice
lo que callo,
calla
lo que digo,
sueña
lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
Y apenas digo
es real,
se disipa.
¿Así es más real?
Idea palpable,
palabra
impalpable:
la poesía
va y viene
entre lo que es
y lo que no es.
Teje reflejos
y los desteje.
La poesía

siembra ojos en las páginas
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
los pensamientos,
ver
lo que decimos
tocar
el cuerpo
de la idea.
Los ojos
se cierran
Las palabras se abren.
De *Árbol adentro*, 1987

- **Carlos Jesús Mayta** (Rosario de la Frontera, 1966)

No digáis (o sí digáis) Rima
IV (1988)

Sencillamente
todo es poesía.

El drogadicto con su espiral multicolor
sobre el páncreas de la noche,
el detective tras las huellas
de su mujer profesional e infiel,
un cura arribando a un aeropuerto
y besando su suelo mellado por los pasos.
Un perro loco, un farmacéutico, un tuerto,
la ballena con dolor de muelas y el dentista:
todo es poesía.

Haya o no haya flores,
haya o no haya pájaros meando entre las ramas
y cantando, hayan mujeres aborteras o estériles,
haya o no haya sol o haya eclipse,
haya o no haya presidentes de facto,
haya votos, botes, votantes o botarates:
lo mismo habrá poesía.

Quieran o no quieran abrirse las bocas encendidas al beso,
cueste caro o barato ir al prostíbulo,
aunque se tome *Coca–cola*, agua *Palau* o vino *Toro*,
aunque se unan los extremos de los extremistas
y el extremo del centro y las figuras
de la geometría de los locos, o no,
aunque se quemen todos los libros de Bécquer,
los calzoncillos de Bécquer, los fósforos de Bécquer,
y aunque Bécquer vaya a llamar a los bomberos,
aunque este dictamen desaparezca
y aunque nadie lo lea:
lo mismo habrá poesía.

Y aunque la poesía se revele y les mande
un telegrama de despido a todos los poetas,
y aunque la poesía ya no quiera existir

y se pegue un tiro
y aunque muera y se pudra y la pisen:
lo mismo habrá poesía.

De *Poética sin licencias ni vacaciones pagas,* 1993

- **Luis García Montero** (Granada, 1958)

Poética (1997)

Hay momentos también en que dejamos
las palabras de amor y los silencios
para hablar de poesía.
Tú descansas la voz en el pasado
y recuerdas el título de un libro,
la historia de unos versos,
la noche juvenil de algunos cantautores,
la importancia que tienen
poetas y banderas en tu vida.
Yo te hablo de comas y mayúsculas,
de imágenes que sobran o que faltan,
de la necesidad de conseguir un ritmo
que sujete la historia,
igual que con las manos se sujetan
la humedad y los muros de un castillo de arena.
Y recuerdo también algunos versos
en noches donde comas y mayúsculas,
metáforas y ritmos,
calentaron mi casa,
me dieron compañía,
supieron convencerme
con tu mismo poder de seducción.

Ya sé que otros poetas
se visten de poeta,
van a las oficinas del silencio
administran los bancos del fulgor,
calculan con esencias
los saldos de sus fondos interiores,
son antorchas de reyes y de dioses
o son lengua de infierno.
Será que tienen alma.
Yo me conformo con tenerte a ti
y con tener conciencia.

De *Casi cien poemas* (antología), 1997.

- **Cristina Peri Rossi** (Montevideo, 1941)

Las palabras son espectros (1991)

Las palabras son espectros
piedras abracadabras
que saltan los sellos
de la memoria antigua

Y los poetas celebran

la fiesta
del lenguaje
bajo el peso de la invocación

Los poetas inflaman las hogueras
que iluminan los rostros eternos
de los viejos ídolos

Cuando los sellos saltan
el hombre descubre
la huella de sus antepasados

El futuro es la sombra del pasado
en los rojos rescoldos de un fuego
venido de lejos,
no se sabe de dónde.

De *"Babel bárbara"*, 1991

- **Lucía Etxebarría** (Valencia, 1966)

Topos-Ars poetica (2001)

Este espacio nació huyendo de las cosas de este mundo.
Esa presunta realidad no existe, tan sólo se interpreta o se desvela.
No es armonía plena, pues respira en el ritmo encajado entre silencios
y transporta en sus venas toda la sangre y toda la luz del orbe.

No nació contra nada o contra nadie sino que se alimenta sólo de sí mismo
y desde sí transforma la existencia y la hiende con su espada.
Es consuelo, es refugio, es alimento, es sueño, es signo, es arte.
Es vida. Es telúrico astral caligramático mecánico celeste.

Es telúrico astral caligramático. Le toma el pulso al cosmos como un médico.
Es un sistema coherente contingente de la exposición de las claves necesarias.
Es veneno inagotable, es fuente mágica. Es astrolabio y brújula, carta y mapa.
Es a la vez timón y barco, vela y viajero. Y es el mismo propósito del viaje.

No diremos qué es, simplemente que es. Se explica por su esencia.
Refleja bien su tiempo solamente cuando de él se libera.
Armazón y columna de la resistencia, es valiente y adora la aventura.

No conoce servidumbre de paso, derecho de pernada o respeto a un monarca.
Es transmisor, el último (por ahora) eslabón de una cadena.
Una cadena iniciática, un conocimiento esencial en el tiempo.

Que da cuenta de sí sin nombrarse y sin primera persona.
No es lo que da el lenguaje, sino lo que al silencio se le roba.

En *Mujeres de carne y verso*, 2001.

- **Rodolfo Fogwill** (Buenos Aires, 1941-2010)

Llamado por los malos poetas (2002)

Se necesitan malos poetas.
Buenas personas, pero poetas
malos. Dos, cien, mil malos poetas
se necesitan más para que estallen
las diez mil flores del poema.

Que en ellos viva la poesía,
la innecesaria, la fútil, la sutil
poesía imprescindible. O la in-
versa: la poesía necesaria,
la prescindible para vivir.

Que florezcan diez maos en el pantano
y en la barranca un Ele, un Juan,
un Gelman como elefante entero de cristal roto,
o un Rojas roto, mendigando
a la Reina de España.

(Ahora España
ha vuelto a ser un reino y tiene Reina,
y Rey del reino. España es un tablero
de alfiles politizados y peones
recién comidos: a la derecha, negros, paralizados, fuera del juego).

Y aquí hay torres de goma, alfiles
politizados y damas policiales
vigilando la casa.

A la caza del hombre,
por hambre, corren todos, saltan
de la cuadrícula y son comidos.

Todo eso abunda: faltan los poetas,
los mil, los diez mil malos, cada uno
armado con su libro de mierda. Faltan,
sus ensayitos y sus novelas en preparación.

Ah... y los curricola,
y sus diez mil applys nos faltan.

No es la muerte del hombre, es una gran ausencia
humana de malos poetas. Que florezcan
cien millones de tentativas abortadas,
relecturas, incordios,
folios de cartulina, ilustraciones
de gente amiga, cenas
con gente amiga, exégesis, escolios,
tiempo perdido como todo.

Se necesitan poetas gay, poetas
lesbianas, poetas
consagrados a la cuestión del género,
poetas que canten al hambre, al hombre,

al nombre de su barrio, al arte y a la industria,
a la estabilidad de las instituciones,
a la mancha de ozono, al agujero
de la revolución, al tajo agrio
de las mujeres, al latido
inaudible del pentium y a la guerra
entendida como continuidad de la política,
del comercio,
del ocio de escribir.

Se necesitan Betos, Titos, Carlos
que escriban poemas. Alejandras y Marthas
que escriban. Nombres para poetas,
anagramas, seudónimos y contraseñas
para el chat room del verso se necesitan.

Una poesía aquí del cirujeo en las veredas.
Una poesía aquí de la mendicidad en las instituciones.
Una poesía de los salones de lectura de versos.

Una poesía por las calles (venid a ver los versos por las calles...)

Una poesía cosmopolita (subid a ver los versos por la web...).

Una poesía del amor aggiornado (bajad a ver poesía en el pesebre del amor...)

Una poesía explosiva: etarra, ética,
poéticamente equivocada.

En los papeles, en los canales
culturales de cable, en las pantallas
y en los monitores, en las antologías y en revistas
y en libros y en emisiones clandestinas
de frecuencia modulada se buscan
poetas y más malos poetas:
grandes poetas celebrados pequeños,
poetas notorios, plumas iluminadas,
hombres nimios, miméticos,
deteriorados por el alcohol,
descerebrados por la droga,
hipnotizados por el sexo
idiotizados por el rock,
odiados, amados por la gente aquí.

En las habitaciones se buscan.
En un bar, en los flippers,
en los minutos de descanso de la oficina,
entre dos clases de gramática,
en clase media, en barrios
vigilados se buscan.

¿Habrá en la tropa?
¿En los balnearios, en los baños
públicos que han comenzado a construir?
¿En los certámenes de versos?
¿En los torneos de minifútbol?
¿Bajo el sol quieto?
¿A solas con su lengua?
¿A solas con una idea repetitiva?

¿Con gente?
¿Sin amor?

No es el fin de la historia, es
el comienzo de la histeria lingual.

Todo comienza y nace de una necesidad fraguada en la lengua.
Falsifiquemos el deseo:
Te necesito nene.
Para empezar te necesito.
Para necesitar, te pido
ese minuto de poesía que necesito, necio:
quisiera ver si me devuelves el ritmo de un mal poema,
que me acaricies con sus ripios,
que me turbes la mente con otra idea banal,
y que me bañes todo con la trivialidad del medio.

Y en medio del camino, en el comienzo
de la comedia terrenal, quiero vivir
la necedad y la necesidad
de un sentimiento falso.

Se necesitan nuevos sentimientos,
nuevos pensamientos imbéciles, nuevas
propuestas para el cambio, causas
para temer, para tener,
aquí en el sur.

Y arriba España es un panal
de hormigas orientales:
rumanas, tunecinos,
suecas a la sombra de un Rey.

Riámonos del Rey.
De su fealdad.
De su fatalidad.
De Su Graciosa Realidad.
La realidad es un ensueño compartido.
La realidad de España
es su filosa lengua pronunciando la eñe
y su mojada espada pronunciando el orden
del capital y la sintaxis.

¡Ay, lengua: aparta de mí este cuerno de la prosperidad
clavado en tu ingle,
suturada de chips, y cubre
nuestras heridas con el bálsamo de los malos poemas..!

En *XVI Festival de Poesía de Rosario*, 2008

Borges, Jorge Luis. *Borges oral* en *Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2009, págs. 229-240

El cuento policial

Hay un libro titulado *El florecimiento de la nueva Inglaterra*, de Van Wyck Books. Este libro trata de un hecho extraordinario que sólo la astrología puede explicar: el florecimiento de hombres-genios, en una breve parte de Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo XIX. Prefiero, evidentemente, a este *New England* que tiene tanto de *Old England*. Sería fácil hacer una lista infinita de nombres. Podríamos nombrar a Emily Dickinson, Hermán Melville, Thoreau, Emerson, William James, Henry James y, desde luego, a Edgar Allan Poe, que nació en Boston, creo que en el año 1809. Mis fechas son, como se sabe, débiles. Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género; pero antes de hablar del género conviene discutir un pequeño problema previo: ¿existen, o no, los géneros literarios?

Es sabido que Croce, en unas páginas de su *Estética* —su formidable *Estética*—, dice: *Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda*. Es decir, se niegan los géneros y se afirman los individuos. A esto cabría decir que, desde luego, aunque todos los individuos son reales, precisarlos es generalizarlos. Desde luego, esta afirmación mía es una generalización y no debe ser permitida.

Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido —ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones— engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee?

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo… y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.

Por ejemplo, si lee: *En un lugar de la Mancha*…, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: *…de cuyo nombre no quiero acordarme…* ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego… *no hace mucho tiempo…* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales. Para entender el relato policial debemos tener en cuenta el contexto general de la vida de Poe. Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra, que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso. En el verso de Poe ¿qué tenemos? Tenemos aquello que justificó lo que Emerson dijo de él: lo llamó «the jingleman»; el hombre del retintín, el hombre del sonsonete. Tenemos a un Tennyson muy menor, aunque quedan líneas memorables. Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe?

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas—; y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches. Derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial. El primero —considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu— es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores (pensamos en Stevenson, Dickens, Chesterton —el mejor heredero de Poe—). Esta literatura puede parecer subalterna y de hecho está declinando; actualmente ha sido superada o reemplazada por la ficción científica, que también tiene en Poe a uno de sus posibles padres.

Volvemos al comienzo, a la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda la tradición anterior, donde la poesía era una operación del espíritu. Tenemos el hecho extraordinario de la Biblia, una serie de textos de distintos autores, de distintas épocas, de muy distinto tema, pero todos atribuidos a un personaje invisible: el Espíritu Santo. Se supone que el Espíritu Santo, la divinidad o una inteligencia infinita dicta diversas obras a diversos amanuenses en diversos países y en diversas épocas. Estas obras son, por ejemplo, el diálogo metafísico, el libro de Job, la historia, el libro de los Reyes, la teogonía, el Génesis y luego las anunciaciones de los profetas. Todas esas obras son distintas y las leemos como si una sola persona las hubiera escrito.

Quizá, si somos panteístas, no hay que tomar demasiado en serio el hecho de que ahora seamos individuos diferentes: somos diferentes órganos de la divinidad continua. Es decir, el Espíritu Santo ha escrito todos los libros y también lee todos los libros, ya que está, en diverso grado, en cada uno de nosotros.

Ahora bien: Poe fue un hombre que llevó una vida desventurada, según se sabe. Murió a los cuarenta años, estaba entregado al alcohol, entregado a la melancolía y

a la neurosis. No tenemos por qué entrar en los detalles de la neurosis; bástenos con saber que Poe fue un hombre muy desdichado y que se movió predestinado a la desventura. Para librarse de ella dio en fulgurar y, acaso, en exagerar sus virtudes intelectuales. Poe se consideraba un gran poeta romántico, un genial poeta romántico, sobre todo cuando no escribía en verso, sobre todo cuando escribía una prosa, por ejemplo, cuando escribió el relato de *Arthur Gordon Pym*. Tenemos el primer nombre sajón: *Arthur*, Edgar, el segundo escocés: *Allan*, Gordon y, luego, *Pym*, Poe, que son equivalentes. El se veía a sí mismo intelectual y Pym se jactaba de ser un hombre capaz de juzgar y pensar todo. Había escrito aquel poema famoso que todos conocemos, demasiado porque no es uno de sus buenos poemas: *El cuervo*. Luego dio una conferencia en Boston, en la cual explicó cómo había llegado a ese tema.

Comenzó por considerar las virtudes del estribillo y luego pensó en la fonética del inglés. Pensó que las dos letras más memorables y eficaces del idioma inglés eran la «o» y la «r»; entonces dio inmediatamente con la expresión *never more* nunca más. Eso era todo lo que él tenía al principio. Luego vino otro problema, tenía que justificar la reconstrucción de esa palabra, ya que es muy raro que un ser humano repita regularmente *never more* al final de cada estrofa. Entonces, pensó que no tenía por qué ser racional, y esto lo llevó a concebir la idea de un pájaro que habla. Pensó en un loro, pero un loro es indigno de la dignidad de la poesía; entonces pensó en un cuervo. O sea, que estaba leyendo en aquel momento la novela de Charles Dickens, *Barnaby Rudge* en la cual hay un cuervo. De modo que él tenía un cuervo que se llama *never more* y que repite continuamente su nombre. Eso es todo lo que Poe tenía al principio.

Luego pensó: ¿cuál es el hecho más triste, el más melancólico que puede registrarse? Ese hecho tiene que ser la muerte de una mujer hermosa. ¿Quién puede lamentar mejor ese hecho? Desde luego, el amante de esa mujer. Entonces pensó en el amante que acaba de perder a su novia que se llama Leonore para rimar con *never more* ¿Dónde sitúa al amante? Entonces pensó: el cuervo es negro, ¿dónde puede resaltar mejor la negrura? Tiene que resaltar contra algo blanco; entonces la blancura de un busto y ese busto ¿de quién puede ser? Es el busto de Palas Atenea; ¿y dónde puede estar? En una biblioteca. Ahora, dice Poe, la unidad de su poema" necesitaba un recinto cerrado.

Entonces situó el busto de Minerva en una biblioteca; ahí está el amante, solo, rodeado de sus libros y lamentando la muerte de su amada *so lovesick more*; luego entra el cuervo. ¿Por qué entra el cuervo? Bueno, la biblioteca es un lugar tranquilo y hay que contrastarlo con algo inquieto: él imagina una tempestad, imagina la noche tempestuosa que hace que el cuervo penetre. El hombre le pregunta quién es y el cuervo contesta *never more* y luego el hombre, para atormentarse de una forma masoquista, le hace preguntas para que en todas ellas le conteste: *never more, never more, never more*, nunca más, y sigue haciéndole preguntas. Al final, le dice al cuervo lo que puede entenderse como la primera metáfora que hay en el poema: *arranqué su pico de su corazón y su forma de su puerta*, y el cuervo (que ya simplemente es emblema de la memoria, de la memoria desdichadamente inmortal), el cuervo le contesta: *never more*. Él sabe que está condenado a pasar el resto de su vida, de su vida fantástica, conversando con el cuervo, con el cuervo que le dirá siempre nunca más y le hará preguntas cuya respuesta ya conoce. Es

decir, Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz.

Poe pudo haber llegado a la idea del ser irracional usando, no un cuervo, sino un idiota, un borracho; entonces ya tendríamos un poema completamente distinto y menos explicable. Creo que Poe tenía ese orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano —el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo—: es un caballero, Auguste Dupin, el primer *detective* de la historia de la literatura. Es un caballero francés, un aristócrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París, con un amigo.

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Ese hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y él es el amigo que refiere la historia. Esto también forma parte de la tradición, y fue tomado mucho tiempo después de la muerte de Poe por el escritor irlandés Conan Doyle. Conan Doyle toma ese tema, un tema atractivo en sí, de la amistad entre dos personas distintas, que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre don Quijote y Sancho, salvo que nunca llegan a una amistad perfecta. Que luego será el tema de Kim también, la amistad entre el muchachito menor y el sacerdote hindú, el tema de *Don Segundo Sombra*: el tema del tropero y el muchacho. El tema que se multiplica en la literatura argentina, el tema de la amistad que se ve en tantos libros de Gutiérrez.

Conan Doyle imagina un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector, a quien llama el doctor Watson; el otro es un personaje un poco cómico y un poco venerable, también: Sherlock Holmes. Hace que las proezas intelectuales de Sherlock Holmes sean referidas por su amigo Watson, que no cesa de maravillarse y siempre se maneja por las apariencias, que se deja dominar por Sherlock Holmes y a quien le gusta dejarse dominar.

Todo eso ya está en ese primer relato policial que escribió Poe, sin saber que inauguraba un género, llamado *The Murders in the Rué Morgue* (Los crímenes de la calle Morgue). Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint Germain. Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero, el primer detective que la literatura registra es un francés. ¿Por qué un francés? Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano. Para hacer más raros a esos personajes, hace que vivan de un

modo distinto del que suelen vivir los hombres. Cuando amanece corren las cortinas, prenden las velas y al anochecer salen a caminar por las calles desiertas de París en busca de ese *infinito azul*, dice Poe, que sólo da una gran ciudad durmiendo; sentir al mismo tiempo lo multitudinario y la soledad, eso tiene que estimular el pensamiento.

Yo me imagino a los dos amigos recorriendo las calles desiertas de París, de noche, y hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales. Luego tenemos el crimen, ese crimen es el primer crimen de la literatura fantástica: el asesinato de dos mujeres. Yo diría los crímenes de la Rué Morgue, crímenes es más fuerte que asesinato. Se trata de esto: dos mujeres que han sido asesinadas en una habitación que parece inaccesible. Aquí Poe inaugura el misterio de la pieza cerrada con llave. Una de las mujeres fue estrangulada, la otra ha sido degollada con una navaja. Hay mucho dinero, cuarenta mil francos, que están desparramados en el suelo, todo está desparramado, todo sugiere la locura. Es decir, tenemos un principio brutal, inclusive terrible, y luego, al final, llega la solución.

Pero esta solución no es solución para nosotros, porque todos nosotros conocemos el argumento antes de leer el cuento de Poe. Eso, desde luego, le resta mucha fuerza. (Es lo que ocurre con el caso análogo del *doctor Jekyll y míster Hyde*: sabemos que los dos son una misma persona, pero eso sólo pueden saberlo los lectores de Stevenson, otro discípulo de Poe. Si habla del extraño caso del doctor Jekyll y míster Hyde, se propone desde el comienzo una dualidad de personas). ¿Quién podría pensar, además, que el asesino iba a resultar siendo un orangután, un mono?

Se llega por medio de un artificio: el testimonio de quienes han entrado a la habitación antes de descubrirse el crimen. Todos ellos han reconocido una voz ronca que es la voz de un francés, han reconocido algunas palabras, una voz en la que no hay sílabas, han reconocido una voz extranjera. El español cree que se trata de un alemán, el alemán de un holandés el holandés de un italiano, etcétera; esa voz es la voz inhumana del mono, y luego se descubre el crimen; se descubre, pero nosotros ya sabemos la solución.

Por eso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento se quedaron maravillados y luego vinieron los otros.

Poe ha dejado cinco ejemplos, uno se llama *Tú eres el hombre*: es el más débil de todos pero ha sido imitado después por Israel Zangwill en *The big bow murder*, que imita el crimen cometido en una habitación cerrada. Ahí tenemos un personaje, el asesino, que fue imitado después en *El misterio del cuarto amarillo* de Gastón Leroux: es el hecho de que el detective resulta ser el asesino. Luego hay otro cuento que ha resultado ejemplar, *La carta robada*, y otro cuento, *El escarabajo de oro*. En *La carta robada*, el argumento es muy simple. Es una carta que ha sido robada por un crítico, la policía sabe que él la tiene. Lo hacen asaltar dos veces en la calle. Luego examinan la casa; para que nada se les escape, toda la casa ha sido dividida

y subdividida; la policía dispone de microscopios, de lupas. Se toma cada libro de la biblioteca, luego se ve si ha sido encuadernado, se buscan rastros de polvo en la baldosa. Luego interviene Dupin. El dice que la policía se engaña, que tiene la idea que puede tener un chico, la idea de que algo se esconde en un escondrijo; pero el hecho no es así. Dupin va a visitar al político, que es amigo de él, y ve sobre la mesa, a la vista de todos, un sobre desgarrado. Se da cuenta de que ésa es la carta que todo el mundo ha buscado. Es la idea de esconder algo en forma visible, de hacer que algo sea tan visible que nadie lo encuentre. Además, al principio de cada cuento, para hacemos notar cómo Poe tomaba de un modo intelectual el cuento policial, hay disquisiciones sobre el análisis, hay una discusión sobre el ajedrez, se dice que el *whist* es superior o que las *damas* son superiores.

Poe deja esos cinco cuentos, y luego tenemos el otro: *El misterio de Mary Rogêt*, que es el más extraño de todos y el menos interesante para ser leído. Se trata de un crimen cometido en Nueva York: una muchacha, Mary Roger, fue asesinada, era florista según creo. Poe toma simplemente la noticia de los diarios. Hace transcurrir el crimen en París y hace que la muchacha se llame Marie Rogêt y luego sugiere cómo pudo haber sido cometido el crimen. Efectivamente, años después se descubrió al asesino y concordó con lo que Poe había escrito.

Tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual. ¿Qué sucede después de la muerte de Poe? Muere, creo, en 1849; Walt Whitman, su otro gran contemporáneo, escribió una nota necrológica sobre él, diciendo que *Poe era un ejecutante que sólo sabía tocar las notas graves del piano, que no representaba a la democracia americana* — cosa que Poe nunca se había propuesto. Whitman fue injusto con él, y también Emerson lo fue.

Hay críticos, ahora, que lo subestiman. Pero yo creo que Poe, si lo tomamos en conjunto, tiene la obra de un genio, aunque sus cuentos, salvo el relato de *Arthur Gordon Pym*, son defectuosos. No obstante, todos ellos construyen un personaje, un personaje que vive más allá de los personajes creados por él, que vive más allá de Charles Auguste Dupin, de los crímenes, más allá de los misterios que ya no nos asustan.

En Inglaterra, donde este género es tomado desde el punto de vista psicológico, tenemos las mejores novelas policiales que se han escrito: las de Wilkie Collins, *La dama de blanco* y *La piedra lunar*. Luego tenemos a Chesterton, el gran heredero de Poe. Chesterton dijo que no se habían escrito cuentos policiales superiores a los de Poe, pero Chesterton ——me parece a mí— es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos. Digamos *La máscara de la muerte roja*, digamos *El tonel de amontillado*, que son puramente fantásticos. Además cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policial. Voy a relatar uno *El hombre invisible*, publicado en 1905 o 1908.

El argumento viene a ser, brevemente, éste: Se trata de un fabricante de muñecos mecánicos, cocineros, porteros, mucamas y mecánicos que vive en una casa de departamentos, en lo alto de una colina nevada en Londres. Recibe amenazas acerca de que él va a morir —es una obra muy pequeña, esto es muy importante para el cuento—. Vive solo con sus sirvientes mecánicos, lo cual ya tiene algo de horrible. Un hombre que vive solo, rodeado de máquinas que remedan, vagamente, las formas de hombre. Por fin, recibe una carta donde le dicen que va a morir esa tarde. Llama a sus amigos, los amigos van a buscar a la policía y lo dejan solo entre sus muñecos, pero antes le piden al portero que se fije si entra alguien en la casa. Le encargan al *policeman*, le encargan a un vendedor de castañas asadas, también. Los tres prometen cumplir. Cuando vuelven con la policía, notan que hay pisadas en la nieve. Las que se acercan a la casa son tenues, las que se alejan están más hundidas, como si llevaran algo pesado. Entran en la casa y encuentran que el fabricante de muñecos ha desaparecido. Luego ven que hay cenizas en la chimenea. Aquí surge lo más fuerte del cuento, la sospecha del hombre devorado por sus muñecos mecánicos, eso es lo que más nos impresiona. Nos impresiona más que la solución. El asesino ha entrado en la casa, ha sido visto por el vendedor de castañas, por el vigilante y por el portero, pero no lo han visto porque es el cartero que llega todas las tardes a la misma hora. Ha matado a su víctima, lo ha cargado en la bolsa de la correspondencia. Luego quema la correspondencia y se aleja. El padre Brown lo ve, charla, oye su confesión y lo absuelve porque en los cuentos de Chesterton no hay arrestos ni nada violento.

Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Este se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre. He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito *La muerte y la brújula*. Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos. *Los cuentos de Isidro Parodi*, que es un preso que, desde la cárcel, resuelve los crímenes.

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Estos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.

16 de junio de 1978

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1993, págs. 99-104

Sobre el género policial

Los relatos de la serie negra deben ser pensados en el interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana antes que en relación con las reglas clásicas del relato policial. En la historia del surgimiento y la definición del género, el cuento de Hemingway *Los asesinos* tiene la misa importancia que *Los crímenes de la rue Morgue*, el cuento de Poe que funda las reglas del relato de enigma. En esos dos matones profesionales que llegan a Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen "por encargo" que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanuncian la historia de la novela de enigma.

Durante años los mejores escritores del género (Hammett, Chandler, Cain, Goodis, McBain) fueron leídos entre nosotros con las pautas y los criterios de valor impuestos por la novela de enigma. Visto desde esa óptica, *Al morir quedamos solos* o *La maldición de los Dain* eran malas novelas policiales: confusas, informes, caóticas, parecían la versión degradada de un género refinado y armónico.

La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia con Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que por otro lado hizo un uso excelente del género: *La muerte y la brújula* es el *Ulysses* del relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra.

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico (por supuesto el caso límite y paródico resuelve los enigmas sin moverse de su celda en la penitenciaría), que en la novela negra no parece haber otro criterio de vedad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento.

Son dos lógicas, puestas una a cada lado de los hechos. En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo

no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos. Me parece una idea muy buena. Porque en un sentido Poe está en los dos lados: se separa de los hechos reales con el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción, que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción digamos, que trabaja la realidad como huella, como rastro, la sinécdoque criminal. Pero también abre paso a la línea de la non-fiction, a la novela tipo *A sangre fría* de Capote. En *El caso de Mari Roger* que es casi simultáneo a *Los crímenes de la rue Morgue*, el uso y la lectura de las noticias periodísticas es la base de la trama; los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar. Poe está en el medio, entre la pura deducción y el reino puro de los facts, de la *non-fiction*.

El policial norteamericano se mueve entre el relato periodístico y la novela de enigma. La figura que define la forma del investigador privado viene directamente de lo real; es una figura histórica que duplica y niega al detective como científico de la vida cotidiana. Maurice Dobb cita varios documentos sobre al situación social en EE.UU. en los años 20 que permiten ver surgir al investigador privado en las grandes ciudades industriales como una policía privada contratada por los empresarios para espiar y vigilar a los huelguistas y a los agitadores sociales.

(El confidente de la ley: en un sentido desde Dupin, el detective es un confidente, el hombre de confianza de la policía.)

Pero al mismo tiempo hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en estos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece "desinteresadamente" a descifrar el enigma); en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinato, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica (a diferencia, otra vez, de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son "gratuitos", justamente porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma.

En última instancia (pienso en *Cosecha roja* de Hammett, en *El pequeño César* de Burnett, en *¿Acaso no matan a los caballos?* De McCoy) el único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única "razón" de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas. Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo (ejemplo: James Hadley Chase) y el moralismo (en Chandler todo está corrompido menos Marlowe, profesional honesto que hace bien su trabajo y no se contamina; en verdad, parece una realización urbana del cowboy). Creo que justamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas, o, mejor, contradicciones; están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron, y hacen de ellos una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht . Sin tener nada de Brecht —salvo, quizás,

Hammett— estos autores deben, creo, ser sometidos, sí, a una lectura brechtiana. En ese sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?", decía Brecht, y en esa pregunta está —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco.

Tipología de la novela policial. Tzvetan Todorov

El género policial no se subdivide en especies. Presenta sólo formas históricamente diferentes.
Boileau-Narcejac en *La novela policial.*

Si realizo esta cita en un estudio que trata, precisamente, de las "especies" en el género "novela policial", no es para reiterar mi desacuerdo con los autores en cuestión, sino porque es una actitud reiterada; es pues con respecto a la primera que hay que tomar una postura. La novela policial no tiene nada que ver allí: desde aproximadamente dos siglos, una reacción fuerte se hace sentir en los estudios literarios, que contesta a la misma noción de género. Se escribe sobre la literatura en general o sobre una obra; y hay una convención tácita según la cual ordenar varias obras en un género es desvalorizadas. Esta actitud tiene una buena explicación histórica: la reflexión literaria de la época clásica, que tuvo que tratar con los géneros más que con las obras, manifestaba también una tendencia penalizadora: la obra era juzgada mala si no se adecuaba suficientemente a las reglas del género. Esta crítica buscaba pues no sólo describir los géneros sino también prescribirlos; la grilla de los géneros precedía la creación literaria en lugar de continuarla.

La reacción fue radical: los románticos *y* sus descendientes rechazaron no sólo el hecho de adecuarse a las reglas del género (sobre lo que tenían todo el derecho), sino también el hecho de reconocer la existencia misma de la noción.

También la teoría de los géneros recibió singularmente poca atención hasta nuestros días. Sin embargo, actualmente hay una tendencia a buscar un intermediario entre la noción demasiado general de literatura y estos objetos particulares que son las obras, El retraso proviene sin duda alguna de que la tipología implica y está implicada por la teoría general del texto: pero esta última está aún muy lejos de alcanzar la madurez: mientras no se sepa describir la estructura de la obra, habrá que contentarse con comparar elementos posibles de ser medidos, como el metro. A pesar de toda la actualidad de una investigación acerca de los géneros (como lo observó Thibaudet, se trata del problema de los universales), no se puede seguir adelante con ella independientemente de aquella que concierne a la teoría del discurso: sólo la crítica del clasicismo podía permitirse deducir los géneros a partir de esquemas lógicos abstractos.

Una dificultad suplementaria se agrega al estudio de los géneros, que se desprende del carácter específico de toda norma estética. La gran novela crea, de algún modo, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas del género que corría anteriormente. El género de *La cartuja de Parma*, es decir, la norma a la cual esta novela se refiere, no es solamente la novela francesa de principio de siglo; es el género "novela stendhaliana" que crea precisamente esta obra, y algunas otras. Se podría decir que todo gran libro establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instaura.

Existe de todos modos un dominio feliz donde este juego entre la obra y su género no existe: aquel de la literatura de masas. La obra maestra habitual, en cierto sentido, no entra en ningún género que no sea el propio; pero la obra maestra de la literatura de masas es precisamente el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas; hacerla "mejor" de lo que ellas exigen es, al mismo tiempo, hacerla "peor": quien desea "embellecer" la novela policial, está haciendo "literatura" y no novela policial.

La novela policial por excelencia no es aquella que transgrede las reglas del género, sino aquella que se conforma con ellas: *El secuestro de Miss Blandish* es una encarnación del género, no su superación.

Si se hubiesen descrito los géneros de la literatura popular no tendría sentido hablar de obras maestras: serían la misma cosa; el mejor espécimen será aquel sobre el cual no hay nada que decir. Es un hecho poco observado y cuyas consecuencias afectan nuestras categorías estéticas: estamos hoy en día en presencia de un corte entre sus dos manifestaciones esenciales; no hay una sola norma estética en nuestra sociedad, sino dos; no se puede medir con la misma norma el "gran" arte el arte "popular".

La puesta en evidencia de los géneros al interior de la novela policial promete pues ser relativamente fácil. Pero para ello hay que comenzar por la descripción de las "especies", es decir, por su limitación. Tomaré como punto de partida la novela policial clásica que tuvo su apogeo entre las dos guerras, y que podemos llamar **novela de enigma**. Ya hay múltiples ensayos que precisan las reglas del género (volveré más adelante con las veinte reglas de Van Dine); pero me parece que la mejor característica global es la que da Michel Butor en su novela *El empleo del tiempo.* El personaje George Burton, autor de numerosas novelas policiales, explica al narrador que "*toda novela policial está construida sobre dos asesinatos; el primero –cometido por el asesino– da lugar al segundo, en el cual éste es víctima del homicida puro e impune, el detective*", y que "*el relato… superpone dos series temporales: los días de la pesquisa que comienzan con el crimen y los días del drama que a él llevan*".

En la base de la novela de enigma se encuentra una dualidad, y es ella la que va a guiarnos para describirla. Esta novela no contiene una sino dos historias: la historia del crimen y la de la pesquisa. En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún otro punto en común. Estas son las primeras líneas de una novela pura:

> En un pequeño mapa verde, se leen estas líneas escritas a máquina:
>
> Odell Margaret.
>
> 184, 71, calle Quest. Asesinato. Estrangulada alrededor de las veintitrés horas.
>
> Departamento saqueado. Joyas robadas. Cuerpo descubierto por Amy Gibson, la mucama. (S.S. Van Dine, *El asesino del canario)*

La primera historia, la del crimen, está determinada antes de que ni siquiera comience la segunda (y el libro). Pero ¿qué sucede en la segunda? Pocas cosas. Los personajes de esta segunda historia, la historia de la pesquisa, no actúan, "aprenden". Nada puede sucederles: una regla del género postula la inmunidad del detective. No se puede imaginar a Hércules Poirot o a Philo Vance amenazados por algún peligro, atacados, heridos y, menos aún, asesinados. Las ciento cincuenta páginas que separan el descubrimiento del crimen de la revelación del culpable están dedicadas a un lento aprendizaje: se examinan índice por índice, pista por pista. La novela de enigma tiende

así hacia una arquitectura puramente geométrica: *El crimen del Expreso Oriente* (A. Christie), por ejemplo, presenta doce personajes sospechosos; y nuevamente doce interrogatorios, prólogo y epílogo (es decir, descubrimiento del crimen y descubrimiento del culpable).

Esta segunda historia, la historia de la pesquisa, goza pues de un status particular. No es por azar que a menudo ella sea contada por un amigo del detective, que reconoce explícitamente que está escribiendo un libro: consiste, en suma, en explicar cómo ese mismo relato puede tener lugar, cómo ese mismo libro pudo ser escrito. La primera historia ignora completamente el libro, es decir, que nunca se confiesa "libresca" (ningún autor de novela policial podría permitirse indicar el carácter imaginario de la historia, como se produce en "la literatura"). Por su parte, la segunda historia no solamente debe tener en cuenta la realidad del libro sino que es precisamente la historia del libro mismo.

Se pueden aún caracterizar estas dos historias diciendo que la primera, la del crimen, cuenta “lo que efectivamente pasó", mientras que la segunda, la de la pesquisa, explica "cómo el lector (o el narrador) tomó conciencia de ello". Pero estas dos definiciones ya no son las de dos historias en la novela policial, sino de dos aspectos de toda obra literaria, lo que los formalistas rusos describieron en los años veinte de este siglo. Ellos distinguían, en efecto, la fábula de la trama en un relato: la fábula es lo que sucedió en la vida; la trama, la manera en que el autor presenta esta fábula. La primera noción corresponde a la realidad evocada, a los acontecimientos similares a los que suceden en nuestra vida; la segunda, el libro mismo, al relato, a los procedimientos literarios que utiliza el autor. En la fábula, no hay inversión en el tiempo, las acciones siguen su orden natural; en la trama, el autor puede presentamos los resultados antes que las causas, el final antes que el comienzo. Estas dos nociones, pues, no caracterizan las dos partes de la historia o dos historias diferentes, sino dos aspectos de una misma historia, son dos puntos de vista sobre lo mismo. ¿Cómo logra entonces la novela policial hacerlas presentes a las dos, juntarlas?

Para explicar esta paradoja, primero hay que recordar el status particular de las dos historias. La primera, la del crimen, es en realidad la historia de una ausencia: su característica más importante es que no puede estar inmediatamente presente en el libro. En otras palabras, el narrador no puede transmitirnos directamente las réplicas de los personajes que allí están implicados, ni describimos sus gestos: para hacerlo, debe necesariamente pasar por el intermediario de otro (o del mismo) personaje que reporteará, en la segunda historia, las palabras escuchadas o los actos observados. El status de la segunda es, lo vimos, excesivo: es una historia que no tiene ninguna importancia en sí misma, que sirve solamente de mediadora entre el lector y la historia del crimen. Los teóricos de la novela policial siempre se pusieron de acuerdo para decir que el estilo en este tipo de literatura debe ser perfectamente transparente, por decirlo de algún modo, inexistente; la única exigencia que respeta es la de ser simple, claro, directo. Se intentó aún –lo que es muy significativo– suprimir enteramente esta segunda historia: una editorial publicó verdaderos dossiers compuestos de informes de policías imaginarios, interrogatorios, fotos, huellas digitales, incluso mechones de pelo; estos documentos "auténticos" debían llevar al lector al descubrimiento del culpable (en caso de derrota, un sobre cerrado, pegado en la última página, daba la respuesta del juego: por ejemplo, el veredicto del juez).

Se trata pues, en la novela de enigma, de dos historias de las cuales una está ausente pero es real, la otra está presente pero es insignificante. Esta presencia y esta ausencia explican la existencia de las dos en la continuidad del relato. La primera es tan artificial, está repleta de tantas convenciones y de procedimientos literarios (que no son otra cosa que el aspecto "trama" del relato) que el autor no puede dejar de explicarlas. Estos procedimientos son, notémoslo, de dos tipos esencialmente, inversiones temporales y "visiones" particulares: el tenor de cada información está determinado por la persona de aquel que la comunica, no existe observación sin observador; el autor no puede, por definición, ser omnisciente, como lo es en la novela clásica. La segunda historia aparece pues como un lugar desde donde se justifican y "naturalizan" todos los procedimientos: ¡para darles un aspecto "natural" el autor debe explicar que escribe un libro! Y es por miedo a que esta segunda historia no se vuelva opaca, no cubra con su sombra la primera, que se ha recomendado tanto conservar el estilo neutro y simple, y de hacerlo imperceptible.

Examinemos ahora otro género en el interior de la novela policial, el que se crea en los Estados Unidos, poco antes y sobre todo después de la segunda guerra, y que se publicó en Francia en la "Serie noire"; podemos llamarlo **novela negra**, aunque esta expresión también tenga otra significación. La novela negra es una novela policial que fusiona las dos historias o, en otras palabras, suprime la primera y da vida a la segunda. Ya no es un crimen anterior al relato lo que nos cuentan; el relato coincide ahora con la acción. Ninguna novela negra se presenta bajo la forma de memorias: no hay punto de llegada desde donde el narrador con su vista pueda cubrir los acontecimientos que sucedieron, no sabemos siquiera si llegará vivo al final de la historia. La prospección es sustituida por la retrospección.

Ya no hay que adivinar una historia; ya no hay misterio, como en la novela enigma. Pero el interés del lector no se pierde a tal punto: por eso es posible darse cuenta de que existen dos formas de interés totalmente diferentes. La primera puede ser llamada **curiosidad**; su recorrido va del efecto a la causa: a partir de un cierto resultado (un cadáver y algunos indicios) hay que hallar la causa (el culpable y lo que lo llevó a matar). La segunda forma es el **suspenso** y aquí se va de la causa al efecto: primero nos muestran los datos iniciales (gánsteres preparando el delito) y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que va a suceder, es decir, los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma porque sus personajes principales (el detective y su amigo, el narrador) eran, por definición, inmunes: nada podía sucederles. La situación se invierte en la novela negra: todo es posible, y el detective arriesga su salud, cuando no su vida.

Presenté la oposición entre novela enigma y novela negra como una oposición entre dos historias y una sola; es ésta una clasificación lógica y no una descripción histórica. La novela negra no tuvo necesidad, para aparecer, de operar este cambio preciso. Lamentablemente para la lógica, los géneros no aparecen con el sólo objetivo de ilustrar las posibilidades ofrecidas por la teoría; un género nuevo se crea alrededor de un elemento que no era requisito obligatorio en el anterior: los dos códigos vuelven obligatorios elementos asimétricos. Es por este motivo que la poética del clasicismo no lograba una clasificación lógica de los géneros.

La novela negra moderna se constituyó ya no alrededor de un procedimiento de presentación sino más bien alrededor de un ambiente presentado, de personajes y de costumbres particulares; dicho de otro modo, su característica constitutiva es

temática. Así lo describía, en 1945, Marcel Duhamel, su promotor en Francia: hallamos "v*iolencia –bajo todas sus formas, y más particularmente las más deshonrosas– peleas y masacres". "La inmoralidad tiene tanto lugar como los buenos sentimientos". "También hay amor –preferentemente bestial– pasión desordenada, odio sin perdón…".* Es, en efecto, alrededor de estas constantes que se constituye la novela negra: la violencia, el crimen por lo general sórdido, la amoralidad de los personajes. Obligatoriamente también, la "segunda historia", aquella que se desarrolla en el presente, tiene allí un lugar central; pero la supresión de la primera no es un rasgo obligatorio: los primeros autores de la "serie negra", D. Hammett, R. Chandler, conservan el misterio; lo importante es que aquí existe una función secundaria, subordinada y ya no central, como en la novela de enigma.

Esta restricción diferencia también a la novela negra de la novela de aventuras, aunque el límite siga siendo difuso. Es posible darse cuenta de que las propiedades enumeradas hasta ahora, el peligro, la persecución, la pelea, también coexisten en la novela de aventuras; sin embargo la novela negra conserva su autonomía. Por varios motivos: la relativa desaparición de la novela de aventuras y su sustitución por la novela de espionaje; luego la tendencia de esos autores hacia lo maravilloso y exótico, que la acerca por un lado al relato de viaje y por el otro a las novelas actuales de ciencia ficción; finalmente también una tendencia a la descripción, que es totalmente ajena a la novela policial. La diferencia en el ambiente y costumbres descritas se suma a estas otras distinciones; y es ella precisamente la que permitió constituir la novela negra.

Un autor de novelas policiales particularmente dogmático, S.S. Van Dine, enunció en 1928, veinte reglas a las cuales debe ajustarse todo autor de novelas policiales que sea respetable. Estas reglas han sido reproducidas desde aquel entonces (ver por ejemplo en el libro citado de Boileau y Narcejac) y sobre todo han sido muy cuestionadas. Como en mi caso no se trata de prescribir un procedimiento sino de describir los géneros de la novela policial, pienso que vale la pena detenernos aquí un instante. Bajo su forma original, estas reglas son bastante redundantes, y se dejan resumir en los ocho puntos que siguen:

1. La novela debe tener como máximo un detective y un culpable, y como mínimo una víctima (un cadáver).
2. El culpable no debe ser un criminal profesional; no debe ser el detective; debe matar por razones personales.
3. El amor no tiene lugar en las novelas policiales.
4. El culpable debe gozar de cierta importancia:
    a. en la vida: no ser un valet o una mucarna;
    b. en el libro: ser uno de los personajes principales.
5. Todo debe explicarse de un modo racional; lo fantástico no está admitido.
6. No hay lugar para las descripciones ni para los análisis psicológicos.
7. Hay que adecuarse a la homología siguiente, en cuanto a la información sobre la historia: "autor: lector = culpable: detective".
8. Hay que evitar las situaciones y soluciones banales (Van Dine enumera diez).

Si se compara este inventario con la descripción de la novela negra, se descubre un hecho interesante. Una parte de las reglas de Van Dine se refieren aparentemente a toda novela policial, y otra, a la novela de enigma. Esta repartición coincide,

curiosamente, con el campo de aplicación de las reglas: aquellas que se refieren a los temas, la vida representada (la "primera historia") están limitadas a la novela de enigma (reglas de 1 a 4); aquellas que se refieren al discurso, al libro (a la "segunda historia"), también son válidas para las novelas negras (reglas 4b a 7; la regla 8 es de una generalidad mayor). En efecto en la novela negra suele haber más de un detective (*La reina de las manzanas* de Chester Himes) y más de un criminal (*¡Torta!*, de J. H. Chase). El criminal es casi obligatoriamente un profesional y no mata por razones personales ("asesino a sueldo"); además, muchas veces resulta ser un policía. El amor –"preferentemente bestial"– tiene su lugar. Claro que las explicaciones fantásticas, las descripciones y análisis psicológicos permanecen desterrados del relato; el criminal debe ser siempre uno de los personajes principales. En cuanto a la regla 7, perdió pertinencia con la desaparición de la doble historia. Lo que sugiere que la evolución ha afectado antes que nada a la parte temática más que a la estructura del discurso mismo (Van Dine no notó la necesidad del misterio, y, en consecuencia, de la doble historia, a la que consideró sin duda como sobreentendida).

Rasgos a primera vista insignificantes pueden hallarse codificados en uno u otro tipo de novela policial: un género reúne las particularidades situadas en diferentes niveles de generalidad. Así, la novela negra –a la cual toda referencia a procedimientos literarios le es ajena– no guarda ninguna sorpresa para las últimas líneas del capítulo; mientras que la novela de enigma, que legaliza la convención literaria explicitándola en la "segunda historia", terminará la mayoría de las veces el capítulo con una revelación particularmente sorprendente ("*Es usted el asesino*", dirá Poirot al narrador en *El asesinato de Roger Ackroyd*).

Por otra parte, algunos rasgos de estilo en la novela negra le son propios. Las descripciones se presentan sin énfasis, aun si se describen hechos espantosos; se puede decir que las descripciones connotan la frialdad cuando no el cinismo ("*Joe sangraba como puerco. Increíble que un viejo pudiese sangrar hasta ese punto*", Horace Mac Coy, *Adiós a la vida, adiós al amor*…). Las comparaciones evocan cierta rudeza (descripción de manos: "*sentía que si alguna vez esas manos agarraban mi garganta, me saldría sangre hasta por las orejas*", J.H. Chase, *Mujeres perras*). Basta con leer un fragmento así para estar seguro de que uno tiene en sus manos una novela negra.

No es sorprendente que entre estas dos formas tan diferentes haya podido surgir una tercera que combina sus propiedades: la **novela de suspenso**. De la novela de enigma conserva el misterio de las dos historias, la del pasado y la del presente, pero rechaza reducir la segunda a una simple elección de la verdad. Como en la novela negra, es esta segunda historia la que ocupa el lugar central. El lector se interesa no solamente por aquello que sucedió antes sino también por lo que sucederá más adelante, se interroga tanto acerca de futuro como sobre el pasado. Los dos tipos de interés se encuentran pues reunidos aquí: hay curiosidad por saber cómo se explican los acontecimientos ya ocurridos; y también hay suspenso; ¿qué les sucederá a los personajes principales? Estos personajes gozan de inmunidad, recordemos, en la novela de enigma; aquí arriesgan sus vidas todo el tiempo. El misterio tiene una función diferente de la que tenía en la novela de enigma: es más bien un punto de partida, el interés principal proviene de la segunda historia, aquella que transcurre en el presente.

Históricamente, esta forma de la novela policial apareció en dos momentos: sirvió de transición entre la novela de enigma y la novela negra; a estos dos periodos corresponden dos subtipos de novela de suspenso. El primero, que podríamos llamar la **historia del detective vulnerable**, es sobre todo testificada por las novelas de Hammett y de Chandler. Su rasgo principal es que el detective pierde su inmunidad, se hace "reventar", herir, arriesga su vida permanentemente, en definitiva, se integra al universo de los otros personajes en lugar de ser un observador independiente, como lo es el lector (recordemos la analogía detective–lector de Van Dine). Estas novelas están habitualmente clasificadas como novelas negras a causa del ambiente que ellas describen, pero se puede ver aquí que su composición es más bien de novelas de suspenso.

El segundo tipo de novela de suspenso quiso precisamente deshacerse del ambiente convencional de los profesionales del crimen y volver al crimen personal de la novela de enigma, siempre adecuándose a la nueva estructura. Resultó de esto una novela que se podría llamar la historia del detective sospechoso. En este caso, un crimen se comete en las primeras páginas y las sospechas de la policía recaen sobre cierta persona (que es el personaje principal). Para probar su inocencia, esta persona debe hallar ella misma al verdadero culpable, aunque eso le cueste la vida. Se puede decir que, en este caso, el personaje es al mismo tiempo el detective, el culpable (a los ojos de la policía) y la víctima (potencial, de los verdaderos asesinos). Muchas novelas de Irish, Patrik Quentin, Charles Williams, están construidas sobre este modelo.

Es difícil decir si las formas que acabo de describir corresponden a etapas de una evolución o si pueden existir simultáneamente. El hecho de que podamos hallarlas en un mismo autor, anterior al apogeo y divulgación de la novela policial (como Conan Doyle o Maurice Leblanc) nos hace optar por la segunda solución, más aún viendo que hoy en día estas tres formas conviven perfectamente. Pero es llamativo también el hecho de que la evolución de la novela policial en sus grandes líneas se haya acoplado a la sucesión de estas formas. Se podría decir que a partir de cierto momento, la novela policial siente, como peso injustificado, las obligaciones que constituyen su género, y se deshace de ellas para constituir un nuevo código. La regla del género es percibida como molestia desde el momento en que ella no se justifica más en la estructura del conjunto. Así, en las novelas de Hammett y Chandler el misterio global se convirtió en puro pretexto, y la novela negra que le sucedió se deshizo de él, para elaborar mejor esta otra forma de interés que es el suspenso y concentrarse alrededor de la descripción de un ambiente. La novela de suspenso, nacida luego de los grandes años de la novela negra, experimentó este medio como atributo inútil, y sólo conservó el suspenso. Pero tuvo al mismo tiempo que reforzar la intriga y restablecer el antiguo misterio. Las novelas que intentaron obviar el misterio y el ambiente propios de la "serie negra" –como por ejemplo *Premeditaciones* de Francis Iles o *Mr. Ripley* de Patricia Highsmith– son poco numerosos como para considerarlos formadores de un género aparte.

Llego aquí a una última pregunta: ¿Qué hacer con las novelas que no entran en mi clasificación? No es un azar, me parece, que novelas como la que acabo de mencionar sean juzgadas habitualmente por el lector como situadas en el margen del género, como una forma intermediaria entre novela policial y novela "tout court". Si alguna vez esta forma (u otra) se convierte en germen de un nuevo género de libros policiales no será ese un argumento en contra de la clasificación propuesta; como ya lo

he dicho, el nuevo género no se constituye necesariamente a partir de la negación del rasgo principal del anterior, sino a partir de un complejo diferente de propiedades, sin preocuparse por formar con el primero un conjunto lógicamente armonioso.

Alonso de Santos, José Luis. “La estructura dramática” en *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de autores de teatro*. *Número 10*. Madrid, 2002

La estructura DRAMÁTICA

[José Luis Alonso de Santos]



Cuando hablamos de "estructura teatral", tomamos la palabra "teatral" como un término específico y definido de la realidad, como si dijéramos estructura de un avión o estructura de una organización social, pero ¿en qué sentido es el teatro una entidad real? ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de "teatro"? La historia de los estilos, en su relación con los movimientos filosóficos dominantes, ha ido dando diferente valor y significado a la palabra "teatro" dentro de la historia de la cultura, comunicación artística y el espectáculo.

No cabe duda de que el término "teatro" tiene una determinada configuración que lo diferencia de otras realidades como "agua", "camión" o "amor". Pero, aún situados en el campo artístico y cultural, nos movemos en un territorio semántico amplio y pantanoso. Por ello hemos de movernos con prudencia al hacer definiciones generales sobre la estructura teatral, que suelen tener que ver únicamente con nuestra subjetividad, es decir, con nuestra formación específica y limitada, intereses y pequeñas obsesiones en torno a lo que entendemos es —o deber ser— el teatro.

Para hablar de teatro, lo primero que hemos de hacer, pues, es centrarnos en su ámbito polisémico y, a la vez, específico, dentro del cual el lenguaje tiene un significado diferente al que tiene en la comunicación general.

De la misma manera que los templos constituyen una abertura hacia otra dimensión, y posibilitan una comunicación "hacia lo alto" con el mundo de los dioses, la comunicación escénica realiza una abertura, un camino hacia realidades artísticas trascendentes, diferentes de las de la vida cotidiana. El ámbito escénico es, durante el tiempo de la representación, el centro del mundo, el lugar donde se comunican entre sí diferentes planos. Todo lo que en él sucede durante una representación ha de tener una lectura especial, ya que en él se da siempre una dimensión más allá de lo natural, es decir, de lo sobrenatural, entendiendo este término como la ruptura de las reglas y leyes del tiempo, espacio, y causalidad del acontecer humano cotidiano de nuestras vidas.

A lo largo de los tiempos, el escenario ha mezclado la abertura al mundo del arte con la abertura al mundo de lo religioso (entendiendo el término religioso en un sentido amplio). El escenario ha sido lugar de creación y comunicación con los mitos y los ritos. Todo ello mezclado con el intento de una creación artística y la comunicación de valores de cada comunidad.

En la creación artística se produce un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del creador provoca las ideas, y su dimensión racional y consciente aporta las formas en que su obra se va a manifestar. Depende de la personalidad del autor que haya una mayor o menor intervención de cada una de esas partes. Un escritor no decide siempre respecto a las fuentes de su creación (muchos de sus temas vienen de su vida onírica y proceden del sueño y del mito), pero sí selecciona la canalización y utilización de los materiales con los que creará su obra. En la zona fronteriza entre ambas dimensiones se sitúa el lenguaje, ya que en la palabra conviven el corazón y la razón. La búsqueda del conocimiento es una de las constantes básicas en la vida del hombre, y ese tipo de exploración y especulación se da también en los creadores, aún conscientes de los límites y simplificaciones que dichos procesos encierran.

No debemos temer, pues, a pesar de la complejidad que encierra, intentar realizar un acercamiento que trate de ser lo más lógico y riguroso posible al mundo de la creación dramática. Por supuesto que existen elementos de misterio en toda creación, pero ello no impide que hagamos una investigación llena de racionalidad para robarle zonas a la magia. Tratamos así de saber de qué manera se realiza la construcción dramática, indagando en las leyes que componen su estructura interior. No estamos hablando de un saber clausurado y cerrado, ni de la destreza en el uso de las reglas de un oficio para poder aplicarlas sin más, sino de poseer una base de conocimientos específicos que nos ofrezcan un punto de partida desde el cual el creador pueda adentrarse en el misterioso mar de la creación.

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra. Por eso, en el estudio de los procesos de trabajo artístico no sólo debemos incidir en los elementos técnicos, sino interesarnos también por los procesos filosóficos que afectan a cada obra. Cuando los autores escribimos, no sólo hacemos arte, sino que opinamos con nuestro arte. Realizamos algo expresivo, pero también algo significativo. Respondemos así a las provocaciones de la sociedad y el tiempo en que vivimos, pues nuestras ideas se ponen

En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las palabras.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral.

en movimiento dentro de un marco referencial determinado, como respuesta a las interrogantes que la vida nos plantea y a los conflictos en que estamos inmersos.

Una de las mayores dificultades del trabajo artístico es la lucha por conseguir el orden de elementos que, por su naturaleza, son dispersos y diferentes. La ficción ha de tener la complejidad de la vida, y dar al tiempo la sensación de ser más coherente que ésta. Composición, del latín *compositio*, significa acción y efecto de componer. Aplicado a las artes podríamos definirla como la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico, y como la unión de las partes destinadas a configurar un todo. Así, la composición de un poema, una sinfonía, un cuadro o una obra de teatro, consiste en la unión de partes distintas dentro de una entidad superior que les da valor y sentido.

El intento de definir las reglas de la composición ha sido una de las constantes de todos los tiempos. Ya los griegos, quinientos años antes de Cristo, afirmaban que debía existir en la escultura una proporción numérica ideal entre la cabeza humana y el cuerpo, como lo había entre las columnas y el resto del templo. La *Poética de Aristóteles* es el primer texto teórico conocido que recoge normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden en la escritura dramática, sirviéndose de ejemplos de la creación anterior. Desde entonces se han escrito una serie de reglas y normas para fijar y ordenar la composición teatral, en función del estilo dominante en cada momento histórico, con el fin de fijar un cuerpo teórico que permitiera la acumulación de conocimientos técnicos.

En nuestra época el concepto de composición ha sido sustituido por el de "estructura": complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones. La actividad estructuralista intenta reconstruir un objeto tratando de que en ese simulacro se manifiesten de forma evidente las reglas de su funcionamiento. Se descompone, pues, lo real para hacer aparecer algo que permanecía oculto en ello. Se produce así "algo nuevo" que, en palabras de Roland Barthes es nada menos que "lo inteligible". Una estructura no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo. Las piezas amontonadas de un coche no son una estructura. Sólo lo será cuando hayan sido ordenadas con arreglo a un esquema existente para su funcionamiento; la estructura del hombre no es su esqueleto, su musculatura o su corazón, sino la relación con arreglo a un esquema necesario entre sus diferentes partes, que es lo que le permite su configuración como ser vivo. Escribe Claude Lévi-Strauss al respecto:

"No es cada objeto lo que es obra de arte, son algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos entre los objetos. Exactamente como las palabras del lenguaje. En sí mismas, tienen un sentido muy desvaído, casi vacío y no cobran verdaderamente sentido más que en un contexto; una palabra como 'flor' o como 'piedra' designan una infinidad de objetos muy vagos, y la palabra no cobra su sentido pleno más que en el interior de una frase. [...] La función de la obra de arte es la de significar un objeto, la de establecer una relación significativa con un objeto".

Entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje).

En la vieja disputa sobre cuál de estos elementos es el principal en la estructura dramática, Aristóteles se decantó por la trama, partiendo de los orígenes conocidos del teatro griego. Para él, la acción era la única formulación posible del ser dramático. A los personajes —dijo— se les singulariza sólo por sus acciones. Esta opinión puede no ser compartida en la actualidad, tanto porque se dé un mayor valor al personaje, como porque en la moderna dramaturgia han cobrado relieve otros elementos de la teatralidad (el espacio, el movimiento, el ámbito y los lenguajes expresivos...).

Partiendo del modelo clásico podemos

definir la estructura dramática como una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella. Depende, por tanto, de la naturaleza de los incidentes de la fábula, así como del orden y evolución de estos incidentes al desarrollarse en la vida de los personajes.

La trama dramática puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta emo- cional en el personaje —y en el espectador—. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama.

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral, y que lo que está en debate es la utilización que se hace de ella según diferentes corrientes estilísticas. Naturalmente, no hay que dar a la palabra trama un sentido limitado y rígido que impida, por ejemplo, la utilización de subtramas en una obra. Las opiniones negativas, como la de Voltaire sobre las tramas laterales de las obras de Shakespeare —"farsas dignas de los salvajes de Canadá"— no se sostienen siglos después, al modificarse el enfoque del estudio de dichas tramas. Lo mismo sucede con Bernard Shaw cuando dice que sus obras tienen desarrollo, pero que carecen de construcción de tramas; él está dando al término trama un valor diferente al que tiene para nosotros en la actualidad. La concepción documental de la vida de los autores naturalistas, lógicamente hizo que también se opusieran a la trama como vía estructurada del desarrollo de la acción. Pretendían "ir a la vida misma" con su obra, cosa que la trama trata precisamente de evitar. Un paso más definido aún en la batalla contra la trama lo dio el simbolismo, que no sólo trató de prescindir de los acontecimientos, sino, a veces, de la acción misma. En el otro extremo, uno de los autores de nuestro siglo que más defendió el regreso de la trama al primer plano de la construcción dramática fue Bertold Brecht.

Hay que situar la trama siempre en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugna que origina la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática, y el significado que aporta el autor a esa lucha. Conectan en ello la mayoría de los grandes maestros del teatro de todos los tiempos: de Sófocles a Miller, de Shakespeare a Stanislavski, de Lope de Vega a Lorca, de Ibsen a Brecht.

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero éste no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna "entramada" que es necesario resolver después —es decir, "desentramar"— para llegar al final. Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. No lo que pasa en su capa superficial, o lo que dicen los personajes en sus diálogos, o incluso el autor en sus acotaciones o prólogo, sino el pensamiento central que ha movido los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones. La trama, por consiguiente, es una parte importante de la estructura teatral, aunque no puede sustituir o eliminar el valor de otros elementos esenciales (los personajes, el lenguaje, el significado, la expresión artística, etc.).

Llamamos "tensión dramática" al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante para ellos (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...), la

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula.

trama no tendrá fuerza. Esa tensión dramática nos mostrará a unos personajes que evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. Porque —y esto es fundamental— el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica (o reafirma en su esquema originario de personalidad). En el desarrollo del conflicto se van mostrando, por tanto, capas ocultas de su ser; vemos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos en pugna.

Esta transformación del personaje en la acción es una de las principales aportaciones de la tragedia griega, que ha dado base al teatro tal como se ha desarrollado en occidente, al alejarse del rito religioso (en el que la repetición —y la no renovación— es su principal característica). "El guerrero se manifiesta en la acción", dice un aforismo griego; es decir, el ser se hace en su lucha por conseguir sus metas. El personaje es tal porque emerge en un conflicto concreto. El teatro no nos muestra la cotidianeidad, la rutina, las costumbres en paz y armonía, sino el ser que surge en "la batalla" de la vida. Crear esas luchas en escena, y mostrarnos a los seres que se dibujan y definen en ellas, es la principal tarea del creador dramático.

Es importante señalar también que ese conflicto a que nos estamos refiriendo tiene que suceder en el escenario, es decir, ocurrir ante el espectador, y no darse únicamente en el pensamiento del personaje (o del autor). A veces el conflicto puede parecer confuso, o estar encubierto por el escritor en el interior de una obra. En ocasiones, los personajes los ocultan, y a veces ni ellos mismos los conocen de forma consciente. Así, los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados de otras necesidades, conscientes o inconscientes para los personajes, pero siempre están ahí, sobre el escenario, dando vida con su presencia a la obra teatral. El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad.

Hasta ahora nos hemos referido al conflicto principal, aquél que anuda la trama de principio a fin. Pero una obra cuenta también con conflictos secundarios que se mezclan con el principal para modificarlo, o para enriquecer la trama central y mantener el interés del espectador. Los conflictos entre personajes están enmarcados, y condicionados, por una serie de variables que enriquecen los matices y los perfiles de dichos conflictos. Aunque hemos mencionado anteriormente que la trama no es una imitación de la vida sino de la acción, no deja de tener como referente principal los comportamientos humanos. De ellos toma los materiales que necesita para una más compleja elaboración de los personajes y sus relaciones.

Llamamos situación a las circunstancias dadas que tiene cada personaje en el momento de entrar en el conflicto, es decir, cómo es y qué le sucede, en qué lugar y condiciones está colocado "antes" del conflicto. Es muy diferente nuestra situación en un conflicto si a la vez estamos inmersos en otros, sanos o enfermos, o si hemos ganado o perdido en problemas parecidos a éste que hayamos tenido anteriormente, etc. Las circunstancias dadas en que está un personaje no es toda su vida anterior al momento del conflicto, sino aquellos datos que son significativos e importantes precisamente para su modo de enfrentarse a él. Las circunstancias, además de los antecedentes, determinan el lugar y el tiempo en que ocurre el conflicto. La situación establece, por tanto, lo que es o no posible en la historia de los personajes. En cada situación sólo es posible un determinado tipo de sucesos, lo cual permite al escritor dar unidad a la trama. De esta forma, el interés dramático de un personaje depende, en buena medida, de su situación.

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados, ya que son otros sus puntos de referencia al crear sus obras. En nuestra teoría de la trama siempre se trata de resolver un problema, un conflicto de los personajes, a partir de la utilización de algunas de las vías por las que se han movido los autores dramáticos de otros tiempos. Ciertos movimientos teatrales de nuestra época ponen el énfasis en otros aspectos y objetivos de la teatralidad. No se interesan por el orden tradicional del relato, ni buscan que la trama cree un complejo enigma, ni que sus sucesos tengan unas relaciones causales, etc. Algunas de las nuevas tendencias escénicas no tratan su-

Algunos de los representantes de la dramaturgia actual se mostrarían en desacuerdo con partes (o el todo) de los elementos constitutivos de la estructura dramática aquí señalados.

cesos, tramas, personajes, y sus desarrollos, sino que intentan revelar un estado de cosas, o realidades, partiendo de la innovación y la ruptura de las formas tradicionales. Para ellos, cualquier análisis o método que tome como referencia la herencia del pasado —y todo nuestro trabajo lo hace—, sería algo a transgredir.

Hay dos corrientes básicas opuestas a la estructura clásica: el minimalismo y la antiestructura. La primera consiste en reducir los elementos de la estructura clásica a su mínima expresión; la segunda, en invertir estos elementos. Así, frente al final cerrado clásico (todas las preguntas que el espectador se hace a partir de la contemplación de la obra, son contestadas), tenemos la falta de final en el minimalismo, y el final abierto de la antiestructura (cada espectador decide por su cuenta cuál es la respuesta a los planteamientos desarrollados en escena). Frente al conflicto evidente y a la situación dramática, el conflicto no manifiesto del minimalismo, y la exposición continua de sucesos de la antiestructura. Frente a un protagonista único y activo, el protagonista pasivo del minimalismo y el protagonista colectivo de la antiestructura (más cercano al rito que a la trama). Frente al tiempo continuo y sintetizado, el tiempo extenso o detenido del minimalismo, y el fragmentado de la antiestructura. Frente al cambio causal de los acontecimientos, la ausencia de cambio del minimalismo, y el cambio casual de la antiestructura a partir de la expresión escénica en el aquí y ahora del tiempo real del espectador. Frente a un espacio delimitado, heredado de los espacios tradicionales con una cuarta pared de ficción, un espacio abstracto en el minimalismo, y un espacio múltiple en la antiestructura, etc.

Al romper —o, al menos, intentarlo— los elementos tradicionales de la estructura teatral (trama, conflicto, incidente desencadenante, etc.) buscan otras fuentes: la poesía, la pintura, la música o la danza. La expresión predomina entonces sobre la significación —en la intención del creador—, y la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos es la meta del espectáculo.

Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma, pero sí evita recorrer caminos trillados considerándolos originales o nuevos, y confundir la experimentación personal de épocas de aprendizaje con la experimentación real. Desgraciadamente, las buenas intenciones del creador no se relacionan siempre con los resultados que obtiene en su obra.

Hay quien escribe en prosa sin saber que lo hace, y quien confunde el capricho personal —gratuito e ingenuo— con la originalidad y la creación. Tal vez el camino más conveniente para un escritor es conocer primero las técnicas con las que han trabajado sus predecesores, para poder superarlas después. No hay que tener un respeto religioso o fanático por la historia de la cultura y del arte, pero tampoco parece lógico saltarnos sin más cualquier tipo de conocimiento conseguido a lo largo de los siglos, y pretender nosotros inventar ahora la rueda, o la rima y composición de un soneto.■

Mi punto de vista al respecto es que el conocimiento de las reglas y los procesos técnicos, no exige su acatamiento ni la sumisión a ningún tipo de preceptiva o norma.

Visita nuestra web
www.aat.es

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Tomo I.* La Habana: Edición revolucionaria, 1988, págs. 3-5

Absurdo

1.- Absurdidad:

Lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena. En la filosofía existencialista, el absurdo es lo que no puede ser explicado por la razón y lo que niega a la acción del hombre toda justificación filosófica o política. Es preciso distinguir entre los elementos absurdos en el teatro y el teatro del absurdo contemporáneo.

En el teatro hablamos de elementos absurdos cuando no conseguimos vincularlos a su contexto dramático, escénico, ideológico. Estos elementos aparecen en las formas teatrales con bastante anticipación al absurdo de los años cincuenta (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval, la *Commedia dell'Arte**, JARRY, APOLLINAIRE). El nacimiento del *Teatro del absurdo* como género o tema central se produce con La cantante calva, de IONESCO (1950), y con *Esperando a Godot*, de BECKETT (1953). ADAMOV, PINTER, ALBEE, ARRABAL, PINGET, son otros de sus representantes contemporáneos.

Más allá de lo ilógico del diálogo o de la representación escénica, el absurdo implica a menudo una estructura dramática a-histórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyó en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo sentido (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por una acción dramática, sino por una búsqueda y un juego con las palabras.

2.- Antecedentes históricos:

El origen de este movimiento se remonta a CAMUS (*El extranjero, El mito de Sísifo*, 1942) y a SARTRE (*El Ser y la Nada*, 1943), filósofos que en el contexto de la guerra y de la posguerra esbozaron un cuadro desilusionado de un mundo destruido y desgarrado por conflictos e ideologías.

Entre las tradiciones teatrales que prefiguran el absurdo contemporáneo se encuentran la farsa (ARISTOFANES, PLAUTO, la farsa medieval), los desfiles, los intermedios grotescos de SHAKESPEARE o del teatro romántico, la Commedia dell'Arte *, dramaturgias "inclasificables" como las de APOLLINAIRE, JARRY, FEYDEAU o GOMBROWICZ. El nacimiento "oficial" se produce en *La cantante calva* de IONESCO (1950) y en *Esperando a Godot* de BECKETT (1953). Las obras de CAMUS y SARTRE (*Calígula, El Malentendido, A puerta cerrada*) no responden a ninguno de los criterios formales del absurdo, incluso si los personajes son sus portavoces filosóficos.

La pieza absurda apareció a la vez como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular. La forma preferida por la dramaturgia absurda es la de una obra sin intriga ni personajes claramente definidos: el azar y la idea repentina reinan soberanamente. La escena renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de

ilusión, aunque el espectador sea obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficticio. La obra absurda, al centrar la fábula * en los problemas de la comunicación frecuentemente se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta-obra. De las investigaciones surrealistas sobre la escritura, el absurdo ha retenido la capacidad de sublimar en una forma paradójica la "escritura" del sueño, del subconsciente y del mundo mental, y el hallazgo de la metáfora escénica para imaginar este paisaje interior.

3.- Existen varias "estrategias" del absurdo:

— el absurdo nihilista: es casi imposible lograr cualquier información sobre la visión del mundo y las implicaciones filosóficas del texto y de la representación (IONESCO, HILDESHEIMER);

— el absurdo como principio estructural para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad (BECKETT, J. DIAZ);

— el absurdo satírico (en la formulación y la intriga): manifiesta de una forma suficientemente realista el mundo descrito (DÜRRENMATT, FRISCH, GRASS).

4.- Superación del absurdo:

En la actualidad, el teatro del absurdo ya es historia literaria y cuenta incluso con sus figuras clásicas. Su diálogo con una dramaturgia realista se detuvo bruscamente, puesto que BRECHT, que proyectaba escribir una adaptación de *Esperando a Godot*, no pudo llevar su proyecto a buen término. A pesar de las recuperaciones en el Este, en autores como HAVEL o MROZEK, o en el Oeste, en los juegos de lenguaje a la manera de WITTGENSTEIN (por HANDKE, HILDSHEIMER), el absurdo, sin embargo, continúa influyendo en la escritura contemporánea y en las calculadas provocaciones de las puestas en escena de textos juiciosamente "clásicos".

—> Trágico, tragicómico, cómico.

ESSLIN, 1961 - IONESCO, 1962, 1966.

EN TORNO A LA POESÍA

1. TEORIAS DE LA POESIA

EL DISCURSO DE la poesía se caracteriza, en primer lugar y de manera evidente, por su naturaleza versificada. Pero el verso no es suficiente para definir la poesía. En consecuencia, podría formular así la cuestión que quisiera debatir en las páginas que siguen: dado que la poesía es un discurso versificado, ¿se podrían descubrir en otros niveles otras características lingüísticas? En lugar de proponer una respuesta propiamente mía, trataré de situar aquí, relacionándolas entre sí, las respuestas comúnmente dadas a esta pregunta actual.

Para facilitar este examen partiré, como siempre, de una imagen del texto que distinga el aspecto verbal, semántico, sintáctico y pragmático. Las reglas de versificación son un ejemplo típico de lo «verbal»; dejo entonces de lado las respuestas que se limiten a ese aspecto para acercarme a los otros.

Curiosamente, en la actualidad son raros los estudios que den una definición pragmática de la poesía; o más simplemente, que la definan basándose en el temperamento del autor, el cual precede a su aparición, o en el del lector que la sucede. El hecho es curioso, porque es el testimonio de una repugnancia antes totalmente ausente; aún hoy

Todorov, Tzvetan . *Los géneros del discurso. Caracas: Monte Ávila, 1991*

continúa estándolo en aquellos que se embriagan de poesía en lugar de convertirla en el objeto de una disertación. El resto de las razones de esta renuncia es bien conocido: bajo su forma común e ingenua, tal respuesta no define verdaderamente a la poesía. No es porque se ha sufrido un día que automáticamente se escribe poesía; es más, a partir del poema es que se concluye algo acerca del estado de su autor; éste es un efecto del texto, no su causa; la verdadera pregunta sería la siguiente: ¿cuáles propiedades del texto nos llevan a esta conclusión? Lo mismo ocurre con los sentimientos del lector: decir que el discurso poético es quien produce la emoción no es sino retardar la interrogante esencial: ¿cómo la produce? Pero se podrían imaginar variantes rejuvenecidas de la respuesta pragmática: por ejemplo, que la versificación juega el rol de una señal que introduce un contrato particular entre un emisor y un receptor, el cual precisa que la lectura poética debe seguir reglas distintas a las aplicables a otros actos de habla, etc. Esta es la vía que comenzó a explorar Jonathan Culler en *Structuralist Poetics*; sin duda que en este campo queda mucho por hacer.

La mayoría de los estudios actuales se ocupan de los aspectos semánticos y sintácticos. Comencemos por el primero. Realizando ciertos reagrupamientos y simplificaciones, se podrían distinguir tres respuestas principales concernientes al semantismo poético, a las cuales daré el nombre de ornamental, afectiva y simbolista.

La teoría *ornamental* de la poesía es la de la gran corriente de la retórica clásica, a la cual no le conozco defensores actuales; por otra parte, ella no nos interesa sino de manera marginal porque ella consiste en descartar de la poesía toda especificidad semántica. Dos expresiones tienen el mismo sentido, pero una lo formula de una manera más bella, más adornada; es ésta la que conviene a la poesía. Los adornos poéticos están al servicio del «gusto», no contribuyen a la «instrucción». En efecto, es la teoría pragmática la que rechaza explícitamente la diferencia semántica.

Según la teoría *afectiva*, hay una diferencia entre lo que designan las palabras en la poesía y lo que designan fuera de ella: aquí poseen un contenido intelectual, nocional, conceptual; allá emotivo, afectivo o «patético». En Condillac se encuentran diversas versiones de esta teoría (y antes, en Port-Royal), en I. A. Richards, en los positivistas lógicos, y aún en Jean Cohen. Como ya lo señaló Philip Wheelwright, «el positivismo conduce naturalmente a poner el acento sobre los efectos emotivos del poema y no sobre el examen de lo que él significa en sus propios términos»: esta teoría va a la par de la filosofía racionalista y positivista. Se toma demasiado en serio la significación (conceptual) para poder admitir que el poema posea una; pero al mismo tiempo no se desea rebajar a este último; se le concederá entonces un campo específico, una parte de la experiencia que no es la misma del lenguaje común, en la cual el poema reencuentra la pertinencia que antes le faltaba. En suma, la diferencia entre poesía y no-poesía reside en el contenido mismo de lo que es dicho: en aquélla se trata de los sentimientos; en ésta, de las ideas.

No obstante, en su inmensa mayoría, nuestros contemporáneos no se adhieren ni a la teoría ornamental, ni a la teoría afectiva, sino a una tercera, cuyo origen es claramente romántico; se trata de una mayoría tan abrumadora que cuesta percibir que se trata, después de todo, de una teoría entre otras (y no de la verdad finalmente revelada). En este caso, la diferencia entre poesía y no-poesía ya no es buscada en el contenido de la significación sino en la manera de significar: sin querer significar otra cosa, el poema significa de un modo distinto. Dicho de otro modo: las palabras son (solamente) signos del lenguaje cotidiano, mientras que en la poesía ellas mismas devienen símbolos; de allí que me sirva del nombre de *simbolistas* para designar a estas teorías.

Recordaré en pocas palabras en qué consiste la teoría romántica del símbolo, noción en la cual culmina toda la estética del romanticismo (entiendo por «romántica» la doctrina del círculo de Jena, del cual formaban parte, sobre todo, los hermanos Schlegel, Novalis y Schelling, aunque se encuentren los rasgos de esta teoría incluso en Kant, Goethe o Solger). Podría resumirse en cinco puntos (o cinco oposiciones entre el símbolo y la «alegoría»): *1)* El símbolo muestra el devenir de su sentido, no su ser, la producción, no el producto acabado. *2)* El símbolo es intransitivo; sirve, no solamente para transmitir la significación, sino que debe ser percibido en sí mismo. *3)* El símbolo es intrínsecamente coherente, o lo que es lo mismo, el símbolo está motivado, no es arbitrario. *4)* El símbolo realiza la unión de los contrarios, muy particularmente la de lo abstracto y lo concreto, la de lo ideal y lo material, lo general y lo particular. *5)* El símbolo expresa lo inefable, es decir, lo que los signos no simbólicos no llegan a decir; en consecuencia es intraducible y su sentido plural, inagotable.

Un ejemplo acerca de la influencia romántica sobre la reflexión contemporánea nos es dada por la crítica americana, desde hace unos cuarenta años. Tomemos el brillante ensayo de R. P. Blackmur: «El

lenguaje como gesto» (retomado en su libro *Language as Gesture*). El discurso de la poesía se distingue porque las palabras se han convertido en gestos, o «es gracias al poder del gesto descubierto o invocado que el simple nombre se transforma en un símbolo rico y complejo»; «los gestos son los primeros pasos para la producción de símbolos». ¿Pero qué es un gesto verbal? «Es lo que le sucede a una forma cuando se identifica con su sujeto»: el gesto iguala a la motivación. Y un símbolo es «lo que utilizamos para expresar de manera permanente un sentido que no puede ser comunicado de manera completa por las palabras directas o por las combinaciones de palabras». Las palabras se convierten en gestos cuando ellas producen un sentido nuevo en el momento de cada nueva aparición. Para obtener estos efectos semánticos se recurre a lo que la retórica llamaba las figuras: repeticiones, oposiciones y otras disposiciones convencionales.

Con otro lenguaje, Geoffrey Hartman participa, me parece, del mismo cuadro conceptual: nunca se trata de otra cosa que no sea la significación en el poema; pero las palabras aquí significan más o menos que en el lenguaje común, poseen a la vez una precisión aumentada y reducida, al mismo tiempo son redundantes y ambiguas; la figura ejemplar de la poesía consiste en una sobre-precisión de los extremos, en una indeterminación del medio. En nuestros días, otros han explorado abundantemente las relaciones de motivación entre el significante y el significado.

La seducción de los ejemplos analizados por Blackmur o Hartman, la belleza de sus propios análisis no reemplazan siempre a la argumentación lógica (y ya no poética): ¿es éste el único rasgo pertinente, y lo es para toda poesía? Sobre esta misma cuestión quisiera exponer otra argumentación, la de Philip Wheelwright quien, en el capítulo «Los rasgos del lenguaje expresivo», de su libro *The Burning Fountain*, enumera hasta siete virtudes cardinales de lo que para él desborda explícitamente a la poesía, para incluir toda literatura, la mitología, la religión, pero que no deja de manifestarse de manera ejemplar en la poesía; si esta enumeración hubiera sido mejor conocida, quizás ella nos habría ahorrado bastantes discusiones sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el otro (la primera versión de ese texto data de 1942). Esas virtudes son: *1)* La motivación, que implica el carácter intraducible de lo poético y la fusión entre significante y significado. *2)* La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea. *3)* La pluralidad del sentido en el seno mismo de un solo contexto. *4)* La expresión de lo inefable, vago y

borroso. *5)* El rechazo de la ley de la no-contradicción.

Cualquiera que sea la exactitud de estas oposiciones, ellas no apuntan —o no lo hacen tanto— al discurso versificado; incluso no se ve en qué el verso sería necesario para que se produzcan estas transformaciones en la manera de significar. En este sentido tenemos una deuda con Yuri Tynianov, autor de *Problème de la langue du vers* [*El problema de la lengua poética*]. Al igual que el resto de los formalistas, Tynianov participa de la corriente romántica de las ideas y parte de la idea de la intransitividad. Pero más allá de eso, él tiene un doble mérito: es el primero de los autores que hemos revisado, que trata de deducir las características semánticas del discurso poético de las características «verbales», es decir, de la versificación. Además, sin perder su sensibilidad literaria ni su conocimiento de la historia, él se propone dar, a propósito de este fenómeno de lenguaje, una descripción concreta y lingüística (y no poética o filosófica). Se podría resumir así su razonamiento: el cierre del verso da el sentimiento de una necesidad de la construcción verbal (este es un tema valeryano) y produce un efecto de *contracción*, el cual refuerza en las palabras la significación contextual, sintáctica o, como dice Tynianov, *flotante*, en detrimento del nudo lexical. En la poesía, las palabras mantienen «un lazo más fuerte y más estrecho que en el discurso cotidiano; entre las palabras surge una *correlación posicional*». En la poesía, las palabras se iluminan con fuegos recíprocos...

Pero es hora de pasar al último grupo de teorías sobre el discurso poético; teorías que he llamado «sintácticas» y que, todas, sitúan la especificidad poética en la relación entre las partes del texto, y ya no entre sus niveles (forma y contenido, significante y significado, etc.). En el plano de las ideas generales permanecemos en un terreno familiar: se trata de otro formalista, amigo de Tynianov, Roman Jakobson, quien parece ha influenciado a todos los autores que trabajan dentro de esta perspectiva. En muchos sentidos, Jakobson no hizo sino traducir en una terminología lingüística las ideas de August Wilhelm Schlegel y de Novalis. Sin duda, la razón de su éxito reside en parte en la simplicidad y la elegancia de su hipótesis. Como Tynianov, parte del fenómeno de la versificación, pero de éste retiene otro aspecto: no el carácter cerrado del verso sino el principio de la semejanza, que gobierna el encadenamiento de las secuencias fónicas (es decir, la repetición). La hipótesis consistirá entonces en una simple afirmación de la coherencia y de la unidad entre los distintos planos del texto: las semejanzas métricas están secundadas por las semejanzas fónicas (paranomasias, aliteracio-

nes, paragramas), gramaticales (el paralelismo) y semánticas (la metáfora).

En un fragmento que Tynianov recuerda en su libro, Novalis ya afirmaba que la poesía se caracteriza por la naturaleza de las asociaciones (ya no causales) que vinculan a sus unidades; y, en otro fragmento, reemplazaba la motivación «vertical» por una motivación «horizontal»: «La poesía eleva a cada elemento aislado, a través de una conexión particular, al resto del conjunto». Incluso, A. W. Schlegel estableció, en una página de la *Kunstlehre*, la transición que, al igual que en Jakobson, hace de la repetición dentro de la continuidad el mejor medio de volver al lenguaje intransitivo y autónomo (lo que se supone sucede en la poesía).

No tengo otra teoría sintáctica que proponer; insisto solamente en señalar que la hipótesis romántica, una vez más, no es sino una hipótesis entre otras posibles. Es bastante sorprendente constatar hasta qué punto la doctrina romántica domina la producción actual de «poéticas» (aunque el punto de partida romántico esté olvidado). Otro signo de este predominio (a menos que no sea el mismo) es el rol jugado por los poetas románticos (en un sentido amplio) en la elaboración de nuestra imagen de la poesía: piénsese en el lugar que ocupa (en Francia) Baudelaire en los análisis contemporáneos de poesía. Sin embargo, no se trata, después de todo, sino de una doctrina históricamente determinada y limitada (como lo recordaba recientemente Gérard Genette en *Mimologiques*), y no, necesariamente, de una evidencia eterna u objetiva. El «postulado de *la correlación del plano de la expresión y del plano del contenido* que define la especificidad de la semiótica poética» (A. J. Greimas) se distingue de otros posibles postulados por su origen romántico, no por su superioridad científica. Volvamos a la hipótesis según la cual la sola semejanza gobierna a la poesía; esta hipótesis reposa sobre una primera idea, a saber, que los diferentes planos de un poema se parecen en su organización —ciertamente se trata de la semejanza al cuadrado, de la analogía fundada sobre la analogía— y es precisamente su postulado implícito de coherencia, sin duda una toma de partido desde el punto de vista filosófico, lo que quizás debería comenzar a interrogarse. ¿Y si el texto poético no fuera coherente, armónico, unitario y repetitivo? ¿Y si la relación entre las partes fuera otra y no solamente una analogía imperfecta, sazonada con diferencias e incluso con contrastes, sino simplemente otra?

Demoremos, por ahora, la formulación de la pregunta.

Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Ariel, 2016

"Valor"

¿Qué es lo que convierte una obra literaria en buena, mala o regular? A lo largo de los siglos se han dado respuestas muy variadas a esta pregunta. La profundidad del conocimiento, la verosimilitud, la unidad formal, el atractivo universal, la complejidad moral, la inventiva verbal, la visión imaginativa: todos estos conceptos se han propuesto en un momento u otro como marcas de grandeza literaria, por no hablar ya de criterios más dudosos como dar voz al espíritu indómito de la nación o aumentar la tasa de producción del acero retratando a los obreros metalúrgicos como héroes épicos.

Para algunos críticos, la originalidad tiene mucho peso. Cuanto más rompa una obra con la tradición y la convención e inaugure algo verdaderamente nuevo, más probabilidades tiene de que le demos una buena valoración. Varios poetas y filósofos románticos mantuvieron este punto de vista. Sin embargo, si nos paramos a pensarlo un momento, seguro que nos surgirán dudas. No todo lo nuevo vale la pena. Tampoco es cierto que toda la tradición sea sosa y aburrida, no estamos hablando de directores de banco ataviados con cotas de malla y recreando la batalla de Hastings. Hay tradiciones honorables. Una herencia puede ser revolucionaria del mismo modo que puede resultar retrógrada. Tampoco las convenciones tienen que ser siempre rígidas y artificiales. La palabra «convención» sólo significa «compartir un parecer», y sin esa convergencia no podría existir ninguna sociedad, por no hablar ya de las obras de arte. Las personas hacen el amor de acuerdo con la convención. No tiene sentido rociarse con perfume y preparar una cena romántica si uno vive en una cultura en la que eso se considera el preludio típico de un secuestro.

Algunos autores del siglo XVIII como Pope, Fielding y Samuel Johnson trataron la originalidad con cierto recelo. Les parecía una moda, incluso una rareza. Veían la novedad como una especie de excentricidad y la imaginación creativa como algo peligrosamente cercano a la fantasía ociosa. En cualquier caso, estrictamente hablando, la innovación era imposible. No podía haber nuevas verdades morales. Habría sido escandalosamente desconsiderado por parte de Dios no habernos revelado desde el principio los pocos preceptos simples necesarios para alcanzar la salvación. Habría sido un descuido imperdonable que se le hubiera olvidado contarles a los antiguos asirios que el adulterio era pecado y luego los hubiera mandado al infierno por ello. A ojos de algunos neoclasicistas como Pope y Johnson, lo que millones de hombres y mujeres habían considerado cierto durante siglos merecía más respeto que algunas ideas modernas. No hay nada que pueda ocurrírsele a un genio de mirada salvaje a las dos de la madrugada capaz de sobrepasar la sabiduría popular de la humanidad. La naturaleza humana era semejante en todas partes, lo que significaba que no podía haber un avance genuino respecto a lo que retrataron en su momento Homero y Sófocles.

La ciencia tal vez podía avanzar, pero el arte no. Las afinidades eran mucho más notables que las diferencias, y lo común primaba sobre lo singular. El objetivo del arte era proporcionar imágenes vivaces de lo ya conocido. El presente era en su mayor parte un reciclaje del pasado. Era su fidelidad respecto al pasado lo que le confería legitimidad. El pasado era lo que daba forma al presente, mientras que el futuro se esperaba que fuera un conjunto de variaciones menores de sus precedentes. El cambio se trataba con escepticismo. Tendía más a representar la degeneración que el progreso. Era inevitable, por supuesto, pero la mutabilidad de los asuntos humanos era un signo de nuestra condición de expulsados del paraíso. En el Edén no había alteraciones.

Si esa visión neoclásica del mundo parece estar a años luz de la nuestra, en parte se debe a que entretanto intervino el Romanticismo. Para los románticos, los hombres y las mujeres son espíritus creativos con el poder inagotable de transformar el mundo. Por consiguiente, la realidad es dinámica y no estática, y el cambio debe ser motivo de celebración y no de temor. Los seres humanos son los creadores de su propia historia y tienen a su alcance un progreso potencialmente infinito. Para embarcarse en ese mundo feliz sólo deben rechazar las fuerzas que los constriñen.

La imaginación creativa es un poder visionario que puede rehacer el mundo a imagen de nuestros deseos más profundos. Inspira revoluciones políticas y poemas por igual. Se pone un énfasis renovado en el genio individual. Los seres humanos ya no se consideran criaturas frágiles y repletas de fallos que tienden siempre a cometer errores y que precisarán perpetuamente la mano dura de los gobiernos. En lugar de eso, sus raíces se extienden hasta el infinito. La libertad es su verdadera esencia. El deseo y el esfuerzo forman parte de su naturaleza y su verdadero hogar es la eternidad. Se debe cultivar una confianza generosa en las capacidades humanas. Las pasiones y afectos son sobre todo benignos. A diferencia de la razón fría, nos vinculan a la naturaleza y a los demás humanos. Deben prosperar sin limitaciones artificiosas. La sociedad realmente justa, igual que las mejores obras de arte, es la que permite que esto ocurra. Las obras de arte más apreciadas son las que trascienden a la tradición y a la convención. En lugar de imitar servilmente el pasado, dan lugar a algo rico y desconocido.

Cada obra de arte es una nueva creación milagrosa. Es un eco, una repetición del acto divino de la creación del mundo. Igual que el Todopoderoso, el artista conjura su obra a partir de la nada. Es la imaginación lo que la inspira, y la imaginación es una cuestión de posibilidad más que de realidad. Es capaz de evocar cosas que no han existido jamás, como marineros antiguos con poderes hipnóticos o piezas de alfarería dadas a manifestaciones filosóficas. Aun así, el artista no puede competir con Dios, que en lo que a creación se refiere tiene la primicia absoluta y un producto imbatible. El poeta puede imitar el acto divino de la creación, pero lo hace desde su situación limitada por el tiempo. En cualquier caso, esta teoría no concuerda con lo que realmente hacen las personas que se dedican a escribir. Ninguna obra de arte surge de la nada. Coleridge no inventó los marineros antiguos, y las

urnas griegas no fueron una ocurrencia de Keats. Como cualquier otro artista, los escritores románticos forjaron su arte a partir de materiales que no habían fabricado ellos mismos. En ese sentido, se parecen más a albañiles que a divinidades menores.

El Modernismo heredó ese impulso romántico de renovación, de evocación. La obra de arte modernista se opone a un mundo en el que todo parece estandarizado, estereotipado y prefabricado. Se mueve hacia un reino que se encuentra más allá de esa civilización de segunda mano, preconcebida. Intenta hacernos ver el mundo como algo nuevo, perturbar nuestras percepciones rutinarias en lugar de ratificarlas. Con su novedad y especificidad, se resiste a quedar reducido a un producto más. Sin embargo, si una obra de arte fuera absolutamente nueva, no seríamos capaces de identificarla en absoluto, del mismo modo que no reconoceríamos a los verdaderos alienígenas si, en lugar de ser bajitos y tener muchas patas, fueran seres invisibles que lleváramos sentados en el regazo en este mismo momento sin darnos cuenta. Para que sea reconocible como artística, una obra debe conectar de algún modo con lo que ya solemos denominar arte, a pesar de que acabe transformando esa etiqueta hasta dejarla irreconocible. Incluso una obra de arte revolucionaria sólo puede juzgarse en función a la referencia que haya revolucionado.

En cualquier caso, incluso la obra literaria más innovadora está formada, entre otras cosas, por fragmentos y despojos de innumerables textos previos. El medio con el que se plasma la literatura es la lengua, y cualquier palabra que utilicemos estará manchada, empañada, gastada y ajada por los miles de millones de veces que se ha empleado previamente. Exclamar «Amada mía, la más preciosa e indescriptiblemente adorable» siempre es, en cierto sentido, una cita. Incluso si esa frase en concreto no ha sido articulada jamás anteriormente, algo muy improbable, está formada por materiales más que conocidos. En este sentido, los neoclasicistas conservadores como Pope o Johnson demuestran ser más astutos de lo que parece. No puede haber novedades absolutas como las que soñaron tristemente algunos vanguardistas del siglo xx. Resulta difícil imaginar una obra más asombrosamente original que Finnegans Wake, de Joyce. En efecto, a primera vista cuesta identificar la lengua en la que está escrita, por no hablar ya de lo que significa. Pero Finnegans Wake se inspira en una gran variedad de palabras trilladas; lo que supone una novedad es el modo estrafalario en el que se combinan. En este sentido, hace lo mismo que cualquier otra obra literaria, sólo que de un modo más exuberante.

Con esto no pretendo sugerir que no existan las novedades. Del mismo modo que no existen las rupturas absolutas en los asuntos humanos, tampoco existen las continuidades absolutas. Lo cierto es que no paramos de reciclar nuestros signos. Pero Noam Chomsky se encarga de recordarnos que también es cierta otra cosa: que nos pasamos la vida articulando frases que nunca habíamos dicho u oído antes. Y en este sentido, los románticos y los modernistas tienen razón. El lenguaje es una obra asombrosamente creativa. Es de lejos el artificio más magnífico que ha concebido el ser humano. Respecto a las nuevas verdades, las descubrimos continuamente. El nombre que se le da a esa investigación es

«ciencia», y apenas acababa de iniciarse en la época de los neoclasicistas. Pero el arte, además de heredar, también innova. Un escritor puede inventarse una nueva forma literaria, como Henry Fielding creyó hacer, o como Bertolt Brecht hizo en el caso del teatro. Esas formas tienen precursores, como la mayoría de las cosas que conforman la historia de la humanidad. Pero también pueden romper esquemas de verdad. Cuando T. S. Eliot escribió «La tierra baldía», nadie había visto nada igual en la historia de la Literatura.

Es con el Posmodernismo que el hambre de novedades empieza a desvanecerse. La teoría posmodernista no valora mucho la originalidad, la deja muy por detrás de la revolución. En lugar de eso, acepta un mundo en el que todo es fruto del reciclaje, la traducción, la parodia o el versionado de otras obras. Lo que no equivale a decir que todo sean copias. Afirmar algo así implicaría la existencia de un original, y no es el caso. Sólo tenemos simulacros sin referente. En el principio fue la imitación. Si encontráramos algo que pareciera un original, podríamos estar seguros de que también aquello resultaría ser una copia, un pastiche o el fruto de un mimetismo. Pero eso no debe desalentar a nadie, puesto que, si no hay nada auténtico, nada puede simularse. Desde un punto de vista lógico, no sería posible afirmar que todo es la simulación de otras cosas. Una firma es lo que identifica a una presencia únicamente individual, pero sólo es auténtica porque se parece en mayor o menor medida a las otras firmas. Tiene que ser una copia para poder ser genuina. En este punto tardío, curtido y bastante cínico de la historia, todo se ha hecho ya, aunque también puede volver a hacerse, y es precisamente el acto de hacerlo de nuevo lo que constituye la novedad. Copiar El Quijote palabra por palabra supondría una verdadera innovación. Todos los fenómenos, incluidas todas las obras de arte, están tejidos a partir de otros fenómenos, de manera que nada es del todo nuevo ni del todo igual. Digámoslo con palabras de Joyce: el Posmodernismo es una cultura «inmutable y siempre mutable», más o menos del mismo modo que el capitalismo tardío nunca se detiene, pero tampoco se transfigura hasta el punto de quedar irreconocible.

Si la buena literatura siempre fuera innovadora, nos veríamos obligados a negar el valor de muchas obras literarias, desde las pastoriles antiguas y las de misterio medievales hasta los sonetos y las baladas folclóricas. Lo mismo puede decirse acerca de la afirmación de que los mejores poemas, obras de teatro y novelas son los que recrean el mundo que nos rodea con una veracidad e inmediatez incomparables. Según esta teoría, los únicos buenos textos literarios son los realistas. Todo, desde la Odisea y la novela gótica hasta el teatro expresionista y la ciencia ficción, debería quedar relegado a una categoría inferior. Sin embargo, el Realismo es un criterio ridículamente inadecuado para calibrar el valor literario. La Cordelia de Shakespeare, el Satán de Milton y el Fagin de Dickens son fascinantes precisamente porque difícilmente nos los encontraremos mientras hagamos la compra en el supermercado. No tiene ningún mérito en especial que una obra literaria sea fiel a la realidad, del mismo modo que no supone ningún valor necesario que el dibujo de un sacacorchos reproduzca con toda fidelidad un sacacorchos de verdad. Tal vez el placer que encontramos en ese tipo de similitudes es la supervivencia del pensamiento mítico o

mágico, que está repleto de afinidades y correspondencias. Para los románticos y los modernistas, el sentido del arte no es imitar la vida, sino transformarla.

En cualquier caso, lo que cuenta como Realismo es un asunto polémico. En líneas generales consideramos que los personajes realistas son figuras complejas, sustanciales y completas que evolucionan con el paso del tiempo, como el Lear de Shakespeare o la Maggie Tulliver de George Eliot. Sin embargo, algunos personajes de Dickens son realistas precisamente porque no responden a ninguna de esas características. Lejos de ser completos, resultan grotescos, caricaturas en dos dimensiones de seres humanos. Son hombres y mujeres reducidos a unos cuantos rasgos diferenciales o a detalles físicos llamativos. Como destaca un crítico, no obstante, así es como tendemos a percibir a la gente cuando circulamos por calles transitadas. Es una manera de ver típicamente urbana, mucho más propia de las calles de las ciudades que de los pueblecitos rodeados de naturaleza. Es como si los personajes surgieran de la multitud con aire amenazador y nos ofrecieran su estampa vivida antes de desaparecer de nuevo entre la muchedumbre.

En el universo de Dickens, esto sólo sirve para acusar su misterio. Muchos de sus personajes parecen callados e inescrutables. Tienen algo críptico, como si sus vidas interiores fueran impenetrables para los demás. Tal vez no tienen vida interior en absoluto y no son más que una serie de superficialidades. En ocasiones parecen más bien muebles que seres vivos. O quizá sus verdaderos yos están encerrados tras sus apariencias y quedan fuera del alcance del observador. Una vez más, este modo de caracterización refleja la vida en la urbe. En el anonimato de la gran metrópolis, los individuos parecen encerrados en sus vidas solitarias, con poca conciencia de implicación entre ellos. Cualquier contacto humano es fugaz y esporádico. Cada persona supone un enigma para las demás. Así pues, podría argumentarse que Dickens es más realista con este retrato de los hombres y las mujeres del entorno urbano que si nos mostrara los personajes de forma más completa.

Una obra literaria puede formar parte del Realismo y, sin embargo, no ser realista. Puede presentarnos un mundo que nos resulte familiar, pero que de algún modo nos parezca superficial y poco convincente. Las novelas románticas sensibleras y las historias de detectives de tercera se incluyen en esa categoría. O una obra puede no pertenecer al Realismo y ser realista, en el sentido de que proyecta un mundo distinto del nuestro pero lo hace de tal modo que nos revela verdades acerca de nuestra experiencia cotidiana. Los viajes de Gulliver es uno de estos casos. Hamlet no es realista, porque los jóvenes no suelen hablar en verso para reprender a sus madres ni atraviesan con la espada a sus futuros suegros. Sin embargo, la obra es realista en un sentido más sutil de la palabra. Ser fiel a la realidad no siempre implica mantenerse fiel a las apariencias cotidianas. Puede implicar desarmarlas.

¿Todas las grandes obras literarias tienen un atractivo atemporal y universal? Esto ha dado lugar a una disputa vehemente a lo largo de siglos. Los poemas y las novelas se consideran grandes obras cuando trascienden su época y cuentan cosas importantes. Abordan aspectos

permanentes e imperecederos de la existencia humana: la alegría, el sufrimiento, el dolor, la muerte y la pasión sexual, en lugar de tratar sobre temas locales y triviales. Por eso podemos seguir respondiendo a obras como Antígona, de Sófocles, o Cuentos de Caterbury, de Chaucer, a pesar de que hayan surgido en culturas muy diferentes de la nuestra. Desde ese punto de vista, es posible que exista una gran novela sobre los celos sexuales (En busca del tiempo perdido, de Proust, por ejemplo), pero probablemente no sobre el deterioro del sistema de alcantarillado de Ohio.

Tal vez esta afirmación tenga algo de cierto, aunque despierta unas cuantas dudas. Antígona y Edipo rey han sobrevivido miles de años. Pero ¿la Antigona que admiramos hoy en día es la misma obra de teatro que aplaudieron los griegos antiguos? ¿Lo que a nosotros nos parece la esencia de la obra coincide con lo que ellos consideraron como tal? Si no es así, o si no podemos estar seguros de ello, entonces debemos dudar antes de afirmar que la misma obra ha perdurado a lo largo de los siglos. Tal vez si descubriéramos lo que significaba una determinada obra de arte antigua para su público contemporáneo dejaríamos de valorarla o de disfrutarla tanto. ¿Los isabelinos y los jacobitas percibían la obra de Shakespeare igual que nosotros? Sin duda alguna habrá importantes coincidencias, pero debemos recordar que los isabelinos o jacobitas medios recibían estas obras en el contexto de un conjunto de creencias muy distinto del nuestro. Y cualquier interpretación de una obra literaria está teñida, aunque sea de un modo inconsciente, por nuestros valores y suposiciones culturales. ¿Nuestros biznietos leerán a Saúl Bellow o a Wallace Stevens igual que nosotros?

Algunos críticos consideran que un clásico de la literatura no es tanto una obra de valor inmutable como una capaz de generar nuevos significados a lo largo del tiempo. Por así decirlo, es un asunto de combustión lenta. Va recibiendo interpretaciones distintas a medida que evoluciona, como una estrella del rock que envejece y se adapta a los nuevos tipos de público. Incluso si así fuera, no deberíamos asumir que esos clásicos siguen en activo. Igual que las empresas, pueden cerrar y abrir de nuevo al cabo de un tiempo. Puede que las obras sean bien o mal recibidas por el público de acuerdo con los cambios de las circunstancias históricas. Algunos críticos del siglo XVIII estaban mucho menos cautivados por Shakespeare o Donne que nosotros hoy en día. Unos cuantos no consideraban que el teatro fuera literatura, ni siquiera mala literatura. Probablemente habrían tenido las mismas reservas sobre esa incipiente forma literaria, tan vulgar e híbrida, que empezaba a conocerse con la denominación de «novela». Samuel Johnson escribió sobre el «Lycidas» de Milton, cuyos primeros versos hemos visto en el primer capítulo, que «la dicción es áspera; las rimas, inseguras, y los versos, poco gratos. […] En este poema no hay naturaleza, porque no hay verdad; no hay arte, porque no hay nada nuevo. Su forma es la de un poema pastoril, fácil, vulgar y, por tanto, repugnante». Y a pesar de ello, en general se considera que Johnson fue un crítico excelente.

Los cambios de las circunstancias históricas pueden tener como resultado que algunas obras dejen de gustar. No había ni un solo escrito judío valioso para los nazis. Un cambio de sensibilidad general ha implicado que ya no apreciamos los escritos didácticos, a pesar de que el sermón fue un género mayor en otros tiempos. De hecho, no existe motivo alguno para suponer, como suelen hacer los lectores modernos, que la literatura que intenta enseñarnos algo ha de ser aburrida. En la modernidad tendemos a mostrar cierta aversión por la literatura «doctrinaria», pero La divina comedia es exactamente eso. La necesidad doctrinaria no tiene por qué ser dogmática. Nuestras convicciones más férreas pueden parecer áridas doctrinas para los demás. Las novelas y los poemas pueden tratar temas que en el momento en el que se escribieron tal vez suponían preocupaciones urgentes, pero ya no nos afectan como si tuvieran una importancia crucial. In Memoriam, de Tennyson, se ocupa de la teoría evolutiva, algo poco habitual hoy en día. Hay algunos problemas que simplemente ya no son problemas, a pesar de que no se hayan resuelto de forma adecuada. Por otro lado, obras que prácticamente han caído en el olvido podrían cobrar vida de nuevo debido al desarrollo de la historia. Durante la crisis de la civilización occidental que culminó con la Primera Guerra Mundial, los poetas metafísicos y los dramaturgos jacobitas que también habían vivido épocas de agitación social recuperaron el favor del público. Con el auge del feminismo moderno, las novelas góticas con heroínas perseguidas dejaron de ser consideradas curiosidades menores y adquirieron una importancia renovada.

El hecho de que una obra literaria trate aspectos permanentes de la condición humana como la muerte, el sufrimiento o la sexualidad no le garantiza una mayor valoración. Puede que trate esos temas de un modo extremadamente trivial. En cualquier caso, esos aspectos universales de la humanidad tienden a adoptar formas diferentes en distintas culturas. La muerte en una época agnóstica como la que vivimos no significa lo mismo que para san Agustín o para Juliana de Norwich. La pena y el dolor son comunes a todos los pueblos. Sin embargo, una obra literaria puede expresar esas emociones de una forma culturalmente específica que no consiga despertar todo nuestro interés. En cualquier caso, ¿por qué no podría existir una gran obra o novela acerca del sistema de alcantarillado de Ohio, un tema que dista de ser un rasgo permanente de la condición humana? ¿Por qué tendría que carecer de un interés potencialmente universal? Al fin y al cabo, los sentimientos inspirados por un deterioro semejante —ira, alarma, culpa, remordimientos, ansiedad por la contaminación humana, temor ante los residuos, etc. — son compartidos por muchas civilizaciones distintas.

En realidad, un problema relacionado con el tratamiento de cuestiones universales y no locales por parte de todas las grandes obras de la literatura es que pocas emociones humanas están confinadas a culturas específicas. Seguro que existen ejemplos de lo que podríamos llamar «emociones locales». Los varones occidentales modernos no son tan susceptibles en cuestiones de honor como lo eran, al parecer, los caballeros medievales. Tampoco comparten la motivación que éstos sentían por las leyes de caballería. Una mujer occidental moderna no se sentiría contaminada si se casara con el primo hermano de su

difunto marido, como podría suceder en una sociedad tribal. No obstante, en la mayoría de los casos las pasiones y los sentimientos no conocen fronteras. Un motivo de ello es que van ligadas al cuerpo y éste es el punto en común más básico que compartimos los humanos.

No obstante, lo que tenemos en común no es nuestra única preocupación. También nos fascina lo que nos distingue. Esto es algo que, en ocasiones, los defensores de la universalidad no consiguen ver con claridad. No solemos leer literatura de viajes para asegurarnos de que los habitantes de Tonga o los isleños de la Melanesia piensan lo mismo que nosotros acerca del uso de información privilegiada. No hay muchos fanáticos de las sagas islandesas que afirmen que éstas tienen una importancia fundamental en las políticas agrarias de la Unión Europea. Si sólo nos inspira la literatura que refleja nuestros propios intereses, cualquier lectura es una forma de narcisismo. Retomar a Rabelais o a Aristófanes es importante porque nos permite salir de nuestra propia mentalidad, pero también porque nos permite hurgar en las suyas. Los que se ven a sí mismos en todas partes son muy cansinos.

El extremo hasta el que una obra literaria habla sobre algo más que su propia situación histórica puede depender de cuál sea esa situación. Si, por ejemplo, surge de una época crucial de la historia de la humanidad, en la que los hombres y las mujeres estén pasando una especie de transición trascendental, podría verse animada por ello hasta el punto de apelar a los lectores de épocas y lugares muy variados. Los períodos del Renacimiento y del Romanticismo son ejemplos evidentes de ello. Las obras literarias que trascienden su momento histórico podrían hacerlo por la naturaleza de ese momento, y no sólo por la manera concreta de pertenecer a ese momento. Los escritos de Shakespeare, Milton, Blake y Yeats son un eco tan potente de sus respectivas épocas y lugares de origen que pueden seguir resonando a lo largo de los siglos y por todo el planeta.

Ninguna obra literaria es literalmente atemporal. Son siempre productos de condiciones históricas concretas. Decir que algunos libros son atemporales equivale a afirmar que tienden a durar mucho más que los pasaportes o las listas de la compra. No obstante, incluso en ese caso, puede que no duren para siempre. Sólo el día del Juicio Final sabremos si Virgilio o Goethe habrán conseguido llegar al final del tiempo, o si J. K. Rowling acabará venciendo a Cervantes por una cabeza. También está la cuestión de la difusión en el espacio. Si las grandes obras de la literatura son universales, es de suponer que las palabras de Stendhal o Baudelaire en principio son tan relevantes para los dinkas o los dakotas como para los occidentales, o al menos para algunos occidentales. Es cierto que un individuo de la etnia dinka puede llegar a apreciar a Jane Austen tanto como un indígena de Manchester, pero para que esto sea posible tiene que aprender el idioma inglés, saber lo que es la novela occidental, adquirir ciertos conocimientos sobre el contexto histórico que da sentido a las obras de Austen, etc. Comprender un idioma es comprender una manera de vivir.

Lo mismo es aplicable a un lector inglés que se proponga explorar la riqueza de la poesía inuit. En ambos casos, es necesario ir más allá del entorno cultural propio para disfrutar del arte de otra civilización. No hay nada imposible en ello. La gente lo hace continuamente. Pero comprender el arte de otra cultura implica algo más que comprender un teorema elaborado por sus matemáticos. Sólo se puede entender un idioma si se entiende algo más que el idioma. Tampoco es cierto que Austen sea importante para otras sociedades sólo porque todo el mundo, ingleses, dinkas e inuits por igual, compartan la misma humanidad. Incluso en caso de que así fuera, no bastaría para que pudieran disfrutar con Orgullo y prejuicio.

En cualquier caso, ¿qué significa calificar una obra literaria de magnífica? Casi todo el mundo asignaría esa distinción a La divina comedia de Dante, pero podría tratarse de una valoración más nominal que real. Sería como saber apreciar el atractivo sexual de una persona sin llegar a sentir atracción por ella. La gran mayoría de los hombres y las mujeres de los tiempos modernos se sienten demasiado distanciados de la visión del mundo de Dante para que su poesía les resulte especialmente placentera o reveladora. Tal vez sigan reconociendo que fue un poeta magnífico, pero seguramente no lo sentirán como cierto, no tanto como podrían sentirlo en los casos de Hopkins o de Hart Crane. La gente puede seguir quitándose el sombrero ante esos clásicos mucho después de que hayan dejado de significar algo para ella. Sin embargo, si La divina comedia no entusiasmara absolutamente a nadie costaría aceptar que continuara siendo considerada una gran obra lírica.

También se puede obtener placer con una obra literaria que no tenga mucho valor para nosotros. Hay un montón de libros repletos de acción en las librerías de los aeropuertos que la gente devora sin plantearse en ningún momento si tienen en las manos una gran obra de arte. Tal vez haya profesores de literatura que disfruten de las tiras cómicas infantiles de Rupert Bear y las lean con una linterna bajo las sábanas. Disfrutar de una obra de arte no equivale a admirarla. Pueden disfrutarse libros que no se admiran, y viceversa. El doctor Johnson tenía en alta consideración El paraíso perdido, pero tengo la sensación de que difícilmente lo habría leído de nuevo por puro placer.

Disfrutar es más subjetivo que valorar. El hecho de que alguien prefiera los melocotones a las peras es una cuestión de gusto, pero no puede decirse lo mismo de una consideración como que Dostoyevsky fue mejor novelista que John Grísham. Cualquiera que sepa algo sobre ficción o sobre golf suscribirá estas valoraciones. Llega un punto en el que no reconocer cosas, como que una cierta marca de whisky de malta es de primera clase, por ejemplo, significa no comprender lo que es el whisky de malta. El verdadero conocimiento de los destilados de malta debe incluir la capacidad de hacer ese tipo de discriminaciones.

¿Significa eso que las valoraciones literarias son objetivas? No al menos al mismo nivel que afirmar que el monte Olimpo es más alto que Woody Allen. Si las valoraciones literarias fueran objetivas en ese sentido no generarían debates, y puede discutirse hasta el amanecer sobre si la poesía de Elizabeth Bishop es mejor que la de John Berryman. Sin

embargo, la realidad no establece una división clara entre lo objetivo y lo subjetivo. El significado no es subjetivo en el sentido de que no puedo decidir que la advertencia «Fumar mata» impresa en los paquetes de cigarrillos en realidad significa «La nicotina contribuye al crecimiento de los niños, o sea que comparte estos pitillos con tu hijo!». No obstante, «Fumar mata» significa lo que significa sólo por una cuestión de convención social. Podría existir un idioma en algún lugar remoto del cosmos en el que esa expresión fuera una canción polifónica sin acompañamiento musical y con elaborados arreglos contrapuntísticos.

Existen criterios para determinar lo que se considera excelente en el caso del golf o de la ficción, igual que no existen criterios semejantes para decidir si el sabor de los melocotones es mejor que el de las piñas. Y además estos criterios son públicos y no dependen de lo que uno prefiera privadamente. Hay que aprender a gestionarlos compartiendo ciertas prácticas sociales. En el caso de la literatura, estas prácticas sociales se conocen como crítica literaria. Esto todavía deja mucho lugar para la discrepancia y el desacuerdo. Los criterios son guías para poder hacer juicios de valor. No los hacen por ti, del mismo modo que el seguimiento de las reglas del ajedrez no implica que se vayan a ganar todas las partidas. El ajedrez se juega no sólo de acuerdo a unas reglas, sino mediante la aplicación creativa de esas reglas. Pero las reglas no nos cuentan cómo pueden aplicarse creativamente. Es una cuestión de conocimientos, inteligencia y experiencia. Saber lo que se considera excelente en ficción nos ayuda a decidir entre Chéjov y Jackie Collins, pero no entre Chéjov y Turgeniev.

Culturas diferentes pueden tener distintos criterios para determinar qué arte se considera bueno y cuál no. Como espectador externo, puedes asistir a una ceremonia en un pueblecito del Himalaya y decidir si te ha parecido aburrida o excitante, animada o rígidamente ritualizada. Lo que no podrás decir es si estuvo bien ejecutada. Juzgar algo así implicaría tener acceso a los estándares de excelencia adecuados a esa actividad en concreto. Lo mismo puede aplicarse a las obras literarias. Los estándares de excelencia también pueden diferir de una modalidad de arte literario a otra. Lo que convierte una obra pastoril en buena no es lo mismo que convierte en buena a una obra de ciencia ficción.

Las obras profundas y complejas parecen obvias candidatas a ser consideradas meritorias desde un punto de vista literario. Pero la complejidad no es un valor por sí mismo. El hecho de que algo sea complejo no le concede automáticamente un lugar entre los inmortales. Los músculos de la pierna humana son complejos, pero los que sufren de lesiones en los isquiotibiales tal vez preferirían que no fuera así. La trama de El señor de los anillos es compleja, pero eso no basta para que Tolkien se gane el cariño de los que sienten aversión por el escapismo erudito o la extravagancia medievalista. Lo destacable de algunas letras de canciones y baladas no es su complejidad, sino su conmovedora simplicidad. El grito de Lear cuando exclama «Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca» no es precisamente complejo, y justamente por eso no podría ser más adecuado.

Tampoco es cierto que toda la buena literatura sea profunda. Puede existir un arte soberbio basado en la superficialidad, como las comedias de Ben Jonson, las obras de teatro de alta sociedad de Oscar Wilde o las sátiras de Evelyn Waugh. (Sin embargo, deberíamos tener en cuenta el prejuicio de que la comedia siempre es menos profunda que la tragedia. Aunque hay comedias que invitan a la reflexión y tragedias absolutamente triviales. El Ulises de Joyce es una comedia profunda, lo que no equivale a decir que es profundamente divertida, a pesar de serlo.) Las superficies no siempre son superficiales. Hay formas literarias en las que la complejidad estaría fuera de lugar. El paraíso perdido revela poca profundidad o complejidad psicológica, igual que la lírica de Robert Burns. El poema «Tiger» de William Blake es profundo y complejo, pero no desde el punto de vista psicológico.

Como ya hemos visto, muchos críticos insisten en que el buen arte es el arte coherente. Las mejores obras literarias son las más armoniosamente unificadas. Con una impresionante economía técnica, cada detalle aporta su granito de arena al conjunto. Pero la canción infantil «Little Bo Peep» es coherente y, al mismo tiempo, banal. Además, muchas eficaces obras posmodernas o vanguardistas carecen de núcleo central y son eclécticas, constituidas por partes que no encajan a la perfección. Y no por ello son necesariamente peores. La armonía o la cohesión no constituyen virtudes por sí mismas, como ya he sugerido. Algunas de las grandes obras de arte de los futuristas, dadaístas y surrealistas son deliberadamente disonantes. La fragmentación puede resultar más fascinante que la unidad.

Tal vez lo que convierta una obra literaria en excepcional sea su acción y su narrativa. Desde luego, Aristóteles pensaba que una acción sólida y bien forjada era importantísima para al menos un tipo de escritura literaria (la tragedia). Sin embargo, no sucede gran cosa en una de las mejores obras del siglo xx (Esperando a Godot), en una de las novelas más magníficas (Ulises) ni en uno de los poemas más magistrales («La tierra baldía»). Si una trama sólida y una narrativa robusta son vitales para adquirir una categoría literaria, Virginia Woolf se hunde en una posición desalentadoramente baja en la clasificación. Ya no concedemos una valoración tan alta como la de Aristóteles a las tramas sustanciales. De hecho, ya no insistimos en las tramas o las narrativas. A menos que seamos niños pequeños, las historias no nos enamoran tanto como a nuestros ancestros. Reconocemos que también puede tejerse arte convincente con materiales precarios.

¿Qué ocurre, pues, con la calidad lingüística? ¿Todas las grandes obras literarias utilizan el lenguaje de un modo ingenioso y creativo? Sin duda es una virtud de la literatura el hecho de que restaure la verdadera abundancia del discurso humano y, al hacerlo, recupere algo de la humanidad que se nos había arrebatado. Buena parte del lenguaje literario es copioso y exuberante. Como tal, puede actuar como crítica de nuestras afirmaciones cotidianas. Su elocuencia puede ser una reprimenda dirigida a una civilización para la que el lenguaje se ha convertido en algo que por encima de todo es meramente instrumental. Los eslóganes, el texto abreviado de los chats, la jerga administrativa, la prosa sensacionalista y la palabrería política y burocrática pueden dar fe de lo sosas que son algunas formas de

discurso. Las últimas palabras de Hamlet son: «Abstente de la dicha por un tiempo, y vive con dolor en el cruel mundo para contar mi historia. […] El resto es silencio». Las últimas palabras de Steve Jobs fueron «Oh guau, oh guau, oh guau». Habrá quien considere que, lejos de mejorar, se ha producido un cierto deterioro. La literatura consiste en la experiencia sentida del lenguaje y no sólo en su uso práctico. Puede llamarnos la atención la opulencia de un medio que normalmente damos por sentado. La poesía no sólo se preocupa del significado de la experiencia, sino también de la experiencia del significado.

Aun así, no todo lo que calificamos de literario es suntuoso con las palabras. Hay obras literarias que no utilizan el lenguaje de manera especialmente llamativa. Buena parte de la ficción realista y naturalista emplea un discurso llano y sobrio. La poesía de Philip Larkin o de William Carlos Williams no puede describirse como fastuosamente metafórica. La prosa de George Orwell no es precisamente exuberante. No encontramos una retórica muy bruñida en la obra de Ernest Hemingway. En el siglo XVIII se valoraba la prosa lúcida, exacta y utilitaria. No cabe duda de que las obras literarias deben estar bien escritas, pero ese requisito podría extenderse a toda forma escrita, incluidas las circulares y los menús. Para considerar algo como una obra literaria respetable no es necesario que suene como El arco iris de D. H. Lawrence o como Romeo y Julieta.

Entonces ¿qué es lo que convierte a las obras en buenas o malas?

Tzvetan Todorov

LA LITERATURA EN PELIGRO

Traducción de
Noemí Sobregués

Galaxia Gutenberg
Círculo de Lectores

Título de la edición original: *La littérature en péril*
Traducción del francés: Noemí Sobregués
Diseño: Winfried Bährle

Círculo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal)/
Galaxia Gutenberg
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es
www.galaxiagutenberg.com
1 3 5 7 9 9 0 1 0 8 6 4 2

© Flammarion, 2007
© de la traducción: Noemí Sobregués, 2009
© Círculo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal), 2009

Depósito legal: B. 31883-2009
Fotocomposición: Maria García
Impresión y encuadernación: Printer industria gráfica
N. II, Cuatro caminos s/n, 08620 Sant Vicenç dels Horts
Barcelona, 2009. Impreso en España
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-3698-9
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-828-0
N.º 48124

¿Qué puede hacer la literatura?

En su *Autobiografía*, publicada tras su muerte en 1873, John Stuart Mill cuenta la grave depresión que sufrió cuando tenía veinte años. Se quedó «insensible tanto a todo goce como a toda sensación agradable, uno de esos malestares en los que todo lo que en otros momentos agrada se convierte en insípido e indiferente». Todos los remedios que prueba resultan ser ineficaces, y su melancolía se mantiene durante mucho tiempo. Sigue realizando mecánicamente sus gestos habituales, pero no siente nada. Ese doloroso estado se prolonga durante dos años, y después se disipa poco a poco. En su curación desempeña un importante papel un libro que Mill lee por casualidad en ese momento: una antología de poemas de Wordsworth. Encuentra en ella la expresión de sus propios sentimientos sublimados por la belleza de los versos. «Me parecieron como una fuente de la que extraía la alegría interior, los placeres de la simpatía y de la imaginación, que todos los seres humanos podían compartir. [...] Necesitaba que me hicieran sentir que en la contemplación

tranquila de las bellezas de la naturaleza hay una felicidad verdadera y permanente. Wordsworth me lo enseñó no sólo sin apartarme de la consideración de los sentimientos corrientes y del destino común de la humanidad, sino redoblando el interés que sentía por ellos[21].»

Casi ciento veinte años después una joven está encerrada en una cárcel de París. Ha conspirado contra el ocupante alemán y la han detenido. Charlotte Delbo está sola en su celda, sometida al régimen de «noche y niebla», por lo que no tiene derecho a libros. Pero su compañera del piso de abajo sí puede sacar obras de la biblioteca. Entonces Delbo trenza una cuerda con hilos que arranca de su manta y logra subir un libro por la ventana. Desde ese momento Fabrizio del Dongo se aloja también en su celda. No habla demasiado, pero le permite romper la soledad. Unos meses después, en el vagón para animales que la lleva a Auschwitz, él desaparece, pero Delbo oye otra voz, la del misántropo Alcestes, que le explica en qué consiste el infierno al que se dirige y le enseña el ejemplo de la solidaridad. En el campo de concentración la visitan otros héroes con sed de absoluto: Electra, Don Juan, Antígona. Una eternidad después, de regreso en Francia, a Delbo le cuesta volver a la vida: la luz cegadora de Auschwitz ha barrido toda ilusión, ha anulado toda imaginación y ha declarado falsos los rostros y los libros... hasta el día en que Alcestes regresa y la arrastra con sus palabras. Frente a lo extremo,

Charlotte Delbo descubre que los personajes de los libros pueden convertirse en compañeros fieles. «Las criaturas del poeta –escribe– son más verdaderas que las criaturas de carne y hueso porque son inagotables. Por eso son mis amigas, mis compañeras, gracias a ellas nos unimos a otros seres humanos en la cadena de los seres y en la cadena de la historia[22].»

Yo no he vivido nada tan dramático como Charlotte Delbo, ni siquiera he conocido la angustia de la depresión que describe John Stuart Mill, pero no puedo prescindir de las palabras de los poetas, de los relatos de los novelistas. Me permiten dar forma a los sentimientos que experimento, ordenar el curso de los pequeños acontecimientos que constituyen mi vida. Me hacen soñar, temblar de inquietud o desesperarme. Cuando estoy sumido en la pena, sólo puedo leer la prosa incandescente de Marina Tsvietáieva, porque todo lo demás me parece aburrido. En otra ocasión descubro una dimensión de la vida que antes sólo había presentido, pero que reconozco inmediatamente como verdadera: veo a Nastassia Filippovna a través de los ojos del príncipe Mishkin, «el idiota» de Dostoyevski, y ando con él por las calles desiertas de San Petersburgo empujado por la fiebre de un inminente ataque de epilepsia. Y no puedo evitar preguntarme: ¿por qué Mishkin, el mejor de los hombres, el que ama a los demás más que a sí mismo, debe terminar su existencia reducido a la debilidad, encerrado en un manicomio?

La literatura puede hacer mucho. Puede tendernos la mano cuando estamos profundamente deprimidos, conducirnos hacia los seres humanos que nos rodean, hacernos entender mejor el mundo y ayudarnos a vivir. No es que sea ante todo una técnica de curación del alma, pero en cualquier caso, como revelación del mundo, puede también de paso transformarnos a todos nosotros desde dentro. La literatura puede desempeñar un papel esencial, pero para ello es preciso tomarla en ese sentido amplio y sólido que prevaleció en Europa hasta finales del siglo XIX y que está marginado en la actualidad, cuando lo que triunfa es una concepción absurdamente limitada. El lector corriente, que sigue buscando en las obras que lee algo con lo que dar sentido a su vida, tiene razón cuando se enfrenta a los profesores, críticos y escritores que le dicen que la literatura sólo habla de sí misma, o que sólo enseña la desesperación. Si no tuviera razón, la lectura estaría condenada a desaparecer a corto plazo.

Como la filosofía, como las ciencias humanas, la literatura es pensamiento y conocimiento del mundo psicológico y social en el que vivimos. La realidad que la literatura aspira a entender es sencillamente (aunque al mismo tiempo nada hay más complejo) la experiencia humana. Por eso podemos decir que Dante o Cervantes nos enseñan sobre la condición humana al menos tanto como los más grandes sociólogos y psicólogos, y que el primer saber y el segundo no son

incompatibles. Éste es el «género común» de la literatura, pero tiene también «diferencias concretas». Acabamos de ver que los pensadores tanto de la Ilustración como del romanticismo intentaron identificarlas. Retomaremos ahora sus sugerencias y las completaremos con otras.

Una primera distinción separa lo particular de lo general, lo individual de lo universal. La literatura, ya sea mediante el monólogo poético o el relato, hace vivir experiencias singulares; por su parte, la filosofía maneja conceptos. La una preserva la riqueza y la diversidad de lo vivido, y la otra favorece la abstracción, que le permite formular leyes generales. De ello depende que un texto sea más o menos fácil de entender. *El idiota* de Dostoyevski pueden leerlo y entenderlo gran cantidad de lectores de épocas y culturas muy diferentes, pero un comentario filosófico de esa misma novela o del mismo tema seguramente sólo será accesible a una minoría acostumbrada a este tipo de textos. No obstante, para quienes las entienden, las palabras del filósofo cuentan con la ventaja de presentar proposiciones sin equívocos, mientras que las peripecias que viven los personajes de la novela o las metáforas del poeta se prestan a múltiples interpretaciones.

Cuando el escritor representa un objeto, un acontecimiento o un carácter, no establece una tesis, sino que incita al lector a formularla: no impone, sino que propone, y por lo tanto deja libre a su lector y al mismo

tiempo lo incita a ser más activo. Mediante la utilización evocadora de las palabras, mediante el recurso a las historias, a los ejemplos, a los casos concretos, la obra literaria provoca un temblor en el sentido, pone en marcha nuestro dispositivo de interpretación simbólica, despierta nuestras capacidades de asociación y produce un movimiento cuyas ondas de choque se prolongan mucho tiempo después del contacto inicial. La verdad de los poetas o la de los demás intérpretes del mundo no puede aspirar al mismo prestigio que la de la ciencia, dado que para confirmarla precisa la aprobación de muchas personas presentes y futuras. En efecto, el consenso público es el único método para legitimar el paso entre, por así decirlo, «me gusta esta obra» y «esta obra dice la verdad». Por el contrario, el discurso del sabio, que aspira a una verdad correspondiente y se presenta como una afirmación, puede ser inmediatamente sometido a la verificación, y quedará refutado o (provisionalmente) confirmado. No es necesario esperar siglos e interrogar a lectores de todos los países para saber si el autor dice la verdad o no. Los argumentos anticipados piden contraargumentos, por lo que nos metemos en un debate racional en lugar de quedarnos en la admiración y la fantasía. El lector de este texto corre menos riesgo de confundir seducción con exactitud.

En todo momento el miembro de una sociedad está inmerso en un conjunto de discursos que se le presentan como evidencias, como dogmas a los que debería

adscribirse. Son los lugares comunes de una época, las ideas recibidas que forman la opinión pública, los hábitos de pensamiento, tópicos y estereotipos que podemos llamar también «ideología dominante», prejuicios o clichés. Desde la época de la Ilustración pensamos que la vocación del ser humano le exige aprender a pensar por sí mismo en lugar de conformarse con visiones del mundo ya formadas que encuentra a su alrededor. Pero ¿cómo conseguirlo? Rousseau designa en el *Emilio* este proceso de aprendizaje con la expresión «educación negativa» y sugiere mantener al adolescente alejado de los libros para evitarle toda tentación de imitar las opiniones de los demás. Pero podemos razonar de otra manera, dado que las ideas que recibimos, sobre todo en nuestros días, no necesitan libros para instalarse de forma duradera en una persona joven. Para eso ya está la televisión. Por el contrario, los libros que haga suyos podrían ayudarle a abandonar las falsas evidencias y a liberar su mente. En este caso la literatura tiene un papel concreto que desempeñar: a diferencia de los discursos religiosos, morales o políticos, no formula un sistema de preceptos, y por ello escapa a las censuras de que son objeto las tesis formuladas por extenso. Las verdades desagradables –para el género humano, al que pertenecemos, o para nosotros mismos– tienen más posibilidades de llegar a expresarse y ser escuchadas en una obra literaria que en una obra filosófica o científica.

El filósofo estadounidense Richard Rorty ha pro-

puesto en un estudio reciente que se caracterice de forma diferente la aportación de la literatura a nuestra comprensión del mundo[23]. Rechaza el empleo de términos como «verdad» y «conocimiento» para describir esta aportación, y afirma que la literatura no es tanto un remedio para nuestra ignorancia como una cura para nuestro «egotismo», entendido como ilusión de autosuficiencia. Para él la lectura de novelas se acerca menos a la de obras científicas, filosóficas o políticas que a otro tipo de experiencia muy diferente: el encuentro con otros individuos. Conocer a nuevos personajes es como conocer a nuevas personas, con la diferencia de que de entrada podemos descubrirlas desde dentro, cada acción desde el punto de vista del autor. Cuanto menos se parecen a nosotros esos personajes, más nos amplían el horizonte, y por lo tanto enriquecen nuestro universo. Esta ampliación interior (en determinados aspectos similar a la que nos proporciona la pintura figurativa) no puede formularse en proposiciones abstractas, y por eso nos cuesta tanto describirla. Representa más bien la inclusión en nuestra conciencia de nuevas maneras de ser junto con aquellas que ya poseíamos. Este tipo de aprendizaje no cambia el contenido de nuestra mente, sino el propio continente; no las cosas que percibimos, sino el aparato de percepción. Lo que las novelas nos ofrecen no es un nuevo saber, sino una nueva capacidad de comunicación con seres diferentes de nosotros, y en este sentido participan más de la moral que de la

ciencia. El horizonte último de esta experiencia no es la verdad, sino el amor, forma suprema de relación humana.

¿Es preciso describir la mayor comprensión del mundo humano, a la que accedemos leyendo una novela, como la corrección de nuestro egocentrismo, como pretende la sugerente descripción de Rorty? ¿O bien como el descubrimiento de una nueva verdad revelada, verdad necesariamente compartible con otros hombres? No creo que la cuestión terminológica sea de gran importancia, siempre que se acepte la estrecha relación que se establece entre el mundo y la literatura, así como la aportación concreta de ésta respecto del discurso abstracto. La frontera, como por lo demás señala Rorty, separa el texto argumentativo no del texto imaginativo, sino de todo discurso narrativo, ya sea ficticio o verídico, desde el momento en que describe un universo humano concreto que no es el del sujeto. El historiador, el etnógrafo y el periodista se encuentran aquí en el mismo bando que el novelista. Todos participan de lo que Kant, en un famoso capítulo de la *Crítica del juicio*, consideraba un paso obligado en el avance hacia un sentido común, que es tanto como decir hacia nuestra plena humanidad: «Pensar poniéndose en el lugar de los demás seres humanos»[24]. Pensar y sentir adoptando el punto de vista de los demás, personas reales o personajes literarios, es el único modo de tender a la universalidad, y por lo tanto nos permite realizarnos. Por eso es preci-

so fomentar la lectura por todos los medios, incluso la de libros que el crítico profesional valora con condescendencia, cuando no con desprecio, desde *Los tres mosqueteros* hasta *Harry Potter*. Estas novelas populares no sólo han conseguido que millones de adolescentes leyeran, sino que además les han permitido construirse una primera imagen coherente del mundo, que, tranquilicémonos, las lecturas siguientes lograrán matizar y hacer más compleja.

Selección de textos lingüísticos

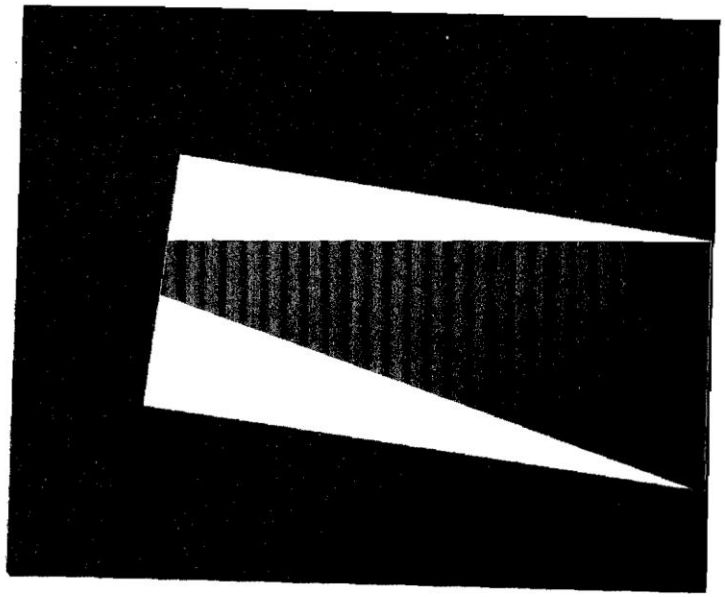
problemas de lingüística general I

émile benveniste

19a. edición

siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.
GALILEO, 75, 28043 MADRID, ESPAÑA



portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1971
decimonovena edición en español, 1997
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-0029-0 (obra completa)
isbn 968-23-0030-4 (vol. 1)

primera edición en francés, 1966
© éditions gallimard, paris, francia
título original: *problèmes de linguistique générale*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

siglo veintiuno editores

CAPÍTULO V

COMUNICACIÓN ANIMAL Y LENGUAJE HUMANO [1]

Aplicada al mundo animal, la noción de lenguaje sólo tiene curso por abuso de términos. Es sabido que ha resultado imposible hasta la fecha establecer que haya animales que dispongan, así fuera en forma rudimentaria, de un modo de expresión que tenga los caracteres y las funciones del lenguaje humano. Todas las observaciones serias practicadas sobre las comunidades animales, todos los intentos realizados por medio de variadas técnicas para provocar o controlar una forma cualquiera de lenguaje asimilable al de los hombres han fracasado. No parece que los animales que emiten variadas voces manifiesten, en ocasión de tales emisiones vocales, comportamientos de los que pudiéramos inferir que se trasmitiesen mensajes "hablados". Las condiciones fundamentales de una comunicación propiamente lingüística parecen faltar en los animales, así sean superiores.

De otra manera se plantea el asunto en el caso de las abejas, o cuando menos hay que considerar que pudiera plantearse. Todo hace creer —y el hecho ha sido observado desde hace mucho— que las abejas tienen modo de comunicarse entre ellas. La prodigiosa organización de sus colonias, sus actividades diferenciadas y coordinadas, su capacidad de reaccionar colectivamente ante situaciones imprevistas, hacen suponer que tienen la aptitud de intercambiar verdaderos mensajes. La atención de los observadores se ha dirigido en particular al modo como las abejas son advertidas cuando una de ellas descubre una fuente de alimento. Por ejemplo, la abeja recolectora que en su vuelo halla una disolución azucarada que sirve de cebo, la prueba en el acto. Mientras se alimenta, el experimentador la marca. Vuelve ella entonces a la colmena. Instantes después se ve llegar al lugar de marras un grupo de abejas, entre las cuales no figura la abeja marcada, si bien todas proceden de la colmena de ésta. Tiene que haber advertido a sus compañeras. Incluso es preciso que hayan recibido informes precisos, ya que sin guía llegan al lugar, a menudo muy distante de la colmena y siempre fuera del campo visual. No hay error ni vacilación en la búsqueda: si la recolectora eligió una flor entre otras que pudieran atraerla igualmente, las abejas que la siguen irán a dicha flor y descuidarán las otras. Al parecer la abeja exploradora designó a sus compañeras el lugar de donde vino. Pero ¿por qué medio?

[1] *Diogène*, 1 (1952).

Este fascinante problema desafió largo tiempo a los observadores. Debemos a Karl von Frisch (profesor de zoología en la Universidad de Munich), merced a experiencias que lleva adelante desde hace unos treinta años, haber establecido los principios para una solución. Sus investigaciones han dado a conocer el proceso de la comunicación entre las abejas. Observó, en una colmena transparente, el comportamiento de la abeja que retorna después de descubrir botín. En medio de gran efervescencia, la rodean de inmediato sus compañeras, que le tienden las antenas para recibir polen del que trae, o ingerir néctar que regurgita. Seguida entonces por sus compañeras, la abeja ejecuta danzas. He aquí el momento esencial del proceso y el acto propio de la comunicación. Según los casos, la abeja se entrega a dos danzas diferentes. Una consiste en trazar círculos horizontales de derecha a izquierda, y luego de izquierda a derecha, sucesivamente. La otra, acompañada de una continua agitación del abdomen (*wagging-dance*), imita más o menos la figura de un ocho: la abeja corre adelante, describe un giro completo hacia la izquierda, vuelve a seguir de frente, da otra vuelta, a la derecha, y así sucesivamente. Después de las danzas, una o varias abejas abandonan la colmena y se dirigen en línea recta a la fuente de alimento que la primera visitó. Ahitas, vuelven a la colmena, donde se entregan a nuevas danzas, lo cual provoca numerosas partidas, de suerte que luego de unas pocas idas y venidas cientos de abejas se apiñan en donde la recolectora descubriera alimento. Así, la danza en círculos y la danza en ocho aparecen como verdaderos mensajes, merced a los cuales es señalado a la colmena el descubrimiento. Faltaba averiguar la diferencia entre las dos danzas. K. von Frisch pensó que se refería a la naturaleza del botín: la danza circular anunciaría néctar, la danza en ocho, polen. Estos datos, con sus interpretaciones, expuestos en 1923, son hoy en día nociones corrientes y ya vulgarizadas.[2] Es comprensible que hayan suscitado vivo interés.

[2] Así Maurice Mathis, *Le peuple des abeilles*, p. 70: "El doctor K. von Frisch descubrió... el comportamiento de la abeja cebada, al volver a la col-

Pero, aun demostradas, no autorizaban a hablar de un verdadero lenguaje.

Estos puntos de vista han sido ahora completamente renovados por las experiencias que Karl von Frisch llevó adelante, extendiendo y rectificando sus primeras observaciones. Las dio a conocer en 1948 en publicaciones técnicas, y las resumió muy claramente en 1950, en un librito que reproducía conferencias pronunciadas en los Estados Unidos.[3] Después de millares de experiencias, con una paciencia y un ingenio sencillamente admirables, logró determinar la significación de las danzas. La novedad fundamental es que no atañen, como en un principio se creyó, a la naturaleza del botín, sino a la distancia que lo separa de la colmena. La danza en círculo anuncia que el lugar del alimento cae a poca distancia, dentro de un radio de unos cien metros a partir de la colmena. Entonces las abejas salen de la colmena y se dispersan, hasta dar con él. La otra danza, que la recolectora realiza estremeciéndose y describiendo ochos (*wagging-dance*), indica que el punto está a mayor distancia, superior a cien metros, hasta a seis kilómetros. Este mensaje incluye dos indicaciones distintas, una acerca de la distancia propiamente dicha, la otra sobre la dirección. La distancia está implícita en el número de figuras trazadas en un tiempo determinado; varía siempre en razón inversa de su frecuencia. Por ejemplo, la abeja describe de nueve a diez "ochos" completos en quince segundos cuando la distancia es de cien metros, siete si son doscientos metros, cuatro y medio para un kilómetro, y solamente dos cuando son seis kilómetros. Mayor es la distancia, más lenta es la danza. Por lo que respecta a la dirección en que ha de ser buscado el botín, la señala el eje del ocho, con relación al sol; según se incline a derecha o a izquierda, este eje indica el ángulo que el lugar del descubrimiento forma con el sol. Y las abejas incluso están en condiciones de orientarse cuando el cielo está cubierto, en virtud de una sensibilidad particular a la luz polarizada. En la práctica hay ligeras variaciones de una abeja a otra o de una colmena a otra en la evaluación de la distancia, mas no en la elección de una u otra danza. Estos resultados son producto de cosa de cuatro mil experiencias, que otros zoólogos, escépticos al principio, han repetido en Europa y Estados Unidos, hasta confirmarlas al fin.[4] Hoy por hoy puede uno cerciorarse de que es por cierto la danza, en sus dos variedades, la que sirve a las abejas para informar a las compañeras de sus hallazgos y guiarlas mediante indicaciones relativas a la dirección y la distancia. Las abejas, percibiendo el olor de la recolectora o absorbiendo el néctar que entrega, averiguan de paso la naturaleza del botín. Emprenden el vuelo a su vez y dan de fijo con el sitio. En adelante, el observador está en condiciones de prever, según el tipo y el ritmo de la danza, el comportamiento de la colmena, y verificar las indicaciones que han sido trasmitidas.

mena. Según la naturaleza del botín por explotar, miel o polen, la abeja cebada ejecutará sobre los panes de cera una verdadera danza de demostración, girando en redondo si se trata de una materia azucarada, describiendo ochos si se trata de polen."

[3] Karl von Frisch, *Bees, their vision, chemical senses and language*, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1950.

No es preciso subrayar la importancia de estos descubrimientos para los estudios de psicología animal. Quisiéramos insistir aquí en un aspecto menos visible del problema, que K. von Frisch, atento a describir objetivamente sus experiencias, no ha tocado. Por primera vez estamos en condiciones de especificar con alguna precisión el modo de comunicación empleado en una colonia de insectos; y por vez primera podemos representarnos el funcionamiento de un "lenguaje" animal. Acaso sea útil señalar con brevedad en qué es o no es un lenguaje, y cómo estas observaciones sobre las abejas ayudan a definir, por semejanza o por contraste, el lenguaje humano.

Las abejas se presentan como capaces de producir y comprender un verdadero mensaje, que encierra varios datos. Pueden, así, registrar relaciones de posición y de distancia; pueden conservarlas en "memoria"; pueden comunicarlas simbolizándolas por diversos comportamientos somáticos. El hecho notable es, ante todo, que manifiesten aptitud para simbolizar: hay ciertamente correspondencia "convencional" entre su comportamiento y el dato que traduce. Esta relación es percibida por las demás abejas en los términos en que les es trasmitido, y se torna motor de acción. Hasta aquí, encontramos en las abejas las condiciones mismas sin las que ningún lenguaje es posible, la capacidad de formular e interpretar un "signo" que remite a cierta "realidad", la memoria de la experiencia y la aptitud para descomponerla.

El mensaje trasmitido contiene tres datos, únicos identificables hasta ahora: la existencia de una fuente de alimento, su distancia, su dirección. Podrían ser ordenados estos elementos de manera un poco diferente. La danza en círculo indica sencillamente la presencia

[4] Ver el prólogo de Donald R. Griffin al libro de K. von Frisch, p. vii.

del botín, implicando que está a escasa distancia. Se funda en el principio mecánico del "todo o nada". La otra danza formula en verdad una comunicación; esta vez es la existencia del alimento la que está implícita en los dos datos (distancia, dirección) expresamente enunciados. Se aprecian aquí varias semejanzas con el lenguaje humano. Estos procedimientos ponen en juego un simbolismo verdadero, si bien rudimentario, por el cual datos objetivos son trasnpuestos a gestos formalizados, que incluyen elementos variables y de "significación" constante. Por lo demás, la situación y la función son las del lenguaje, en el sentido de que el sistema es válido en el interior de una comunidad dada y de que cada miembro de ésta se halla en aptitud de emplearlo o de comprenderlo en los mismos términos.

Pero las diferencias son considerables y ayudan a adquirir conciencia de lo que caracteriza propiamente el lenguaje humano. Está, primero y esencial, el hecho de que el mensaje de las abejas consista por entero en la danza, sin intervención de un aparato "vocal", en tanto que no hay lenguaje sin voz. De donde otra diferencia, que es de orden físico. Por no ser vocal sino de gestos, la comunicación entre las abejas se efectúa necesariamente en condiciones que permiten una percepción visual, a la luz del día; no es posible en la oscuridad. El lenguaje humano desconoce semejante limitación.

Aparece también una diferencia capital en la situación en que se realiza la comunicación. El mensaje de las abejas no atrae ninguna respuesta de los alrededores, sino determinada conducta, que no es respuesta. Esto significa que las abejas no conocen el diálogo, condición del lenguaje humano. Hablamos a otros que hablan, tal es la realidad humana. Lo cual revela un nuevo contraste. Por no haber diálogo para las abejas, la comunicación se refiere tan sólo a cierto dato objetivo. No puede haber comunicación relativa a un dato "lingüístico": ya por no haber respuesta —reacción lingüística a una manifestación lingüística—, pero también porque el mensaje de una abeja no puede ser reproducido por otra que no hubiera visto por sí misma las cosas que la primera anuncia. No se ha advertido, por ejemplo, que una abeja vaya a llevar a otra colmena el mensaje que hubiera recibido en la propia, lo cual sería una manera de trasmisión o de relevamiento. Se ve la diferencia respecto al lenguaje humano, donde, en el diálogo, la referencia a la experiencia objetiva y la reacción a la manifestación lingüística se trenzan libremente y sin límite. La abeja no construye mensaje a partir de otro mensaje. Cada una

de las que, alertadas por la danza de la recolectora, salen y van a comer al lugar indicado, reproduce a su retorno la misma información, no siguiendo el mensaje inicial sino ateniéndose a la realidad que acaba de verificar. Ahora, el carácter del lenguaje es procurar un sustituto de la experiencia susceptible de ser trasmitido sin fin en el tiempo y el espacio, lo cual es lo propio de nuestro simbolismo y fundamento de la tradición lingüística.

Si consideramos ahora el contenido del mensaje, será fácil observar que se refiere siempre y solamente a un dato, el alimento, y que las únicas variantes que comprende son relativas a datos espaciales. Es evidente el contraste con la ilimitación de los contenidos del lenguaje humano. Por añadidura, la conducta que significa el mensaje de las abejas denota un simbolismo particular que consiste en una calca de la situación objetiva, de la sola situación que da ocasión a un mensaje, sin variación ni trasposición posible. Ahora bien, en el lenguaje humano el símbolo en general no configura los datos de la experiencia, en el sentido de no haber relación necesaria entre la referencia objetiva y la forma lingüística. Habría aquí que establecer muchas distinciones desde el punto de vista del simbolismo humano, cuya naturaleza y funcionamiento se han estudiado poco. Pero subsiste la diferencia.

Finalmente, un carácter de la comunicación entre las abejas la opone rotundamente a las lenguas humanas. El mensaje de las abejas no se deja analizar. Sólo podemos ver en él un contenido global, por estar ligada la única diferencia a la posición espacial del objeto relatado. Mas es imposible descomponer este contenido en sus elementos formadores, en sus "morfemas", de suerte que corresponda cada uno de éstos a un elemento del enunciado. El lenguaje humano se caracteriza precisamente por esto. Cada enunciado se reduce a elementos que se dejan combinar libremente según reglas definidas, de suerte que un número de morfemas bastante reducido permite un número considerable de combinaciones, de donde nace la variedad del lenguaje humano, capacitado para decir todo. Un análisis más detenido del lenguaje muestra que estos morfemas, elementos de significación, se resuelven a su vez en fonemas, elementos de articulación despojados de significación, aún menos numerosos, cuyo ensamble selectivo y distintivo suministra las unidades significantes. Estos fonemas "vacíos" organizados en sistemas constituyen el fundamento de toda lengua. Es manifiesto que el lenguaje de las abejas

no permite aislar semejantes constituyentes; no es reducible a elementos identificables y distintivos.

El conjunto de estas observaciones hace aparecer la diferencia esencial entre los procedimientos de comunicación descubiertos en las abejas y nuestro lenguaje. Esta diferencia se resume en el término que nos parece más apropiado para definir el modo de comunicación empleado por las abejas; no es un lenguaje, es un código de señales. Resultan de ello todos los caracteres: la fijeza del contenido, la invariabilidad del mensaje, la relación con una sola situación, la naturaleza indescomponible del enunciado, su trasmisión unilateral. No deja de ser significativo, con todo, que este código, única forma de "lenguaje" que se haya conseguido descubrir hasta la fecha entre los animales, pertenezca a insectos que viven en sociedad. Es también la sociedad la que es condición del lenguaje. No es el menor de los intereses de los descubrimientos de K. von Frisch, aparte de las revelaciones que nos ofrecen acerca del mundo de los insectos, el hecho de que esclarezca indirectamente las condiciones del lenguaje humano y del simbolismo que supone. Pudiera darse el caso de que el progreso de las investigaciones nos hiciera penetrar más hondo en la comprensión de los resortes y modalidades de este modo de comunicación, pero el haber establecido que existe, y cómo es, y cómo funciona, significa ya que veremos mejor dónde comienza el lenguaje y de qué modo se delimita el hombre.[5]

[5] [1965.] Para una visión de conjunto de las investigaciones recientes sobre la comunicación animal, y acerca del lenguaje de las abejas en particular, ver un artículo de T. A. Sebeok aparecido en *Science*, 1965, pp. 1006 *ss.*

CAPÍTULO III

OBJETO DE LA LINGÜÍSTICA

§ 1. LA LENGUA; SU DEFINICIÓN

¿Cuál es el objeto a la *vez* integral y concreto de la lingüística? La cuestión es particularmente difícil; ya veremos luego por qué; limitémonos ahora a hacer comprender esa dificultad.

Otras ciencias operan con objetos dados de antemano y que se pueden considerar en seguida desde diferentes puntos de vista. No es así en la lingüística. Alguien pronuncia la palabra española *desnudo:* un observador superficial se sentirá tentado de ver en ella un objeto lingüístico concreto; pero un examen más atento hará ver en ella sucesivamente tres o cuatro cosas perfectamente diferentes, según la manera de considerarla: como sonido, como expresión de una idea, como correspondencia del latín *(dis)nūdum,* etc. Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras.

Por otro lado, sea cual sea el punto de vista adoptado, el fenómeno lingüístico presenta perpetuamente dos caras que se corresponden, sin que la una valga más que gracias a la otra. Por ejemplo:

1° Las sílabas que se articulan son impresiones acústicas percibidas por el oído, pero los sonidos no existirían sin los órganos vocales; así una *n* no existe más que por la correspondencia de estos dos aspectos. No se puede, pues, reducir la lengua al sonido, ni separar el sonido de la articulación bucal; a la recíproca, no se pueden definir los movimientos de los órganos vocales si se hace abstracción de la impresión acústica (ver pág. 56 y sigs.).

2° Pero admitamos que el sonido sea una cosa simple: ¿es el sonido el que hace al lenguaje? No; no es más que el instrumento del pensamiento y no existe por sí mismo. Aquí surge una nueva y formidable correspondencia: el sonido, unidad compleja acústico-vocal, forma a su vez con la idea una unidad compleja, fisiológica y mental. Es más:

3° El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro. Por último:

4° En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema estable-

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

cido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado. Parece a primera vista muy sencillo distinguir entre el sistema y su historia, entre lo que es y lo que ha sido; en realidad, la relación que une esas dos cosas es tan estrecha que es difícil separarlas. ¿Sería la cuestión más sencilla si se considerara el fenómeno lingüístico en sus orígenes, si, por ejemplo, se comenzara por estudiar el lenguaje de los niños? No, pues es una idea enteramente falsa esa de creer que en materia de lenguaje el problema de los orígenes difiere del de las condiciones permanentes. No hay manera de salir del círculo.

Así, pues, de cualquier lado que se mire la cuestión, en ninguna parte se nos ofrece entero el objeto de la lingüística. Por todas partes topamos con este dilema: o bien nos aplicamos a un solo lado de cada problema, con el consiguiente riesgo de no percibir las dualidades arriba señaladas, o bien, si estudiamos el lenguaje por muchos lados a la vez, el objeto de la lingüística se nos aparece como un montón confuso de cosas heterogéneas y sin trabazón. Cuando se procede así es cuando se abre la puerta a muchas ciencias —psicología, antropología, gramática normativa, filología, etc.—, que nosotros separamos distintamente de la lingüística, pero que, a favor de un método incorrecto, podrían reclamar el lenguaje como uno de sus objetos.

A nue; tro parecer, no hay más que una solución para todas estas dificultades: *hay que colocarsedesde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje. En* efecto, entre tantas dualidades, la lengua parece ser lo único susceptible de definición autónoma y es la que da un punto de apoyo satisfactorio para el espíritu.

Pero ¿qué es la lengua? Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad.

La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos de len-guaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

A este principio de clasificación se podría objetar que el ejercicio del lenguaje se apoya en una facultad que nos da la naturaleza, mientras que la lengua es cosa adquirida y convencional que debería quedar subordinada al instinto natural en lugar de anteponérsele.

He aquí lo que se puede responder. En primer lugar, no está probado que la función del lenguaje, tal como se manifiesta cuando hablamos, sea enteramente natural, es decir, que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar como nuestras piernas para andar. Los lingüistas están lejos de ponerse de acuerdo sobre esto. Así, para Whitney, que equipara la lengua a una institución social con el mismo título que todas las otras, el que nos sirvamos del aparato vocal como instrumento de la lengua es cosa del azar, por simples razones de comodidad: lo mismo habrían podido los hombres elegir el gesto y emplear imágenes visuales en lugar de las imágenes acústicas. Sin duda, esta tesis es demasiado absoluta; la lengua no es una institución social semejante punto por punto a las otras (ver pág. 99 y sigs., y 101); además, Whytney va demasiado lejos cuando dice que nuestra elección ha caído por asar en los órganos de la voz; de cierta manera, ya nos estaban impuestos por la naturaleza. Pero, en el punto esencial, el lingüista americano parece tener razón: la lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente. La cuestión del aparato vocal es, pues, secundaria en el problema del lenguaje.

Cierta definición de lo que se llama *lenguaje articulado* podría confirmar esta idea. En latín *articulus* significa 'miembro, parte, subdivisión en una serie de cosas'; en el lenguaje, la articulación puede designar o bien la subdivisión de la cadena hablada en sílabas, o bien la subdivisión de la cadena de significaciones en unidades significativas; este sentido es el que los alemanes dan a su *gegliederte Sprache*. Ateniéndonos a esta segunda definición, se podría decir que no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas.

Broca ha descubierto que la facultad de hablar está localizada en la tercera circunvolución frontal izquierda: también sobre esto se han apoyado algunos para atribuir carácter natural al lenguaje. Pero esa localización se ha comprobado para todo lo que se refiere al lenguaje, incluso la escritura, y esas comprobaciones, añadidas a las observaciones hechas sobre las diversas formas de la afasia por lesión de tales centros de localización, parecen indicar: 1° que las diversas perturbaciones del lenguaje oral están enredadas de mil maneras con las del lenguaje escrito; 2° que en todos los casos de afasia o de agrafia lo lesionado es menos la facultad

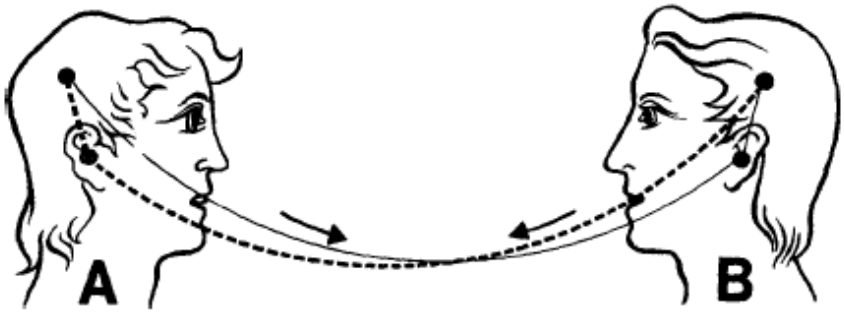
Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

de proferir tales o cuales sonidos o de trazar tales o cuales signos, que la de evocar por un instrumento, cualquiera que sea, los signos de un lenguaje regular. Todo nos lleva a creer que por debajo del funcionamiento de los diversos órganos existe una facultad más general, la que gobierna los signos: ésta sería la facultad lingüística por excelencia. Y por aquí llegamos a la misma conclusión arriba indicada.

Para atribuir a la lengua el primer lugar en el estudio del lenguaje, se puede finalmente hacer valer el argumento de que la facultad —natural o no— de articular palabras no se ejerce más que con la ayuda del instrumento creado y suministrado por la colectividad; no es, pues, quimérico decir que es la lengua la que hace la unidad del lenguaje.

§ 2. LUGAR DE LA LENGUA EN LOS HECHOS DE LENGUAJE

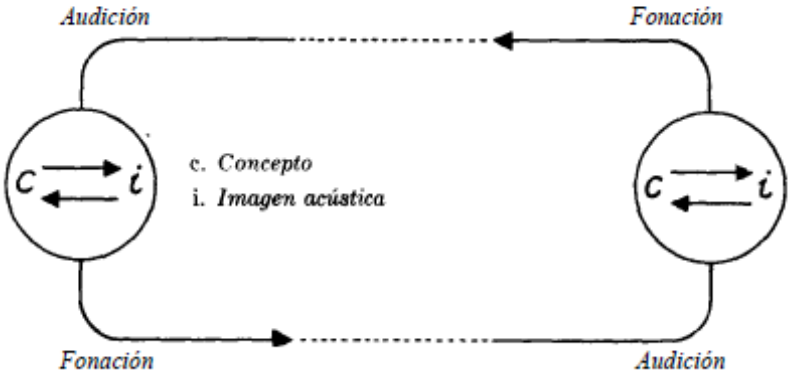
Para hallar en el conjunto del lenguaje la esfera que corresponde a la lengua, hay que situarse ante el acto individual que permite reconstruir el circuito de la palabra. Este acto supone por lo menos dos individuos: es el mínimum exigible para que el circuito sea completo. Sean, pues, dos personas, *A y B,* en conversación:



El punto de partida del circuito está en el cerebro de uno de ellos, por ejemplo, en el de *A,* donde los hechos de conciencia, que llamaremos conceptos, se hallan asociados con las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión. Supongamos que un concepto dado desencadena en el cerebro una imagen acústica correspondiente: éste es un fenómeno enteramente *psíquico,* seguido a su vez de un proceso *fisiológico:* el cerebro transmite a los órganos de la fonación un impulso correlativo a la imagen; luego las ondas sonoras se propagan de la boca de *A* al oído de *B:* proceso puramente *físico.* A continuación el circuito sigue en *B* un orden inverso: del oído al cerebro, transmisión fisiológica de la imagen acústica; en el cerebro, asociación psíquica de esta imagen con el concepto correspondiente. Si *B* habla a su vez, este nuevo

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

acto seguirá —de su cerebro al de A— exactamente la misma marcha que el primero y pasará por las mismas fases sucesivas que representamos con el siguiente esquema:



Este análisis no pretende ser completo. Se podría distinguir todavía: la sensación acústica pura, la identificación de esa sensación con la imagen acústica latente, la imagen muscular de la fonación, etc. Nosotros sólo hemos tenido en cuenta los elementos juzgados esenciales; pero nuestra figura permite distinguir en seguida las partes físicas (ondas sonoras) de las fisiológicas (fonación y audición) y de las psíquicas (imágenes verbales y conceptos). Pues es de capital importancia advertir que la imagen verbal no se confunde con el sonido mismo, y que es tan legítimamente psíquica como el concepto que le está asociado.

El circuito, tal como lo hemos representado, se puede dividir todavía:

a) en una parte externa (vibración de los sonidos que van de la boca al oído) y una parte interna, que comprende todo el resto;

b) en una parte psíquica y una parte no psíquica, incluyéndose en la segunda tanto los hechos fisiológicos de que son asiento los órganos, como los hechos físicos exteriores al individuo;

c) en una parte activa y una parte pasiva: es activo todo lo que va del centro de asociación de uno de los sujetos al oído del otro sujeto, y pasivo todo lo que va del oído del segundo a su centro de asociación;

Por último, en la parte psíquica localizada en el cerebro se puede llamar ejecutivo todo lo que es activo (c -> i) y receptivo todo lo que es pasivo (*i* -> c).

Es necesario añadir una facultad de asociación y de coordinación, que se manifiesta en todos los casos en que no se trate nuevamente de signos aislados; esta facultad es la que desempeña el primer papel en la organización de la lengua como sistema (ver pág. 147 y sigs.).

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

Pero, para comprender bien este papel, hay que salirse del acto individual, que no es más que el embrión del lenguaje, y encararse con el hecho social.

Entre todos los individuos así ligados por el lenguaje, se establecerá una especie de promedio: todos reproducirán —no exactamente, sin duda, pero sí aproximadamente— los mismos signos unidos a los mismos conceptos.

¿Cuál es el origen de esta cristalización social? ¿Cuál de las dos partes del circuito puede ser la causa? Pues lo más probable es que no todas participen igualmente.

La parte física puede descartarse desde un principio. Cuando oímos hablar una lengua desconocida, percibimos bien los sonidos, pero, por nuestra incomprensión, quedamos fuera del hecho social.

La parte psíquica tampoco entra en juego en su totalidad: el lado ejecutivo queda fuera, porque la ejecución jamás está a cargo de la masa, siempre es individual, y siempre el individuo es su arbitro; nosotros lo llamaremos el *habla (parole).*

Lo que hace que se formen en los sujetos hablantes acuñaciones que llegan a ser sensiblemente idénticas en todos es el funcionamiento de las facultades receptiva y coordinativa. ¿Cómo hay que representarse este producto social para que la lengua aparezca perfectamente separada del resto? Si pudiéramos abarcar la suma de las imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces toparíamos con el lazo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa.

Al separar la lengua del habla *(langue et parole),* se separa a la vez: 1° lo que es social de lo que es individual; 2° lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental.

La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; nunca supone premeditación, y la reflexión no interviene en ella más que para la actividad de clasificar, de que hablamos en la pág. 147 y sigs.

El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1° las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2° el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

Hemos de subrayar que lo que definimos son cosas y no palabras; las distinciones establecidas nada tienen que temer de ciertos términos ambiguos que no se recubren del todo de lengua a lengua. Así en alemán *Sprache* quiere decir lengua y lenguaje; *Rede* corresponde bastante bien a *habla* (fr. *parole),* pero añadiendo el sentido especial de 'discurso'. En latín, *sermo* significa más bien lenguaje y habla, mientras que *lingua* designa la lengua, y así sucesivamente.

Ninguna palabra corresponde exactamente a cada una de las nociones precisadas arriba; por eso toda definición hecha a base de una palabra es vana; es mal método el partir de las palabras para definir las cosas.

Recapitulemos los caracteres de la lengua:

1° Es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje. Se la puede localizar en la porción determinada del circuito donde una imagen acústica viene a asociarse con un concepto. La lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento; el niño se la va asimilando poco a poco. Hasta tal punto es la lengua una cosa distinta, que un hombre privado del uso del habla conserva la lengua con tal que comprenda los signos vocales que oye.

2° La lengua, distinta del habla, es un objeto que se puede estudiar separadamente. Ya no hablamos las lenguas muertas, pero podemos muy bien asimilarnos su organismo lingüístico. La ciencia de la lengua no sólo puede prescindir de otros elementos del lenguaje, sino que sólo es posible a condición de que esos otros elementos no se inmiscuyan.

3° Mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea: es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y donde las dos partes del signo son igualmente psíquicas.

4° La lengua, no menos que el habla, es un objeto de naturaleza concreta, y esto es gran ventaja para su estudio. Los signos lingüísticos no por ser esencialmente psíquicos son abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consenso colectivo, y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento en el cerebro. Además, los signos de la lengua son, por decirlo así, tangibles; la escritura puede fijarlos en imágenes convencionales, mientras que sería imposible fotografiar en todos sus detalles los actos del habla; la fonación de una palabra, por pequeña que sea, representa una infinidad de movimientos musculares extremadamente difíciles de conocer y de imaginar. En la lengua, por el contrario, no

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada, 2005

hay más que la imagen acústica, y ésta se puede traducir en una imagen visual constante. Pues si se hace abstracción de esta multitud de movimientos necesarios para realizarla en el habla, cada imagen acústica no es, como luego veremos, más que la suma de un número limitado de elementos o fonemas, susceptibles a su vez de ser evocados en la escritura por un número correspondiente de signos. Esta posibilidad de fijar las cosas relativas a la lengua es la que hace que un diccionario y una gramática puedan ser su representación fiel, pues la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes.

CAPÍTULO VIII

"ESTRUCTURA" EN LINGÜÍSTICA[1]

En el curso de los últimos veinte años, el término "estructura" ha recibido en lingüística una extensión considerable, luego de adquirir valor doctrinal y en cierto modo programático. Por lo demás, no es tanto *estructura* el término que en adelante aparece como esencial, cuanto el adjetivo *estructural*, para calificar la lingüística. *Estructural* trajo en seguida *estructuralismo* y *estructuralista*. Fue creado así un conjunto de designaciones[2] que ahora otras disciplinas toman de la lingüística para adaptarlas a sus propios valores.[3] Hoy por hoy es imposible recorrer el sumario de una revista de lingüística sin topar con alguno de estos términos, a menudo incluso en el título mismo del trabajo. Admitiremos sin reparos que no siempre es ajeno a esta difusión el afán de ser "moderno", que ciertas declaraciones "estructuralistas" cobijan trabajos de novedad o interés discutibles. El objeto de la presente nota no es denunciar el abuso sino explicar el uso. No es cosa de asignar a la lingüística "estructural" su campo y sus lindes, sino de hacer comprender a qué respondía la preocupación por la *estructura* y qué sentido tenía el término entre los lingüistas que fueron los primeros en tomarlo con una acepción precisa.[4]

El principio de la "estructura" como objeto de estudio fue enunciado, poco antes de 1930, por un grupo restringido de lingüistas

[1] *Sens et usages du terme "structure" dans les sciences humaines et sociales*, La Haya, Mouton & Co., 1962.

[2] No obstante, ninguno de estos términos figura todavía en el *Lexique de la terminologie linguistique* de J. Marouzeau, 3a. ed., París, 1951. Ver una reseña histórica, bastante general, en J. R. Firth, "Structural Linguistics", *Transactions of the Philological Society*, 1955, pp. 83-103.

[3] En cambio, ni *estructurar* ni *estructuración* tienen curso en lingüística.

[4] No vamos a considerar aquí más que los trabajos *en lengua francesa*; tanto más necesario, así, insistir en que esta terminología es hoy día internacional, pero que no corresponde exactamente a las mismas nociones al pasar de una lengua a otra. Ver p. 95, en este mismo artículo. No tendremos en cuenta el empleo no técnico del término "estructura" por algunos lingüistas, por ejemplo J. Vendryes, *Le Langage*, 1923, pp. 631, 408: "La structure grammaticale".

que se proponían reaccionar así contra la concepción exclusivamente histórica de la lengua, contra una lingüística que disociaba la lengua en elementos aislados y se ocupaba de seguir las transformaciones de éstos. Existe consenso en considerar que el manantial de este movimiento estuvo en la enseñanza de Ferdinand de Saussure en Ginebra, tal como fue recogida por sus discípulos y publicada con el título de *Cours de linguistique générale*.[5] Saussure ha sido llamado, con razón, el precursor del estructuralismo moderno.[6] Aparte la palabra, lo es sin duda. Importa señalar, para una descripción exacta de este movimiento de ideas que no hay que simplificar, que Saussure jamás empleó, en ningún sentido, la palabra "estructura". A sus ojos, la noción esencial es la de *sistema*. La novedad de su doctrina reside ahí, en esa idea, rica en implicaciones que hizo falta mucho tiempo para discernir y desarrollar: que la lengua forma un sistema. Como tal la presenta el *Cours*, en formulación que conviene recordar: "La lengua es un sistema que no conoce más que su orden propio" (p. 43 [p. 70 de la 5a. edición española, trad. de Amado Alonso, Buenos Aires, 1965]); "la lengua, sistema de signos arbitrarios" (p. 106 [138]); "La lengua es un sistema en el que todas las partes pueden y deben considerarse en su solidaridad sincrónica" (p. 124 [157]). Y sobre todo, Saussure enuncia la primacía del sistema sobre los elementos que lo componen: "cuán ilusorio es considerar un término sencillamente como la unión de cierto sonido con cierto concepto. Definirlo así sería aislarlo del sistema de que forma parte; sería creer que se puede comenzar por los términos y construir el sistema haciendo la suma, mientras que, por el contrario, hay que partir de la totalidad solidaria para obtener por análisis los elementos que encierra" (p. 157 [193-4]). Esta última frase contiene en germen todo lo que es esencial en la concepción "estructural". Pero Saussure seguía refiriéndose al *sistema*.

Tal noción era familiar a los alumnos parisienses de Saussure;[7]

[5] Recordemos que este libro, aparecido en 1916, es una publicación póstuma. En adelante lo citaremos siguiendo la 4a. edición, París, 1949. Sobre la génesis de la redacción, ver ahora R. Godel, *Les sources manuscrites du* Cours de linguistique générale *de F. de Saussure*, Ginebra, 1957.

[6] "Precursor de la fonología de Praga y del estructuralismo" (B. Malmberg, "Saussure et la phonétique moderne", *Cahiers F. de Saussure*, XII, 1954, p. 17). Ver también A. J. Greimas, "L'actualité du saussurisme", *Le français moderne*, 1956, pp. 191 ss.

[7] Saussure (1857-1913) enseñó en París, en la École des Hautes Études, de 1881 a 1891.

mucho antes de la elaboración del *Cours de linguistique générale*, Meillet la enunció varias veces, sin olvidar vincularla a la enseñanza de su maestro, de quien decía que "durante toda su vida, lo que trató de determinar era el *sistema* de las lenguas que estudiaba".[8] Cuando Meillet dice que "cada lengua es un sistema rigurosamente dispuesto, en el que todo se sostiene",[9] es para atribuir a Saussure el mérito de haberlo mostrado en el sistema del vocalismo indoeuropeo. Vuelve repetidas veces al punto: "No es jamás legítimo explicar un detalle fuera de la consideración del sistema general de la lengua en que aparece";[10] "una lengua constituye un sistema complejo de medios de expresión, sistema en el que todo se sostiene..."[11] Asimismo, Grammont alababa a Saussure por haber mostrado "que cada lengua forma un sistema en el que todo se sostiene, en el que los hechos y los fenómenos se gobiernan unos a otros, y no pueden ser ni aislados ni contradictorios".[12] Al tratar de las "leyes fonéticas" proclama: "No hay cambio fonético aislado... El conjunto de las articulaciones de una lengua constituye en efecto un sistema en el que todo se sostiene, en el que todo está en una dependencia estrecha. Resulta de ello que si se produce una modificación en una parte del sistema, es probable que el conjunto entero del sistema resulte afectado, pues es necesario que se mantenga coherente".[13]

Así, la noción de la lengua como sistema era admitida desde mucho tiempo atrás por quienes habían recibido la enseñanza de Saussure, primero en gramática comparada, después en lingüística general.[14] Si se agregan los otros dos principios, igualmente saussureanos, de que la lengua es forma, no sustancia, y de que las unidades de la lengua no pueden definirse sino por sus relaciones, se habrán indicado los fundamentos de la doctrina que, algunos años más tarde, sacaría a luz la *estructura* de los sistemas lingüísticos.

Esta doctrina halla su primera expresión en las proposiciones redactadas en francés que tres lingüistas rusos, R. Jakobson, S. Karcevsky, N. Troubetzkoy, dirigieron en 1928 al Primer Congreso Inter-

[8] Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, II (1936), p. 222.

[9] *Ibid.*, p. 158.

[10] *Linguistique historique et linguistique générale*, I (1921), p. 11.

[11] *Ibid.*, p. 16.

[12] Grammont, *Traité de phonétique*, 1933, p. 153.

[13] *Ibid.*, p. 167.

[14] También invoca la doctrina saussureana el estudio de G. Guillaume, "La langue est-elle ou n'est-elle pas un système?", *Cahiers de linguistique structurale de l'Université de Québec*, I (1952).

nacional de Lingüistas en La Haya, con vistas al estudio de los sistemas de fonemas.[15] Aquellos innovadores señalaban por su cuenta a quiénes tenían por precursores suyos, Saussure por una parte, Baudoin de Courtenay por otra. Pero ya sus ideas habían adquirido forma autónoma, y desde 1929 las formulaban en lengua francesa en las tesis publicadas en Praga para el Primer Congreso de los Filólogos Eslavos.[16] Aquellas tesis anónimas, que constituían un verdadero manifiesto, inauguraban la actividad del Círculo Lingüístico de Praga. Allí fue donde el término *estructura* apareció con el valor que vamos a ilustrar en varios ejemplos. Dice el título: "Problemas de método que emanan de la concepción de la lengua como sistema", y en subtítulo: "...comparación estructural y comparación genética". Es preconizado "un método propio para permitir descubrir las leyes de estructura de los sistemas lingüísticos y de la evolución de éstos".[17] La noción de "estructura" está ligada estrechamente a la de "relación" en el interior del sistema: "El contenido sensorial de tales elementos fonológicos es menos esencial que sus relaciones recíprocas en el seno del sistema (*principio estructural del sistema fonológico*)".[18] De donde esta regla metódica: "Hay que caracterizar el sistema fonológico... especificando obligatoriamente las relaciones existentes entre dichos fonemas, es decir trazando el esquema de estructura de la lengua considerada." [19] Estos principios son aplicables a todas las partes de la lengua, aun a las "categorías de palabras, sistema cuya extensión, precisión y estructura interior (relaciones recíprocas de sus elementos) deben ser estudiadas en cada lengua en particular".[20] "No puede determinarse el lugar de una palabra en un sistema léxico sino después de haber estudiado la *estructura* de dicho sistema." [21] En la compilación que contiene estas tesis, otros varios artículos de lingüistas checos (Mathesius, Havránck), escritos en francés también, contienen la palabra "estructura".[22]

[15] *Actes du Ier Congrès international de Linguistes*, 1928, pp. 36-39, 86.
[16] *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, I, Praga, 1929.
[17] *Ibid.*, p. 8.
[18] *Ibid.*, p. 10.
[19] *Ibid.*, pp. 10-11.
[20] *Ibid.*, p. 12.
[21] *Ibid.*, p. 26.
[22] Los lingüistas citados participaron extensamente en la actividad del Círculo Lingüístico de Praga, por iniciativa de V. Mathesius en particular, lo cual es causa de que a menudo se designe el movimiento como "escuela de Praga". Para repasar su historia, la colección de los *Travaux du Cercle linguistique de Prague* será una de las fuentes esenciales. Ver en particular R. Jakobson, "La scuola linguistica di Praga", *La Cultura*, XII (1933), pp. 633-641; "Die Arbeit der sogenannten 'Prager Schule' ", *Bulletin du Cercle linguistique de Copenhague*, III (1938), pp. 6-8; Prefacio a los *Principes de Phonologie* de N. S. Troubetzkoy, trad. francesa, París, 1949, pp. xxv-xxvii.

En las más explícitas de estas citas se advertirá que "estructura" se determina como "estructura de un sistema". Tal es por cierto el sentido del término, como Troubetzkoy lo toma algo más tarde en un artículo en francés sobre la fonología: [23] "Definir un fonema es indicar su lugar en el sistema fonológico, lo cual no es posible más que si se tiene en cuenta la estructura de este sistema... La fonología, universalista por naturaleza, parte del sistema como de un todo orgánico, cuya estructura estudia." [24] Se sigue que pueden y deben ser confrontados varios sistemas: "Aplicando los principios de la fonología a muchas lenguas muy diferentes, para sacar a luz sus sistemas fonológicos, y estudiando la estructura de dichos sistemas, no se tarda en advertir que ciertas combinaciones de correlaciones aparecen en las lenguas más diversas, en tanto que otras no existen en ningún lado. He aquí las leyes de la estructura de los sistemas fonológicos..." [25] "Un sistema fonológico no es suma mecánica de fonemas aislados sino un todo orgánico cuyos miembros son los fonemas y cuya estructura está sometida a leyes." [26] Por este lado, el desarrollo de la fonología concuerda con el de las ciencias de la naturaleza: "La fonología actual se caracteriza sobre todo por su estructuralismo y su universalismo sistemático... la época que vivimos se caracteriza por la tendencia de todas las disciplinas científicas a remplazar el atomismo por el estructuralismo y el individualismo por el universalismo (en el sentido filosófico de estos términos, entiéndase bien). Esta tendencia se puede observar en física, en química, en biología, en psicología, en ciencia económica, etc. La fonología actual no es pues algo aislado. Forma parte de un movimiento científico más amplio." [27]

Planteada la lengua como sistema, se trata, pues, de analizar su *estructura*. Cada sistema, formado como lo está de unidades que se condicionan mutuamente, se distingue de los otros sistemas por el

[23] N. Troubetzkoy, "La phonologie actuelle", *Psychologie du langage*, París, 1933, pp. 227-246.
[24] *Ibid.*, p. 233.
[25] *Ibid.*, p. 243.
[26] *Ibid.*, p. 245.
[27] *Ibid.*, pp. 245-6.

arreglo interno de tales unidades, arreglo que constituye su estructura.[28] Hay combinaciones que son frecuentes, otras más raras, otras, en fin, teóricamente posibles, que no se realizan jamás. Considerar la lengua (o cada parte de una lengua, fonética, morfología, etc.) como un sistema organizado por una estructura por revelar y describir, es adoptar el punto de vista "estructuralista".[29]

Estas opiniones de los primeros fonólogos, que se apoyaban en descripciones precisas de sistemas fonológicos variados, ganaron en pocos años adeptos bastantes, incluso fuera del Círculo lingüístico de Praga, como para fundar en Copenhague, en 1939, una revista, *Acta Linguistica*, bajo la rúbrica de "Revista internacional de lingüística estructural". En una declaración liminar escrita en francés, el lingüista danés Viggo Brøndal justificaba la orientación de la revista por la importancia adquirida en lingüística por la "estructura". A este propósito, se refería a la definición de la palabra "estructura" en Lalande, "para designar, por oposición a una simple combinación de elementos, un todo formado por fenómenos solidarios, de tal suerte que cada uno depende de los otros y no puede ser el que es sino en y por su relación con ellos".[30] Subrayaba también el paralelismo entre la lingüística estructural y la psicología "gestaltista" invocando la definición de la "Gestalttheorie" dada por Claparède:[31] "Esta concepción consiste en considerar los fenómenos no ya como suma de elementos que ante todo es cosa de aislar, sino como conjuntos (*Zusammenhänge*) que constituyen unidades autónomas, manifiestan una solidaridad interna y poseen leyes propias. Se sigue que la manera de ser de cada elemento depende de la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen."[32]

[28] Los términos "estructura" y "sistema" son adelantados con diferente relación en el artículo de A. Mirambel, "Structure et dualisme de système en grec moderne", *Journal de Psychologie*, 1952, pp. 30 *ss.* Aún de otro modo por W. S. Allen, "Structure and System in the Abaza Verbal Complex", *Transactions of the Philological Society*, 1956, pp. 127-176.

[29] Esta actitud con respecto a la lengua la estudia, desde un punto de vista filosófico, Ernst Cassirer, "Structuralism in Modern Linguistics", *Word*, I (1945), pp. 99 *ss.* Acerca de la situación de la lingüística estructural en relación con las demás ciencias humanas, ver ahora A. G. Haudricourt, "Méthode scientifique et linguistique structurale", *L'Année Sociologique*, 1959, pp. 31-48.

[30] Lalande, *Vocabulaire de philosophie*, III, s. v. "Structure".

[31] *Ibid.*, III, s. v. "Forme".

[32] Brøndal, *Acta Linguistica*, I (1939), pp. 2-10. Artículo recogido en sus *Essais de Linguistique générale*, Copenhague, 1943, pp. 90 *ss.*

Al encargarse, después de la desaparición de V. Brøndal, de la dirección de *Acta Linguistica*, Louis Hjelmslev define de nuevo, en 1944, el dominio de la lingüística estructural: "Se entiende por *lingüística estructural* un conjunto de *investigaciones* sustentadas por una *hipótesis* según la cual es científicamente legítimo describir el lenguaje como, *esencialmente*, una *entidad autónoma de dependencias internas*, o, en una palabra, una *estructura*... El análisis de esta entidad permite deslindar constantemente partes que se condicionan recíprocamente y cada una de las cuales depende de ciertas otras y no sería concebible ni definible sin estas otras partes. Reduce su objeto a una red de dependencias, considerando los hechos lingüísticos en razón el uno del otro."[33]

Tales fueron los comienzos de "estructura" y "estructural" como términos técnicos.

Hoy en día, el propio desenvolvimiento de los estudios lingüísticos[34] tiende a escindir el "estructuralismo" en interpretaciones tan diversas, que uno de quienes se dicen seguidores de dicha doctrina no vacila en escribir que "bajo el marbete común y engañoso de 'estructuralismo' aparecen escuelas de inspiración y tendencias harto divergentes... El empleo bastante general de ciertos términos, como 'fonema' y aun 'estructura', contribuye con frecuencia a disimular diferencias profundas."[35] Una de estas diferencias, la más notable sin duda alguna, es la que puede apreciarse entre el empleo estadounidense del término "estructura" y las definiciones que hemos reproducido antes.[36]

Por limitarnos al empleo que se hace generalmente de la palabra "estructura" en la lingüística europea de lengua francesa, subrayaremos algunos rasgos susceptibles de constituir una definición mínima.

[33] *Acta Linguistica*, IV, fasc. 3 (1944), p. v. Las mismas nociones son desarrolladas en inglés por L. Hjelmslev en un artículo titulado "Structural Analysis of Language", *Studia Linguistica* (1947), pp. 69 *ss.* Cf. también los *Proceedings of the VIIIth International Congress of Linguists*, Oslo, 1958, pp. 636 *ss.*

[34] Ver una exposición de conjunto en nuestro artículo "Tendances récentes en linguistique générale", *Journal de Psychologie*, 1954, pp. 130 *ss* (capítulo I del presente libro).

[35] A. Martinet, *Économie des changements phonétiques*, Berna, 1955, p. 11.

[36] Una instructiva confrontación de los puntos de vista ofrece A. Martinet, "Structural Linguistics", en *Anthropology Today*, red. Kroeber, Chicago, 1953, pp. 574 *ss.* Ahora pueden hallarse varias definiciones recopiladas por Eric P. Hamp, *A Glossary of American Technical Linguistic Usage*, Utrecht-Amberes, 1957, s. v. "Structure".

El principio fundamental es que la lengua constituye un sistema, cuyas partes todas están unidas por una relación de solidaridad y de dependencia. Este sistema organiza unidades —los signos articulados— que se diferencian y se delimitan mutuamente. La doctrina estructuralista enseña el predominio del sistema sobre los elementos, aspira a deslindar la estructura del sistema a través de las relaciones de los elementos, tanto en la cadena hablada como en los paradigmas formales, y muestra el carácter orgánico de los cambios a los cuales la lengua está sometida.

CAPÍTULO IX

LA CLASIFICACIÓN DE LAS LENGUAS [1]

Acerca de un tema que requeriría un libro entero para ser expuesto y discutido de manera adecuada a su importancia, una conferencia no puede pretender ni abarcar todas las cuestiones ni fundar un nuevo método. Sólo nos proponemos pasar revista a las teorías prevalecientes hoy por hoy, mostrar a qué principios obedecen y qué resultados pueden obtener. El problema general de la clasificación de las lenguas se descompone en cierto número de problemas particulares de naturaleza variable según el tipo de clasificación considerado. Pero estos problemas particulares tienen en común el hecho de que, formulados con rigor, cada uno hace intervenir a la vez la totalidad de la clasificación y la totalidad de la lengua por clasificar. Esto basta para apreciar la importancia de la empresa, las dificultades a ella inherentes y también la distancia que habrá entre el fin perseguido y los medios de que disponemos para alcanzarlo.

La primera clasificación de que se hayan preocupado los lingüistas es la que distribuye las lenguas en familias supuestas derivadas de un prototipo común. Es la clasificación genética. Los primeros intentos aparecen a partir del Renacimiento, cuando la imprenta permitió dar a conocer las lenguas de pueblos vecinos o lejanos. Las observaciones sobre el parecido de estas lenguas condujeron bien pronto a juntarlas en familias, menos numerosas que las lenguas actuales, y cuyas diferencias eran explicadas por referencia a mitos originales. Con el descubrimiento del sánscrito y el comienzo de la gramática comparada, el método de clasificación se racionaliza y, sin abandonar por entero la idea de la monogénesis de las lenguas, define con precisión creciente las condiciones que ha de satisfacer el establecimiento de una relación genética. Y hoy los lingüistas han extendido al conjunto de las lenguas los procedimientos verificados por el análisis de las lenguas indoeuropeas. Han agrupado la mayor

[1] Extracto de las *Conférences de l'Institut de linguistique de l'Université de Paris*, XI, 1952-1953.

M. A. K. HALLIDAY

EL LENGUAJE COMO SEMIÓTICA SOCIAL

La interpretación social del lenguaje y del significado

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
MÉXICO

I. EL LENGUAJE Y EL HOMBRE SOCIAL (PARTE 1)

1. El lenguaje y el medio

Si alguna vez volvemos la mirada hacia la ideología de los años setentas de nuestro siglo, como sugiere el autor de una imaginaria "retrospectiva desde 1980" publicada en *The Observer*, en el primer número de la década, es posible que veamos destacarse claramente un tema, el tema del "hombre social"; no el hombre social en oposición al hombre individual, sino el individuo en su entorno social. Lo que el autor preveía —y parece probable que estuviera en lo correcto— era, en efecto, que si continuábamos preocupándonos por el hombre vinculado a lo que lo rodea, como hicimos durante los sesentas, en los setentas se reproduciría un cambio de énfasis desde el ambiente puramente físico hasta el entorno social. No se trata de un nuevo interés, sino de algo que hasta ahora ha sido proclive a ocupar un segundo plano; durante los últimos 20 años, nos hemos preocupado más por la planeación de las ciudades y la renovación urbana, por el flujo de la circulación a nuestro alrededor y por encima de nosotros, y, más recientemente, por la contaminación y la destrucción de nuestras riquezas materiales; inevitablemente, ello nos ha impedido pensar en la otra parte de nuestro entorno, que consiste en la gente: no en la gente como meros *quanta* de humanidad, a tantos por kilómetro cuadrado, sino en otros individuos con los que tenemos trato de una manera más o menos personal.

El "medio" es tanto social como físico, y un estado de bienestar que dependa de la armonía con el medio exige la armonía de ambos aspectos; la naturaleza de ese estado de bienestar es materia de los estudios del medio. Hace diez años, oímos hablar por primera ocasión de la "ergonomía", el estudio y el control del medio en que trabaja la gente; muchos recordarán el lema publicitario de "¿de qué tamaño es un conductor de autobús?" de los transportes de Londres, en que se anunciaba el diseño de nuevos autobuses, "basado en principios ergonómicos"; aquello resultaba característico del concepto del ambiente de la época. En la actualidad, vemos que se hace mayor hincapié en los aspectos sociales del bienestar: nadie afirmaría que carece de importancia la forma del asiento de un conductor de autobús, pero ya no parece ser todo: existen otros aspectos del diseño del medio que, por lo menos, parecen importantes y resultan considerablemente más difíciles de adecuar.

Considérese por ejemplo el problema de la contaminación, el aspecto

defensivo del diseño del medio. El aumento de la basura, la contaminación del aire y el agua, incluso los procesos más letales de la contaminación física parecen ser más fáciles de tratar que la contaminación del medio social causada por los prejuicios y la animosidad de raza, de cultura y de clase. Contra eso no hay ingeniería que valga. Uno de los términos más peligrosos que se haya acuñado en ese campo es el de "ingeniería social"; peligroso no tanto porque sugiere la manipulación de la gente con fines aviesos —la mayoría de las personas está consciente de ese peligro—, sino porque implica que el medio social puede modelarse como el medio físico, con métodos de demolición y construcción sólo con que los planes y las máquinas sean lo suficientemente grandes y lo suficientemente complicados. Algunos de los desafortunados efectos de ese tipo de ideas se han visto de cuando en cuando en el terreno de la lengua y la educación, pero el bienestar social no es definible, ni alcanzable, en esos términos.

"Educación" quizás suene menos estimulante que ingeniería social, pero es un concepto más antiguo y resulta más pertinente para nuestras necesidades. Si los ingenieros y los planificadores urbanos pueden conformar el entorno físico, son los maestros los que ejercen la mayor influencia sobre el entorno social. No lo hacen manipulando la estructura social (que sería el enfoque de la ingeniería), sino desempeñando un papel importante en el proceso mediante el cual un ser humano llega a ser un hombre social: la escuela constituye la principal línea de defensa contra la contaminación en el entorno humano; y quizás no debiéramos descartar la noción de "defensa" demasiado a la ligera, porque la acción defensiva con frecuencia es precisamente lo que se necesita. La medicina preventiva, al fin y al cabo, es medicina defensiva, y lo que la escuela no ha podido prevenir se deja para que lo cure la sociedad.

En el desarrollo del niño como ser social, la lengua desempeña la función más importante. La lengua es el canal principal por el que se le trasmiten los modelos de vida, por el que aprende a actuar como miembro de una "sociedad" —dentro y a través de los diversos grupos sociales, la familia, el vecindario, y así sucesivamente— y a adoptar su "cultura", sus modos de pensar y de actuar, sus creencias y sus valores. Eso no sucede por instrucción, cuando menos no en el periodo preescolar; nadie le enseña los principios de acuerdo con los cuales están organizados los grupos sociales, ni sus sistemas de creencias, como tampoco los comprendería él si se intentara; sucede indirectamente, mediante la experiencia acumulada de numerosos hechos pequeños, insignificantes en sí, en los que su conducta es guiada y regulada, y en el curso de los cuales él contrae y desarrolla relaciones personales de todo tipo. Todo eso tiene lugar por medio del lenguaje,

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

y no es del lenguaje del salón de clases, y mucho menos del de los tribunales, de los opúsculos morales o de los textos de sociología, de donde el niño aprende acerca de la cultura en que ha nacido. La verdad sorprendente es que son los usos cotidianos del lenguaje más ordinarios, con padres, hermanos y hermanas, con niños del vecindario, en el hogar, en la calle y en el parque, en las tiendas y en los trenes y los autobuses, los que sirven para trasmitir, al niño, las cualidades esenciales de la sociedad y la naturaleza del ser social.

En pocas palabras, de eso trata este capítulo. Es una exposición general de la relación entre el lenguaje y el hombre social, y en particular, sobre el lenguaje en la medida en que incide en el papel del maestro como creador del hombre social o, al menos, como comadrona en el proceso de creación. Que eso no significa simplemente el lenguaje de la escuela ya ha quedado claro; antes bien, significa el lenguaje en el contexto total de la interacción entre un individuo y su entorno humano: entre un individuo y otros individuos, a decir verdad. Pero el punto de vista que habrá de adoptarse será educativo, subrayando aquellos aspectos del lenguaje y del hombre social que resultan más importantes para el maestro en el salón de clases.

Quizás parezca difícil empezar a considerar en absoluto el lenguaje sin tomar en cuenta al hombre social, puesto que el lenguaje es el medio gracias al cual interactúa la gente. ¿De qué otro modo puede considerarse el lenguaje *como no sea* en un contexto social? En última instancia, es cierto que la existencia del lenguaje implica la existencia del hombre social, pero eso no determina en sí la posición ventajosa desde la cual se puede abordar el lenguaje; pensemos por un momento en un ser humano individual, considerado como un solo organismo: siendo humano, también está articulado, puede hablar y entender la lengua, y acaso también leer y escribir; ahora bien, la capacidad de hablar y entender surge, y tiene sentido, sólo porque hay otros organismos semejantes alrededor, por lo que es natural pensar en ello como en un fenómeno inter-organismos, que debe estudiarse desde un punto de vista equivalente. Pero también es posible estudiar la lengua desde el punto de vista del carácter interno de ese organismo: la estructura cerebral y los procesos cerebrales que participan en su habla y su comprensión, lo mismo que en el hecho de que aprenda a hablar y a comprender. Así es que existe una perspectiva intra-organismos de la lengua, lo mismo que existe una inter-organismos. Los dos puntos de vista son complementarios; pero hay tendencia a que se produzcan cambios de énfasis entre ellos, orientaciones y modas en la especialidad, que conducen a la concentración, temporal en algunos de ellos, a expensas del otro. En la década de los sesenta, el interés principal radicaba en lo que hemos venido llamando estudios intra-organismos, en

la investigación de la lengua como conocimiento, de "lo que sabe el hablante", que se desarrollan paralelamente al olvido relativo del medio social del hombre y que probablemente son ocasionados por él. En la actualidad se ha producido un movimiento de regreso hacia una mayor preocupación por los aspectos sociales del lenguaje, hacia una restauración del equilibrio en los estudios lingüísticos, teniendo en cuenta una vez más el factor inter-organismos: el de la lengua como conducta social, o el de la lengua vinculada al hombre social.

Una representación diagramática de la naturaleza de los estudios lingüísticos y de su relación con otros campos de estudio servirá como punto de referencia para la exposición subsecuente (Fig. 1). El diagrama muestra el terreno de estudio de la lengua —de la lingüística, para darle su nombre temático— mediante una línea entrecortada; dentro de esa línea, todo representa un aspecto o una rama de los estudios lingüísticos.

En el centro hay un triángulo, señalado por medio de una línea continua, que delimita lo que constituye el área central del estudio de la lengua, el área de la lengua como sistema. Una manera de explicar lo que aquí se entiende por "central" es que, si un estudiante toma lingüística como materia universitaria, tendrá que cubrir esa área como parte obligatoria de sus cursos, independientemente de los demás aspectos que decida tomar. De ese modo, desde el triángulo hay algunas proyecciones que representan subdisciplinas especiales dentro de esa área central: fonética, lingüística histórica y dialectología, la última de ellas mejor considerada, en términos más generales, como el estudio de las variedades de la lengua. A veces, éstas se ven excluidas de la parte central, aunque es probable que la mayoría de los lingüistas estuviera de acuerdo en situarlas en ella; si se pudiera hacer una representación tridimensional, no aparecerían como excrecencias.

Luego, fuera del triángulo están las principales perspectivas sobre la lengua que nos llevan más allá de una consideración única de la lengua como sistema y que, al hacerlo, inciden en otras disciplinas. Todo estudio de la lengua implica cierta atención a otras disciplinas; no se puede fijar una frontera en torno al tema y aislarlo de los demás. La cuestión es si los objetivos van más allá de la elucidación de la propia lengua, y una vez que se sale del área central, se pregunta no sólo por la lengua sino por la lengua vinculada a algo más. El diagrama resume esos campos más dilatados con los tres encabezados: "la lengua como conocimiento", "la lengua como comportamiento", "la lengua como arte".

El último de ellos nos lleva al reino de la literatura, que con demasiada frecuencia es abordado como algo aislado de la lengua, e incluso opuesto a ella: "aquí nos interesa la literatura. . . no prestamos

mucha atención a la lengua", como si "interesarse por la literatura" hiciera posible desentenderse del hecho de que la literatura está hecha de lengua; análogamente, al estudiante se le invita a "escoger entre lengua y literatura": a decir verdad, la diferencia que queda implícita es una diferencia enteramente significativa entre dos aspectos u orien-

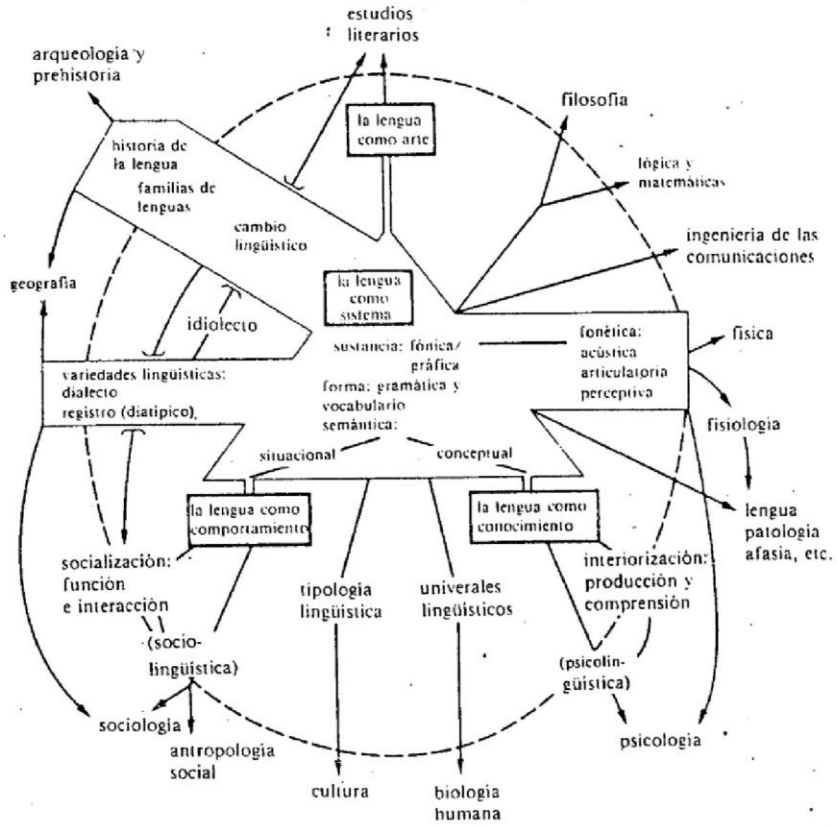


FIGURA 1

taciones distintos, uno en cuyo foco de atención se encuentra el sistema lingüístico y otro cuyo foco se encuentra en cualquiera otra cosa; empero, el término es erróneo y por tanto, quizás, hay posibilidad de interpretarlo erróneamente. Es difícil tomar en serio la literatura sin tomar en serio la lengua, pero, aquí, la lengua se considera desde un punto de vista especial.

Los otros dos encabezados se desprenden de la distinción que hemos

venido estableciendo entre la perspectiva intra-organismos, la lengua como conocimiento, y la perspectiva inter-organismos, la lengua como comportamiento; una y otra nos llevan fuera de la lengua como sistema, la primera a la región de los estudios psicológicos, la segunda a la psicología y los campos conexos. Así, al poner la lengua en el contexto de "el lenguaje y el hombre social", nos inclinamos por una de las opciones que se abren para la vinculación del estudio de la lengua con otros campos de la investigación. Esa, de una manera general, es la opción sociolingüística; además, el nuevo tema de la sociolingüística que ha ganado importancia a últimas fechas es el reconocimiento del hecho de que la lengua y la sociedad —o, como nosotros preferimos concebirlo, la lengua y el hombre social— constituyen un concepto unido que necesita comprenderse e investigarse como un todo. Lo uno no existe sin lo otro: no puede haber hombre social sin lenguaje y no puede haber lengua sin hombre social. Reconocerlo no es un mero ejercicio académico, toda la teoría y toda la práctica de la educación dependen de ello, y no es exageración sugerir que gran parte de nuestros fracasos en los últimos años —el fracaso de las escuelas al hacer frente a la contaminación social— puede tener origen en la falta de un conocimiento profundo de la naturaleza de las relaciones entre la lengua y la sociedad: específicamente, de los procesos, que en grado muy apreciable son procesos lingüísticos, mediante los cuales un organismo humano se transforma en un ser social.

EL CURIOSO INCIDENTE DEL PERRO A MEDIANOCHE

Mark Haddon

Traducción de
Patricia Antón

Título original: The curious incident of the dog in the night-time

http://biblioteca.d2g.com

Este libro está dedicado a Sos.

Doy las gracias a Kathryn Heyman,
Clare Alexander, Kate Shaw y Dave Cohen.

2

Pasaban 7 minutos de la medianoche. El perro estaba tumbado en la hierba, en medio del jardín de la casa de la señora Shears. Tenía los ojos cerrados. Parecía estar corriendo echado, como corren los perros cuando, en sueños, creen que persiguen un gato. Pero el perro no estaba corriendo o dormido. El perro estaba muerto. De su cuerpo sobresalía un horcón. Las púas del horcón debían de haber atravesado al perro y haberse clavado en el suelo, porque no se había caído. Decidí que probablemente habían matado al perro con la horca porque no veía otras heridas en el perro, y no creo que a nadie se le ocurra clavarle una horca a un perro después de que haya muerto por alguna otra causa, como por ejemplo de cáncer o por un accidente de tráfico. Pero no podía estar seguro de que fuera así.

Abrí la verja de la señora Shears, entré y la cerré detrás de mí. Crucé el jardín y me arrodillé junto al perro. Le toqué el hocico con una mano. Aún estaba caliente.

El perro se llamaba *Wellington.* Pertenecía a la señora Shears, que era amiga nuestra. Vivía en la acera de enfrente, dos casas hacia la izquierda.

Wellington era un caniche. No uno de esos caniches pequeños a los que les hacen peinados, sino un caniche grande. Tenía el pelo negro y rizado, pero cuando uno se acercaba veía que la piel era de un amarillo muy pálido, como la de los pollos.

Acaricié a *Wellington* y me pregunté quién lo habría matado y por qué.

3

Me llamo Christopher John Francis Boone. Me sé todos los países del mundo y sus capitales y todos los números primos hasta el 7.507.

Hace ocho años, cuando conocí a Siobhan, me enseñó este dibujo



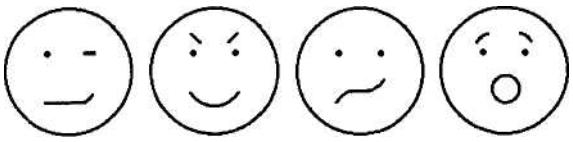
y supe que significaba «triste», que es como me sentí cuando encontré al perro muerto.

Luego me enseñó este dibujo



y supe que significaba «contento», como estoy cuando leo sobre las misiones espaciales Apolo, o cuando aún estoy despierto a las tres o las cuatro de la madrugada y recorro la calle de arriba abajo y me imagino que soy la única persona en el mundo entero.

Después hizo otros dibujos



pero no supe decir qué significaban.

Pedí a Siobhan que me dibujara más caras de ésas y escribiera junto a ellas qué significaban exactamente. Me guardé la hoja en el bolsillo y la sacaba cuando no entendía lo que alguien me estaba diciendo. Pero era muy difícil decidir cuál de los diagramas se parecía más a la cara que veía, porque las caras de la gente se mueven muy deprisa.

Cuando le conté a Siobhan lo que hacía, sacó un lápiz y otra hoja y dijo que probablemente eso hacía que la gente se sintiera muy



y entonces se rió. Así que rompí mi hoja y la tiré. Y Siobhan me pidió disculpas. Ahora cuando no sé qué me está diciendo alguien le pregunto qué quiere decir o me marcho.

5

Arranqué la horca del perro y lo tomé en brazos. Le salía sangre de los agujeros de la horca.

Me gustan los perros. Uno siempre sabe qué está pensando un perro. Tienen cuatro estados de ánimo. Contento, triste, enfadado y concentrado. Además, los perros son fieles y no dicen mentiras porque no hablan.

Llevaba 4 minutos abrazado al perro cuando oí gritos. Levanté la mirada y vi a la señora Shears correr hacia mí desde el patio. Iba en pijama y bata. Tenía las uñas de los pies pintadas de rosa brillante y no llevaba zapatos.

Gritaba:

—¿Qué coño le has hecho a mi perro?

No me gusta que la gente me grite. Me da miedo que vayan a pegarme o a tocarme y no sé qué va a pasar.

—Suelta al perro —me gritó—. Joder, suelta al perro, por el amor de Dios.

Dejé al perro sobre la hierba y retrocedí 2 metros.

La mujer se agachó. Pensé que iba a recoger al perro, pero no lo hizo. Quizás advirtió cuánta sangre había y no quiso ensuciarse. En lugar de eso empezó a gritar otra vez.

Me tapé las orejas con las manos y cerré los ojos y rodé hasta quedar encogido y con la frente pegada a la hierba. La hierba estaba mojada y fría. Era agradable.

7

Ésta es una novela policíaca.

Siobhan dijo que debería escribir algo que a mí mismo me apeteciera leer. En general leo libros de ciencias y matemáticas. No me gustan las novelas propiamente dichas. En las novelas propiamente dichas la gente dice cosas como «Estoy veteado de hierro, de plata y del barro más burdo. No puedo contraerme en ese puño firme que aprietan aquellos que no dependen de estímulos»[1]. ¿Qué significa eso? Yo no lo sé. Padre tampoco. Siobhan y el señor Jeavons tampoco. Se lo he preguntado.

Siobhan tiene el pelo largo y rubio y lleva unas gafas de plástico verde. Y el señor Jeavons huele a jabón y lleva unos zapatos marrones con aproximadamente 60 agujeritos circulares en cada uno de ellos.

Pero sí me gustan las novelas policíacas. Así que estoy escribiendo una.

En una novela policíaca alguien tiene que descubrir quién es el asesino y luego atraparlo. Es un acertijo. Si el acertijo es bueno a veces puedes deducir la solución antes de que el libro acabe.

Siobhan dijo que el libro debería empezar con algo que atrajera la atención de la gente. Por eso empecé con el perro. También empecé con el perro porque fue algo que me ocurrió a mí y se me hace difícil imaginar cosas que no me hayan ocurrido a mí.

Siobhan leyó la primera página y dijo que era diferente. Puso esa palabra entre comillas con el gesto de los dedos índice y medio. Dijo que en las novelas policíacas normalmente asesinan a personas. Dije que en ***El perro de los Baskerville*** matan a dos perros, el perro del título y el spaniel de James Mortimer, pero Siobhan dijo que ellos no eran las víctimas del asesinato, que la víctima era sir Charles Baskerville. Dijo que era así porque a los lectores les importa más la gente que los perros, así que si en el libro matan a una persona los lectores querrán seguir leyendo.

Le dije que yo quería escribir sobre algo real y que conocía a gente que había muerto de muerte natural pero no conocía a nadie que hubiera muerto de forma violenta, excepto al padre de Edward, del colegio, el señor Paulson, y que eso había sido un accidente de planeador, no un crimen, y que en realidad no lo conocía. También dije que me gustan los perros porque son leales y honestos, y algunos perros son más listos y más interesantes que algunas personas. Steve, por ejemplo, que viene al colegio los martes, necesita ayuda para comer y ni siquiera es capaz de traerte un palo si se lo lanzas. Siobhan me pidió que no le dijera eso a la madre de Steve.

---

[1] Encontré este libro en la biblioteca municipal una vez que Madre me llevó.

11

Entonces llegó la policía. A mí me gustan los policías. Llevan uniformes y números y uno sabe lo que se supone que tienen que hacer. Había una policía y un policía. La mujer policía tenía un pequeño agujero en las medias a la altura del tobillo izquierdo y un arañazo rojo en medio del agujero. El policía llevaba pegada a la suela del zapato una gran hoja naranja, que le sobresalía por un lado.

La mujer policía rodeó con los brazos a la señora Shears y la llevó de vuelta a la casa.

Levanté la cabeza de la hierba.

El policía se agachó junto a mí y dijo:

—¿Quieres contarme qué está pasando aquí, jovencito?

Me senté y dije:

—El perro está muerto.

—De eso ya me he dado cuenta —dijo él.

—Creo que alguien ha matado al perro —dije.

—¿Cuántos años tienes? —preguntó el policía.

—Tengo 15 años, 3 meses y 2 días —dije.

—¿Y qué hacías exactamente en el jardín? —preguntó.

—Tenía al perro en brazos —dije.

—¿Y por qué tenías al perro en brazos? —preguntó.

Una pregunta difícil. Era algo que yo quería hacer. Me gustan los perros. Me ponía triste ver que el perro estaba muerto.

Como me gustan los policías quería responder adecuadamente a la pregunta, pero el policía no me dio el tiempo suficiente para dar con la respuesta correcta.

—¿Por qué tenías al perro en brazos? —preguntó otra vez.

—Me gustan los perros —dije.

—¿Has matado al perro? —preguntó.

—Yo no he matado al perro —dije.

—¿La horca es tuya? —preguntó.

—No —dije.

—Parece que esto te ha alterado mucho —dijo.

Me estaba haciendo demasiadas preguntas y me las estaba haciendo demasiado rápido. Se me amontonaban como los panes en la fábrica donde trabaja el tío Terry. La fábrica es una panificadora y él maneja la máquina de rebanar. A veces la máquina no va lo bastante rápido pero el pan sigue

llegando hasta causar un bloqueo. A veces me imagino mi mente como si fuera una máquina, aunque no siempre como una rebanadora de pan. Hace que me sea más fácil explicarles a los demás lo que pasa en mi interior.

El policía dijo:

—Voy a preguntarte una vez más...

Volví a rodar sobre la hierba y pegué la frente al suelo otra vez e hice ese ruido que Padre llama gemido. Hago ese ruido cuando llega demasiada información a mi cabeza desde el mundo exterior. Es como cuando estás alterado y sujetas la radio contra la oreja y la sintonizas entre emisoras y lo único que se oye es eso que llaman ruido blanco, y entonces subes el volumen al máximo y sabes que estás a salvo porque no puedes oír nada más.

El policía me agarró del brazo y me hizo ponerme en pie.

No me gustó que me tocara de esa forma.

Y entonces le pegué.

13

Éste no va a ser un libro gracioso. Yo no sé contar chistes ni hacer juegos de palabras porque no los entiendo. He aquí uno, a modo de ejemplo. Es uno de los de Padre.

El capitán dijo: «¡Arriba las velas!», y los de abajo se quedaron sin luz.

Sé por qué se supone que es gracioso. Lo pregunté. Es porque la palabra velas tiene dos significados, que son: 1) pieza de tela que tienen los barcos, y 2) cilindro de cera que se emplea para alumbrar.

Si trato de decir esta frase haciendo que la palabra signifique dos cosas distintas a la vez, es como si escuchara dos piezas distintas de música al mismo tiempo, lo cual es incómodo y confuso, no agradable como el ruido blanco. Es como si dos personas te hablaran a la vez sobre cosas distintas.

Y por eso en este libro no hay chistes ni juegos de palabras.

17

El policía me miró durante un rato sin hablar. Luego dijo:

—Voy a arrestarte por agredir a un agente de policía.

Eso me hizo sentir muchísimo más tranquilo porque es lo que los policías dicen en la televisión y en las películas.

Entonces dijo:

—Te recomiendo que te metas en el asiento de atrás del coche patrulla, porque si tratas de hacer alguna travesura más, capullín, me voy a cabrear de verdad. ¿Entendido?

Fui hasta el coche patrulla que estaba aparcado justo al otro lado de la verja. El policía abrió la puerta de atrás y me metí dentro. Se sentó al volante e hizo una llamada por radio a la mujer policía que aún estaba dentro de la casa. Dijo:

—El cabroncete acaba de darme un coscorrón, Kate. ¿Puedes quedarte un rato con la señora mientras lo dejo en comisaría? Haré que Tony se descuelgue por aquí y te recoja.

Y ella dijo:

—Claro. Luego te alcanzo.

El policía dijo:

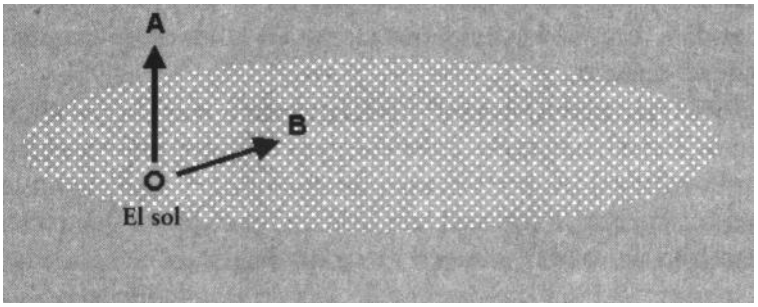
—Vale pues.

Y nos fuimos.

El coche patrulla olía a plástico caliente y loción para después del afeitado y patatas fritas.

Miré el cielo mientras íbamos hacia el centro de la ciudad. Era una noche clara y se veía la Vía Láctea.

Hay gente que cree que la Vía Láctea es una larga línea de estrellas, pero no lo es. Nuestra galaxia es un disco gigantesco de estrellas de millones de años luz de diámetro y el Sistema Solar está cerca del borde exterior del disco.



Cuando miramos en dirección A, a 90º hacia el disco, no vemos muchas estrellas. Pero al mirar en la dirección B vemos muchas más estrellas porque miramos hacia la masa central de la galaxia. Y como la galaxia es un disco, lo que vemos es una franja de estrellas.

Entonces pensé en que durante mucho tiempo a los científicos les había desconcertado que el cielo sea oscuro por las noches pese a haber billones de estrellas en el universo, pues hay estrellas en todas las direcciones en que uno mire, así que el cielo debería estar lleno de luz estelar porque no hay casi nada que impida que la luz llegue a la Tierra.

Entonces descubrieron que el universo está en expansión, que las estrellas se alejan rápidamente unas de otras desde el Big Bang y que cuanto más lejos están las estrellas de nosotros más rápido se mueven, algunas de ellas casi a la velocidad de la luz, y eso explica por qué su luz nunca nos llega.

Me gusta este dato. Es algo que podemos comprender al mirar el cielo por la noche, pensando, sin tener que preguntárselo a nadie.

Cuando el universo haya acabado de explotar, las estrellas disminuirán su velocidad, como una pelota lanzada al aire, hasta detenerse y volver a caer hacia el centro del universo. Entonces nada nos impedirá ver todas las estrellas del mundo porque todas vendrán hacia nosotros, cada vez más rápido, y sabremos que pronto llegará el fin del mundo porque al alzar la mirada hacia el cielo por las noches no habrá oscuridad, sino la luz resplandeciente de billones de estrellas que se acercan.

Sólo que nadie verá eso porque ya no quedarán personas en la Tierra para verlo. Para entonces seguramente ya se habrán extinguido. Y en el caso de que queden algunas no lo verán, porque la luz será tan brillante y ardiente que todas morirán abrasadas, aunque vivan en túneles.

19

Para marcar los capítulos de los libros se suelen usar los números cardinales 1, 2, 3, 4, 5, 6, etcétera. Pero he decidido usar en mis capítulos los números primos 2, 3, 5, 7, 11, 13, etcétera, porque me gustan los números primos.

Así es como se obtienen los números primos.

Primero escribes todos los números enteros positivos del mundo.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	etc.

Entonces quitas todos los números que son múltiplos de 2. Después los números múltiplos de 3. Después los números múltiplos de 4 y 5 y 6 y 7 y así sucesivamente. Los números que quedan son los números primos.

	2	3		5		7			
11		13				17		19	
		23						29	
31						37			
41		43				47			etc.

La regla para calcular números primos es muy sencilla, pero nadie ha dado con una fórmula para saber si un número muy grande es primo y cuál será el siguiente. Si un número es muy, muy grande, a una computadora puede llevarle años calcular si es un número primo.

Los números primos son útiles para crear códigos y en los Estados Unidos los consideran material militar y si descubres uno de más de 100 dígitos tienes que decírselo a la CÍA y te lo compran por 10.000 dólares. Pero no sería una forma demasiado buena de ganarse la vida.

Los números primos son lo que queda después de eliminar todas las pautas. Yo creo que los números primos son como la vida. Son muy lógicos pero no hay manera de averiguar cómo funcionan, ni siquiera aunque te pasaras todo el tiempo pensando en ellos.

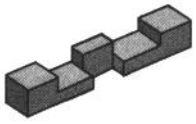
23

Cuando llegué a la comisaría me hicieron quitarme los cordones de los zapatos y vaciarme los bolsillos en el mostrador de recepción por si tenía algo en ellos con lo que pudiera matarme o escapar o atacar a un policía.

El sargento al otro lado del mostrador tenía las manos muy velludas y se había mordido tanto las uñas que le habían sangrado.

He aquí lo que yo llevaba en los bolsillos

1. Una navaja del Ejército Suizo con 13 accesorios, entre ellos unos alicates, una sierra, un mondadientes y unas pinzas.
2. Un pedazo de cordel.
3. Una pieza de un rompecabezas de madera que era así



4. 3 bolitas de comida de rata para *Toby*, mi rata.
5. 1,47 libras (compuestas por una moneda de 1 libra, una moneda de 20 peniques, dos monedas de 10 peniques, una moneda de 5 peniques y una moneda de 2 peniques).
6. Un clip sujetapapeles rojo.
7. Una llave de casa.

También llevaba mi reloj y quisieron que lo dejara en el mostrador pero les dije que necesitaba llevar puesto el reloj porque necesitaba saber exactamente qué hora era. Cuando trataron de quitármelo me puse a gritar, así que dejaron que me lo quedara.

Me preguntaron si tenía familia. Dije que sí. Me preguntaron quién era mi familia. Dije que Padre, que Madre estaba muerta. Y dije que también estaba tío Terry, pero que vivía en Sunderland y que era el hermano de Padre, y que estaban también mis abuelos, pero tres de ellos habían muerto y la abuela Burton vivía en una residencia porque tenía demencia senil y decía que yo salía en la televisión.

Entonces me preguntaron el número de teléfono de Padre. Les dije que tenía dos números, uno de casa y otro que era un teléfono móvil, y les di ambos.

Me sentí bien en la celda policial. Era un cubo casi perfecto, de 2 metros de largo por 2 metros de ancho por 2 metros de alto. Contenía

aproximadamente 8 metros cúbicos de aire. Tenía una pequeña ventana con barrotes y, en el lado opuesto, una puerta metálica con una trampilla larga y estrecha cerca del suelo para deslizar bandejas de comida al interior de la celda y otra trampilla más arriba para que los policías pudiesen mirar y comprobar que los prisioneros no se hubiesen fugado o suicidado. También había un banco acolchado.

Me pregunté cómo me escaparía si fuera una novela. Sería difícil porque las únicas cosas que tenía eran la ropa y los zapatos, que no tenían cordones.

Decidí que el mejor plan sería esperar a que hiciese un día de mucho sol y entonces utilizaría mis gafas para proyectar la luz solar en una de mis prendas de ropa y prender un fuego. Entonces me fugaría cuando vieran el humo y me sacaran de la celda. Y si no se dieran cuenta siempre podría hacer pipí en el fuego y apagarlo.

Me pregunté si la señora Shears le habría dicho a la policía que yo había matado a *Wellington* y si, cuando la policía descubriera que había mentido, la meterían a ella en la cárcel. Porque contar mentiras sobre la gente se llama calumniar.

29

La gente me provoca confusión.

Eso me pasa por dos razones principales.

La primera razón principal es que la gente habla mucho sin utilizar ninguna palabra. Siobhan dice que si uno arquea una ceja puede querer decir montones de cosas distintas. Puede significar «quiero tener relaciones sexuales contigo» y también puede querer decir «creo que lo que acabas de decir es una estupidez».

Siobhan también dice que si cierras la boca y expeles aire con fuerza por la nariz puede significar que estás relajado, o que estás aburrido o que estás enfadado, y todo depende de cuánto aire te salga por la nariz y con qué rapidez y de qué forma tenga tu boca cuando lo hagas y de cómo estés sentado y de lo que hayas dicho justo antes y de cientos de otras cosas que son demasiado complicadas para entenderlas en sólo unos segundos.

La segunda razón principal es que la gente con frecuencia utiliza metáforas. He aquí ejemplos de metáforas

Se murió de risa

Era la niña de sus ojos

Tenían un cadáver en el armario

Pasamos un día de mil demonios

Tiene la cabeza llena de pájaros

La palabra metáfora significa llevar algo de un sitio a otro, y viene de las palabras griegas μετα (que significa *de un sitio a otro)* y φερειν (que significa *llevar),* y es cuando uno describe algo usando una palabra que no es literalmente lo que describe. Es decir, que la palabra metáfora es una metáfora.

Yo creo que debería llamarse mentira porque no hay días de mil demonios y la gente no tiene cadáveres en los armarios. Cuando trato de formarme una imagen en mi cabeza de una de estas frases me siento perdido porque una niña en los ojos de alguien no tiene nada que ver con que algo le guste mucho y te olvidas de lo que la persona decía.

Mi nombre es una metáfora. Significa «que lleva a Cristo» y viene de las palabras griegas χριστος; (que significa *Jesucristo)* y φερειν, y fue el nombre que le pusieron a san Cristóbal porque cruzó un río llevando a Jesucristo.

Eso te hace pensar en cómo se llamaría Cristóbal antes de cruzar el río con Jesucristo a cuestas. Pero no se llamaba de ninguna manera porque ésa es una historia apócrifa, lo cual significa que es, también, una mentira.

Madre solía decir que Christopher era un nombre bonito, porque es una historia sobre ser amable y servicial, pero yo no quiero que mi nombre se refiera a una historia sobre ser amable y servicial. Yo quiero que mi nombre se refiera a mí.

31

Era la 1.12 de la madrugada cuando Padre llegó a la comisaría. Yo no lo vi hasta la 1.28 pero supe que había llegado porque lo oí.

Gritaba: «Quiero ver a mi hijo» y «¿Por qué demonios lo han encerrado?» y «Por supuesto que estoy enfadado, no te jode».

Entonces oí que un policía le decía que se calmara. Entonces no oí nada durante un buen rato.

A la 1.28 un policía abrió la puerta de la celda y me dijo que tenía visita.

Salí. Padre estaba de pie en el pasillo. Levantó la mano derecha y abrió los dedos formando un abanico. Yo levanté la mano izquierda y abrí los dedos formando un abanico e hicimos que nuestros dedos se tocaran. Hacemos eso porque a veces Padre quiere abrazarme, pero como a mí no me gustan los abrazos, hacemos eso en su lugar, y así me dice que me quiere.

Entonces el policía nos dijo que lo siguiéramos por el pasillo hasta otra habitación. En la habitación había una mesa y tres sillas. Nos dijo que nos sentáramos a un lado de la mesa y él se sentó al otro lado. Había una grabadora sobre la mesa y le pregunté si iba a interrogarme y a grabar el interrogatorio.

Dijo:

—No creo que eso sea necesario.

Era un inspector. Lo supe porque no llevaba uniforme. Tenía muchos pelos en la nariz. Parecía que hubiese dos ratones muy pequeños ocultos en sus fosas nasales[2].

—He hablado con tu padre y dice que no era tu intención pegarle al agente.

Yo no dije nada porque eso no era una pregunta.

—¿Era tu intención pegarle al agente?

Dije:

—Sí.

Hizo una mueca y dijo:

—Pero no pretendías hacerle daño al agente, ¿no?

---

[2] . Esto no es una metáfora, es un símil, que significa que en efecto parecía que hubiese dos ratones muy pequeños ocultos en sus fosas nasales, y si uno se forma la imagen de la cabeza de un hombre con dos ratones muy pequeños ocultos en las fosas nasales sabrá qué aspecto tenía el inspector de policía. Y un símil no es una mentira, a menos que sea un símil malo.

Pensé sobre eso y dije:

—No. No pretendía hacerle daño al agente. Sólo quería que dejara de tocarme.

Entonces me dijo:

—Sabes que no está bien pegarle a un policía, ¿verdad?

—Sí, lo sé —dije.

Se quedó callado unos segundos y luego preguntó:

—¿Mataste tú al perro, Christopher?

Yo dije:

—Yo no maté al perro.

Y él dijo:

—¿Sabes que no está bien mentirle a un policía y que puedes meterte en un buen lío si lo haces?

—Sí —dije.

—Bien —dijo él—, ¿sabes quién mató al perro?

—No —dije.

—¿Estás diciendo la verdad? —preguntó.

—Sí —dije—. Yo siempre digo la verdad.

Y él dijo:

—De acuerdo. Voy a darte una amonestación.

—¿Será una hoja escrita, como un certificado que me pueda llevar? —pregunté.

—No —dijo él—, una amonestación significa que vamos a tomar nota de lo que has hecho, que golpeaste a un policía pero fue un accidente y no pretendías hacerle daño al agente.

Yo dije:

—Pero no fue un accidente.

Y Padre dijo:

—Christopher, por favor.

El policía cerró la boca, respiró ruidosamente por la nariz y dijo:

—Si te metes en más líos, cuando saquemos tu expediente y veamos que ya se te ha dado una amonestación, nos tomaremos las cosas mucho más en serio. ¿Entiendes lo que te digo?

Dije que lo entendía.

Entonces dijo que podíamos irnos y se levantó y abrió la puerta y recorrimos el pasillo para volver al mostrador de la entrada, donde recogí mi navaja del Ejército Suizo y mi pedazo de cordel y la pieza del rompecabezas de madera y las 3 bolitas de comida de rata para *Toby* y mi 1 libra con 47 peniques y el sujetapapeles y la llave de la puerta de casa, que estaban en una pequeña bolsa de plástico, y salimos hacia el coche de Padre, que estaba aparcado fuera, y nos fuimos a casa.

37

Yo no digo mentiras. Madre solía decir que eso era porque soy buena persona. Pero no es porque sea buena persona. Es porque no sé decir mentiras.

Madre era una persona pequeña que olía bien. Y a veces llevaba un forro polar con cremallera delante, rosa y con una etiqueta minúscula en el pecho izquierdo que decía «**Berghaus**».

Una mentira es cuando dices que ha pasado algo que no ha pasado. Pero siempre es una sola cosa la que pasa en un momento determinado y en un sitio determinado. Y hay un número infinito de cosas que no han pasado en ese momento y en ese sitio. Cuando pienso en algo que no ha pasado, empiezo a pensar en todas las demás cosas que no han pasado.

Por ejemplo, esta mañana para desayunar he tomado cereales Ready Brek y batido de frambuesas caliente. Pero si digo que en realidad he tomado cereales Shreddies y una taza de té[3], empiezo a pensar en Coco-Pops y limonada y avena y Dr. Pepper y en que no estaba desayunando en Egipto y no había un rinoceronte en la habitación y en que Padre no llevaba un traje de buzo y así sucesivamente, incluso al escribir esto me siento débil y asustado, como me pasa cuando estoy en lo alto de un edificio muy alto y hay miles de casas y coches y personas debajo de mí y mi cabeza está tan llena de todas esas cosas que me da miedo olvidarme de seguir en pie, bien agarrado a la barandilla, y caerme y matarme.

Ésa es otra razón por la que no me gustan las novelas propiamente dichas, porque son mentiras sobre cosas que no han ocurrido y me hacen sentir débil y asustado.

Y por eso todo lo que he escrito en este libro es verdad.

[3] Cosa que no habría hecho, porque tanto los Shreddies como el té son marrones.

41

Había nubes en el cielo en el camino de vuelta a casa, así que no vi la Vía Láctea.

—Lo siento —dije, porque Padre había tenido que venir a la comisaría y eso era malo.

Él dijo:

—No te preocupes.

—Yo no maté al perro —dije.

Y él dijo:

—Ya lo sé.

Entonces dijo:

—Christopher, tienes que intentar no meterte en líos, ¿de acuerdo?

—No sabía que iba a meterme en líos —dije—. Me gusta *Wellington,* iba a decirle hola, pero no sabía que alguien lo había matado.

Padre dijo:

—Simplemente trata de no meter las narices en los asuntos de otras personas.

Reflexioné un momento y dije:

—Voy a descubrir quién mató a *Wellington.*

Y Padre dijo:

—¿Has oído lo que te he dicho, Christopher?

—Sí —dije—, he oído lo que me has dicho, pero cuando asesinan a alguien hay que descubrir quién lo hizo para que puedan castigarlo.

Y él dijo:

—No es más que un maldito perro, Christopher; un maldito perro.

—Yo creo que los perros también son importantes —dije.

Él dijo:

—Déjalo ya.

Y yo dije:

—Me pregunto si la policía descubrirá quién lo hizo y lo castigará.

Entonces Padre golpeó el volante con un puño y el coche zigzagueó un poquito sobre la raya discontinua del centro de la carretera, y Padre gritó:

—He dicho que lo dejes ya, por el amor de Dios.

Entendí que estaba enfadado porque gritaba. Yo no quería hacerle enfadar, así que no dije nada más hasta que llegamos a casa.

Después de entrar por la puerta principal fui a la cocina a buscar una zanahoria para *Toby* y subí a mi habitación, cerré la puerta, solté a *Toby* y le di la zanahoria. Luego conecté el ordenador y jugué 76 partidas del Buscaminas e hice la Versión Experto en 102 segundos, sólo tres segundos más que mi mejor tiempo, que es de 99 segundos.

A las 2.07 de la madrugada decidí que quería un vaso de zumo de naranja antes de lavarme los dientes e irme a la cama, así que bajé a la cocina. Padre estaba sentado en el sofá viendo un campeonato de billar en la televisión y bebiendo whisky. De los ojos le caían lágrimas.

Le pregunté.

—¿Estás triste por lo de *Wellington?*

Me miró durante largo rato e inspiró aire por la nariz. Luego dijo:

—Sí, Christopher, podría decirse que sí. Ya lo creo.

Decidí dejarlo solo porque cuando estoy triste quiero que me dejen solo. Así que no dije nada más. Fui a la cocina, me hice el zumo de naranja y me lo llevé de vuelta a mi habitación.

43

Madre murió hace 2 años.

Un día volví a casa de la escuela y nadie contestó a la puerta, así que fui a buscar la llave secreta que tenemos escondida bajo una maceta, detrás de la puerta de la cocina. Entré en casa y me senté a montar una maqueta del Tanque Sherman de Airfix que estaba construyendo.

Una hora y media más tarde Padre volvió a casa del trabajo. Tiene un negocio de mantenimiento de calefacciones y calderas con un hombre llamado Rhodri, que es su empleado. Llamó a la puerta de mi habitación, la abrió y me preguntó si había visto a Madre.

Dije que no la había visto, y se fue al piso de abajo y empezó a hacer llamadas. No oí lo que dijo.

Entonces subió a mi habitación, y dijo que tenía que salir un rato y que no estaba seguro de cuánto tardaría. Dijo que si necesitaba cualquier cosa lo llamara a su teléfono móvil.

Estuvo fuera durante 2 horas y media. Cuando volvió, bajé por la escalera. Él estaba sentado en la cocina mirando por la ventana de atrás hacia el jardín y el pozo y la verja de chapa de cinc y la parte superior de la torre de la iglesia de la calle Manstead, que parece un castillo porque es normanda. Padre dijo:

—Me temo que no vas a ver a tu madre durante una temporada.

Lo dijo sin mirarme. Siguió mirando por la ventana.

Normalmente, la gente te mira cuando te habla. Sé que tratan de captar lo que estoy pensando, pero yo soy incapaz de captar lo que piensan ellos. Es como estar en una habitación con un espejo de un solo sentido en una película de espías. Aquello era agradable, lo de que Padre me hablara sin mirarme. Dije:

—¿Por qué no?

Esperó mucho rato y luego dijo:

—Tu madre ha tenido que ir al hospital.

—¿Podemos visitarla? —pregunté, porque a mí me gustan los hospitales.

Me gustan los uniformes y las máquinas.

Padre dijo:

—No.

—¿Por qué no podemos? —dije.

Y él dijo:

—Necesita descansar. Necesita estar sola.

—¿Es un hospital psiquiátrico? —pregunté.

Y padre dijo:

—No. Es un hospital corriente. Tiene un problema... un problema de corazón.

—Tendremos que llevarle comida —dije, porque sabía que la comida en los hospitales no era muy buena.

David, del colegio, fue a un hospital a que le hicieran una operación en la pierna para alargarle el músculo de la pantorrilla y andar mejor. No le gustó nada la comida, así que su madre le llevaba cosas preparadas cada día.

Padre volvió a esperar mucho rato y dijo:

—Le llevaré algo de comida durante el día cuando tú estés en el colegio; se la daré a los médicos y ellos se la darán a tu madre, ¿de acuerdo?

—Pero tú no sabes cocinar —dije.

Padre se tapó la cara con las manos y dijo:

—Mira, Christopher, compraré comida preparada en Marks and Spencer y se la llevaré. A ella le gusta.

Dije que le haría una tarjeta de «Espero que te pongas bien», porque eso es lo que haces por la gente cuando está en el hospital.

Padre dijo que se la llevaría al día siguiente.

47

En el autobús de camino al colegio a la mañana siguiente vi pasar 4 coches rojos seguidos, lo que significaba que era un **Día Bueno,** así que decidí no estar triste por lo de *Wellington.*

El señor Jeavons, el psicólogo del colegio, me preguntó una vez por qué 4 coches rojos seguidos hacían que fuese un **Día Bueno,** y 3 coches rojos seguidos un **Día Bastante Bueno,** y 5 coches rojos seguidos un **Día Súper Bueno,** y por qué 4 coches amarillos seguidos hacían que fuese un **Día Negro**, que es un día en que no hablo con nadie y me siento a leer libros solo y no almuerzo y *No Corro Riesgos.* Dijo que yo era una persona muy lógica, y que le sorprendía que pensara de esa manera, porque no era muy lógica.

Le dije que me gustaba que las cosas siguieran un orden preciso. Y una manera de que las cosas siguieran un orden preciso era siendo lógico. En especial si esas cosas eran números o un razonamiento. Pero había otras formas de poner las cosas en un orden preciso. Y por eso yo tenía **Días Buenos** y **Días Negros**. Le dije que hay personas que trabajan en una oficina y que al salir de casa por la mañana ven que brilla el sol y eso hace que se sientan contentas, o ven que llueve y eso hace que se sientan tristes, pero la única diferencia es el clima, y si trabajan en una oficina el clima no tiene nada que ver con que tengan un buen día o un mal día.

Dije que cuando Padre se levanta por las mañanas siempre se pone los pantalones antes de ponerse los calcetines y que eso no es lógico, pero siempre lo hace así, porque a él también le gusta hacer las cosas en un orden preciso. Además, cuando sube los escalones lo hace siempre de dos en dos y empieza siempre con el pie derecho.

El señor Jeavons dijo que yo era un chico muy listo.

Yo dije que no era listo. Tan sólo advertía cómo son las cosas, y eso no es ser listo. Sólo es ser observador. Ser listo es ver cómo son las cosas y utilizar la información para deducir algo nuevo. Como que el universo está en expansión o que alguien ha cometido un asesinato. O cuando uno ve el nombre de alguien y le da un valor a cada letra del 1 al 26 (**a = 1, b = 2**, etc.) y suma los números en la cabeza y descubre que dan un número primo, como **Scooby Doo** (113), o **Sherlock Holmes** (163), o **Doctor Watson** (167).

El señor Jeavons me preguntó si eso me hacía sentirme seguro, eso de que las cosas siempre tuviesen un orden preciso, y le contesté que sí.

Entonces me preguntó si no me gustaba que las cosas cambiaran. Y dije que no me importaría que las cosas cambiaran si yo me convirtiera en un astronauta, por ejemplo, que es uno de los mayores cambios que uno puede imaginar, aparte de convertirse en niña o morirse.

Me preguntó si me gustaría ser astronauta y le dije que sí.

Dijo que era muy difícil llegar a ser astronauta. Yo dije que ya lo sabía. Uno tenía que ser oficial de las fuerzas aéreas y acatar muchas órdenes y estar dispuesto a matar a otros seres humanos, y yo no puedo acatar órdenes. Además, no tengo la visión de 20/20 que se necesita para ser piloto. Pero dije que puedes seguir deseando algo por muy improbable que sea.

Terry, que es el hermano mayor de Francis, que va a la escuela, dijo que yo sólo encontraría trabajo de recogedor de carritos en el supermercado o de limpiador de mierda de burro en una reserva de animales y que a los tarados no les dejaban pilotar cohetes que cuestan billones de libras. Cuando le dije eso a Padre, dijo que Terry tenía celos de que yo fuera más listo que él. Lo cual era una idea estúpida, porque lo nuestro no era una competición. Pero Terry es estúpido, así que *quod erat demonstrandum*, que en latín quiere decir «Que es la cosa que iba a demostrarse», es decir, «Que prueba lo dicho».

Yo no soy un tarado, y aunque es probable que no me convierta en astronauta, voy a ir a la universidad a estudiar Matemáticas, o Física, o Física y Matemáticas (en una facultad de doble licenciatura), porque las matemáticas y la física me gustan y se me dan muy bien. Pero Terry no irá a la universidad. Padre dice que lo más probable es que Terry acabe en la cárcel.

Terry lleva en el brazo un tatuaje en forma de corazón con un cuchillo que lo atraviesa.

Pero esto es lo que se llama una digresión, y ahora vuelvo a lo de que era un Día Bueno.

Puesto que era un Día Bueno, decidí que intentaría descubrir quién había matado a *Wellington*, porque un Día Bueno es un día para poner en marcha proyectos y planear cosas.

Cuando le dije eso a Siobhan, me dijo:

—Bueno, hoy se supone que hemos de escribir un relato, así que ¿por qué no escribes lo que pasó cuando encontraste a *Wellington* y fuiste a la comisaría?

Y entonces empecé a escribir esto.

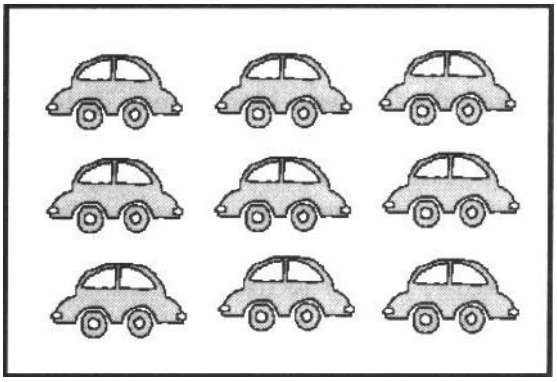
Y Siobhan dijo que ella me ayudaría con la ortografía, la gramática y las notas a pie de página.

53

Madre murió dos semanas después.

Yo no había ido a verla al hospital, pero Padre le había llevado montones de comida de Marks and Spencer. Dijo que ella tenía buena cara y que parecía estar mejorando. Madre me mandaba todo su cariño y tenía mi tarjeta de «Espero que te pongas bien» en la mesilla, junto a la cama. Padre dijo que le gustaba muchísimo.

La tarjeta tenía dibujos de coches, así



La hice en la escuela con la señora Peters, que enseña manualidades, y era un grabado al linóleo, que es cuando uno hace un dibujo en un pedazo de linóleo, la señora Peters recorta el dibujo con una navaja Stanley, y entonces uno le pone tinta al linóleo y lo presiona contra el papel, que es la razón de que todos los coches parezcan iguales porque hice un solo coche y lo presioné contra el papel 9 veces. La idea de hacer muchos coches fue de la señora Peters, y a mí me gustó. Y pinté todos los coches de color rojo para que Madre tuviera un **Día Súper Súper Bueno.**

Padre dijo que había muerto de un ataque al corazón y que fue inesperado. Yo pregunté:

—¿Qué clase de ataque al corazón? —porque estaba sorprendido.

Madre sólo tenía 38 años y los ataques al corazón suele tenerlos la gente mayor, y Madre era muy activa y montaba en bicicleta y comía comida sana, con mucha fibra y baja en grasa saturada, como pollo y verduras y muesli.

Padre dijo que no sabía qué clase de ataque al corazón había tenido y que ése no era el momento de preguntar cosas así.

Dije que probablemente se había tratado de un aneurisma.

Un ataque al corazón es cuando los músculos del corazón dejan de

recibir sangre y mueren. Hay dos clases principales de ataque al corazón. La primera es una embolia. Ocurre cuando un coágulo de sangre bloquea uno de los vasos sanguíneos que llevan sangre a los músculos del corazón. Se puede evitar tomando aspirina y comiendo pescado. La razón por la que los esquimales no sufren esa clase de ataque al corazón es que comen pescado y el pescado evita que su sangre se coagule, pero si se hacen un corte grave pueden morirse desangrados.

Pero un aneurisma es cuando un vaso sanguíneo se rompe y la sangre no llega a los músculos del corazón. Algunas personas tienen aneurismas sólo por tener un punto débil en sus vasos sanguíneos, como la señora Hardisty, que vivía en el número 72 de nuestra calle y que tenía un punto débil en los vasos sanguíneos del cuello, y murió simplemente al volver la cabeza para aparcar el coche en una plaza libre.

También podría haber sido una embolia, porque la sangre se coagula con mucha más facilidad cuando llevas tendido mucho tiempo, como cuando estás en el hospital.

Padre dijo:

—Lo siento, Christopher. Lo siento muchísimo.

Pero no era culpa suya.

Entonces la señora Shears vino y nos preparó la cena. Llevaba sandalias y vaqueros y una camiseta con las palabras WINDSURF y CORFÚ y el dibujo de un windsurfista.

Padre estaba sentado y ella se acercó y apoyó la cabeza de él contra su pecho y dijo:

—Venga, Ed. Vamos a ayudarte a superar esto.

Y entonces nos preparó espaguetis con salsa de tomate.

Y después de cenar jugó al Scrabble conmigo y le gané por 247 puntos a 134.

59

Decidí que iba a descubrir quién había matado a *Wellington* a pesar de que Padre me hubiese dicho que no me metiera en los asuntos de otras personas.

Eso es porque no siempre hago lo que me dicen.

Y no lo hago porque cuando la gente te dice qué tienes que hacer, suele ser confuso y no tener mucho sentido.

Por ejemplo, la gente te dice con frecuencia «Cállate», pero no te dice durante cuánto tiempo tienes que quedarte callado. O ves un letrero que dice «prohibido pisar el césped» pero debería decir «prohibido pisar el césped alrededor de este letrero» o «prohibido pisar el césped en este parque» porque hay mucho césped que sí se te permite pisar.

Además, la gente se salta las normas constantemente. Por ejemplo, Padre conduce muchas veces a más de 30 millas por hora en una zona limitada a 30 millas por hora, y otras conduce después de haber bebido, y con frecuencia no se pone el cinturón de seguridad. Y en la Biblia dice «No matarás» pero hubo unas cruzadas y dos guerras mundiales y la guerra del Golfo y en todas ellas hubo cristianos que mataban gente.

Además, no sé a qué se refiere Padre cuando dice «no te metas en los asuntos de los demás», porque no sé a qué se refiere con «los asuntos de los demás», porque yo hago montones de cosas con otras personas, en el colegio, en la tienda o en el autobús, y su trabajo consiste en ir a las casas de otras personas y arreglarles la caldera y la calefacción. Y todas esas cosas son asuntos de los demás.

Siobhan me comprende. Cuando me dice que no haga algo, me dice qué es exactamente lo que no se me permite hacer. Y eso me gusta.

Por ejemplo, una vez me dijo: «Nunca des puñetazos a Sarah, ni le pegues de cualquier otra forma, Christopher, ni siquiera aunque ella te pegue primero. Si vuelve a pegarte, apártate de ella, quédate quieto y cuenta hasta 50; luego ven a decirme lo que ha hecho, o cuéntaselo a otro de los educadores».

O, por ejemplo, una vez me dijo: «Si quieres columpiarte y ya hay gente en los columpios, nunca debes empujarlos para que se bajen. Tienes que preguntarles si puedes columpiarte tú. Y entonces has de esperar hasta que hayan acabado».

Pero cuando otras personas te dicen lo que no puedes hacer, no lo hacen de esa manera. Así que yo decido lo que voy a hacer y lo que no.

Aquella tarde fui a la casa de la señora Shears y llamé a la puerta y esperé a que contestara.

Cuando abrió la puerta sostenía una taza de té y llevaba zapatillas de

piel de borrego y había estado viendo un concurso en la tele porque el televisor estaba encendido y oí que alguien decía: «La capital de Venezuela es... a) Maracas, b) Caracas, c) Bogotá o d) Georgetown». Y yo sabía que era Caracas.

La señora Shears me dijo:

—Christopher, la verdad es que no me apetece verte en este momento.

—Yo no maté a *Wellington* —dije.

Y ella dijo:

—¿Qué haces aquí?

—Quería decirle que yo no maté a *Wellington.* Y también que quiero averiguar quién lo mató.

Se le derramó un poco de té sobre la alfombra.

—¿Sabe usted quién mató a *Wellington?* —pregunté.

No contestó a mi pregunta. Tan sólo dijo:

—Adiós, Christopher. —Y cerró la puerta.

Entonces decidí hacer un poco de detective.

Vi que la señora Shears me estaba mirando, esperando a que me fuera, porque la veía de pie en el vestíbulo, al otro lado del cristal esmerilado de su puerta de entrada. Así que recorrí de vuelta el sendero y salí del jardín. Entonces me volví y vi que ya no estaba de pie en el vestíbulo. Me aseguré de que no hubiera nadie mirando y salté la tapia, y anduve junto a la casa hasta el jardín de atrás y el cobertizo donde guardaba las herramientas de jardinería.

El cobertizo estaba cerrado con un candado y no podía entrar, así que lo rodeé hasta la ventana lateral. Entonces tuve un poco de buena suerte. A través de la ventana vi una horca que tenía exactamente el mismo aspecto que la horca que había visto sobresalir de *Wellington.* Estaba encima del banco, junto a la ventana, y la habían limpiado, porque no había sangre en las púas. También vi otras herramientas: una pala, un rastrillo y una de esas largas tijeras de podar que se usan para cortar ramas altas difíciles de alcanzar. Y todas ellas tenían los mismos mangos de plástico verde que la horca. Eso significaba que la horca pertenecía a la señora Shears. O era así, o se trataba de una Pista Falsa, que es una pista que te hace llegar a una conclusión errónea, o algo que parece una pista pero no lo es.

Me pregunté si la propia señora Shears habría matado a *Wellington.* Pero si hubiera matado ella misma a *Wellington,* por qué habría salido corriendo de la casa gritando «¿Qué coño le has hecho a mi perro?».

La señora Shears probablemente no había matado a *Wellington.* Pero quien fuera que lo hubiese matado, probablemente lo había matado con la horca de la señora Shears. El cobertizo estaba cerrado. Eso significaba que era alguien que tenía la llave del cobertizo de la señora Shears, o que ella se lo había dejado abierto, o que se había dejado la horca tirada en alguna parte del jardín.

Oí un ruido y me volví y vi a la señora Shears de pie en el césped mirándome. Dije:

—He venido a ver si la horca estaba en el cobertizo.

Y ella dijo:

—Si no te vas ahora mismo voy a volver a llamar a la policía.

Así que me fui a casa.

Cuando llegué a casa, le dije hola a Padre, subí y le di de comer a *Toby*, mi rata, y me sentí contento porque estaba haciendo de detective y descubriendo cosas.

61

La señora Forbes, del colegio, dijo que Madre al morir se había ido al cielo. Eso lo dijo porque la señora Forbes es muy vieja y cree en el cielo. Y lleva pantalones de chándal porque dice que son más cómodos que los pantalones normales. Y una de sus piernas es ligeramente más corta que la otra a causa de un accidente de moto.

Pero Madre al morir no había ido al cielo, porque el cielo no existe.

El marido de la señora Peters es un párroco al que todos llaman reverendo Peters, y de vez en cuando viene a nuestra escuela a hablarnos. Yo le pregunté dónde estaba el cielo y él me contestó:

—No está en nuestro universo. Está en otro sitio completamente distinto.

A veces, cuando piensa, el reverendo Peters hace unos raros chasquidos con la lengua. Y fuma cigarrillos, y se los puedes oler en el aliento, y eso a mí no me gusta.

Le dije que no había nada fuera de nuestro universo y que no existía ningún sitio completamente distinto. Quizá lo haya si uno logra atravesar un agujero negro, pero un agujero negro es lo que se llama una «Singularidad», que significa que es imposible saber qué hay del otro lado porque la gravedad de un agujero negro es tan grande, que ni siquiera ondas electromagnéticas como la luz pueden salir de él, y es a través de las ondas electromagnéticas como obtenemos la información de lo que está muy lejos. Si el cielo estuviera al otro lado de un agujero negro, a las personas muertas tendrían que lanzarlas al espacio en cohetes para llegar allí, y no las lanzan, o la gente ya se habría dado cuenta.

A mí me parece que la gente cree en el cielo porque no le gusta la idea de morirse, porque quiere seguir viviendo y no le gusta la idea de que otras personas se muden a su casa y echen sus cosas a la basura.

El reverendo Peters dijo:

—Bueno, cuando digo que el cielo no está en nuestro universo, en realidad, es por decirlo de alguna manera. Supongo que lo que en realidad significa es que están con Dios.

—Pero ¿dónde está Dios? —le dije yo.

Y el reverendo Peters me dijo que deberíamos hablar de eso otro día cuando tuviese más tiempo.

Lo que de verdad pasa cuando te mueres es que tu cerebro deja de funcionar y el cuerpo se pudre, como el de Conejo cuando se murió y lo enterramos al fondo del jardín. Todas sus moléculas se descompusieron en otras moléculas y pasaron a la tierra y se las comieron los gusanos y pasaron a las plantas. Si vamos y cavamos en el mismo sitio al cabo de 10 años, no

quedará nada excepto su esqueleto. Y al cabo de 1.000 años, hasta el esqueleto habrá desaparecido. Pero eso está bien, porque ahora forma parte de las flores y del manzano y del matorral de espino.

A veces, cuando las personas se mueren, las ponen en ataúdes, lo que significa que no se mezclan con la tierra durante muchísimo tiempo, hasta que la madera del ataúd se pudre.

Pero a Madre la incineraron. Eso quiere decir que la metieron en un ataúd y lo quemaron y redujeron a cenizas y a humo. Yo no sé qué se hace de las cenizas, no pude preguntarlo en el crematorio porque no fui al funeral. Pero el humo sale por la chimenea y se dispersa en el aire, y a veces levanto la vista al cielo y pienso en que allá arriba hay moléculas de Madre, o en las nubes sobre África o el Antártico, o en forma de lluvia en las selvas de Brasil, o de nieve en alguna parte.

67

El día siguiente era sábado y no hay gran cosa que hacer un sábado a menos que Padre me lleve a algún sitio, a remar en el lago o al centro de jardinería, pero ese sábado Inglaterra jugaba al fútbol contra Rumania, lo que significaba que no íbamos a hacer ninguna salida, porque Padre quería ver el partido en la televisión. Así que decidí investigar un poco más por mi cuenta.

Decidí que iría a preguntarles a otros de los vecinos de nuestra calle si habían visto a alguien matar a *Wellington*, o si habían visto algo extraño la noche del jueves.

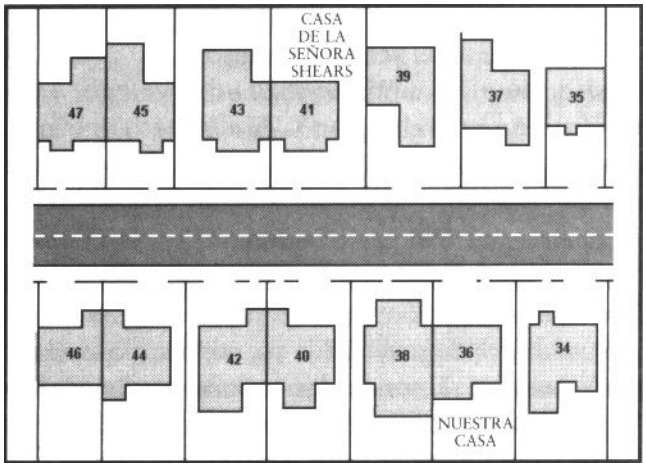
Hablar con desconocidos no es algo que yo suela hacer. No me gusta hablar con desconocidos. No es por el **Peligro que suponen los Desconocidos** del que nos hablan en el colegio, y que es cuando un hombre desconocido te ofrece caramelos o llevarte en su coche porque quiere tener relaciones sexuales contigo. A mí eso no me preocupa. Si un desconocido me tocara yo le pegaría, y puedo pegar muy fuerte. Por ejemplo, aquella vez que pegué a Sarah porque me había tirado del pelo la dejé inconsciente y tuvo una conmoción cerebral y tuvieron que llevársela a Urgencias. Además, siempre llevo mi navaja del Ejército Suizo en el bolsillo y tiene una hoja de sierra que podría cortarle los dedos a un hombre.

No me gustan los extraños porque no me gusta la gente que no conozco. Es difícil comprenderlos. Es como estar en Francia, que es adonde íbamos a veces de vacaciones cuando Madre estaba viva, de camping. A mí no me gustaba nada porque cuando ibas a una tienda o a un restaurante o a una playa no entendías lo que decía la gente y eso daba miedo.

Me lleva mucho tiempo acostumbrarme a la gente que no conozco. Por ejemplo, cuando en el colegio hay un miembro nuevo del equipo de educadores no le hablo durante semanas y semanas. Lo observo hasta saber que no representa un peligro. Entonces le hago preguntas sobre sí mismo, si tiene mascotas, cuál es su color favorito, qué sabe de las misiones espaciales Apolo, y le hago dibujarme un plano de su casa y le pregunto qué coche tiene, para así conocerlo mejor. Entonces ya no me importa si estoy en la misma habitación que esa persona, y ya no tengo que vigilarla constantemente.

Así pues, para hablar con otros vecinos de nuestra calle, tenía que ser valiente. Pero si uno quiere hacer de detective, tiene que ser valiente. No tenía elección.

Primero hice un plano de nuestra parte de la calle, que se llama calle Randolph, y que era así



Luego, me aseguré de que llevaba la navaja del Ejército Suizo en el bolsillo y salí. Llamé a la puerta del número 40, que es la de enfrente de la casa de la señora Shears, y eso significa que era más probable que hubiesen visto algo. La gente que vive en el número 40 se llama Thompson.

El señor Thompson me abrió la puerta. Llevaba una camiseta que decía

Cerveza.
Más de 2.000 años
ayudando a los feos
a tener relaciones sexuales.

El señor Thompson me dijo:

—¿En qué puedo ayudarte?

—¿Sabe usted quién mató a *Wellington?* —dije.

No lo miré a la cara. No me gusta mirar a la gente a la cara, en especial si son desconocidos. Durante unos segundos no dijo nada. Luego preguntó:

—¿Y tú quién eres?

—Soy Christopher Boone, del número 36, y sé quién es usted. Usted es el señor Thompson —dije.

Y él dijo:

—Soy el hermano del señor Thompson.

—¿Sabe quién mató a *Wellington?* —dije yo.

—¿Quién coño es Wellington? —dijo él.

—El perro de la señora Shears. La señora Shears es la del número 41 —dije.

—¿Alguien le mató al perro? —dijo.

—Con una horca —dije yo.

—Dios santo —dijo él.

—Con una horca de jardín —dije yo, no fuera a pensar que me refería a un cadalso. Entonces dije—: ¿Sabe usted quién lo mató?

—No tengo ni la más mínima idea —dijo él.

—¿Vio usted algo sospechoso la noche del jueves? —dije yo.

—Oye, hijo —me dijo—, ¿de verdad te parece que tienes que andar por ahí haciendo preguntas como ésa?

Y yo le dije:

—Sí, porque quiero descubrir quién mató a *Wellington* y estoy escribiendo un libro sobre eso.

Y él dijo:

—Bueno, pues el jueves yo estaba en Colchester, así que le estás preguntando al tipo que no toca.

—Gracias —dije, y me alejé.

No hubo respuesta en la casa del número 42.

Había visto a la gente que vivía en el número 44, pero no sabía cómo se llamaban. Eran negros, un hombre y una mujer con dos hijos, un niño y una niña. Me abrió la puerta la señora. Llevaba unas botas que parecían botas del ejército y 5 pulseras de un metal plateado que hacían un ruido tintineante. Me dijo:

—Eres Christopher, ¿no?

Dije que sí y le pregunté si sabía quién había matado a *Wellington.* Ella sabía quién era *Wellington*, así que no tuve que explicárselo. Y sabía que lo habían matado.

Le pregunté si la noche del jueves había visto algo sospechoso que pudiera ser una pista.

—¿Como qué? —preguntó.

Y yo dije:

—Como algún desconocido. O ruido de gente peleándose.

Pero ella dijo que no.

Y entonces decidí hacer lo que se llama «Probar una Táctica Distinta», y le pregunté si sabía de alguien que quisiera ver triste a la señora Shears.

Y ella me dijo:

—Quizá deberías hablar de esto con tu padre.

Y yo le expliqué que no podía preguntárselo a mi padre porque la investigación era un secreto porque él me había dicho que no me metiera en los asuntos de los demás.

—Bueno, pues a lo mejor tiene razón, Christopher —dijo.

Y yo dije:

—Entonces usted no sabe nada que pueda ser una pista.

—No —dijo ella, y luego dijo—: Ten cuidado, jovencito.

Le dije que tendría cuidado y luego le di las gracias por ayudarme con mis pesquisas y fui al número 43, que es la casa de al lado de la casa de la señora Shears.

Las personas que viven en el número 43 son el señor Wise y la madre del señor Wise, que está en una silla de ruedas, que es por lo que él vive con

ella, para así poder llevarla a las tiendas y a otros sitios.

Me abrió la puerta el señor Wise. Olía a sudor y a galletas rancias y a palomitas, que es como huele una persona cuando no se ha lavado durante una temporada, como Jason, del colegio, que huele porque su familia es pobre.

Le pregunté al señor Wise si sabía quién había matado a *Wellington* la noche del jueves.

—Vaya —dijo—, los policías sois cada vez más jóvenes, ¿eh? Entonces se rió. A mí no me gusta que la gente se ría de mí, así que me di la vuelta y me fui.

No llamé a la puerta del número 38, la casa de al lado de la nuestra, porque es gente que toma drogas y Padre dice que no hable nunca con ellos, así que no lo hago. Ponen la música muy alta por la noche y a veces, cuando los veo en la calle, me dan un poco de miedo. Además, en realidad no es su casa.

Entonces, me di cuenta de que la anciana que vive en el número 39, al otro lado de la casa de la señora Shears, estaba en su jardín delantero cortando el seto con una podadora eléctrica. Se llama señora Alexander. Tiene un perro. Es un teckel, así que probablemente era buena persona porque le gustaban los perros. Pero el perro no estaba en el jardín con ella. Estaba dentro de la casa.

La señora Alexander llevaba vaqueros y zapatillas de deporte, que no es lo que visten los ancianos normalmente. Los vaqueros tenían manchas de barro. Las zapatillas eran unas New Balance. Con los cordones rojos.

Me acerqué a la señora Alexander y dije:

—¿Sabe usted que mataron a *Wellington?*

Entonces apagó la podadora eléctrica y dijo:

—Me temo que vas a tener que repetírmelo. Soy un poco sorda.

Así que le dije:

—¿Sabe usted que mataron a *Wellington?*

—Me enteré ayer —dijo—. Espantoso. Espantoso.

—¿Sabe usted quién lo mató? —dije.

Y ella dijo:

—No, no lo sé.

—Alguien tiene que saberlo —dije— porque la persona que mató a *Wellington* sabe que mataron a *Wellington.* A menos que sea un loco y no supiera lo que hacía. O que tenga amnesia.

Y ella dijo:

—Bueno, supongo que tienes razón.

—Gracias por ayudarme en mi investigación —dije.

Y ella dijo:

—Eres Christopher, ¿verdad?

—Sí —dije—. Vivo en el número 36.

—Nunca habíamos hablado, ¿verdad? —dijo.

—No —dije—. A mí no me gusta hablar con desconocidos. Pero estoy haciendo de detective.

Y ella dijo:

—Te veo todos los días, cuando vas a la escuela.

A eso no contesté. Y la mujer dijo:

—Es muy amable por tu parte venir a decir hola.

A eso tampoco contesté, porque la señora Alexander estaba haciendo lo que se llama charlar, que es cuando la gente se dice cosas entre sí que no son preguntas y respuestas y que no tienen relación. Entonces dijo:

—Incluso aunque sólo sea porque estás haciendo de detective.

Y yo volví a decir:

—Gracias.

Estaba a punto de volverme y alejarme cuando dijo:

—Tengo un nieto de tu edad.

Traté de charlar con ella diciendo:

—Tengo 15 años, 3 meses y 4 días.

Y ella dijo:

—Bueno, casi de tu edad.

Entonces no nos dijimos nada durante un ratito hasta que ella dijo:

—Tú no tienes perro, ¿verdad?

Y yo contesté:

—No.

—Probablemente te gustaría tener un perro, ¿no es así? —dijo.

—Tengo una rata —dije yo.

—¿Una rata? —preguntó.

—Se llama *Toby* —dije.

—Oh —dijo ella.

Y yo dije:

—A la mayoría de la gente no le gustan las ratas, porque creen que transmiten enfermedades como la peste bubónica. Pero eso es sólo porque las ratas vivían en alcantarillas y se escondían en barcos que venían de países donde había enfermedades raras. Pero las ratas son muy limpias. *Toby* siempre se está lavando. Y no hay que sacarla a pasear. La dejo corretear por mi habitación para que haga un poco de ejercicio. Y a veces se me sienta en el hombro o se me esconde en la manga como si fuera una madriguera. Pero las ratas no viven en madrigueras en la naturaleza.

La señora Alexander dijo:

—¿Quieres pasar a tomar el té?

—Yo no entro en las casas de otras personas —dije.

Y ella dijo:

—Bueno, podría sacar un poco aquí fuera. ¿Te gusta la limonada?

—A mí sólo me gusta la naranjada —contesté.

—Por suerte también tengo —dijo—. ¿Y qué me dices de un poco de Battenberg?

—No lo sé porque no sé lo que es Battenberg —dije yo.

—Es una clase de pastel —dijo ella—. Tiene cuatro cuadrados rosas y amarillos en el centro y está recubierto de mazapán.

Y yo dije:

—¿Es un pastel alargado de sección cuadrada dividida en cuadros de igual tamaño y colores alternos?

—Sí —dijo ella—, supongo que se puede describir así.

—Me podrían gustar los cuadrados rosas, pero no los amarillos, porque a mí no me gusta el amarillo —dije—. Y no sé qué es el mazapán, así que tampoco sé si eso me gustaría.

Y ella dijo:

—Me temo que el mazapán también es amarillo. Quizás en lugar de eso debería sacar unas galletas. ¿Te gustan las galletas?

—Sí —dije—. Algunas clases de galletas.

—Te traeré un surtido —dijo.

Entonces se volvió y entró en la casa. Se movía muy despacio porque era una anciana y estuvo dentro de la casa durante más de 6 minutos y yo empecé a ponerme nervioso porque no sabía qué estaba haciendo dentro de la casa. No la conocía lo bastante bien para saber si decía la verdad sobre la naranjada y el pastel Battenberg. Pensé que podía estar llamando a la policía y que entonces me metería en un lío mucho más serio a causa de la amonestación.

Así que me marché.

Y cuando cruzaba la calle tuve un momento de inspiración sobre quién podía haber matado a *Wellington.* Articulé una **Concatenación de Razonamientos** en mi mente que era como sigue:

1. ¿Por qué matarías a un perro?
   - **a)** Porque lo odias.
   - **b)** Porque estás loco.
   - **c)** Porque quieres fastidiar a la señora Shears.
2. Yo no conozco a nadie que odiase a *Wellington;* de ser así **a)** probablemente se trata de un desconocido.
3. Yo no conozco a nadie loco; de ser así **b)** probablemente se trata también de un desconocido.
4. La mayoría de los asesinatos los comete alguien a quien la víctima conoce. Se sabe que lo más fácil es que a uno lo asesine un miembro de su propia familia el día de Navidad. Eso es un hecho demostrado. Por tanto, lo más probable es que a *Wellington* lo matara una persona que lo conocía.
5. De ser así **c)** yo sólo conozco a una persona a quien no le gusta la señora Shears, y es el señor Shears, que desde luego conocía muy

bien a *Wellington.*

Eso significaba que el señor Shears era mi **Principal Sospechoso.**

El señor Shears estaba casado con la señora Shears y vivían juntos hasta hace dos años. Entonces, el señor Shears se fue y no volvió. Por eso la señora Shears vino y cocinó mucho para nosotros después de que Madre muriese, porque ya no tenía que cocinar para el señor Shears y no tenía que quedarse en casa y ser su esposa. Y además Padre decía que ella necesitaba compañía y que no quería estar sola.

A veces, la señora Shears pasaba la noche en nuestra casa y a mí me gustaba que lo hiciera, porque ponía las cosas en su sitio y colocaba los botes y las cacerolas y las latas por orden de altura en los estantes de la cocina, y siempre hacía que las etiquetas mirasen hacia fuera, y colocaba los cuchillos y tenedores y cucharas en los compartimentos correctos del cajón de los cubiertos. Pero fumaba cigarrillos y decía montones de cosas que yo no entendía, por ejemplo «Me voy al sobre», y «Ahí fuera están cayendo chuzos de punta», y «Vamos a mover un poco el esqueleto». Y no me gustaba que dijera cosas así porque no entendía qué quería decir.

No sé por qué el señor Shears dejó a la señora Shears, porque nadie me lo dijo. Pero cuando te casas es porque quieres vivir con la otra persona y tener niños, y si te casas en una iglesia tienes que prometer que estarás con esa persona hasta que la muerte os separe. Y si no quieres vivir con ella tienes que divorciarte y eso pasa cuando uno de los dos ha tenido relaciones sexuales con otra persona o porque siempre os estáis peleando, os odiáis y ya no queréis vivir en la misma casa y tener niños. Y el señor Shears ya no quería vivir en la misma casa que la señora Shears, así que probablemente la odiaba y podía haber vuelto y matado a su perro para ponerla triste.

Trataría de averiguar más cosas sobre el señor Shears.

http://biblioteca.d2g.com

71

Los niños de mi colegio son estúpidos. Pero se supone que no he de llamarlos estúpidos, ni siquiera aunque sea eso lo que son. Se supone que he de decir que tienen dificultades de aprendizaje o que tienen necesidades especiales. Pero eso es estúpido, porque todo el mundo tiene dificultades de aprendizaje, porque aprender a hablar francés o entender la relatividad es difícil. Y todo el mundo tiene necesidades especiales, como Padre, que tiene que llevar siempre encima una cajita de pastillas de edulcorante artificial que echa al café para no engordar, o la señora Peters, que lleva en el oído un aparato de color beis para oír mejor, o Siobhan, que lleva unas gafas tan gruesas que si te las pones te dan dolor de cabeza, y ninguna de esas personas son de Necesidades Especiales, incluso aunque tengan necesidades especiales.

Pero Siobhan dijo que teníamos que utilizar otras palabras porque a los niños del colegio la gente solía llamarlos cortos y gilis y memos, que eran palabras muy feas. Pero eso también es una estupidez porque a veces los niños de la escuela de un poco más allá de nuestra calle nos ven al bajar del autocar y nos gritan «¡Necesidades especiales! ¡Necesidades especiales!». Pero yo no hago caso porque no escucho lo que dicen las demás personas y a palabras necias oídos sordos y llevo conmigo mi navaja del Ejército Suizo y si me pegan y yo los mato será en defensa propia y no iré a la cárcel.

Voy a demostrar que yo no soy estúpido. El mes que viene voy a presentarme al examen de bachiller superior en Matemáticas y voy a sacar un sobresaliente. Nadie ha estudiado nunca una asignatura de bachillerato en nuestra escuela y la directora, la señora Gascoyne, al principio no quería que me presentara. Dijo que la escuela no tenía aulas preparadas para ese tipo de exámenes. Pero Padre tuvo una discusión con la señora Gascoyne y se enfadó muchísimo. La señora Gascoyne dijo que no querían tratarme de forma distinta a todos los demás en el colegio porque entonces todo el mundo querría ser tratado de forma distinta y yo sentaría precedente. Y siempre podía sacarme el bachillerato más tarde, a los 18 años.

Yo estaba sentado en el despacho de la señora Gascoyne con Padre cuando ella dijo esas cosas. Y Padre dijo:

—¿No le parece que Christopher tiene ya una situación de mierda para que venga usted también a cagarse en él desde las alturas? Jesús, pero si eso es lo único que se le da realmente bien.

Entonces la señora Gascoyne dijo que ella y Padre deberían hablar del asunto en algún otro momento y a solas. Pero Padre le preguntó si había algo que le avergonzara decir delante de mí, y ella dijo que no, de forma que Padre dijo:

—Dígalo ahora, entonces.

Y la directora dijo que si me presentaba a los exámenes de bachiller superior necesitaría tener a un miembro del personal ocupándose únicamente de mí en un aula separada. Y Padre dijo que le pagaría a alguien 50 libras para que lo hiciera fuera del horario escolar y que no iba a aceptar un no por respuesta. Ella dijo que se lo pensaría. Y a la semana siguiente llamó a Padre a casa y le dijo que podía presentarme a los exámenes y que el reverendo Peters sería el supervisor.

Y después de sacarme el bachiller superior en Matemáticas voy a sacarme el curso de especialización en Matemáticas y Física, y entonces podré ir a la universidad. En nuestra ciudad, Swindon, no hay universidad, porque es una ciudad pequeña. Así que tendremos que mudarnos a una ciudad con universidad porque yo no quiero vivir solo o en una casa con otros estudiantes. Pero eso estará bien porque Padre también quiere mudarse a una ciudad distinta. A veces dice cosas como:

—Tenemos que largarnos de esta ciudad, chaval.

Y otras veces dice:

—Swindon es el culo del mundo.

Entonces, cuando me haya licenciado en Matemáticas, o en Física, o en Matemáticas y Física, conseguiré trabajo y ganaré montones de dinero y podré pagar a alguien para que cuide de mí y me haga la comida y me lave la ropa, o encontraré a una señora que se case conmigo y sea mi esposa y ella podrá cuidar de mí y así tendré compañía y no estaré solo.

73

Solía pensar que Madre y Padre iban a divorciarse, porque tenían muchas peleas y a veces se enfadaban muchísimo. Era por el estrés de tener que cuidar de alguien con Problemas de Conducta, como yo. Solía tener muchísimos Problemas de Conducta, pero ahora ya no tengo tantos porque he crecido y soy capaz de tomar decisiones por mí mismo y hacer cosas como salir de casa a comprar cosas en la tienda de la esquina.

Éstos son algunos de mis Problemas de Conducta

A. No hablar durante mucho tiempo[4].

B. No comer o beber nada durante mucho tiempo[5].

C. No gustarme que me toquen.

D. Gritar cuando estoy enfadado o confundido.

E. No gustarme estar en sitios pequeños con otras personas.

F. Destrozar cosas cuando estoy enfadado o confundido.

G. Gemir.

H. No gustarme las cosas amarillas o marrones y negarme a tocar cosas amarillas o marrones.

I. Negarme a usar el cepillo de dientes si alguien lo ha tocado.

J. No comerme la comida si las diferentes clases de comida se tocan entre sí.

K. No darme cuenta de que la gente está enfadada conmigo.

L. No sonreír.

M. Decir cosas que a la gente le parecen groseras[6].

N. Hacer cosas estúpidas[7].

---

[4] Una vez no hablé con nadie durante 5 semanas.

[5] Cuando tenía 6 años, Madre me hacía beber batidos para adelgazar con sabor a fresa de una jarra graduada y jugábamos a cronometrar lo que tardaba en beberme un cuarto de litro.

[6] La gente dice que siempre hay que decir la verdad. Pero no lo dicen en serio porque no se te permite decirle a los viejos que son viejos y no se te permite decirle a la gente que huele raro o a un adulto que se ha tirado un pedo. Y no se te permite decir a alguien «No me gustas» a menos que esa persona haya sido muy mala contigo.

[7] Cosas estúpidas son cosas como vaciar un frasco de mantequilla de cacahuete en la mesa de la cocina y esparcirla con un cuchillo para que cubra toda la mesa hasta los bordes, o quemar cosas en los fogones para ver qué les pasa, como mis zapatos o papel de plata o azúcar.

O. Pegar a otras personas.

P. Odiar Francia.

Q. Conducir el coche de Madre[8].

R. Ponerme furioso cuando alguien ha movido los muebles[9].

A veces esas cosas ponían a Madre y Padre realmente furiosos y me gritaban a mí o se gritaban el uno al otro. A veces Padre decía « Christopher, si no te comportas como es debido te juro que te voy a moler a palos», o Madre me decía «Dios santo, Christopher, de verdad que me estoy planteando internarte», o Madre me decía «Vas a llevarme a la tumba antes de hora».

[8] Eso sólo lo hice una vez. Le cogí las llaves cuando ella había ido a la ciudad en autobús, y yo nunca había conducido antes un coche y tenía 8 años y 5 meses, así que lo estampé contra la pared, y el coche ya no está allí porque Madre está muerta.

[9] Está permitido mover las sillas y la mesa de la cocina porque eso es distinto, pero me hace sentir mareado y enfermo que alguien mueva el sofá y las sillas en la sala de estar o en el comedor. Madre solía hacerlo cuando pasaba el aspirador, así que yo hacía un plano especial de dónde se suponía que tenían que estar todos los muebles y tomaba medidas y luego volvía a ponerlo todo en el sitio correcto y entonces me sentía mejor. Pero desde que Madre murió, Padre no ha aspirado nunca, y a mí me parece bien. La señora Shears vino a pasar el aspirador una vez, pero yo me puse a gemir y ella le gritó a Padre y nunca más volvió a intentarlo.

79

Cuando llegué a casa, Padre estaba sentado a la mesa de la cocina y me había preparado la cena. Llevaba una camisa a cuadros. La cena consistía en alubias, bróculi y dos lonchas de jamón y todo estaba dispuesto en el plato de forma que no se tocara. Me dijo:

—¿Dónde has estado?

Y yo le dije que había salido. Eso se llama una mentira piadosa. Una mentira piadosa no es una mentira en absoluto. Es cuando dices la verdad pero no toda la verdad. Eso significa que todo lo que decimos son mentiras piadosas, porque cuando alguien te pregunta, por ejemplo, «¿Qué quieres hacer hoy?», dices «Quiero pintar con el señor Peters», pero no dices «Quiero comerme el almuerzo y quiero ir al baño y quiero irme a casa después del colegio y quiero jugar con *Toby* y quiero comerme la cena y quiero jugar en el ordenador y quiero irme a la cama». Había dicho una mentira piadosa porque sabía que Padre no quería que hiciera de detective.

Padre dijo:

—Acabo de recibir una llamada de la señora Shears.

Empecé a comerme las alubias, el bróculi y las dos lonchas de jamón.

Entonces Padre preguntó:

—¿Qué demonios hacías husmeando en su jardín?

—Estaba haciendo de detective tratando de descubrir quién mató a *Wellington* —dije.

Padre dijo:

—¿Cuántas veces tengo que decírtelo, Christopher?

Las alubias, el bróculi y el jamón estaban fríos pero no me importaba. Suelo comer despacio, así que mi comida casi siempre está fría.

Padre dijo:

—Te dije que no anduvieses metiendo las narices en los asuntos de los demás.

—Creo que es probable que el señor Shears matara a *Wellington* —dije.

Padre no dijo nada.

—Él es mi Principal Sospechoso —dije—. Porque creo que alguien pudo haber matado a *Wellington* para poner triste a la señora Shears. Y normalmente un asesinato lo comete un conocido...

Padre golpeó la mesa con el puño con mucha fuerza. Los platos y los cubiertos brincaron y mi jamón saltó hasta tocar el bróculi, así que ya no pude comerme el jamón ni el bróculi. Entonces Padre gritó:

—No toleraré que el nombre de ese hombre se mencione en esta casa.

—¿Por qué no? —dije yo.

Y él dijo:

—Porque es un hombre malo.

—¿Significa eso que pudo haber matado a *Wellington?* —dije yo.

Padre apoyó la cabeza en las manos y dijo:

—Por el amor de Dios.

Me di cuenta de que Padre estaba enfadado conmigo, así que dije:

—Ya sé que me dijiste que no me metiera en los asuntos de los demás, pero la señora Shears es amiga nuestra.

Y Padre dijo:

—Bueno, pues ya no es amiga nuestra.

—¿Por qué no? —pregunté.

Y Padre dijo:

—De acuerdo, Christopher. Voy a decirte esto una sola vez, y sólo una. No volveré a decírtelo. Por el amor de Dios, mírame cuando te hablo. Mírame. No vas a volver a preguntarle nada a la señora Shears sobre quién mató a ese maldito perro. No vas a hacerle preguntas a nadie sobre quién mató a ese maldito perro. No vas a volver a entrar sin autorización en los jardines de otras personas. Vas a dejar ese ridículo jueguecito del detective desde ahora mismo.

Yo no dije nada.

Padre dijo:

—Voy a hacer que me lo prometas, Christopher. Y ya sabes qué significa que te haga prometerme algo.

Yo sabía bien qué significa decir que prometes algo. Tienes que decir que nunca más volverás a hacer algo y entonces nunca debes volver a hacerlo, porque eso convertiría la promesa en una mentira.

—Ya lo sé —dije.

Padre dijo:

—Prométeme que dejarás de hacer esas cosas. Prométeme que dejarás ese ridículo juego ahora mismo, ¿entendido?

—Lo prometo —dije.

83

Creo que sería un astronauta muy bueno.

Para ser un buen astronauta tienes que ser inteligente y yo soy inteligente. También tienes que entender cómo funcionan las máquinas y yo soy bueno a la hora de entender cómo funcionan las máquinas. También te tiene que gustar estar solo en una minúscula nave espacial a miles y miles de kilómetros de la superficie de la Tierra sin que te entre pánico o claustrofobia o tengas añoranza o te vuelvas loco. Y a mí me gustan de verdad los espacios pequeños, siempre y cuando no haya nadie en ellos conmigo. A veces, cuando quiero estar solo, me meto en el armario del tendedero que hay al lado del cuarto de baño y me deslizo junto al calentador y cierro la puerta detrás de mí y me paso horas allí sentado, pensando, y eso me hace sentir muy tranquilo.

Así que yo tendría que ser un astronauta en solitario, o tener mi propia parte de la nave espacial en la que nadie más pudiese entrar.

No hay cosas amarillas o marrones en una nave espacial, así que eso también estaría bien.

Tendría que hablar con otras personas del Centro de Control, pero lo haríamos a través de una conexión de radio y un monitor de televisión, o sea que no sería como hablar con desconocidos, sino como jugar a un juego de ordenador.

No sentiría ninguna añoranza, porque estaría rodeado de montones de las cosas que me gustan, máquinas y ordenadores y el espacio exterior. Y podría mirar a través de una ventanita de la nave espacial y saber que no hay nadie cerca de mí en miles y miles de kilómetros, que es lo que a veces me imagino que me pasa en las noches de verano, cuando me tumbo en el jardín y miro al cielo y me pongo las manos a los lados de la cara para no ver la valla y la chimenea y el hilo de tender y puedo hacer como que estoy en el espacio.

Todo lo que vería serían estrellas. Las estrellas son los sitios en que las moléculas de las que está hecha la vida se crearon billones de años atrás. Por ejemplo, el hierro de tu sangre, que impide que estés anémico, se creó en una estrella.

Me gustaría poder llevarme a *Toby* conmigo al espacio, y puede que me lo permitieran porque a veces se llevan animales al espacio para los experimentos, o sea que si se me ocurriera un buen experimento con una rata que no le hiciera daño a la rata, podría pedir que me dejaran llevar a *Toby.*

Pero si no me dejaran iría igualmente porque sería un Sueño Hecho Realidad.

89

Al día siguiente en el colegio le dije a Siobhan que Padre me había dicho que ya no podía hacer de detective y eso significaba que el libro se había acabado. Le enseñé las páginas que había escrito hasta entonces, con el dibujo del universo y el plano de la calle y los números primos. Y ella dijo que no importaba. Dijo que el libro era realmente bueno como estaba y que debía sentirme muy orgulloso de haber escrito un libro, incluso aunque fuera más bien corto, y que había algunos libros muy buenos que eran muy cortos, como ***El corazón de las tinieblas,*** que era de Conrad.

Pero yo le dije que no era un libro propiamente dicho porque no tenía un final propiamente dicho porque no había descubierto quién había matado a *Wellington*, así que el asesino todavía Andaba Suelto.

Y ella dijo que era como la vida, donde no se resolvían todos los asesinatos y no se atrapaba a todos los asesinos. Como Jack el Destripador.

Dije que no me gustaba la idea de que el asesino aún Anduviese Suelto. Dije que no me hacía gracia pensar que la persona que había matado a *Wellington* pudiese vivir en algún sitio cerca y que me la pudiera encontrar dando un paseo por la noche. Y eso era posible porque los asesinos suelen ser conocidos de la víctima.

Entonces dije:

—Padre dijo que no debía volver a mencionar nunca el nombre del señor Shears en nuestra casa, que era un hombre malo. Quizás eso significa que fue la persona que mató a *Wellington.*

Y Siobhan dijo:

—A lo mejor es que a tu padre no le gusta mucho el señor Shears.

Y yo dije:

—¿Por qué no?

—No lo sé, Christopher —dijo ella—. No lo sé, porque no sé nada sobre el señor Shears.

—El señor Shears estaba casado con la señora Shears y la dejó, como en un divorcio —dije yo—. Pero no sé si en realidad se divorciaron.

Y Siobhan dijo:

—Bueno, la señora Shears es amiga tuya, ¿no? Amiga tuya y de tu padre. Así que a lo mejor a tu padre no le gusta el señor Shears porque dejó a la señora Shears. Porque le hizo algo malo a una persona que es su amiga.

Y yo dije:

—Pero Padre dice que la señora Shears ya no es amiga nuestra.

—Lo siento, Christopher —dijo Siobhan—. Me gustaría poder responder a todas esas preguntas, pero simplemente no sé qué decirte.

Entonces sonó el timbre que anunciaba que acababa el colegio.

Al día siguiente vi pasar 4 coches amarillos seguidos de camino al colegio, lo que lo convertía en un **Día Negro,** o sea que no comí nada en el almuerzo y me quedé sentado en un rincón de la clase todo el día y leí mi libro del curso de Matemáticas de bachiller superior. Al día siguiente, también vi 4 coches amarillos seguidos de camino al colegio, lo que lo convirtió también en un **Día Negro,** así que no hablé con nadie y durante toda la tarde me quedé sentado en un rincón de la biblioteca gimiendo con la cabeza apoyada con fuerza en una esquina y eso me hacía sentir tranquilo y seguro. Pero al tercer día mantuve los ojos cerrados todo el camino al colegio hasta que bajamos del autocar porque después de haber tenido **2 Días Negros** seguidos me permito hacer eso.

97

Pero no fue el final del libro porque cinco días más tarde vi 5 coches rojos seguidos, lo que lo convirtió en un **Día Súper Bueno** y supe que iba a pasar algo especial. En el colegio no pasó nada especial o sea que tenía que pasar algo especial después del colegio. Y cuando llegué a casa me fui hasta la tienda de la esquina a comprarme unos regalices y una Milky Bar con mi dinero de la semana.

Cuando me había comprado los regalices y la Milky Bar me di la vuelta y vi a la señora Alexander, la anciana del número 39, que también estaba en la tienda. No llevaba vaqueros. Llevaba un vestido como una anciana normal. Y olía a comida casera.

—¿Qué te pasó el otro día? —me dijo.

—¿Qué día? —pregunté.

Y ella dijo:

—Cuando volví a salir te habías ido. Tuve que comerme yo todas las galletas.

—Me marché —dije.

—Ya lo vi —dijo.

—Pensé que podía llamar usted a la policía —dije.

Y ella preguntó:

—¿Por qué iba a hacer eso?

Y yo dije:

—Porque yo estaba metiendo las narices en los asuntos de los demás y Padre me dijo que no debía investigar quién mató a *Wellington.* Y un policía me dio una amonestación y si vuelvo a meterme en líos será muchísimo peor a causa de la amonestación.

Entonces la señora india del otro lado del mostrador le dijo a la señora Alexander:

—¿En qué puedo servirla?

Y la señora Alexander dijo que quería medio litro de leche y un paquete de pastelillos de Jaffa y yo salí de la tienda.

Fuera de la tienda vi que el teckel de la señora Alexander estaba sentado en la acera. Llevaba un abriguito hecho de tartán, que es una tela escocesa y a cuadros. Le habían atado la correa a la tubería junto a la entrada. A mí me gustan los perros, así que me agaché y le dije hola al perro de la señora Alexander y él me lamió la mano. Su lengua era áspera y húmeda. Le gustó el olor de mis pantalones y empezó a olisquearlos.

Entonces la señora Alexander salió y dijo:

—Se llama *Ivor.*

Yo no dije nada.

Y la señora Alexander dijo:

—Eres muy tímido, ¿verdad, Christopher?

Y yo dije:

—No me está permitido hablar con usted.

—No te preocupes —dijo ella—. No voy a decírselo a la policía y no voy a decírselo a tu padre, porque no tiene nada de malo charlar un poco. Charlar un poco es sólo ser simpático, ¿no?

—Yo no sé charlar —dije.

Entonces ella dijo:

—¿Te gustan los ordenadores?

Y yo dije:

—Sí. Me gustan los ordenadores. En casa tengo un ordenador en mi habitación.

Y ella dijo:

—Ya lo sé. A veces te veo sentado ante el ordenador en tu dormitorio cuando miro desde la acera de enfrente.

Entonces desató la correa de *Ivor* de la tubería.

Yo no iba a decir nada porque no quería meterme en líos.

Entonces pensé que aquél era un **Día Súper Bueno** y que aún no había pasado nada especial, así que era posible que hablar con la señora Alexander fuera eso especial que iba a pasar. Y pensé que podía decirme algo sobre *Wellington* o la señora Shears sin que yo se lo preguntara, o sea que eso no sería romper mi promesa. Le dije:

—Me gustan las matemáticas y cuidar de *Toby.* Y también me gusta el espacio exterior y estar solo.

Y ella dijo:

—Apuesto a que eres muy bueno con las matemáticas, ¿verdad?

—Sí, lo soy —dije—. El mes que viene voy a examinarme del bachiller superior. Y voy a sacar un sobresaliente.

Y la señora Alexander dijo:

—¿De veras? ¿El bachiller en Matemáticas?

—Sí —contesté—. Yo no digo mentiras.

Y ella dijo:

—Perdona. No pretendía sugerir que estuvieses mintiendo. Sólo me preguntaba si te habría oído correctamente. Soy un poco sorda.

—Ya me acuerdo. Me lo dijo —y entonces dije—: Yo soy la primera persona en mi colegio que se presenta a un examen de bachillerato, porque es una escuela especial.

—Bueno —dijo ella—, pues estoy muy impresionada. Y espero que saques un sobresaliente.

Y yo dije:

—Lo sacaré.

Entonces ella dijo:

—Y la otra cosa que sé sobre ti es que tu color favorito no es el amarillo.

—No —dije yo—. Y tampoco es el marrón. Mi color favorito es el rojo. Y el color metálico.

Entonces *Ivor* se hizo caca y la señora Alexander la recogió con la mano metida dentro de una bolsita de plástico y luego volvió del revés la bolsita de plástico y le hizo un nudo de forma que la caca quedó encerrada y ella no tocó la caca con las manos.

Entonces yo hice unos razonamientos. Padre tan sólo me había hecho prometerle cinco cosas que eran

1. No mencionar el nombre del señor Shears en nuestra casa.
2. No ir a preguntarle a la señora Shears quién había matado a ese maldito perro.
3. No ir a preguntarle a nadie quién había matado al maldito perro.
4. No entrar sin autorización en los jardines de los demás.
5. Dejar ese ridículo jueguecito del detective.

Y preguntar acerca del señor Shears no era ninguna de esas cosas. Y si uno es detective tiene que *Correr Riesgos y* ése era un **Día Súper Bueno** lo que significaba que era un buen día para *Correr Riesgos*, así que dije:

—¿Conoce usted al señor Shears? —lo cual era más o menos charlar.

Y la señora Alexander dijo:

—No, en realidad no. Quiero decir que lo conocía lo suficiente como para saludarlo y charlar un poco en la calle, pero no sabía gran cosa sobre él. Creo que trabajaba en un banco. El National Westminster. En el centro.

Y yo dije:

—Padre dice que es un hombre malo. ¿Sabe por qué dice eso? ¿Es un hombre malo el señor Shears?

Y la señora Alexander dijo:

—¿Por qué me haces preguntas sobre el señor Shears, Christopher?

No dije nada porque no quería investigar el asesinato de *Wellington*, que era la razón por la que preguntaba sobre el señor Shears.

Pero la señora Alexander dijo:

—¿Es por *Wellington?*

Y asentí con la cabeza, porque eso no contaba como hacer de detective.

La señora Alexander no dijo nada. Se dirigió a la pequeña papelera roja junto a la entrada del parque y metió en ella la caca de *Ivor*, aquello era meter una cosa marrón dentro de una cosa roja, lo que hizo que me diera vueltas la cabeza, así que no miré. Entonces volvió de nuevo hacia mí.

Inspiró profundamente y dijo:

—Tal vez sería mejor no hablar de esas cosas, Christopher.

—¿Por qué no? —dije.

Y ella dijo:

—Porque... —Entonces se detuvo y decidió empezar una frase distinta—. Porque a lo mejor tu padre tiene razón y no deberías andar por ahí haciendo preguntas sobre eso.

Y yo pregunté:

—¿Por qué?

Y ella dijo:

—Porque está claro que va a dolerle que lo hagas.

—¿Por qué va a dolerle que lo haga? —dije yo.

Entonces la señora volvió a inspirar profundamente y dijo:

—Porque... porque yo creo que tú ya sabes por qué a tu padre no le gusta mucho el señor Shears.

Entonces pregunté:

—¿Mató el señor Shears a Madre?

Y la señora Alexander dijo:

—¿Que si la mató?

Y yo dije:

—Sí. ¿Mató él a Madre?

Y la señora Alexander dijo:

—No. No. Por supuesto que él no mató a tu madre.

—Pero ¿le causó él tanto estrés que se murió de un ataque al corazón? —pregunté.

Y la señora Alexander dijo:

—Te aseguro que no sé de qué me hablas, Christopher.

Y yo dije:

—¿O le hizo daño y ella tuvo que ir al hospital?

—¿Tuvo que ir al hospital? —preguntó la señora Alexander.

Y yo dije:

—Sí. Y no fue muy grave al principio, pero tuvo un ataque al corazón cuando estaba en el hospital.

Y la señora Alexander dijo:

—Dios mío.

—Y se murió —dije yo.

Y la señora Alexander dijo otra vez:

—Dios mío —y entonces dijo—: Oh, Christopher, lo siento, lo siento muchísimo. No lo sabía.

Entonces le pregunté:

—¿Por qué ha dicho «Creo que tú ya sabes por qué a tu padre no le

gusta mucho el señor Shears»?

La señora Alexander se llevó una mano a la boca y dijo:

—Oh, pobrecillo. —Pero no contestó a mi pregunta.

Así que volví a preguntarle lo mismo, porque en una novela policíaca cuando alguien no quiere contestar a una pregunta es porque trata de guardar un secreto o trata de impedir que alguien se meta en líos, lo que significa que las respuestas a esas preguntas son las respuestas más importantes de todas, y por eso un detective tiene que presionar a esa persona.

Pero la señora Alexander siguió sin contestar. En lugar de eso me hizo una pregunta. Me dijo:

—¿Entonces no lo sabes?

Y yo dije:

—¿Qué es lo que no sé?

Ella respondió:

—Mira, Christopher, probablemente no debería decirte esto —entonces dijo—: Quizá podríamos dar un paseo juntos por el parque. Éste no es lugar para hablar de estas cosas.

Yo estaba nervioso. No conocía a la señora Alexander. Sabía que era una anciana y que le gustaban los perros. Pero era una extraña. Y yo nunca voy solo al parque porque es peligroso y la gente se inyecta drogas detrás de los lavabos públicos de la esquina. Quería irme a casa y subir a mi habitación y darle de comer a *Toby* y practicar un poco de matemáticas.

Pero también me sentía intrigado. Porque pensaba que a lo mejor me contaba un secreto. Y el secreto podía ser sobre quién había matado a *Wellington.* O sobre el señor Shears. Y si hacía eso a lo mejor conseguía más pruebas contra él, o conseguía *Excluirlo de Mis Investigaciones.*

Así que, como era un **Día Súper Bueno**, decidí entrar en el parque con la señora Alexander incluso aunque me diera miedo.

Cuando estábamos dentro del parque, la señora Alexander dejó de andar y dijo:

—Voy a decirte algo y tienes que prometerme que no le dirás a tu padre que te lo he contado.

—¿Por qué? —dije.

Y ella dijo:

—No debería haberte dicho lo que te he dicho. Y si no me explico seguirás preguntándote qué quería decir. Y es posible que se lo preguntes a tu padre. Y yo no quiero que lo hagas porque no quiero que le des un disgusto. Así que voy a explicarte por qué he dicho lo que he dicho. Pero antes de que lo haga tienes que prometerme que no le dirás a nadie que te lo he dicho.

—¿Por qué? —dije.

Y ella dijo:

—Christopher, por favor, tan sólo confía en mí.

Y yo dije:

—Lo prometo. —Porque si la señora Alexander me decía quién había

matado a *Wellington*, o me contaba que el señor Shears había en efecto matado a Madre, todavía podría ir a contárselo a la policía porque a uno le está permitido romper una promesa si alguien ha cometido un crimen y sabes algo al respecto.

Y la señora Alexander dijo:

—Tu madre, antes de morir, era muy buena amiga del señor Shears.

Y yo dije:

—Ya lo sé.

Y ella dijo:

—No, Christopher. No estoy segura de que lo sepas. Quiero decir que eran muy buenos amigos. Muy, muy buenos amigos.

Pensé en eso un rato y dije:

—¿Se refiere a que tenían relaciones sexuales?

Y la señora Alexander dijo:

—Sí, Christopher. A eso me refiero.

Entonces no dijo nada más durante unos 30 segundos.

Entonces dijo:

—Lo siento, Christopher. De verdad que no pretendía decirte nada que te disgustase. Pero quería explicarme. Explicar por qué te he dicho lo que te he dicho. Verás, pensaba que lo sabías. Por eso tu padre cree que el señor Shears es un hombre malo. Y por eso no quiere que vayas por ahí hablándole a la gente del señor Shears. Porque eso le traería malos recuerdos.

Y yo dije:

—¿Por eso el señor Shears dejó a la señora Shears, porque estaba teniendo relaciones sexuales con alguien mientras estaba casado con la señora Shears?

Y la señora Alexander dijo:

—Sí, supongo que sí —entonces dijo—: Lo siento, Christopher. Lo siento de verdad.

Y yo dije:

—Creo que tengo que irme.

—¿Estás bien, Christopher? —dijo ella.

—Me da miedo estar en el parque con usted porque es una extraña —dije.

Y ella dijo:

—Yo no soy una extraña, Christopher, soy una amiga.

Y yo dije:

—Ahora me voy a casa.

Y ella dijo:

—Si quieres hablar sobre eso puedes venir a verme siempre que quieras. Sólo tienes que llamar a mi puerta.

Y yo dije:

—Vale.
Y ella dijo:
—¿Christopher?
Y yo dije:
—¿Qué?
—No le dirás nada a tu padre de esta conversación, ¿verdad? —dijo.
—No. Lo he prometido —dije yo.
Y ella dijo:
—Vete a casa. Y recuerda lo que te he dicho. Siempre que quieras.
Entonces me fui a casa.

101

El señor Jeavons decía que a mí me gustaban las matemáticas porque son seguras. Decía que me gustaban las matemáticas porque consisten en resolver problemas, y esos problemas son difíciles e interesantes, pero siempre hay una respuesta sencilla al final. Y lo que quería decir era que las matemáticas no son como la vida, porque al final en la vida no hay respuestas sencillas.

Eso es así porque el señor Jeavons no entiende los números.

He aquí una famosa historia llamada **El Problema de Monty Hall,** que he incluido en este libro porque ilustra lo que quiero decir.

Había una columna titulada **«Pregúntale a Marilyn»** en una revista llamada ***Parade,*** en Estados Unidos. Y esa columna la escribía Marilyn vos Savant y en la revista se decía que tenía el mayor coeficiente intelectual del mundo según el ***Libro Guinness de los Récords.*** En la columna respondía a preguntas sobre matemáticas enviadas por los lectores.

En septiembre de 1990, Craig F. Whitaker, de Columbia, Maryland, envió la siguiente pregunta (pero no es lo que se llama una cita directa porque la he simplificado y la he hecho más fácil de entender).

> Estás en un concurso en la televisión. En este concurso la idea es ganar como premio un coche. El locutor del programa te enseña tres puertas. Dice que hay un coche detrás de una de las puertas y que detrás de las otras dos hay cabras. Te pide que elijas una puerta. Tú eliges una puerta, que no se abre todavía. Entonces, el locutor abre una de las puertas que tú no has elegido y muestra una cabra (porque él sabe lo que hay detrás de las puertas). Entonces dice que tienes una última oportunidad de cambiar de opinión antes de que las puertas se abran y consigas un coche o una cabra. Te pregunta si quieres cambiar de idea y elegir la otra puerta sin abrir. ¿Qué debes hacer?

Marilyn vos Savant dijo que siempre debías cambiar y elegir la última puerta, porque las posibilidades de que hubiese un coche detrás de esa puerta eran de 2 sobre 3.

Pero si usas la intuición decides que las posibilidades son de 50 y 50, porque crees que hay igual número de posibilidades de que el coche esté detrás de cualquiera de las puertas.

Mucha gente escribió a la revista para decir que Marilyn vos Savant se equivocaba, incluso después de que ella explicara detalladamente por qué tenía razón. El 92 % de las cartas que recibió sobre el problema decían que estaba equivocada y muchas de esas cartas eran de matemáticos y científicos. He aquí algunas de las cosas que le dijeron

Me preocupa muchísimo la carencia de aptitudes matemáticas del público en general. Por favor, colabore usted confesando su error.

Robert Sachs, doctor por la Universidad
George Masón

Ya hay suficiente analfabetismo matemático en este país, y no necesitamos que la persona con el mayor coeficiente intelectual del mundo vaya propagando más. ¡Qué vergüenza!

Scott Smith, doctor por la Universidad
de Florida

Me horroriza que después de haber sido corregida por al menos tres matemáticos siga usted sin ver su equivocación.

Kent Ford, Universidad Estatal de Dickinson

Tengo la seguridad de que recibirá usted muchas cartas de estudiantes de instituto y universitarios. Quizá debería conservar unas cuantas direcciones para solicitar ayuda para futuras columnas.

W. Robert Smith, doctor por la Universidad
Estatal de Georgia

Está usted completamente equivocada... ¿Cuántos matemáticos airados se precisan para hacerla cambiar de opinión?

E. Ray Bobo, doctor por la Universidad
de Georgetown

Si todos esos eminentes doctores estuviesen equivocados, el país tendría problemas gravísimos.

Everett Harman, doctor por el Instituto
de Investigación del Ejército de Estados Unidos

Pero Marilyn vos Savant tenía razón. Y he aquí 2 formas por las que puede demostrarse.

Primero puede hacerse mediante las matemáticas, así

Denominemos las puertas X, Y y Z.

Denominemos CSC el caso en el que el coche está detrás de la puerta X, y así sucesivamente.

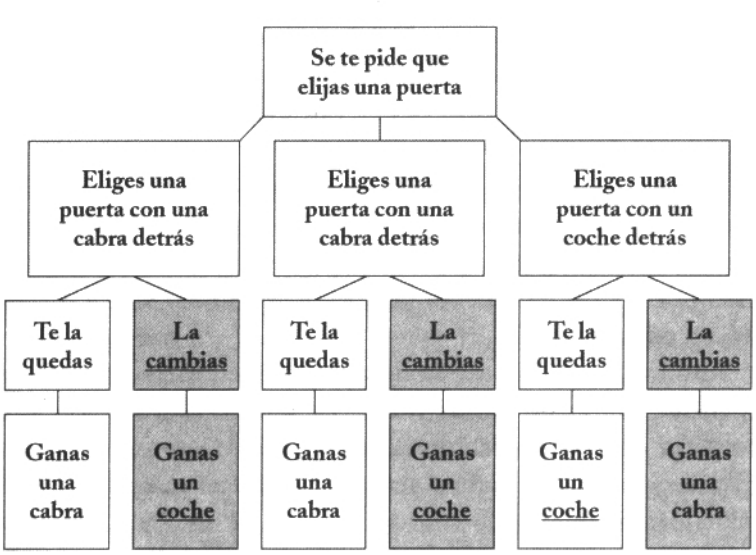
Denominemos LSC el caso en el que el locutor abre la puerta X, y así sucesivamente.

Suponiendo que elijas la puerta X, la posibilidad de ganar

el coche si cambias de puerta viene dada por la fórmula siguiente:

$$P(L_Z \wedge C_Y) + P(L_Y \wedge C_Z)$$
$$= P(C_Y).P(L_Z \mid C_Y) + P(C_Z).P(L_Y \mid C_z)$$
$$= (1/3.1) + (1/3.1) = 2/3$$

La segunda forma de deducirlo es haciendo un cuadro de todos los resultados posibles, así



O sea que si cambias de puerta, 2 veces de 3 ganas el coche. Y si te quedas la puerta, sólo ganas el coche 1 vez de 3.

Esto demuestra que la intuición puede hacer a veces que nos equivoquemos. Y la intuición es lo que la gente utiliza en la vida para tomar decisiones. Pero la lógica puede ayudarte a deducir la respuesta correcta.

También demuestra que el señor Jeavons está equivocado y los números son a veces muy complicados y en absoluto sencillos. Y por eso a mí me gusta **El Problema de Monty Hall.**

103

Cuando llegué a casa, Rhodri estaba allí. Rhodri es el hombre que trabaja para Padre: lo ayuda con el mantenimiento de calefacciones y la reparación de calderas. A veces viene a casa por las tardes a beber cerveza con Padre y ver la televisión y conversar.

Rhodri llevaba un mono de trabajo blanco con marcas de suciedad por todas partes y tenía un anillo de oro en el dedo corazón de la mano izquierda y olía a algo cuyo nombre no conozco y a lo que Padre suele oler cuando vuelve a casa del trabajo.

Metí mis regalices y mi Milky Bar en mi caja especial de comida, que Padre no puede tocar porque es mía.

Entonces Padre dijo:

—¿Dónde andabas, jovencito?

—He ido a la tienda a comprarme unos regalices y una Milky Bar —dije.

Y él me dijo:

—Has tardado mucho.

Y yo dije:

—He hablado con el perro de la señora Alexander fuera de la tienda. Y lo he acariciado y me ha olisqueado los pantalones. —Lo cual era otra mentira piadosa.

Entonces Rhodri me dijo:

—Vaya, por lo que veo, no te libras del tercer grado, ¿eh?

Pero yo no sabía qué era el tercer grado.

Y Rhodri me dijo:

—Bueno, ¿cómo te va, capitán?

Y yo dije:

—Me va muy bien, gracias —que es lo que se supone que tienes que decir.

Y él me dijo:

—¿Cuánto es 251 por 864?

Y yo lo pensé y contesté:

—216.864. —Porque era un cálculo realmente fácil, porque sólo hay que multiplicar **864** x **1.000** que da **864.000.** Entonces lo divides por 4 que da 216.000 y eso es **250** x **864.** Entonces sólo hay que sumarle otro **864** para conseguir **251** x **864.** Y eso da **216.864.**

Le pregunté:

—¿Es correcto?

Y Rhodri dijo:

—No tengo ni la más remota idea. —Y se rió.

No me gusta que Rhodri se ría de mí. Rhodri siempre se está riendo de mí. Padre dice que eso es ser simpático.

Entonces Padre dijo:

—Voy a ponerte uno de esos Gobi Aloo Sag en el horno, ¿quieres?

Eso es porque a mí me gusta la comida india, porque tiene un sabor fuerte. Pero la Gobi Aloo Sag es amarilla, así que le pongo colorante rojo para comida antes de comérmela. Y guardo un pequeño tarro de colorante en mi caja especial de comida.

Y yo dije:

—Vale.

Y Rhodri dijo:

—Bueno, así que parece que Parky les tendió una trampa, ¿no? —Pero eso se lo decía a Padre, no a mí.

Y Padre dijo:

—Bueno, esas placas base parecían recién salidas de la maldita Arca de Noé.

—¿Vas a decírselo? —preguntó Rhodri.

Y Padre dijo:

—¿Qué sentido tendría? No creo que vayan a llevarlo a juicio, ¿no crees?

Y Rhodri dijo:

—Cuando las ranas críen cola.

—Supongo que es mejor no darle más vueltas a la cosa —dijo Padre.

Entonces me fui al jardín.

Siobhan me dijo que cuando escribes un libro tienes que incluir algunas descripciones de cosas. Yo dije que podía coger fotografías y ponerlas en el libro. Pero ella me dijo que la idea de un libro es describir las cosas utilizando palabras, para que la gente que las lea pueda formarse una imagen en su mente.

Y me dijo que era mejor describir cosas que fuesen interesantes o diferentes.

También me dijo que debía describir a las personas en mi historia, mencionando un par de detalles sobre ellas, de forma que la gente pueda hacerse una imagen de ellas en la mente. Que es por lo que escribí sobre los zapatos del señor Jeavons con todos aquellos agujeros y sobre el policía que parecía tener dos ratones en la nariz y sobre que Rhodri oliese a algo que yo no sabía cómo se llamaba.

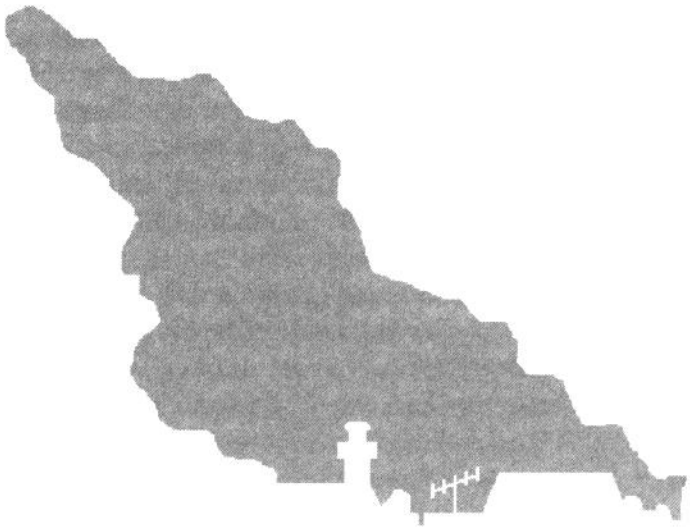
Así pues, decidí hacer una descripción del jardín. Pero el jardín no era muy interesante o diferente. No era más que un jardín, con hierba y un cobertizo y un hilo de tender. Pero el cielo era interesante y diferente. Normalmente los cielos parecen aburridos porque son todos azules o todos grises o están cubiertos de un solo tipo de nubes y no parece que estén

cientos de kilómetros por encima de tu cabeza. Parece que alguien los haya pintado en un techo enorme. Pero aquel cielo tenía montones de clases distintas de nubes a diferentes alturas, así que podías ver lo grande que era y eso hacía que pareciera inmenso.

Muy lejos, en el cielo, había montones de nubecillas blancas que parecían escamas de pez o dunas de arena de diseño muy regular.

Luego, más cerca y hacia el oeste había algunas nubes grandes que estaban ligeramente coloreadas de naranja porque era casi el atardecer y el sol estaba descendiendo.

Más cerca del suelo había una nube enorme de color gris, porque era una nube de lluvia. Era grande y puntiaguda y era así



Después de mirarla durante mucho rato la vi moverse muy despacio y era como una nave espacial extraterrestre de cientos de kilómetros de largo, como en ***Dune*** o ***Los 7 de Blake*** o ***Encuentros en la tercera fase***, sólo que no estaba hecha de un material sólido, estaba hecha de gotitas de vapor de agua condensado, que es de lo que están hechas las nubes.

Y podría haber sido una nave extraterrestre.

La gente cree que las naves espaciales extraterrestres son sólidas y están hechas de metal y tienen luces por todas partes y se mueven lentamente a través del cielo porque así es como construiríamos nosotros una nave espacial si fuésemos capaces de construir una tan grande. Pero los extraterrestres, si es que existen, son probablemente muy diferentes de nosotros. Podrían ser como grandes babosas, o ser planos como reflejos. O podrían ser grandes como planetas. O podrían no tener cuerpos en absoluto. Podrían ser tan sólo información, como en un ordenador. Y sus naves espaciales podrían ser como nubes, o estar hechas a base de objetos inconexos como polvo u hojas.

Entonces escuché los sonidos del jardín y oí cantar a un pájaro y oí ruido de tráfico que era como olas rompiendo en una playa y oí a alguien

tocando un instrumento en alguna parte y a niños chillando. Y entre esos ruidos, si escuchaba muy atentamente y me quedaba completamente inmóvil, podía oír un ruidito que era como un silbido en mis oídos y el aire al entrar y salir de mi nariz.

Entonces olisqueé el aire para saber a qué olía el aire del jardín. Pero no logré oler nada. Olía a nada. Y eso era interesante también.

Entonces entré en la casa y le di de comer a *Toby.*

107

El perro de los Baskerville es mi libro favorito.

En ***El perro de los Baskerville,*** Sherlock Holmes y el doctor Watson reciben la visita de James Mortimer, que es un doctor de los páramos de Devon. El amigo de James Mortimer, sir Charles Baskerville, ha muerto de un ataque al corazón y James Mortimer cree que pueden haberlo matado de un susto. James Mortimer tiene también un antiguo pergamino que describe la maldición de los Baskerville.

En ese pergamino dice que sir Charles Baskerville tenía un antepasado llamado sir Hugo Baskerville que era un hombre feroz, irreverente e impío. Trató de tener relaciones sexuales con la hija de un vasallo, pero ella se escapó y él la persiguió a través de los páramos. Sus amigos, que eran unos parranderos temerarios, salieron también tras él.

Y cuando lo encontraron, la hija del vasallo había muerto de agotamiento y fatiga. Vieron una bestia enorme y negra, que tenía la forma de un perro de caza, pero que era mayor que cualquier perro sobre el que un mortal hubiese posado jamás la mirada, y ese perro estaba desgarrándole la garganta a sir Hugo Baskerville. Y uno de los amigos se murió del susto aquella misma noche y los otros quedaron deshechos para el resto de sus vidas.

James Mortimer cree que el perro de los Baskerville pudo haber matado de miedo a sir Charles y le preocupa que su hijo y heredero, sir Henry Baskerville, esté en peligro cuando llegue a la mansión en Devon.

Así que Sherlock Holmes envía al doctor Watson a Devon con sir Henry Baskerville y James Mortimer. Y el doctor Watson trata de averiguar quién puede haber matado a sir Charles Baskerville. Y Sherlock Holmes dice que se quedará en Londres, pero viaja a Devon en secreto e investiga por su cuenta.

Y Sherlock Holmes descubre que a sir Charles lo mató un vecino llamado Stapleton que es un coleccionista de mariposas y un pariente lejano de los Baskerville. Stapleton es pobre, así que trata de matar a sir Henry Baskerville para heredar él la mansión.

Para lograrlo se ha comprado un perro enorme en Londres y lo ha cubierto de fósforo para que resplandezca en la oscuridad. Fue ese perro el que mató del susto a sir Charles Baskerville. Y Sherlock Holmes y Watson y Lestrade, de Scotland Yard, atrapan a Stapleton. Y Sherlock Holmes y Watson le disparan al perro, que es uno de los perros a los que matan en la historia, lo cual no es agradable porque no era culpa del perro. Y Stapleton escapa hacia Grimpen que es una parte del páramo y se muere porque se lo traga una ciénaga.

Hay partes de la historia que no me gustan. Una es el pergamino, porque está escrito en un lenguaje antiguo que me es difícil entender, como

> Aprended pues de esta historia a no temer los frutos del pasado, sino más bien a mostraros circunspectos en el futuro, para que aquellas viles pasiones por las que nuestra familia tan gravemente ha padecido no vuelvan a desatarse jamás para conducirnos a la perdición.

Y a veces sir Arthur Conan Doyle (que es el autor) describe a la gente así

> Había algo sutilmente erróneo en su rostro, cierta tosquedad en la expresión, cierta dureza, quizás en la mirada, cierta holgura en los labios que ajaba su perfecta belleza.

Y yo no sé qué significa que haya cierta dureza quizás en la mirada y a mí no me interesan los rostros.

Pero a veces es divertido no saber qué significan las palabras porque puedes buscarlas en un diccionario, como hondonada (que es una depresión profunda en el terreno) o altozano (que es un monte de poca altura sobre terreno llano).

Me gusta ***El perro de los Baskerville*** porque es una historia de detectives, lo que significa que hay pistas y pistas falsas.

Éstas son algunas de las pistas

1. **Dos botas de sir Henry Baskerville desaparecen cuando está alojado en un hotel de Londres** — Eso significa que alguien quiere dárselas al perro de los Baskerville para que las huela, como un sabueso, para así poder cazarlo. Eso significa que el perro de los Baskerville no es un ser sobrenatural sino un perro real.

2. **Stapleton es la única persona que sabe cómo atravesar la ciénaga de Grimpen y le dice a Watson que no entre en ella por su propia seguridad** — Eso significa que está ocultando algo en medio de la ciénaga de Grimpen y que no quiere que nadie lo encuentre.

3. **La señora Stapleton le dice al doctor Watson que «Regrese directamente a Londres de inmediato»** — Eso es porque ella cree que el doctor Watson es sir Henry Baskerville y sabe que su marido quiere matarlo.

Y éstas son algunas de las pistas falsas

1. **Cuando Sherlock Holmes y Watson están en Londres son seguidos por un hombre en un carruaje con barba negra** — Eso te hace creer que el hombre es Barrymore, el mayordomo de la mansión Baskerville, porque es la única persona que tiene una barba negra. Pero

el hombre es en realidad Stapleton, que lleva una barba falsa.

2. **Selden, el asesino de Notting Hill** — Ése es un hombre que ha escapado de una prisión cercana y al que persiguen por los páramos, lo que te hace pensar que tiene algo que ver con la historia, porque es un criminal, pero no tiene absolutamente nada que ver con la historia.

3. **El hombre en el Peñasco** — Es una silueta de un hombre que el doctor Watson ve en los páramos por la noche y que no reconoce, lo que te hace pensar que es el asesino. Pero es Sherlock Holmes que ha ido a Devon en secreto.

También me gusta ***El perro de los Baskerville*** porque me gusta Sherlock Holmes y creo que si yo fuese un detective como es debido es la clase de detective que sería. Es muy inteligente y resuelve el misterio y dice

> El mundo está lleno de cosas obvias de las que nadie se da cuenta nunca ni de casualidad.

Pero él sí se da cuenta, como yo. En el libro también se dice

> Sherlock Holmes tenía, en grado sumo, el poder de abstraer su mente a voluntad.

Y en eso es como yo, porque si una cosa me interesa de verdad, como hacer ejercicios de matemáticas o leer un libro sobre las misiones del Apolo, o los tiburones blancos, no me doy cuenta de nada más, y Padre puede estar llamándome para que vaya a cenar y yo no le oigo. Y por eso soy muy bueno jugando al ajedrez, porque abstraigo mi mente a voluntad y me concentro en el tablero y al cabo de un rato la persona con la que estoy jugando deja de concentrarse y empieza a rascarse la nariz o a mirar por la ventana y entonces comete un error y le gano.

Además, el doctor Watson dice de Sherlock Colmes

> [...] su mente [...] estaba ocupada en tratar por todos los medios de urdir un plan en que pudiese encajar todos aquellos episodios extraños y sin conexión aparente.

Y eso es lo que yo trato de hacer al escribir este libro. Además, Sherlock Holmes no cree en lo sobrenatural, que es Dios y los cuentos de hadas y los Perros del Infierno y las maldiciones, que son cosas estúpidas.

Y voy a acabar este capítulo con dos hechos interesantes sobre Sherlock Holmes

1. En las historias originales de Sherlock Holmes, a Sherlock Holmes nunca

se lo describe con una gorra de cazador, que es lo que siempre lleva en las fotos y en las historietas. La gorra de cazador se la inventó un hombre llamado Sidney Paget, que hizo las ilustraciones para los libros originales.

2. En las historias originales de Sherlock Holmes, Sherlock Holmes nunca dice: «Elemental, querido Watson». Eso sólo lo dice en las películas y en la televisión.

109

Esa noche escribí un poco más de mi libro y a la mañana siguiente me lo llevé al colegio para que Siobhan pudiese leerlo y decirme si había cometido errores de ortografía y gramática.

Siobhan leyó el libro durante el recreo de la mañana, cuando se toma una taza de café y se sienta en un extremo del patio con los demás profesores.

Después del recreo de la mañana vino a sentarse a mi lado y dijo que había leído la parte de mi conversación con la señora Alexander.

Me preguntó:

—¿Le has hablado a tu padre de eso?

Y yo contesté:

—No.

Y ella dijo:

—¿Vas a hablarle a tu padre de eso?

Y yo dije:

—No.

Y ella dijo:

—Bien. Creo que es una buena idea, Christopher.

Y entonces dijo:

—¿Te sentiste triste al descubrirlo?

Y yo dije:

—¿Descubrir qué?

Y ella dijo:

—¿Te disgustaste al descubrir que tu madre y el señor Shears tuvieron una aventura?

—No —dije yo.

Y ella dijo:

—¿Me estás diciendo la verdad, Christopher?

—Yo siempre digo la verdad —dije yo entonces.

Y ella dijo:

—Ya sé que lo haces, Christopher. Pero a veces nos ponemos tristes por algo y no nos gusta decirles a los demás que estamos tristes por eso. Preferimos guardar el secreto. O a veces estamos tristes pero en realidad no sabemos que estamos tristes. Así que decimos que no estamos tristes. Pero en realidad lo estamos.

—Yo no estoy triste —dije.

Y ella dijo:

—Si esto te hiciera sentir triste, quiero que sepas que puedes venir a hablarme de ello. Porque creo que hablar conmigo te ayudará a sentirte menos triste. Y si no estás triste pero sencillamente quieres hablarme de ello, también me parecerá bien. ¿Lo comprendes?

Y yo dije:

—Sí, lo entiendo.

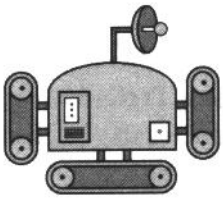
Y ella dijo:

—Bien.

—Pero no estoy triste —dije yo—. Porque Madre está muerta. Y porque el señor Shears ya no anda por aquí. O sea que estaría poniéndome triste por algo que no es real y no existe. Y eso sería estúpido.

Y entonces hice prácticas de matemáticas durante el resto de la mañana y a la hora de comer no me tomé la *quiche* porque era amarilla, pero sí me comí las zanahorias y los guisantes y un montón de ketchup. Y de postre me comí un poco de tarta de mora y manzana, pero no el glaseado porque era amarillo, y pedí a la señora Davis que me quitara el glaseado antes de servírmela en el plato porque no importa que las distintas clases de comida se toquen antes de llegar a tu plato.

Entonces, después de comer, me pasé la tarde haciendo plástica con la señora Peters y pinté algunos dibujos de extraterrestres que eran así



113

Mi memoria es como una película. Por eso soy realmente bueno a la hora de acordarme de cosas, como las conversaciones que he escrito en el libro, y lo que la gente llevaba y cómo olía, porque mi memoria tiene una banda olfativa que es como una banda sonora.

Y cuando la gente me pide que recuerde algo puedo apretar simplemente el **Rebobinar** y el **Avance Rápido** y la **Pausa** como en un aparato de vídeo, más bien como en un DVD porque no tengo que rebobinar todo lo que hay en medio para llegar a un recuerdo de algo que pasó hace mucho tiempo. Y no hay botones, además, porque está pasando en mi cabeza.

Si alguien me dice: «Christopher, cuéntame cómo era tu madre», puedo Rebobinar hasta montones de escenas distintas y decir cómo era ella en esas escenas.

Por ejemplo podría Rebobinar hasta el 4 de julio de 1992, cuando yo tenía 9 años, que era un sábado y estábamos de vacaciones en Cornualles y por la tarde estuvimos en la playa en un sitio llamado Polperro. Y Madre llevaba unos pantalones cortos tejanos y la parte de arriba de un bikini azul claro y fumaba unos cigarrillos llamados Consulate que tenían sabor mentolado. Y no se bañaba. Madre tomaba el sol en una toalla de rayas rojas y moradas y leía un libro de Georgette Heyer titulado ***Los farsantes***. Y entonces acabó de tomar el sol y se metió en el agua para nadar y dijo: «Jolín, qué fría está la condenada». Y dijo que yo debería meterme y nadar también, pero a mí no me gusta nadar porque no me gusta quitarme la ropa. Y ella dijo que tan sólo me arremangara los pantalones y me metiera un poquito en el agua, así que eso hice. Y me quedé ahí de pie en el agua. Y Madre dijo: «Mira. Es genial». Y saltó hacia atrás y desapareció bajo el agua y yo pensé que un tiburón se la había comido y grité y ella salió otra vez del agua y se acercó a donde yo estaba y levantó la mano derecha y abrió los dedos en abanico y dijo: «Vamos, Christopher, tócame la mano. Venga ya. Deja de gritar. Tócame la mano. Escúchame, Christopher. Tú puedes». Y al cabo de un rato dejé de gritar y levanté la mano izquierda y abrí los dedos en abanico e hicimos que nuestros dedos se tocaran, y Madre dijo: «Tranquilo, Christopher. Tranquilo. En Cornualles no hay tiburones», y entonces me sentí mejor.

Sólo que no puedo acordarme de nada de antes de que tuviera 4 años porque hasta entonces no miraba las cosas de la forma adecuada, así que no se grabaron como es debido.

Y así es como reconozco a alguien si no sé quién es. Veo qué lleva puesto, o si lleva un bastón, o si tiene el pelo raro, o cierta clase de gafas, o si tiene una forma particular de mover los brazos y hago una **Búsqueda** a través de mis recuerdos para ver si lo he visto antes.

Y también es mi manera de saber cómo reaccionar en las situaciones

difíciles cuando no sé qué hacer.

Por ejemplo, si la gente dice cosas que para mí no tienen sentido, como «Estás como una verdadera cabra» o «Te estás quedando en los huesos», hago una **Búsqueda** y compruebo si he oído a alguien decir eso antes.

Y si alguien está tendido en el suelo en el colegio hago una **Búsqueda** a través de mis recuerdos para encontrar una imagen de alguien sufriendo un ataque de epilepsia y entonces comparo la imagen con lo que está pasando delante de mí para así poder decidir si tan sólo está tendido jugando, o echándose un sueñecito, o si es un ataque de epilepsia. Y si es un ataque de epilepsia, aparto todos los muebles para que el niño no se golpee la cabeza y me quito el jersey y se lo pongo debajo de la cabeza y voy a buscar a un profesor.

Hay otras personas que también tienen imágenes en la cabeza. Pero son diferentes porque las imágenes en mi cabeza son todas imágenes de cosas que pasaron realmente. Las otras personas tienen imágenes de cosas que no son reales y no pasaron.

Por ejemplo, Madre solía decir a veces: «De no haberme casado con tu padre, creo que viviría en una pequeña granja en el sur de Francia con alguien llamado Jean. Y él sería, por decir algo, el manitas de la zona. Ya sabes, pintaría y empapelaría, cuidaría jardines y construiría cercados. Y tendríamos una galería rodeada de higueras y habría un campo de girasoles al final del jardín y un pueblecito en la colina en la distancia y nos sentaríamos ahí fuera al atardecer a beber vino tinto y fumar cigarrillos Gauloises y a ver la puesta de sol».

Y Siobhan me dijo una vez que cuando se sentía deprimida o triste cerraba los ojos y se imaginaba que estaba en una casa en Cape Cod con su amiga Elly, y que viajaban en un barco desde Provincetown y salían a la bahía a ver las ballenas y que eso la hacía sentirse tranquila y en paz y feliz.

Y a veces, cuando alguien se ha muerto, como se murió Madre, la gente dice «¿Qué te gustaría decirle a tu madre si estuviese aquí ahora?» o «¿Qué iba a pensar tu madre de eso?», lo cual es una estupidez porque Madre está muerta y no puedes decirle nada a la gente muerta y la gente muerta no piensa.

Y la Abuela también tiene imágenes en la cabeza, pero sus imágenes son todas confusas, como si alguien hubiese hecho un lío con toda la película y ella no pudiese decir qué pasó y en qué orden, y piensa que la gente muerta aún está viva y no sabe si algo pasó en la vida real o si pasó en la televisión.

127

Cuando llegué a casa del colegio Padre aún estaba fuera trabajando, así que abrí la puerta principal y entré y me quité el abrigo. Fui a la cocina y dejé mis cosas sobre la mesa. Una de las cosas era este libro que me había llevado al colegio para enseñárselo a Siobhan. Me preparé un batido de frambuesa y lo calenté en el microondas y entonces me fui a la sala de estar a ver mis vídeos de ***El planeta azul*** sobre la vida en las partes más profundas del océano.

El vídeo era sobre las criaturas marinas que viven alrededor de las chimeneas sulfúreas, que son volcanes submarinos por los que los gases de la corteza terrestre son expulsados hacia el agua. Los científicos no esperaban que hubiese ningún organismo vivo allí porque es un entorno tan caluroso y tan tóxico, pero hay ecosistemas enteros.

Me gusta esa parte porque demuestra que siempre hay algo nuevo que la ciencia puede descubrir, y que todos los hechos que dabas por sentado pueden estar completamente equivocados. Y también me gusta que filmen en un sitio al que es más difícil llegar que a la cima del monte Everest, pero que está a sólo unas millas bajo el nivel del mar. Y es uno de los sitios más tranquilos y oscuros y secretos de la Tierra. Y a veces me gusta imaginar que estoy allí, en un sumergible esférico de metal con ventanas de 30 centímetros de grosor para impedir que implosionen por la presión. E imagino que soy la única persona dentro de él, y que no está conectado a un barco ni nada, sino que funciona con su propia energía y yo controlo los motores y me muevo por donde yo quiero en el lecho marino, y que nunca podrán encontrarme.

Padre llegó a casa a las 17.48. Lo oí entrar por la puerta principal. Luego entró en la salita de estar. Llevaba una camisa a cuadros verde lima y azul cielo, y un doble lazo en uno de sus zapatos pero no en el otro. Llevaba un viejo anuncio de Leche en Polvo Fussell que estaba hecho de metal y pintado con esmalte azul y blanco y cubierto de pequeños círculos de óxido que eran como agujeros de bala, pero no explicó por qué lo llevaba. Me dijo:

—Hola, socio —que es un pequeño chiste suyo.

Y yo dije:

—Hola.

Seguí viendo el vídeo y Padre entró en la cocina.

Había olvidado que había dejado mi libro en la mesa de la cocina porque estaba demasiado interesado en el vídeo de ***El planeta azul***. Eso es lo que se llama *Bajar la Guardia*, y es lo que nunca debes hacer si eres detective.

Eran las 17.54 de la tarde cuando Padre volvió a entrar en la sala de estar. Dijo:

—¿Qué es esto?

Pero lo dijo en voz muy baja y no me di cuenta de que estaba enfadado porque no estaba gritando.

Sostenía el libro en la mano derecha.

Yo dije:

—Es un libro que estoy escribiendo.

Y él dijo:

—¿Es verdad esto? ¿Has hablado con la señora Alexander?

Eso también lo dijo en voz muy baja, y yo seguía sin entender que estaba enfadado.

—Sí —dije.

Entonces él dijo:

—Me cago en la puta, Christopher. ¿Eres estúpido o qué?

Eso es lo que Siobhan llama pregunta retórica. Lleva signos de interrogación, pero no se supone que tengas que contestarla porque la persona que pregunta ya sabe la respuesta. Es difícil detectar una pregunta retórica.

Entonces Padre dijo:

—¿Qué coño te dije, Christopher?

Eso lo dijo mucho más alto.

Y yo contesté:

—Que no mencionara el nombre del señor Shears en esta casa. Y que no fuera a preguntarle a la señora Shears ni a nadie más quién mató al maldito perro. Y que no entrara sin autorización en los jardines de otras personas. Y que dejara este ridículo juego del detective. Sólo que yo no he hecho ninguna de esas cosas. Sólo le pregunté a la señora Alexander sobre el señor Shears porque...

Pero Padre me interrumpió y me dijo:

—No me vengas con gilipolleces. Sabías exactamente lo que hacías, joder. He leído el libro, ¿recuerdas? —Dijo esto sosteniendo en alto el libro—. ¿Qué más te dije, Christopher?

Pensé que a lo mejor ésa era otra pregunta retórica, pero no estaba seguro. Se me hacía difícil pensar en qué decir porque empezaba a sentirme asustado y confuso.

Entonces Padre repitió la pregunta.

—¿Qué más te dije, Christopher?

—No lo sé —dije.

Y él dijo:

—Vamos. Tú eres don buena memoria, ¿no?

Pero yo no podía pensar. Y Padre dijo:

—Que no fueras por ahí metiendo tus jodidas narices en los asuntos de los demás. ¿Y qué haces tú? Vas y metes las narices en los asuntos de los demás. Vas por ahí desenterrando el pasado y compartiéndolo con cada Fulano y Mengano con que te encuentras. ¿Qué voy a hacer contigo,

Christopher? ¿Qué coño voy a hacer contigo?

—Sólo estuve charlando con la señora Alexander —dije yo—. No estuve investigando.

Y él dijo:

—Te pido que hagas una cosa por mí, Christopher. Una sola cosa.

Y yo dije:

—Yo no quería hablar con la señora Alexander. Fue la señora Alexander quien...

Pero Padre me interrumpió y me agarró muy fuerte del brazo.

Padre nunca me había agarrado de esa manera. Madre me había pegado algunas veces porque era una persona muy irascible, lo que significa que se enfadaba más rápido que otras personas y gritaba más a menudo. Pero Padre es una persona más equilibrada, lo que significa que no se enfada tan rápido y no grita tan a menudo. Así que me sorprendió mucho que me agarrara.

No me gusta que la gente me agarre. Y tampoco me gusta que me sorprendan. Así que le pegué, como pegué al policía cuando me agarró de los brazos y me hizo ponerme de pie. Pero Padre no me soltó, y gritaba. Y yo volví a pegarle. Y entonces ya no supe qué hacía.

Durante un rato no tuve ningún recuerdo. Sé que fue poco porque después consulté mi reloj. Fue como si alguien me hubiese apagado para luego volver a encenderme. Y cuando volvieron a encenderme estaba sentado en la alfombra con la espalda contra la pared y tenía sangre en la mano derecha y me dolía un lado de la cabeza. Padre estaba de pie en la alfombra a un metro delante de mí, mirándome, y todavía sostenía mi libro en la mano derecha, pero estaba doblado por la mitad y con todos los bordes arrugados, y tenía un arañazo en el cuello y un gran desgarrón en la manga de su camisa a cuadros verdes y azules y su respiración era realmente profunda.

Al cabo de más o menos un minuto, se dio la vuelta y entró en la cocina. Entonces abrió la puerta que da al jardín y salió. Oí que levantaba la tapa del cubo de basura y tiraba algo y volvía a ponerle la tapa al cubo. Entonces volvió a entrar en la cocina, pero ya no llevaba el libro. Cerró otra vez la puerta de atrás con llave y metió la llave en la jarrita de cerámica con forma de monja gorda y se quedó de píe en el centro de la cocina y cerró los ojos.

Entonces abrió los ojos y dijo:

—Joder, necesito beber algo.

Y cogió una lata de cerveza.

Éstas son algunas de las razones por las que no me gustan el amarillo y el marrón.

AMARILLO

1. **Natillas**
2. **Plátanos** (los plátanos, además, se vuelven marrones)
3. **Doble línea continua amarilla**
4. **Fiebre amarilla** (que es una enfermedad de América tropical y África occidental que provoca fiebre alta, nefritis aguda, ictericia y hemorragias, y la provoca un virus transmitido por la picadura de un mosquito llamado *Aëdes aegypti*, al que solía llamarse *Stegomyia fasciata;* y nefritis es la inflamación de los riñones)
5. **Flores amarillas** (porque a mí me da fiebre del heno el polen de las flores, que es uno de los tres tipos de fiebre del heno, y los otros los provocan el polen de la hierba y el polen de los hongos, y me pongo muy enfermo)
6. **Maíz dulce** (porque vuelve a salir en tu caca, y no lo digieres, o sea que en realidad no tendrías que comértelo, como la hierba o las hojas)

MARRÓN

1. **Barro**
2. **Salsa de carne**
3. **Caca**
4. **Madera** (porque antes se construían máquinas y vehículos de madera, pero ya no porque la madera se rompe y se pudre, y a veces tiene gusanos, y ahora se hacen máquinas y vehículos de metal y de plástico, que son mucho mejores y más modernos)
5. **Melissa Brown** (que es una niña del colegio, que en realidad no es marrón como Anil o Mohammed, es sólo su apellido, que quiere decir marrón. Pero una vez me rompió en pedazos mi gran dibujo del astronauta y yo lo tiré, incluso después de que la señora Peters me lo pegara otra vez con cinta adhesiva, porque se veía roto)

La señora Forbes dijo que eso de odiar el amarillo y el marrón son tonterías. Y Siobhan le dijo que no debería decir cosas como ésa y que todo el mundo tiene colores favoritos. Y Siobhan tenía razón. Pero la señora Forbes también tenía un poquito de razón. Sí que es algo un poco tonto. En la vida

tienes que tomar montones de decisiones, y si no tomaras decisiones, nunca harías nada, porque te pasarías todo el tiempo eligiendo entre las cosas que hacer. O sea, que es bueno tener una razón por la que odias unas cosas y te gustan otras. Es como ir a un restaurante, como cuando Padre me lleva al Berni Inn y miras el menú y tienes que elegir lo que vas a tomar. Pero no sabes si algo te va a gustar porque todavía no lo has probado, así que tienes comidas favoritas y eliges ésas, y tienes comidas que no te gustan y ésas no las eliges, y así es simple.

137

Al día siguiente, Padre dijo que sentía haberme pegado y que no había sido su intención hacerlo. Me hizo limpiarme el corte en la mejilla con Dettol para asegurarse de que no se infectara, y luego me hizo ponerme una tirita encima para que no sangrara.

Entonces, como era sábado, dijo que iba a llevarme de excursión para demostrarme que de verdad lo sentía, y que íbamos al Zoo de Twycross. Así que me preparó unos bocadillos con pan blanco y tomates y lechuga y jamón y mermelada de fresa para mí, porque no me gusta la comida de los sitios que no conozco. Y dijo que estaría bien, porque no habría demasiada gente en el zoo porque estaba nublado y a punto de llover, y yo me alegré de eso porque no me gustan las multitudes y me gusta que llueva.

Así que fui a buscar mi impermeable, que es de color naranja.

Entonces fuimos en coche hasta el Zoo de Twycross.

Yo nunca había estado en el Zoo de Twycross, o sea que no tenía una imagen de él en mi mente, así que al llegar compramos una guía en el centro de información y recorrimos el zoológico entero y yo decidí cuáles eran mis animales favoritos.

Mis animales favoritos eran

1. **RANDYMAN,** que es el nombre del **Mono Araña Cara Roja** *(Ateles paniscus paniscus)* más viejo que se ha criado nunca en cautividad. *Randyman* tiene 44 años, que es la misma edad que tiene Padre. Antes era la mascota de un barco y llevaba una banda metálica alrededor del vientre, como en un cuento de piratas.
2. **LOS LEONES MARINOS DE LA PATAGONIA** que se llaman *Miracle* y *Star.*
3. **MALIKU,** que es un **Orangután.** Me gustó especialmente porque estaba tumbado en una hamaca hecha con unos pantalones de pijama a rayas verdes y en el letrero de plástico azul junto a la jaula decía que se había hecho la hamaca él mismo.

Entonces fuimos a la cafetería y Padre tomó platija con patatas y pastel de manzana y helado y un tazón de té Earl Grey y yo me comí mis bocadillos y leí la guía del zoo. Y Padre dijo:

—Te quiero mucho, Christopher. No lo olvides nunca. Sé que alguna que otra vez pierdo los estribos. Sé que me enfado. Y que te grito. Y sé que no debería hacerlo. Pero sólo lo hago porque me preocupo por ti, porque no quiero verte metiéndote en líos, porque no quiero que te hagan daño. ¿Entiendes lo que te digo?

Yo no sabía si lo entendía. Así que dije:

—No lo sé.

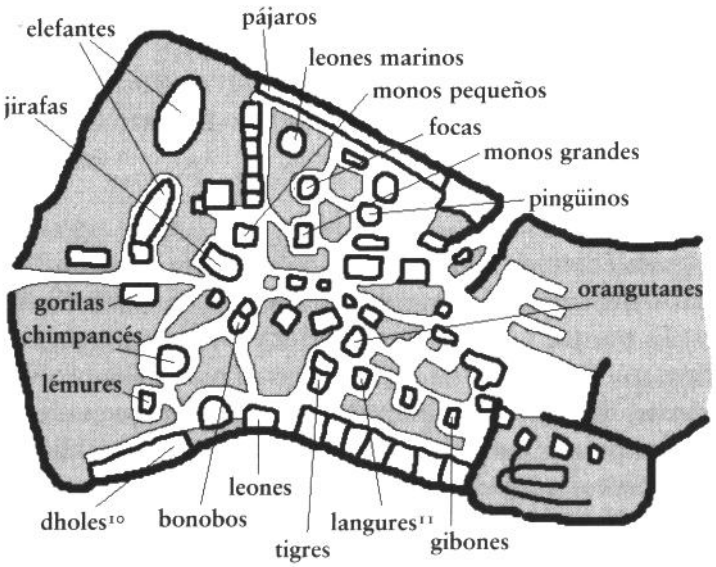
Y Padre dijo:

—Christopher, ¿entiendes que te quiero?

Y yo dije que sí, porque querer a alguien es ayudarlo cuando se mete en líos, y cuidar de él, y decirle la verdad, y Padre me ayuda cuando me meto en líos, como cuando vino a la comisaría, y cuida de mí cuando me prepara la comida, y siempre me dice la verdad, lo que significa que me quiere.

Y entonces levantó la mano derecha y abrió los dedos en abanico y yo levanté mi mano izquierda y abrí los dedos en abanico e hicimos que nuestros dedos se tocaran.

Entonces yo saqué un pedazo de papel de mi bolsa y dibujé un mapa del zoológico de memoria a modo de prueba. El mapa era así



Entonces fuimos a ver las jirafas. El olor de su caca era como el olor de la jaula de los jerbos en el colegio cuando teníamos jerbos, y cuando corrían sus patas eran tan largas que parecía que estuviesen corriendo a cámara lenta.

Entonces Padre dijo que teníamos que volver a casa antes de que hubiese mucho tráfico en la carretera.

[10] El dhole es el *Perro Salvaje de la India* y se parece a un zorro
[11] Langur es el *Mono Entellus.*

139

Me gusta Sherlock Holmes, pero no me gusta sir Arthur Conan Doyle, que es el autor de las historias de Sherlock Holmes. Es porque no era como Sherlock Holmes y creía en lo sobrenatural. Cuando se volvió viejo se hizo miembro de la Sociedad Espiritista, lo que significa que creía que uno puede comunicarse con los muertos. Eso fue porque su hijo murió de gripe durante la Primera Guerra Mundial y quería hablar con él.

En 1917 pasó algo famoso llamado **El caso de las hadas de Cottingley**. 2 primas llamadas Frances Griffiths, que tenía 9 años, y Elsie Wright, que tenía 16 años, dijeron que solían jugar con hadas junto a un arroyo llamado Cottingley Beck y usaron la cámara del padre de Frances para tomar 5 fotografías de las hadas como ésta



Pero no eran hadas de verdad. Eran dibujos sobre pedazos de papel que recortaron y sujetaron con alfileres, porque Elsie era una artista realmente buena.

Harold Snelling, que era un experto en fotografía falsificada, dijo

> Esas figuras danzantes no están hechas de papel o de tela; no están pintadas sobre un fondo fotográfico... pero lo que más me desconcierta es que todas esas figuras se han movido durante la exposición.

Pero se estaba comportando como un estúpido, porque el papel sí se habría movido durante la exposición, y la exposición era muy larga, porque en la fotografía se ve una pequeña cascada al fondo y está borrosa.

Entonces sir Arthur Conan Doyle oyó hablar de las fotos y dijo que creía

que eran reales en un artículo en una revista llamada ***The Strand***. Pero él también se estaba comportando como un estúpido, porque si miras las fotografías ves que las hadas tienen exactamente el mismo aspecto que las hadas de los libros viejos, y tienen alas y vestidos y medias y zapatos, que es como si unos extraterrestres aterrizaran en la Tierra y fueran como Daleks de ***Doctor Who*** *o* soldados imperiales de la Estrella de la Muerte en ***La guerra de las galaxias*** o pequeños hombres verdes como los de los dibujos animados de extraterrestres.

En 1981, un hombre llamado Joe Cooper entrevistó a Elsie Wright y Frances Griffiths para un artículo en ***The Unexplained***, una revista sobre sucesos inexplicables, y Elsie Wright dijo que las 5 fotografías habían sido falsificadas y Frances Griffiths dijo que 4 habían sido falsificadas pero que una era real. Y dijeron que Elsie había dibujado las hadas basándose en un libro llamado ***Princess Mary's Gift Book*** de Arthur Shepperson.

Y eso demuestra que a veces la gente quiere comportarse de manera estúpida y no quiere saber la verdad.

Y demuestra que algo llamado la navaja de Occam es cierto. Y la navaja de Occam no es una navaja con la que los hombres se afeitan sino una ley, y dice

Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.

Que es latín y significa

No ***ha de presumirse la existencia de más cosas que las absolutamente necesarias.***

Lo que significa que a una víctima de asesinato la mata habitualmente alguien conocido y que las hadas están hechas de papel y que uno no puede hablar con alguien que está muerto.

149

Cuando fui al colegio el lunes, Siobhan me preguntó por qué tenía un moretón en un lado de la cara. Dije que Padre estaba enfadado y me había agarrado, así que yo le había pegado y entonces habíamos tenido una pelea. Siobhan preguntó si Padre me había pegado y yo le dije que no lo sabía porque me había alterado mucho y eso había hecho que mi memoria funcionara raro. Y entonces me preguntó si Padre me había pegado porque estaba enfadado. Y yo dije que no me había pegado, que me había agarrado, pero que estaba enfadado. Y Siobhan preguntó si me había agarrado con fuerza y yo dije que sí me había agarrado con fuerza. Y Siobhan me preguntó si me daba miedo volver a casa y yo dije que no. Y entonces me preguntó si quería hablar más de ello y yo dije que no quería. Y entonces ella dijo:

—Vale.

Y no hablamos más sobre ello, porque cuando estás enfadado está bien agarrar del brazo o del hombro, pero no del pelo o de la cara. Pegar no está permitido, excepto si ya estás en una pelea con alguien, entonces no está tan mal.

Cuando llegué a casa del colegio Padre aún estaba en el trabajo o sea que entré en la cocina y cogí la llave de la jarrita de cerámica con forma de monja y abrí la puerta trasera y salí y miré en el cubo de basura para encontrar mi libro.

Quería recuperar mi libro porque me gustaba escribirlo. Me gustaba tener un proyecto en marcha y me gustaba especialmente que fuera un proyecto difícil como un libro. Además todavía no sabía quién había matado a *Wellington* y en mi libro era donde había conservado todas las pistas que había descubierto y no quería que las tirasen.

Pero mi libro no estaba en el cubo de basura.

Volví a ponerle la tapa al cubo de basura y anduve por el jardín para echar un vistazo en el cubo en que Padre tira los desperdicios del jardín, como la hierba cortada y las manzanas que han caído de los árboles, pero mi libro tampoco estaba allí.

Me pregunté si Padre lo habría metido en su furgoneta para llevarlo al vertedero y tirarlo a uno de los grandes cubos que hay allí, pero no quería que eso fuese verdad porque entonces nunca volvería a verlo.

Otra posibilidad era que Padre hubiese escondido mi libro en algún sitio de la casa. Así que decidí hacer un poco de detective y ver si podía encontrarlo. Tendría que estar escuchando muy atentamente todo el rato para oír su furgoneta cuando aparcase delante de la casa y que no me pillara haciendo de detective.

Empecé mirando en la cocina. Mi libro medía aproximadamente **25 x 35 x 1 cm,** así que no podía esconderse en un sitio muy pequeño, lo que

significaba que no tenía que mirar en sitios realmente pequeños. Miré encima de los armarios y en el fondo de los cajones y debajo del horno y usé mi linterna especial Maglite y un trozo de espejo del lavadero para ayudarme a ver en los espacios oscuros detrás de los armarios donde los ratones solían meterse desde el jardín a tener sus bebés.

Entonces investigué en el lavadero.

Entonces investigué en el comedor.

Entonces investigué en la sala de estar donde encontré la rueda perdida de mi maqueta Airfix del Messerschmitt Bf 109 G—6 debajo del sofá.

Entonces me pareció oír a Padre entrar por la puerta principal y di un brinco y traté de ponerme de pie muy rápido y me golpeé la rodilla con la esquina de la mesa de centro y me dolió un montón, pero no era más que uno de esa gente de la droga de la puerta de al lado que había dejado caer algo al suelo.

Entonces fui al piso de arriba, pero no investigué nada en mi propia habitación porque deduje que Padre no me ocultaría algo en mi propia habitación a menos que estuviera siendo muy astuto y haciendo eso que se llama *Doble Farol*, como en una verdadera novela policíaca, así que decidí mirar en mi propia habitación sólo si no conseguía encontrar el libro en ningún otro sitio.

Investigué en el baño, pero el único sitio donde mirar era en el armario del calentador de agua y ahí no había nada.

Lo que significaba que la única habitación que me quedaba era el dormitorio de Padre. No sabía si debía mirar allí, porque me había dicho antes que no anduviese toqueteando nada en su habitación. Pero si iba a ocultarme algo, el mejor sitio para ocultarlo sería su habitación.

Así que me dije que no toquetearía cosas en su habitación. Las movería y luego volvería a colocarlas. Y él nunca sabría que lo había hecho, o sea que no se enfadaría.

Empecé por mirar debajo de la cama. Había 7 zapatos y un peine con un montón de pelos en él y un pedazo de tubo de cobre y una galleta de chocolate y una revista porno llamada ***Fiesta*** y una abeja muerta y una corbata con dibujos de Homer Simpson y una cuchara de madera, pero mi libro no estaba.

Entonces miré en los cajones a cada lado del tocador, pero sólo contenían aspirinas y cortaúñas y pilas e hilo dental y un tampón y pañuelos de papel y un diente falso de recambio en caso de que Padre perdiera el diente falso que llevaba para llenar el hueco que le dejó un diente cuando se cayó de la escalera cuando colocaba una casita para pájaros en el jardín, pero mi libro tampoco estaba allí.

Entonces miré en su armario ropero. Estaba lleno de perchas con su ropa. También había un pequeño estante en lo alto cuyo contenido podía ver si me subía a la cama, pero tuve que quitarme los zapatos, no fuera a dejar una huella de suciedad que sería una pista si Padre decidía investigar un poco. Pero las únicas cosas que había en el estante eran más revistas porno y una tostadora rota y 12 perchas de alambre y un viejo secador de pelo que pertenecía a Madre.

Al fondo del armario había una gran caja de herramientas de plástico que estaba llena de herramientas para el Hágalo Usted Mismo, un taladro y una brocha y varios destornilladores y un martillo, pero vi todo eso sin abrir la caja porque estaba hecha de plástico gris transparente.

Entonces vi que había otra caja debajo de la de herramientas, así que levanté la caja de herramientas y la saqué del armario. La otra caja era una vieja caja de cartón de esas con las que se empaquetaban las camisas. Y cuando abrí la caja de camisas vi que mi libro estaba dentro.

Entonces no supe qué hacer.

Estaba contento porque Padre no había tirado mi libro. Pero si me llevaba el libro él sabría que había estado toqueteando cosas en su habitación y se enfadaría muchísimo y yo le había prometido no andar toqueteando cosas en su habitación.

Entonces oí que su furgoneta se paraba delante de la casa y supe que tenía que pensar rápido y ser listo. Así que decidí que dejaría el libro donde estaba porque deduje que Padre no iba a tirarlo si lo había metido en la caja de camisas y yo podía seguir escribiendo en otro libro que mantendría en secreto de verdad y entonces, quizá más tarde, a lo mejor cambiaba de opinión y me dejaba volver a tener el primer libro y yo podría copiar el nuevo libro en él. Y si alguna vez me lo devolvía yo sería capaz de recordar la mayor parte de lo que había escrito, de manera que lo pondría todo en el segundo libro secreto y si había algún trozo que quisiera comprobar para asegurarme de haberlo recordado correctamente, entraría en su habitación cuando él no estuviera y lo comprobaría.

Entonces oí que Padre cerraba la puerta de la furgoneta.

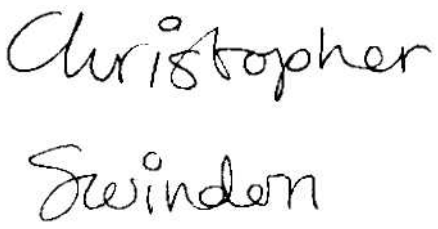
Y fue entonces cuando vi el sobre.

Era un sobre dirigido a mí y estaba debajo de mi libro, en la caja de camisas, con algunos sobres más. Lo cogí. Nunca lo habían abierto. Decía

Christopher Boone
36 Randolph Street
Swindon
Wiltshire

Entonces me di cuenta de que había un montón de sobres más y que todos iban dirigidos a mí. Y eso era interesante y me confundía.

Y entonces me di cuenta de cómo estaban escritas las palabras Christopher y Swindon. Estaban escritas así



Sólo conozco 3 personas que hacen pequeños círculos en lugar de puntitos sobre la letra ***i***. Y una de ellas es Siobhan, y una de ellas era el señor Loxely, que solía dar clases en el colegio, y una de ellas era Madre.

Y entonces oí que Padre abría la puerta de entrada, así que cogí un sobre de debajo del libro, volví a ponerle la tapa a la caja de camisas y volví a poner la caja de herramientas encima de ella y cerré la puerta del armario con muchísimo cuidado.

Entonces Padre llamó:

—¿Christopher?

No dije nada porque oiría desde dónde le hablaba yo. Me levanté y rodeé la cama hasta la puerta, sujetando el sobre y tratando de hacer el menor ruido posible.

Padre estaba al pie de la escalera y pensé que tal vez me vería, pero estaba ojeando el correo que había llegado aquella mañana o sea que su cabeza miraba hacia abajo. Entonces se alejó del pie de la escalera hacia la cocina y yo cerré con mucha suavidad la puerta de su habitación y entré en mi habitación.

Quería mirar el sobre, pero no quería hacer enfadar a Padre, así que escondí el sobre debajo de mi colchón. Entonces bajé y le dije hola a Padre. Y él me dijo:

—Bueno, ¿qué has hecho hoy, jovencito?

Y yo dije:

—Hoy hemos hecho ***Cómo Desenvolverse en la Vida Diaria*** con la señora Gray. Lo que significa ***Utilizar Dinero*** y el ***Transporte Público***. Y he tomado sopa de tomate para comer, y 3 manzanas. Y he practicado un poco de matemáticas por la tarde y hemos ido a dar un paseo por el parque con la señora Peters y hemos recogido hojas para hacer un collage.

Y padre dijo:

—Estupendo, estupendo. ¿Qué te apetece echarte hoy entre pecho y espalda?

Echarse algo entre pecho y espalda es comer.

Dije que quería alubias y bróculi. Y Padre dijo:

—Creo que eso puede arreglarse fácilmente.

Entonces me senté en el sofá y leí un poco más del libro que estaba leyendo, que se llamaba ***Caos***, de James Gleick.

Entonces entré en la cocina y me tomé las alubias y el bróculi mientras Padre se tomaba salchichas y huevos y pan frito y una taza de té. Entonces Padre dijo:

—Voy a poner esas estanterías en la sala, si te parece bien. Me temo que armaré un poco de jaleo, así que si quieres ver la televisión vamos a tener que llevarla arriba.

Y yo dije:

—Me iré a mi habitación a estar solo.

Y él dijo:

—Buen chico.

Y yo dije:

—Gracias por la cena —porque eso es ser educado.

—No hay problema, chaval —dijo él.

Y subí a mi habitación.

Y cuando estaba en mi habitación cerré la puerta y saqué el sobre de debajo del colchón. Levanté la carta a la luz para ver si podía detectar qué había dentro del sobre, pero el papel del sobre era demasiado grueso. Me pregunté si debía abrir el sobre, porque era algo que había cogido de la habitación de Padre. Pero entonces pensé que iba dirigido a mí, así que me pertenecía, o sea que abrirlo estaba bien.

Así que abrí el sobre.

Dentro había una carta.

Y esto es lo que estaba escrito en la carta

451c Chapter Road
Willesden
Londres NW2 5NG
0208 887 8907

Querido Christopher:

Siento que haya pasado tanto tiempo desde que te escribí mi última carta. He estado muy ocupada. Tengo un empleo nuevo de secretaria para una fábrica que hace cosas de acero. Te gustaría un montón. La fábrica está llena de máquinas enormes que hacen el acero y lo cortan o doblan para que tenga las formas que necesitan. Esta semana están haciendo el techo para una cafetería de un centro comercial en Birmingham. Tiene la forma de una flor gigantesca y van a cubrirlo con una lona para que parezca una enorme tienda.

Además nos hemos mudado al fin al piso nuevo, como podrás ver por la dirección. No es tan bonito como el de antes y a mí no me gusta mucho Willesden, pero a Roger le es más fácil llegar al trabajo y lo ha comprado (el otro sólo era de alquiler), así que podemos conseguirnos nuestros propios muebles y pintar las paredes del color que queramos.

Y por eso ha pasado tanto tiempo desde mi última carta, porque nos ha dado mucho trabajo lo de embalar todas nuestras cosas para luego desembalarlas otra vez y me ha sido duro acostumbrarme al nuevo empleo.

Ahora estoy muy cansada y tengo que irme a dormir y quiero echar esta carta al buzón mañana por la mañana, así que voy a firmar ya y te enviaré otra carta muy pronto.

Todavía no me has escrito, así que sé que probablemente aún estás enfadado conmigo. Lo siento, Christopher. Pero todavía te quiero. Espero que no estés enfadado conmigo para siempre. Y me encantaría que fueras capaz de escribirme una carta (¡pero no olvides enviarla a la nueva dirección!).

Pienso en ti constantemente.

Con todo mi cariño,

Tu mamá
XXXXXX

Entonces me sentí realmente confuso porque Madre nunca había trabajado de secretaria para una empresa que hiciera cosas de acero. Madre trabajaba de secretaria en un gran garaje en el centro de la ciudad. Y Madre nunca había vivido en Londres. Madre siempre había vivido con nosotros. Y Madre nunca me había escrito una carta.

No había fecha en la carta, o sea que no podía deducir cuándo había escrito Madre la carta y me pregunté si alguna otra persona la habría escrito y fingido que era Madre.

Y entonces miré en la parte de delante del sobre y vi que había un matasellos y había una fecha en el matasellos y era bastante difícil de leer, pero decía



Lo que significaba que la carta se había echado al correo el 16 de octubre de 1997, que era 18 meses después de que Madre muriese.

Y entonces la puerta de mi habitación se abrió y Padre dijo:

—¿Qué haces?

—Estoy leyendo una carta —dije.

Y él dijo:

—Ya he acabado de taladrar. En la tele están dando ese programa de David Attenborough sobre la naturaleza, si te interesa.

Yo dije:

—Vale.

Entonces volvió a irse al piso de abajo.

Miré la carta y pensé muchísimo. Era un misterio que no conseguía resolver. A lo mejor la carta estaba en el sobre equivocado y se había escrito antes de que Madre muriese. Pero ¿por qué escribía desde Londres? La vez que más tiempo había estado fuera fue una semana cuando había ido a visitar a su prima Ruth, que tenía cáncer, pero Ruth vivía en Manchester.

Y entonces pensé que quizá no era una carta de Madre. Quizás era una carta dirigida a una persona llamada Christopher, de la madre de ese Christopher.

Estaba emocionado. Cuando empecé a escribir el libro sólo había un

misterio que resolver. Ahora había dos.

Decidí que no pensaría más en ello aquella noche porque no tenía la información suficiente y podía *Llegar a Conclusiones Erróneas* fácilmente, como el señor Athelney Jones de Scotland Yard, que es algo peligroso porque uno debería estar seguro de tener todas las pruebas disponibles antes de empezar a deducir cosas. De esa manera, es mucho menos probable que cometas un error.

Decidí esperar a que Padre estuviera fuera de la casa. Entonces iría al armario de su habitación y miraría las otras cartas y vería de quién eran y qué decían.

Doblé la carta y la escondí debajo del colchón por si Padre la encontraba y se enfadaba. Entonces me fui al piso de abajo a ver la televisión.

151

Muchas cosas son misterios. Pero eso no significa que no tengan una respuesta. Es sólo que los científicos no han encontrado aún la respuesta.

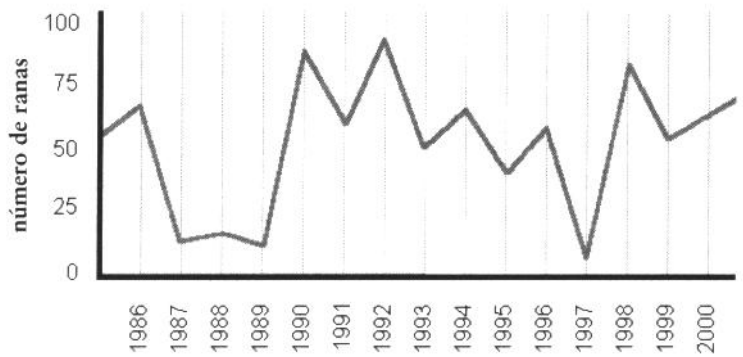
Por ejemplo, hay gente que cree en los fantasmas de personas que han vuelto de entre los muertos. Y el tío Terry dijo que vio un fantasma en una zapatería en un centro comercial de Northampton porque bajaba hacia el sótano cuando vio pasar a alguien vestido de gris al pie de la escalera. Pero cuando llegó al pie de la escalera el sótano estaba vacío y no había puertas.

Cuando se lo contó a la señora de la caja en el piso de arriba le dijeron que se llamaba Tuck y que era el fantasma de un monje franciscano que solía vivir en el monasterio que estaba en el mismo solar cientos de años atrás, que era por lo que el centro comercial se llamaba **Centro Comercial Los Franciscanos**, y que estaban acostumbrados a él y no les asustaba en absoluto.

Los científicos acabarán por descubrir algo que explique los fantasmas, igual que descubrieron la electricidad que explicaba los rayos, y a lo mejor resulta que es algo sobre el cerebro de la gente, o algo sobre el campo magnético de la Tierra, o podría ser algo sobre una fuerza completamente distinta. Y entonces los fantasmas ya no serán misterios. Serán como la electricidad y el arco iris y las sartenes que no se pegan.

En el colegio tenemos un estanque con ranas, que están allí para que aprendamos a tratar a los animales con cariño y respeto, porque algunos de los niños del colegio son muy malos con los animales y creen que es divertido aplastar gusanos o tirar piedras a los gatos.

Y algunos años hay montones de ranas en el estanque, y algunos años hay muy pocas. Y si hicieras un gráfico de cuántas ranas había en el estanque tendría este aspecto (pero este gráfico es lo que se llama «hipotético», que significa que las cifras no son las cifras reales, sino que sólo es una «ilustración»)



Y si mirases el gráfico podrías pensar que en 1987 y 1988 y 1989 y 1997 hizo un invierno realmente frío, o que había una garza real que venía a comerse montones de ranas (a veces hay una garza real que viene y trata de comerse las ranas, pero hay una tela metálica sobre el estanque que lo impide).

Pero a veces no tiene nada que ver con inviernos fríos o gatos o garzas. A veces son tan sólo matemáticas.

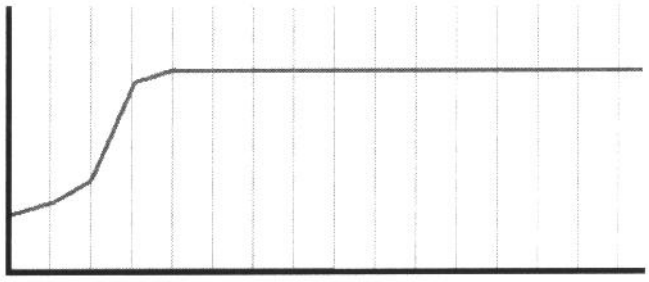
He aquí una fórmula para una población de animales.

$$\mathbf{N_{nueva} = \lambda\ (N_{vieja})\ (1 - N_{vieja})}$$

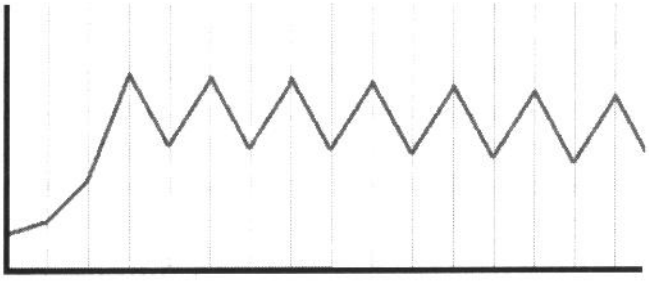
Y en esta fórmula **N** representa la densidad de población. Cuando **N = 1** la población es lo más grande que puede llegar a ser. Y cuando **N = 0** la población se ha extinguido.

$\mathbf{N_{nueva}}$ es la población un año, y $\mathbf{N_{vieja}}$ es la población del año anterior. Y **λ** es lo que se llama una constante.

Cuando **λ** es menor que 1, la población es cada vez más pequeña y se extingue. Y cuando **λ** está entre 1 y 3, la población crece y después se estabiliza, así (y estos gráficos también son hipotéticos)



Y cuando **λ** está entre 3 y 3,57, la población sigue ciclos así



Pero cuando **λ** es mayor que 3,57, la población se vuelve caótica como en el primer gráfico.

Eso lo descubrieron Robert May y George Oster y Jim Yorke. Y significa que a veces las cosas son tan complicadas que es imposible predecir qué va a pasar a continuación, pero en realidad obedecen a unas reglas muy sencillas.

Y eso significa que, a veces, una población entera de ranas, o de gusanos, o de gente, puede morir sin razón alguna, sólo porque así es como funcionan los números.

157

Pasaron seis días antes de que pudiese volver a entrar en la habitación de Padre a mirar en la caja de camisas del armario.

El primer día, que era un miércoles, Joseph Fleming se quitó los pantalones y se lo hizo todo por el suelo del vestuario y empezó a comérselo, pero el señor Davis lo detuvo.

Joseph se lo come todo. Una vez se comió una de las pequeñas pastillas de desinfectante azul que cuelgan dentro de los váteres. Y una vez se comió un billete de 50 libras de la cartera de su madre. Y se come cuerdas y gomas elásticas y pañuelos de papel y papel de escribir y pinturas y tenedores de plástico. Además se da golpes con la barbilla y chilla un montón.

Tyrone dijo que en la caca había un caballo y un cerdo, así que yo le dije que no dijera tonterías, pero Siobhan dijo que no, que eran pequeños animales de plástico de la biblioteca que el personal usa para hacer que la gente cuente historias. Y Joseph se los había comido.

Así que yo dije que no pensaba ir a los lavabos porque había caca en el suelo, y me hacía sentir incómodo pensar en ello, incluso aunque el señor Ennison hubiese venido a limpiarlo todo. Y me mojé los pantalones y tuve que ponerme unos de recambio del armario de ropa de recambio de la habitación de la señora Gascoyne. Así que Siobhan dijo que yo podía utilizar los lavabos del personal durante dos días, pero sólo dos días, y entonces tendría que volver a usar los lavabos de los niños. E hicimos un trato.

El segundo, tercer y cuarto días, que eran jueves, viernes y sábado, no pasó nada interesante.

El quinto día, que era un domingo, llovió muchísimo. A mí me gusta que llueva mucho. Suena como ruido de fondo por todas partes, que es como el silencio pero no está vacío. Subí al piso de arriba y me senté en mi habitación y observé caer el agua en la calle. Caía con tanta intensidad que parecían chispas blancas (y esto también es un símil, no una metáfora). Y no había nadie por ahí porque todo el mundo estaba dentro de su casa. Y eso me hizo pensar en cómo estaba conectada toda el agua del mundo, y que esa agua se había evaporado de los mares en algún lugar del golfo de México o la bahía de Baffin, y estaba cayendo entonces delante de la casa y se escurriría hacia las alcantarillas y fluiría hasta una planta de tratamiento de aguas residuales donde la limpiarían y entonces iría a parar a un río y volvería al mar otra vez.

Y la noche del lunes Padre recibió una llamada telefónica de una señora cuya bodega se había inundado y tuvo que salir a arreglarlo con urgencia.

Si hay sólo una urgencia Rhodri va a arreglarla porque su esposa y sus hijos se fueron a vivir a Somerset, lo que significa que no tiene nada que hacer por las noches aparte de jugar a snooker y beber y ver la televisión, y necesita hacer horas extra para ganar dinero que mandarle a su esposa para

ayudarla a cuidar de los niños. Y Padre tiene que cuidar de mí. Pero esa noche hubo dos urgencias, así que Padre me dijo que me portara bien y que lo llamara al móvil si había algún problema, y entonces se marchó en la furgoneta.

Así que fui a su habitación y abrí el armario y levanté la caja de herramientas de encima de la caja de camisas y abrí la caja de camisas.

Conté los sobres. Había 43. Todos iban dirigidos a mí con la misma letra.

Saqué uno y lo abrí.

Dentro estaba esta carta

3 de mayo

451c Chapter Road
Londres NW2 5NG
0208 887 8907

Querido Christopher:

¡Por fin tenemos nevera y cocina nuevas! Roger y yo fuimos al vertedero el fin de semana a tirar las viejas. Ahí es donde la gente lo tira todo.

Hay contenedores enormes para tres colores diferentes de botellas, cartones, aceite de motor y desperdicios de jardín y de la casa en general y objetos grandes (ahí fue donde dejamos la nevera y la cocina viejas).

Entonces fuimos a una tienda de objetos de segunda mano y compramos una nevera y una cocina nuevas. Ahora la casa se parece un poquito más a un hogar.

Anoche estaba mirando unas fotos viejas que me pusieron triste. Entonces encontré una foto tuya jugando con el tren que te compramos hace un par de navidades. Y ésa me puso contenta porque fue uno de los momentos verdaderamente buenos que pasamos juntos.

¿Te acuerdas de cómo jugabas con él todo el día y te negabas a irte a la cama por las noches porque aún estabas jugando? ¿Y te acuerdas de que te hablamos de los horarios de trenes y tú hiciste un horario y tenías un reloj y hacías que los trenes llegaran puntuales? Y había también una pequeña estación de madera y te enseñamos cómo la gente que quería viajar en tren iba a la estación a comprar un billete y luego se subía al tren. Y entonces sacamos un mapa y te enseñamos las pequeñas rayas que eran las líneas del tren que conectaban todas las estaciones. Y jugaste con él durante semanas y semanas y te compramos más trenes y tú supiste adonde se dirigían todos.

Me gusta muchísimo recordar eso.

Ahora tengo que irme. Son las tres y media de la tarde. Sé que siempre te gusta saber exactamente qué hora es. Y tengo que ir a la cooperativa a comprar un poco de jamón para prepararle la cena a Roger. Echaré esta carta al buzón de camino a la tienda. Con cariño,

Tu mamá
XXXXXX

Entonces abrí otro sobre. Esta era la carta que había dentro

312 Lausanne Road, primer piso
Londres N8 5BV
0208 756 4321

Querido Christopher:

Dije que quería explicarte por qué me había marchado cuando tuviera tiempo de hacerlo debidamente. Ahora tengo todo el tiempo del mundo. Así que estoy sentada en el sofá con esta carta y la radio puesta y voy a tratar de explicártelo.

Yo no era muy buena madre, Christopher. Quizá si las cosas hubiesen sido diferentes, si tú hubieses sido diferente, yo habría sido una madre mejor. Pero las cosas sencillamente salieron así.

Yo no soy como tu padre. Tu padre es una persona mucho más paciente. Simplemente acepta las cosas como son y si las cosas le alteran no lo demuestra. Pero yo no soy así, y no puedo hacer nada por cambiar eso.

¿Te acuerdas de aquella vez, cuando fuimos juntos de compras a la ciudad? ¿Y fuimos a Bentalls, que estaba hasta los topes de gente, y teníamos que comprar un regalo de Navidad para la abuela? Y tú estabas asustado por la cantidad de gente que había en la tienda. Era en plena época navideña, cuando todo el mundo va al centro. Y yo estaba hablando con el señor Land, que trabaja en la planta de objetos de cocina y que fue al colegio conmigo. Y tú te agachaste en el suelo y te tapaste las orejas con las manos interrumpiendo el paso a todo el mundo. Así que yo me enfadé, porque a mí tampoco me gusta ir de compras en Navidad, y te dije que te comportaras y traté de levantarte y apartarte. Pero tú gritaste y tiraste aquellos tazones de una estantería, que armaron gran estrépito. Y todo el mundo se volvió para ver qué pasaba. Y el señor Land estuvo muy amable pero había cajas y trozos de tazones rotos en el suelo y todo el mundo nos miraba y yo me fijé en que te habías mojado los pantalones, y me enfadé tanto que quise sacarte de la tienda pero tú no me dejabas tocarte y tan sólo seguiste ahí tirado en el suelo chillando y pataleando y vino el director y preguntó qué pasaba y yo ya no podía más, y tuve que pagar dos tazones rotos y luego esperar sencillamente a que dejaras de gritar. Y entonces tuve que llevarte andando hasta casa, lo que nos llevó horas, porque sabía que te negarías a volver a subir al autobús.

Y recuerdo que esa noche tan sólo lloré y lloré y que tu padre estuvo realmente encantador al principio, y te preparó la cena y te metió en la cama y dijo que esas cosas pasan y que todo iba a salir bien. Pero yo dije que ya no podía soportarlo más y al final se enfadó muchísimo y me dijo que me estaba comportando como una estúpida y que tenía que controlarme, y yo le pegué, lo cual estuvo muy mal, pero es que estaba muy alterada.

Teníamos un montón de peleas como ésa. Porque yo pensaba con frecuencia que ya no podía aguantar más. Y tu padre es verdaderamente paciente pero yo no lo soy, yo me enfado incluso aunque no pretenda hacerlo. Y al final ya casi no nos hablábamos porque sabíamos que acabaríamos peleándonos y que eso no nos llevaría a ninguna parte. Y yo me sentía realmente sola.

Y fue entonces cuando empecé a pasar mucho tiempo con Roger. Por supuesto que ya sé que siempre habíamos pasado mucho tiempo con Roger y Eileen. Pero yo empecé a ver a Roger a solas, porque con él podía hablar. Era la única persona con la que podía hablar de verdad. Y cuando estaba con él ya no me sentía sola.

Y sé que a lo mejor no entiendes nada de todo esto, pero quería intentar explicártelo para que lo supieras. Y aunque no lo entiendas ahora, puedes conservar esta carta y leerla más adelante y quizá lo entiendas entonces.

Y Roger me contó que él y Eileen ya no estaban enamorados, y que hacía muchísimo tiempo que ya no lo estaban. Lo que significaba que él también se sentía solo. Así que teníamos mucho en común. Y entonces nos dimos cuenta de que él y yo

nos habíamos enamorado. Y él sugirió que yo dejara a tu padre y nos mudáramos juntos a otra casa. Pero yo dije que no podía dejarte a ti, y a él eso le puso triste pero entendió que tú eras realmente importante para mí.

Y entonces tú y yo tuvimos aquella pelea. ¿Te acuerdas? Fue acerca de tu cena, una noche. Yo te había preparado algo y tú no querías comértelo. Y llevabas días y días sin comer y se te veía muy flaco. Y empezaste a gritar y yo me enfadé y tiré la comida por toda la habitación, algo que sé que no debería haber hecho. Y tú cogiste la tabla de cortar y me la tiraste, y me diste en un pie y me rompiste los dedos. Entonces, por supuesto, tuvimos que ir al hospital y me pusieron aquel yeso en el pie. Y después, en casa, tu padre y yo tuvimos una gran pelea. Él me echó la culpa por enfadarme contigo. Y dijo que tan sólo tenía que darte lo que quisieras, incluso aunque sólo fuera un plato de lechuga o un batido de fresa. Y yo dije que sólo trataba de hacerte comer algo saludable. Y él dijo que tú no podías evitarlo. Y yo dije que tampoco yo podía evitarlo y que sencillamente perdía los estribos. Y tu padre dijo que si él podía controlar los nervios, yo bien podía controlar también mis malditos nervios. Y la cosa siguió y siguió.

Y yo no pude caminar bien durante un mes entero, ¿te acuerdas?, y tu padre tuvo que cuidar de ti. Y recuerdo miraros a los dos y veros juntos y pensar en que tú eras realmente distinto con él. Mucho más tranquilo. Y no os gritabais el uno al otro. Y eso me ponía triste porque era como si tú en realidad no me necesitaras para nada. Y de alguna manera, eso era aún peor que lo de que tú y yo discutiéramos todo el rato, porque era como si yo fuera invisible.

Y creo que fue entonces cuando me di cuenta de que tú y tu padre probablemente estaríais mejor si yo no vivía en casa. Así él sólo tendría una persona que cuidar en lugar de dos.

Entonces Roger dijo que había pedido un traslado en el banco. Eso significa que les pidió si podían darle un empleo en Londres, y que se marchaba. Me preguntó si quería irme con él. Pensé en ello mucho tiempo, Christopher. De verdad que lo hice. Y me rompió el corazón, pero al final decidí que sería mejor para todos nosotros que yo me fuera. Así que le dije que sí.

Pretendía decirte adiós. Iba a volver a recoger un poco de ropa cuando tú regresaras del colegio. Y entonces te explicaría lo que estaba haciendo y te diría que iría a verte tan a menudo como pudiese y que tú podrías venir a Londres de vez en cuando para quedarte con nosotros. Pero cuando llamé a tu padre me dijo que no podía volver. Estaba enfadado de verdad. No me dejó hablar contigo. Yo no sabía qué hacer. Tu padre dijo que era una egoísta y que nunca volvería a poner los pies en esa casa. Así que no lo he hecho. Pero en cambio te he escrito todas estas cartas.

Me pregunto si entiendes lo que te estoy contando. Sé que debe de resultarte difícil. Pero confío en que puedas entenderlo un poquito.

Christopher, nunca he pretendido hacerte daño. Pensé que lo que hacía era lo mejor para todos nosotros. Confío en que lo sea. Y quiero que sepas que nada de esto es culpa tuya.

Solía soñar que las cosas serían mejores. ¿Te acuerdas de que tú solías decir que querías ser astronauta? Bueno, pues yo solía soñar que, en efecto, eras un astronauta y que salías en la tele y yo pensaba: «Ése es mi hijo». Me pregunto si ahora sigues queriendo serlo. ¿*O* quieres ser otra cosa? ¿Todavía sigues con las matemáticas? Espero que sí.

Por favor, Christopher, escríbeme alguna vez, o llámame por teléfono. El número está al principio de la carta.

Muchos besos,

Tu madre

XXXXXX

Entonces abrí un tercer sobre. Ésta es la carta que había dentro

18 de septiembre

312 Lausanne Road, primer piso
Londres N8
0208 756 4321

Querido Christopher:

Bueno, te dije que te escribiría cada semana, y lo he hecho. En realidad ésta es la segunda carta de esta semana, así que lo estoy haciendo incluso mejor de lo que te dije.

¡Tengo un empleo! Estoy trabajando en Camden, en Perkin y Rashid, que son peritos jurados. Eso significa que van por ahí mirando casas y deciden cuánto costarían y qué obras habría que hacer en ellas y cuánto costarían esas obras. Y también deciden cuánto costaría construir nuevas casas, oficinas y fábricas.

Es una oficina agradable. La otra secretaria es Angie. Su escritorio está cubierto de ositos y animalitos de peluche y fotografías de sus hijos (así que he puesto una foto tuya en un marco sobre mi escritorio). Es realmente simpática y siempre salimos juntas a almorzar.

No sé cuánto tiempo permaneceré aquí, sin embargo. Tengo que sumar montones de cifras para cuando mandamos facturas a nuestros clientes y yo no soy muy buena con esas cosas (¡tú lo harías mucho mejor que yo!).

La empresa la dirigen dos hombres que se llaman señor Perkin y señor Rashid. El señor Rashid es de Pakistán y es muy severo y siempre quiere que trabajemos más rápido. Y el señor Perkin es raro (Angie lo llama Perkin el Pervertido). Cuando se acerca a mí para preguntarme algo siempre me apoya la mano en el hombro y se agacha, de forma que su cara quede muy cerca de la mía, y puedo olerle la pasta de dientes y eso me pone los pelos de punta. Y el sueldo no es muy bueno, además. O sea, que me buscaré algo mejor en cuanto tenga la oportunidad.

El otro día fui al Alexandra Palace. Es un gran parque que hay justo al volver la esquina desde nuestra casa, y es una enorme colina con un gran centro de congresos en la cima, y me hizo pensar en ti porque si vinieras podríamos ir allí a hacer volar cometas o a ver los aviones llegar al aeropuerto de Heathrow y sé que eso te gustaría.

Ahora tengo que irme, Christopher. Te estoy escribiendo esto en mi hora de almorzar (Angie está de baja con la gripe, así que no podemos comer juntas). Por favor, escríbeme alguna vez y cuéntame cómo estás y qué tal te va en el colegio.

Espero que recibieras el regalo que te mandé. ¿Lo has resuelto ya? Roger y yo lo vimos en una tienda en el mercado de Camden y sé que siempre te han gustado los rompecabezas. Roger trató de separar las dos piezas antes de que lo envolvieran y no lo consiguió. Dijo que si tú conseguías hacerlo es que eras un genio.

Te mando montones y montones de cariño,

Tu madre
XXXXXX

Y ésta era la cuarta carta

http://biblioteca.d2g.com

23 de agosto

312 Lausanne Road, primer piso
Londres N8

Querido Christopher:

Siento no haberte escrito la semana pasada. Tuve que ir al dentista para que me sacaran dos muelas. Quizá no te acuerdes de cuando tuvimos que llevarte a ti al dentista. No dejabas que nadie te metiera la mano en la boca, así que tuvimos que hacer que te durmieran para que el dentista pudiera quitarte un diente. Bueno, a mí no me durmieron, tan sólo me dieron lo que se llama un anestésico local, que significa que no puedes sentir nada en la boca, lo que a mí ya me estuvo bien, porque tuvieron que serrarme el hueso para poder sacarme la muela. Y no me dolió nada. De hecho me estaba riendo porque el dentista tuvo que dar tantos tirones que a mí me parecía divertido. Pero cuando llegué a casa empezó a despertarse y a dolerme y tuve que tumbarme dos días en el sofá y tomar un montón de analgésicos...

Entonces dejé de leer la carta porque estaba mareado.

Madre no había tenido un ataque al corazón. Madre no se había muerto. Madre había estado viva todo el tiempo. Y Padre me había mentido sobre eso.

Me esforcé mucho en pensar si había otra explicación, pero no se me ocurrió ninguna. Y entonces ya no pude pensar en nada en absoluto porque mi cerebro no estaba funcionando correctamente.

La cabeza me daba vueltas. Era como si la habitación se estuviese meciendo de lado a lado, como si estuviera en lo más alto de un edificio altísimo y un viento muy fuerte balancease el edificio hacia atrás y hacia delante (esto también es un símil). Pero sabía que la habitación no podía estar meciéndose, así que debía de ser algo que estaba pasando dentro de mi cabeza.

Rodé por la cama y me acurruqué hasta hacerme un ovillo.

Me dolía el estómago.

No sé qué pasó entonces porque hay una laguna en mi memoria, como si hubiesen borrado un trocito de la cinta. Pero sé que debió de pasar un montón de tiempo porque más tarde, cuando volví a abrir los ojos, vi que al otro lado de la ventana estaba oscuro. Y había vomitado, porque había vómito por todas partes, encima de la cama y en mis manos y en mis brazos y en mi cara.

Pero antes de eso oí que Padre entraba en la casa y me llamaba, que es otra razón por la que sé que había pasado un montón de tiempo.

Y era extraño porque él me llamaba «¿Christopher...? ¿Christopher...?» y yo veía mi nombre escrito a medida que él lo pronunciaba. Con frecuencia veo escrito lo que alguien dice como si apareciera en una pantalla de ordenador, en especial si está en otra habitación. Pero eso no era en una pantalla de ordenador. Podía verlo escrito muy grande, como si estuviera en un gran anuncio en el lateral de un autobús. Y estaba escrito con la letra de mi madre, así



Y entonces oí que Padre subía por la escalera y entraba en la habitación. Dijo:

—Christopher, ¿qué demonios estás haciendo?

Y supe que estaba en la habitación, pero su voz sonaba débil y lejana, como suenan a veces las voces de la gente cuando yo estoy gimiendo y no quiero que estén cerca de mí. Y Padre dijo:

—¿Qué coño estás...? Ése es mi armario, Christopher. Ésas son... no, mierda... Mierda, mierda, mierda.

Entonces no dijo nada durante un rato.

Entonces me puso una mano en el hombro y me volvió sobre un costado y dijo:

—Santo Dios.

Pero no me dolió cuando me tocó, como me pasa normalmente. Le vi tocarme, como si estuviese viendo una película que pasaba en la habitación, pero apenas sentía su mano. Era como sentir el viento en la piel.

Y entonces volvió a quedarse callado un rato. Entonces dijo:

—Lo siento, Christopher. Lo siento mucho, muchísimo.

Y entonces me di cuenta de que había vomitado, porque sentía algo húmedo encima de mí y podía olerlo, como cuando alguien vomita en el colegio.

Entonces Padre dijo:

—Has leído las cartas.

Entonces oí que estaba llorando porque su respiración sonaba como burbujeante y mojada, como suena cuando alguien está resfriado y tiene muchos mocos en la nariz. Entonces dijo:

—Lo hice por tu bien, Christopher. De verdad que sí. Nunca pretendí mentirte. Tan sólo pensé que... Tan sólo pensé que era mejor que no supieras... que... que... Yo no quería... Iba a enseñártelas cuando fueras mayor.

Entonces volvió a quedarse callado. Luego dijo:

—Fue un accidente.

Entonces dijo:

—Yo no sabía qué decir... Estaba tan hecho polvo... Ella dejó una nota y... Entonces llamó por teléfono y... Dije que estaba en el hospital porque... porque no sabía cómo explicártelo. Era todo tan complicado. Tan difícil. Y yo... dije que estaba en el hospital. Y ya sé que no era verdad. Pero una vez dicho eso ya no pude... ya no pude cambiarlo. ¿Lo comprendes... Christopher? ¿Christopher...? Es sólo que... la cosa se me fue de las manos y desearía que...

Entonces se quedó callado un rato realmente largo.

Entonces me tocó en el hombro otra vez y dijo:

—Christopher, vamos a limpiarte un poco, ¿vale?

Me apretó un poquito el hombro, pero yo no me moví. Y él dijo:

—Christopher, voy a ir al cuarto de baño y te voy a llenar una bañera de agua caliente. Entonces voy a volver aquí y a llevarte al baño, ¿de acuerdo? Así podré meter las sábanas en la lavadora.

Entonces oí que se levantaba e iba al baño y abría los grifos. Oí que el agua corría en la bañera. Durante un rato no volvió. Entonces volvió y me tocó en el hombro otra vez y dijo:

—Vamos a hacer esto con muchísimo cuidado, Christopher. Vamos a sentarte y a quitarte la ropa y a meterte en la bañera, ¿de acuerdo? Tendré que tocarte, pero no va a pasar nada.

Entonces me incorporó y me hizo sentarme en un lado de la cama. Me quitó el jersey y la camisa y los dejó sobre la cama. Entonces me hizo levantarme y caminar hasta el baño. Yo no grité. Y no luché. Y no le pegué.

163

Cuando era pequeño y fui por primera vez al colegio, mi profesora se llamaba Julie, porque Siobhan no había empezado aún a trabajar en el colegio. Empezó a trabajar en el colegio cuando yo tenía doce años.

Y un día Julie se sentó en el pupitre al lado del mío y puso un tubo de caramelos Smarties sobre el pupitre, y dijo:

—Christopher, ¿qué crees tú que hay aquí dentro?

Y yo dije:

—Smarties.

Entonces le quitó la tapa al tubo de Smarties y lo inclinó y de él salió un pequeño lápiz rojo, y Julie rió y dijo:

—No son Smarties, es un lápiz.

Entonces volvió a meter el lápiz rojo dentro del tubo de Smarties y volvió a ponerle la tapa. Entonces dijo:

—Si tu mami entrase ahora y le preguntásemos qué hay dentro del tubo de Smarties, ¿qué crees tú que diría? —porque entonces yo solía llamar a Madre Mami, no Madre.

Y yo dije:

—Un lápiz.

Eso era porque cuando era pequeño no entendía que las demás personas tuviesen mentes. Y Julie les dijo a Madre y a Padre que eso siempre me sería muy difícil. Pero ahora no me resulta difícil. Porque decidí que era una especie de rompecabezas, y si algo es un rompecabezas siempre hay una manera de resolverlo.

Es como los ordenadores. La gente cree que los ordenadores son diferentes de las personas porque no tienen mentes, incluso aunque, en el test de Turing, los ordenadores pueden tener conversaciones con las personas sobre el clima y los vinos y sobre cómo es Italia, y hasta pueden contar chistes. Pero la mente no es más que una máquina complicada.

Y cuando miramos las cosas pensamos que estamos simplemente mirándolas desde nuestros ojos como si mirásemos a través de pequeñas ventanas y que hay una persona dentro de nuestra cabeza, pero no es así. Estamos mirando una pantalla dentro de nuestra cabeza, como la pantalla de un ordenador.

Y esto se sabe por un experimento que vi en la tele, en una serie llamada ***Cómo funciona la mente.*** Y en ese experimento fijas la cabeza en una abrazadera y miras una página escrita en una pantalla. Parece una página escrita normal en la que nada cambia. Pero al cabo de un rato, cuando tus ojos se mueven por la página te das cuenta de que pasa algo muy raro,

porque cuando tratas de leer un trozo de la página que ya has leído éste es diferente.

Y eso pasa porque cuando tu mirada va rápidamente de un punto a otro no ves nada en absoluto y estás ciego. Y esos movimientos rápidos se llaman sacádicos. Porque si cuando tu mirada va rápidamente de un punto a otro lo vieras todo, te marearías. Y en el experimento hay un sensor que capta cuándo tu mirada se desplaza de un sitio a otro, y cuando lo hace cambia algunas de las palabras de la página en un sitio que no estés mirando.

Pero tú no te das cuenta de que estás ciego entre los movimientos sacádicos porque tu cerebro llena la pantalla que hay en tu cabeza para que parezca que estás mirando a través de dos ventanitas. Y no te das cuenta de que han cambiado palabras en otra parte de la página porque tu mente aporta una imagen de las cosas a las que no miras en ese momento.

Y las personas son distintas de los animales porque pueden ver imágenes en la pantalla de su cabeza de cosas que no están mirando. Pueden ver imágenes de alguien en otra habitación. O de lo que va a pasar mañana. O pueden verse a sí mismos convertidos en astronautas. O imaginar cifras realmente grandes. O series de razonamientos cuando tratan de deducir algo.

Y por eso un perro al que el veterinario le ha hecho una operación realmente importante y tiene clavos que le salen de la pata si ve un gato se olvida de que tiene clavos saliéndole de la pata y corre tras él. Pero cuando a una persona la operan tiene una imagen en la cabeza del dolor que sentirá durante meses y meses. Y tiene una imagen de todos los puntos que le han dado en la pierna y del hueso roto y de los clavos e incluso aunque vea que se le escapa el autobús no corre porque tiene una imagen en su cabeza de los huesos aplastándose y crujiendo, y de los puntos soltándose y de más dolor aún.

Y por eso la gente cree que los ordenadores no tienen mentes, y por eso la gente cree que sus cerebros son especiales y diferentes de los ordenadores. Porque la gente puede ver la pantalla dentro de su cabeza y cree que hay alguien ahí sentado en su cabeza mirando la pantalla, como el capitán Jean-Luc Picard en ***Star Trek: La nueva generación***, sentado en su asiento de capitán contemplando una gran pantalla. Y la gente cree que esa persona es su mente humana especial que se llama «homúnculo», que significa «hombrecito». Y cree que los ordenadores no tienen ese homúnculo.

Pero ese homúnculo no es más que otra imagen en la pantalla en su cabeza. Y cuando el homúnculo está en la pantalla en su cabeza (porque la persona está pensando en el homúnculo) hay otra parte del cerebro observando la pantalla. Y cuando la persona piensa en esa parte del cerebro (la que está observando al homúnculo en la pantalla) pone esa parte del cerebro en la pantalla y hay una nueva parte de cerebro observando la pantalla. Pero el cerebro no ve cómo ocurre eso porque es como la mirada que va rápidamente de un sitio a otro. Cuando se pasa de pensar en una cosa a pensar en otra es como estar ciego.

Y por eso los cerebros de la gente son como ordenadores. Y no es porque sean especiales, sino porque tienen que estar desconectándose constantemente durante fracciones de segundo mientras la pantalla cambia. Y es porque hay algo que no pueden ver que la gente cree que tiene que ser especial, porque la gente siempre piensa que hay algo especial en lo que no

puede ver, como el lado oculto de la Luna, o el otro lado de un agujero negro, o en la oscuridad cuando se despierta por la noche y tiene miedo.

Además las personas creen que no son ordenadores porque tienen sentimientos y los ordenadores no tienen sentimientos. Pero los sentimientos no son más que tener una imagen en la pantalla en tu cabeza de lo que va a pasar mañana o el año que viene, o de lo que podría haber pasado en lugar de lo que ocurrió en realidad, y si es una imagen alegre sonríen y si es una imagen triste lloran.

167

Y después de que Padre me hubiese dado un baño y limpiado el vómito y me hubiese secado con una toalla, me llevó a mi habitación y me puso ropa limpia. Entonces me dijo:

—¿Has cenado algo esta noche?

Pero yo no dije nada. Entonces él dijo:

—¿Te traigo algo de comer, Christopher?

Pero yo seguí sin decir nada. Así que dijo:

—Vale. Mira, voy a meter tu ropa y las sábanas en la lavadora y luego volveré, ¿de acuerdo?

Me quedé sentado en la cama y me miré las rodillas.

Así que Padre salió de la habitación y recogió mi ropa del suelo del baño y la dejó en el rellano. Entonces fue a buscar las sábanas de su cama y las sacó al rellano con mi camisa y mi jersey. Entonces lo recogió todo y se lo llevó abajo. Entonces oí que ponía la lavadora y oí que el bombo empezaba a dar vueltas y el agua en las tuberías iba hacia la lavadora.

Eso fue todo lo que oí durante mucho rato.

Calculé potencias de 2 en mi cabeza porque me tranquilizaba. Llegué hasta **33.554.432** que es $\mathbf{2^{25}}$, lo cual no era mucho porque en otra ocasión he llegado a $\mathbf{2^{45}}$, pero mi cerebro no funcionaba muy bien.

Entonces Padre volvió a entrar en la habitación y dijo:

—¿Cómo te sientes? ¿Quieres que te traiga algo?

Yo no dije nada. Seguí mirándome las rodillas.

Y Padre tampoco dijo nada. Tan sólo se sentó en la cama a mi lado y apoyó los codos en las rodillas y miró la alfombra entre sus piernas, donde había una pequeña pieza roja de Lego.

Entonces oí que *Toby* se despertaba, porque es nocturno, y oí que arañaba en su jaula.

Y Padre estuvo callado durante muchísimo tiempo. Y entonces dijo:

—Mira, a lo mejor no debería decirte esto, pero... quiero que sepas que puedes confiar en mí. Y... vale, a lo mejor no digo siempre la verdad. Dios sabe que lo intento, Christopher, Dios sabe que lo hago, pero... La vida es difícil, ya lo sabes. Joder, es durísimo decir la verdad todo el tiempo. A veces es imposible. Y quiero que sepas que lo estoy intentando, que de verdad lo estoy haciendo. Y quizás éste no sea un buen momento para decirte esto, y sé que no va a gustarte, pero... Tienes que saber que a partir de ahora voy a decirte la verdad. Acerca de todo. Porque... si uno no dice la verdad ahora, entonces más tarde... más tarde duele todavía más. Así que...

Padre se frotó la cara con las manos y se tironeó de la barbilla con los dedos y se quedó mirando la pared. Yo lo veía por el rabillo del ojo. Y él dijo:

—Yo maté a *Wellington*, Christopher.

Me pregunté si eso sería un chiste. Porque yo no entiendo los chistes, y cuando la gente cuenta un chiste no quiere decir lo que dice. Pero entonces Padre dijo:

—Por favor, Christopher. Sólo deja que te lo explique. —Entonces inspiró aire entre los dientes y dijo—: Cuando tu mamá se marchó... Eileen... la señora Shears... fue muy buena con nosotros. Muy buena conmigo. Me ayudó a superar un momento muy difícil. Y no estoy seguro de que hubiera salido adelante sin ella. Bueno, tú ya sabes cómo ella andaba por aquí casi todos los días. Nos ayudaba con la cocina y la limpieza. Aparecía por aquí para ver si estábamos bien, si necesitábamos algo... Yo pensaba... Bueno... Mierda, Christopher, intento que no suene complicado... Pensaba que seguiría viniendo. Pensaba... y quizá fui un estúpido... pensaba que a lo mejor... al final... querría mudarse aquí. O que a lo mejor nos mudábamos nosotros a su casa. Nosotros... nos llevábamos bien, realmente bien. Pensé que éramos amigos. Y supongo que me equivoqué. Supongo que... al final... no era más que... Mierda... Discutimos, Christopher... y ella dijo algunas cosas que no voy a decirte a ti porque no son agradables, pero me dolieron, y... Yo creo que le preocupaba más ese maldito perro que yo, que nosotros. Y quizás eso no sea tan estúpido, al mirar atrás. Quizá damos demasiado trabajo, maldita sea. Y quizá sea más fácil vivir sola cuidando de un estúpido chucho que compartir tu vida con otros seres humanos propiamente dichos. Lo que quiero decir es que, amigo, no somos lo que se dice de bajo mantenimiento, ¿no te parece...? Sea como fuere, esa vez nos peleamos. Bueno, para serte franco nos peleamos bastantes veces. Pero después de una trifulca particularmente desagradable, ella me echó de la casa. Y ya sabes cómo estaba ese maldito perro después de la operación. Estaba esquizofrénico, maldita sea. Un instante estaba más suave que la seda, se tumbaba panza arriba para que le hicieras cosquillas en la barriga, y al siguiente te clavaba los dientes en la pierna. Sea como fuere, estamos chillándonos el uno al otro y él está en el jardín, orinando. Así que, cuando ella me da con la puerta en las narices, el muy cabrón me está esperando. Y... sí, lo sé, lo sé. Quizá si simplemente le hubiese dado una patada es probable que hubiese retrocedido. Pero, mierda, Christopher, cuando la rabia se apodera de uno... Jesús, tú ya sabes lo que es eso. Lo que quiero decir es que no somos tan distintos, tú y yo. Y lo único en que conseguía pensar era que a ella le preocupaba más ese maldito perro que tú o que yo. Y fue como si todo lo que había estado reprimiendo durante dos años simplemente...

Entonces Padre se calló un ratito. Y entonces dijo:

—Lo siento, Christopher. Te lo prometo, nunca pretendí que las cosas acabaran así.

Y entonces supe que no era un chiste y me sentí realmente asustado. Padre dijo:

—Todos cometemos errores, Christopher. Tú, yo, tu mamá, todo el mundo. Y a veces son errores verdaderamente grandes. Sólo somos humanos.

Entonces levantó la mano derecha y abrió los dedos en abanico.

Pero yo grité y lo empujé hacia atrás de manera que se cayó de la cama al suelo.

Se sentó y dijo:

—Vale. Mira, Christopher, lo siento. Dejémoslo por esta noche, ¿de acuerdo? Voy a irme abajo y tú duerme un poco y ya hablaremos por la mañana. —Entonces dijo—: Todo va a salir bien. De verdad. Confía en mí.

Entonces se levantó e inspiró profundamente y salió de la habitación.

Me quedé sentado en la cama mucho rato mirando el suelo. Entonces oí que *Toby* arañaba en su jaula. Levanté los ojos y vi que me miraba a través de los barrotes.

Tenía que salir de la casa. Padre había asesinado a *Wellington.* Eso significaba que podía asesinarme a mí, porque no podía confiar en él, incluso aunque hubiera dicho «Confía en mí», porque me había contado una mentira sobre algo muy importante.

Pero no podía salir de la casa inmediatamente porque me vería, así que tendría que esperar a que estuviese dormido.

La hora era las 23.16 de la noche.

Traté de volver a calcular potencias de 2, pero no llegué más allá de $\mathbf{2^{15}}$ que era **32.768**. Así que gemí para hacer que el tiempo pasara más rápido y no pensar.

Entonces era la 1.20 de la madrugada, pero no había oído a Padre subir a la cama. Me pregunté si estaría dormido en el piso de abajo o si estaría esperando para entrar y matarme. Así que saqué mi navaja del Ejército Suizo y abrí la hoja de la sierra para poder defenderme. Entonces salí de mi habitación sin hacer ningún ruido y escuché. No oí nada, así que empecé a bajar por la escalera sin hacer ruido y muy despacio. Y cuando llegué abajo vi el pie de Padre a través de la puerta de la sala de estar. Esperé durante 4 minutos para ver si se movía, pero no se movió. Así que seguí andando hasta llegar al vestíbulo. Entonces me asomé a la puerta de la sala de estar.

Padre estaba tumbado en el sofá con los ojos cerrados.

Lo estuve mirando durante mucho rato.

Roncó y yo di un salto, oía la sangre en mis oídos y a mi corazón latir pero que muy rápido y un dolor como si alguien hubiese hinchado un globo muy grande dentro de mi pecho.

Me parecía que iba a tener un ataque al corazón.

Los ojos de Padre seguían cerrados. Me pregunté si hacía como que dormía. Entonces, cogí la navaja y di unos golpes en el marco de la puerta.

Padre movió la cabeza de un lado a otro y sacudió el pie y dijo «Gnnnn», pero sus ojos no se abrieron. Y entonces volvió a roncar.

Estaba dormido.

Eso significaba que si no hacía ningún ruido para no despertarle, podía salir de la casa.

Cogí mis dos abrigos y mi bufanda de los colgadores junto a la puerta principal, porque fuera haría frío por la noche. Entonces subí otra vez sin hacer ruido, pero fue difícil porque las piernas me temblaban. Entré en mi

habitación y cogí la jaula de *Toby.* Arañaba y hacía ruido, así que me quité uno de los abrigos y lo puse sobre la jaula para silenciarlo un poco. Entonces me lo llevé escalera abajo.

Padre seguía dormido.

Entré en la cocina y cogí mi caja especial de comida. Abrí la puerta de atrás y salí al exterior. Aguanté el picaporte de la puerta al volver a cerrarla para que no hiciera ruido. Y caminé hasta el final del jardín.

Al final del jardín hay un cobertizo. Dentro están la cortadora de césped y las tijeras para podar setos, y un montón de artículos de jardinería que Madre solía usar, como macetas y sacos de abono orgánico y cañas de bambú y cuerda y palas. Se estaría un poquito más caliente en el cobertizo pero yo sabía que Padre me buscaría en el cobertizo, así que lo rodeé hasta la parte de atrás y me apretujé en el espacio que quedaba entre la pared del cobertizo y la valla, detrás de la gran cuba de plástico negro para recoger agua de lluvia. Entonces me senté y me sentí un poco más a salvo.

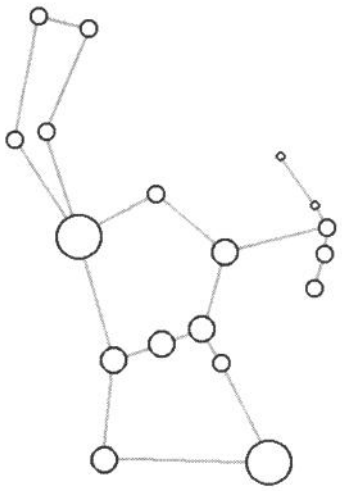
Decidí dejar mi otro abrigo sobre la jaula de *Toby* porque no quería que cogiera frío y se muriese.

Abrí mi caja especial de comida. Dentro estaba la Milky Bar y dos regalices y tres clementinas y una galleta rosa de barquillo y mi colorante rojo. No tenía hambre pero sabía que debía comer algo porque si no comes puedes coger frío, así que me comí dos clementinas y la Milky Bar.

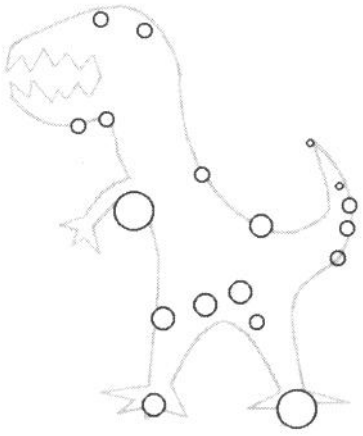
Entonces me pregunté qué haría a continuación.

Entre el tejado del cobertizo y la gran planta que cuelga sobre la valla desde la casa de al lado veía la constelación de **Orión.**

La gente dice que **Orión** se llama Orión porque Orión era un cazador y la constelación parece un cazador con garrote y arco y flecha, así



Pero eso es una verdadera tontería porque no son más que estrellas, y podrías unir los puntitos como quisieras, y hacer que pareciese una señora con un paraguas que saluda, o la cafetera de la señora Shears, que es de Italia, con un asa y vapor que sale, o un dinosaurio



Además en el espacio no hay líneas, así que podrías unir trocitos de **Orión** con trocitos de la **Liebre** o **Tauro** o **Géminis** y decir que son una

constelación llamada **El Racimo de Uvas** o **Jesús** o **La Bicicleta** (sólo que no tenían bicicletas en las épocas romana y griega, que fue cuando llamaron Orión a **Orión).**

En cualquier caso, **Orión** no es un cazador o una cafetera o un dinosaurio. Es Betelgeuse y Bellatrix y Alnilam y Rigel y 17 estrellas más de las que no me sé los nombres. Y son explosiones nucleares a billones de kilómetros de aquí.

Y ésa es la verdad.

179

Estuve despierto hasta las 3.47. Ésa fue la última vez que miré mi reloj antes de quedarme dormido. Tiene una esfera luminosa que se enciende si aprietas un botón, así que pude verla en la oscuridad. Tenía frío y me daba miedo que Padre saliese y me encontrara. Pero me sentía más seguro en el jardín porque estaba escondido.

Miré el cielo mucho rato. Me gusta mirar el cielo por la noche en el jardín. En verano, a veces salgo con mi linterna y mi planisferio, que está hecho de dos círculos de plástico con un alfiler en el centro. En la parte de abajo tiene un mapa del cielo, y en la parte de arriba una apertura en forma de parábola. Giras la apertura para ver el mapa del cielo que se ve ese día del año desde la latitud 51,5º norte, que es la latitud en que está Swindon, porque el pedazo más grande de cielo siempre está en el otro lado de la Tierra.

Y cuando miras el cielo sabes que estás viendo estrellas que están a cientos y miles de años luz. Y algunas de las estrellas ni siquiera existen ya porque su luz ha tardado tanto en llegar a nosotros que ya están muertas, o han explotado y han quedado reducidas a enanas rojas. Y eso te hace sentir muy pequeño, y si en tu vida tienes cosas difíciles es agradable pensar que son lo que se llama «insignificantes», es decir, que son tan pequeñas que no tienes que tenerlas en cuenta cuando haces un cálculo.

No dormí muy bien a causa del frío y porque el suelo era muy desigual y puntiagudo debajo de mí y porque *Toby* estaba arañando un montón en su jaula. Pero cuando desperté totalmente amanecía y el cielo estaba naranja y azul y morado, y oí el canto de los pájaros, que es lo que se llama «El coro del alba». Y me quedé donde estaba durante otras 2 horas y 32 minutos, y entonces oí que Padre salía al jardín y gritaba: «¿Christopher...? ¿Christopher...?».

Así que me volví y encontré un viejo saco de plástico cubierto de barro que antes tenía abono, y nos acurrucamos yo y la jaula de *Toby* y mi caja de comida especial en el rincón entre la pared del cobertizo y la valla y la pila de agua de lluvia, y yo me tapé con el saco de fertilizante. Y entonces oí que Padre se acercaba por el jardín y saqué mi navaja del Ejército Suizo del bolsillo y abrí la hoja de la sierra, y la agarré por si nos encontraba. Y oí que abría la puerta del cobertizo y miraba dentro. Y entonces oí que decía: «Mierda». Y entonces oí sus pisadas en los matorrales en torno al costado del cobertizo, y mi corazón latía pero que muy rápido y noté esa sensación como de tener un globo dentro del pecho otra vez, y pensé que quizás había mirado detrás del cobertizo, pero yo no podía verlo porque estaba escondido, pero no me vio, porque lo oí alejarse otra vez por el jardín.

Entonces me quedé quieto y miré mi reloj y permanecí quieto durante 27 minutos. Y entonces oí que Padre encendía el motor de su furgoneta. Supe

que era su furgoneta porque la oigo muy a menudo y estaba cerca y sabía que no era ninguno de los coches de los vecinos, porque los que toman drogas tienen una furgoneta Volkswagen y el señor Thompson, que vive en el número 40, tiene un Vauxhall Cavalier, y la gente que vive en el número 34 tiene un Peugeot y todos suenan diferente.

Y cuando oí que se alejaba de la casa supe que ya podía salir.

Y entonces tuve que decidir qué hacer porque ya no podía vivir en la casa con Padre porque era peligroso.

Así que tomé una decisión.

Decidí que iría y llamaría a la puerta de la señora Shears y que me iría a vivir con ella, porque la conocía y ella no era una extraña y yo había estado antes en su casa, cuando hubo un corte de electricidad en nuestro lado de la calle. Pero esta vez no me dirá que me vaya, porque yo le diré quién ha matado a *Wellington* y así ella se dará cuenta de que yo soy un amigo. Y además comprenderá por qué yo ya no puedo seguir viviendo con Padre.

Saqué los regalices y la galleta de barquillo rosa y la última clementina de mi caja especial de comida y me las metí en el bolsillo y escondí la caja especial de comida bajo el saco de fertilizante. Entonces cogí la jaula de *Toby y* mi otro abrigo y salí de un salto de detrás del cobertizo. Caminé por el jardín y junto al costado de la casa. Abrí el cerrojo de la puerta del jardín y salí frente a la casa.

En la calle no había nadie, así que crucé y recorrí el sendero de la casa de la señora Shears y llamé a la puerta y esperé y decidí qué iba a decir cuando abriese la puerta. Pero no vino a la puerta. Así que volví a llamar. Entonces me di la vuelta y vi a unas personas caminando por la calle y tuve miedo otra vez, porque eran dos de las personas que toman drogas de la casa de al lado. Así que cogí la jaula de *Toby y* rodeé la casa de la señora Shears y me senté detrás del cubo de la basura para que no pudiesen verme.

Y entonces tuve que planear qué hacer.

Y lo hice pensando en todas las cosas que podía hacer y decidiendo si eran la decisión correcta o no.

Decidí que no podía volver a casa.

Y decidí que no podía irme a vivir con Siobhan porque ella no podía cuidar de mí después de que el colegio hubiese cerrado, porque era mi profesora y no una amiga o un miembro de mi familia.

Y decidí que no podía irme a vivir con el tío Terry porque vivía en Sunderland y yo no sabía cómo llegar a Sunderland y no me gustaba el tío Terry porque fumaba cigarrillos y me acariciaba el pelo.

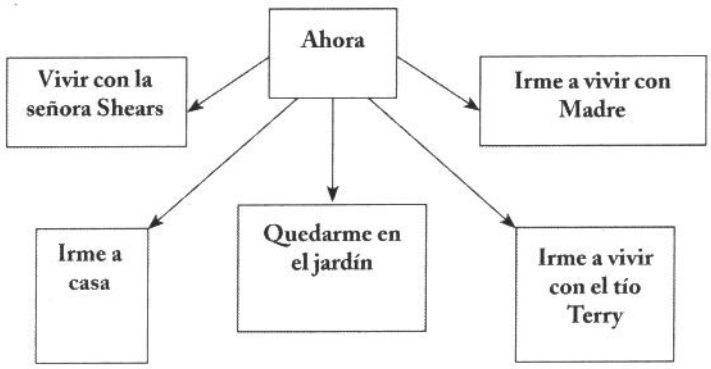
Y decidí que no podía irme a vivir con la señora Alexander porque no era una amiga o un miembro de mi familia ni siquiera aunque tuviese un perro, porque no podía quedarme a dormir en su casa o utilizar su cuarto de baño porque ella lo había usado y era una extraña.

Y entonces pensé que podía irme a vivir con Madre, porque ella era mi familia y yo sabía dónde vivía porque me acordaba de la dirección de las cartas que era 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG. Sólo que ella vivía en Londres y yo nunca había estado en Londres. Yo sólo había estado en Dover para ir a Francia, y en Sunderland para visitar al tío Terry y en Manchester

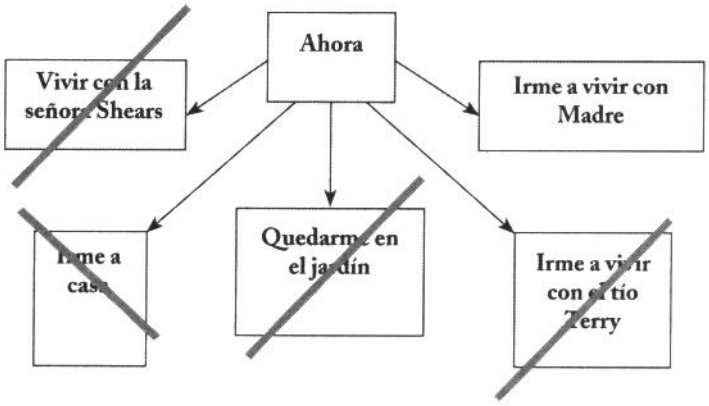
para visitar a la tía Ruth que tenía cáncer, aunque cuando yo estuve allí no tenía cáncer. Y yo nunca había ido solo a ningún sitio aparte de la tienda de la esquina. Y la idea de ir solo a alguna parte me daba mucho miedo.

Pero entonces pensé en irme a casa otra vez, o en quedarme donde estaba, o en esconderme cada noche en el jardín y que Padre me encontrara, y eso me hizo sentir mucho más asustado. Y cuando pensé en eso sentí que iba a vomitar otra vez como me había pasado la noche anterior.

Y entonces me di cuenta de que no podía hacer nada que me pareciese seguro. E hice un dibujo de eso en mi cabeza, así



Y entonces imaginé que tachaba todas las posibilidades que eran imposibles, que es como en un examen de matemáticas, cuando miras todas las preguntas y decides cuáles vas a hacer y cuáles no vas a hacer y tachas todas las que no vas a hacer y así tu decisión es definitiva y no puedes cambiar de opinión. Y era así



Lo cual significaba que tenía que irme a Londres a vivir con Madre. Y podía hacerlo en tren porque yo lo sabía todo de los trenes, gracias a mi tren de juguete: cómo consultas el horario y vas a la estación y compras un billete y miras el tablón de salidas para ver si tu tren tiene retraso y entonces vas al andén correspondiente y subes a bordo. Y me iría desde la estación de Swindon, donde Sherlock Holmes y el doctor Watson se paran a comer cuando van de camino a Ross desde Paddington en ***El misterio de Boscombe Valley.***

Y entonces miré la pared opuesta al pequeño pasaje que había a un lado de la casa de la señora Shears donde yo estaba sentado, y vi la tapa circular de una cacerola metálica muy vieja apoyada contra la pared. Y estaba cubierta de óxido. Y parecía la superficie de un planeta porque el óxido tenía la forma de países y continentes e islas.

Y entonces pensé que nunca podría ser astronauta porque ser astronauta significa estar a cientos de miles de kilómetros de distancia de casa, y mi casa estaba ahora en Londres y eso está a unos 160 kilómetros, que es más de 1.000 veces más cerca de lo que estaría mi casa si estuviera en el espacio, y pensar eso me dolió. Como cuando me caí en la hierba una vez en el borde de unos columpios en el parque y me corté la rodilla con un pedazo de botella rota que alguien había tirado por encima del muro, y me corté de cuajo un pedazo de piel, y el señor Davis tuvo que limpiar la carne de debajo del pedazo con desinfectante para quitar los gérmenes y la porquería y me dolió tanto que lloré. Pero este dolor estaba dentro de mi cabeza. Y me ponía triste pensar que nunca podría convertirme en astronauta.

Y entonces pensé que tenía que ser como Sherlock Holmes y tenía que «abstraer mi mente a voluntad en grado sumo» para así no darme cuenta de cuánto me dolía dentro de la cabeza.

Y entonces pensé que necesitaría dinero si me iba a Londres. Y necesitaría cosas de comer, porque era un viaje largo y yo no sabía de dónde sacar comida. Y entonces pensé que necesitaría a alguien que cuidase de *Toby*, porque no podía llevármelo conmigo.

Y entonces *Formulé un Plan.* Y eso me hizo sentir mejor, porque había algo en mi cabeza que tenía un orden y unas pautas y tan sólo tenía que seguir las instrucciones una detrás de otra.

Me levanté y me aseguré de que no hubiese nadie en la calle. Entonces fui a la casa de la señora Alexander, que es la de al lado de la casa de la señora Shears, y llamé a la puerta. Entonces la señora Alexander abrió la puerta y dijo:

—Christopher, ¿qué demonios te ha pasado?

Y yo dije:

—¿Puede cuidar de *Toby* por mí?

Y ella dijo:

—¿Quién es *Toby?*

Y yo dije:

—*Toby* es mi rata.

Entonces la señora Alexander dijo:

—Ah..., sí. Ahora me acuerdo. Me lo contaste.

Entonces sostuve en alto la jaula de *Toby* y dije:

—Es éste.

La señora Alexander retrocedió un paso hacia su vestíbulo. Y yo dije:

—Come bolitas especiales y puede comprarlas en una tienda de animales. Pero también come galletas y zanahorias y pan y huesos de pollo. Pero no debe darle chocolate porque tiene cafeína y teobromina, que son

metilxantinas, y es venenoso para las ratas en grandes cantidades. Y necesita agua fresca en su botella todos los días. Y no le importa estar en la casa de otra persona porque es un animal. Y le gusta salir de su jaula, pero no pasa nada si usted no lo saca.

Entonces la señora Alexander dijo:

—¿Por qué necesitas que alguien cuide de *Toby*, Christopher?

Y yo dije:

—Me voy a Londres.

—¿Para cuánto tiempo? —dijo ella.

Y yo dije:

—Hasta que vaya a la universidad.

Y ella dijo:

—¿No puedes llevarte a *Toby* contigo?

Y yo dije:

—Londres está muy lejos y no quiero llevármelo en el tren porque se me puede perder.

Y la señora Alexander dijo:

—Es verdad. —Y luego dijo—: ¿Vais a mudaros tú y tu padre?

Y yo dije:

—No.

Y ella dijo:

—Bueno, ¿y por qué te vas a Londres?

Y yo dije:

—Me voy a vivir con Madre.

—Pensaba que me habías dicho que tu madre había muerto —dijo ella.

Y yo dije:

—Pensaba que había muerto, pero aún está viva. Y Padre me mintió. Y además me dijo que él mató a *Wellington.*

Y la señora Alexander dijo:

—Dios mío.

Y yo dije:

—Me voy a vivir con mi madre porque Padre mató a *Wellington y* me mintió y me da miedo estar en la casa con él.

Y la señora Alexander dijo:

—¿Está aquí tu madre?

Y yo dije:

—No. Madre está en Londres.

—¿Así que te vas a Londres tú solo? —dijo.

—Sí —dije yo.

Y ella dijo:

—Mira, Christopher, ¿por qué no entras y te sientas y hablamos un poco

de esto para ver qué podemos hacer?

Y yo dije:

—No. No puedo entrar. ¿Cuidará de *Toby* por mí?

Y ella dijo:

—No creo que sea una buena idea, Christopher.

Y yo no dije nada. Y ella dijo:

—¿Dónde está tu padre en este momento, Christopher?

Y yo dije:

—No lo sé.

Y ella dijo:

—Bueno, quizá deberíamos intentar llamarlo para ver si podemos ponernos en contacto con él. Estoy segura de que está preocupado por ti. Y estoy segura de que ha habido algún terrible malentendido.

Así que me di la vuelta y crucé la calle corriendo para volver a casa. Y no miré antes de cruzar la calle y un Mini amarillo tuvo que parar y los neumáticos chirriaron en la calle. Y rodeé la casa corriendo y volví a entrar por la verja del jardín y cerré con cerrojo la puerta detrás de mí.

Traté de abrir la puerta de la cocina pero estaba cerrada con llave. Así que cogí un ladrillo que estaba en el suelo y lo arrojé contra la ventana y el cristal se hizo añicos por todas partes. Entonces metí el brazo a través del cristal roto y abrí la puerta desde dentro.

Entré en la casa y dejé a *Toby* sobre la mesa de la cocina. Entonces subí corriendo por la escalera y cogí mi mochila del colegio y metí en ella un poco de comida para *Toby y* algunos de mis libros de matemáticas y unos pantalones limpios y un chaleco y una camisa limpia. Entonces volví a bajar, abrí la nevera y metí un cartón de zumo de naranja en mi mochila y una botella de leche que estaba sin abrir. Y cogí dos clementinas más y un paquete de galletas y dos latas de judías estofadas del armario y las metí también en mi mochila, porque podía abrirlas con el abrelatas de mi navaja del Ejército Suizo.

Entonces miré en la superficie que hay junto al fregadero y vi el teléfono móvil de Padre, y su cartera y su agenda y *sentí la piel... fría bajo la ropa* como el doctor Watson en ***El signo de los cuatro*** cuando ve las minúsculas pisadas de Tonga, el isleño de las Andaman, en el tejado de la casa de Bartholomew Sholto en Norwood, porque pensé que Padre había vuelto y que estaba en la casa, y el dolor en mi cabeza empeoró mucho. Pero entonces rebobiné las imágenes en mi mente y vi que su furgoneta no estaba aparcada fuera de la casa, así que debía de haberse dejado el móvil y la cartera y la agenda al salir de la casa. Cogí la cartera y saqué la tarjeta del cajero automático, porque así podría sacar dinero, porque la tarjeta tiene un número secreto, que es el código que uno introduce en la máquina para sacar dinero, y Padre no lo había escrito en un lugar seguro, que es lo que se supone que has de hacer, sino que me lo había dicho a mí porque dijo que yo nunca lo olvidaría. Era 3558. Y me metí la tarjeta en el bolsillo.

Entonces saqué a *Toby* de su jaula y me lo metí en el bolsillo de uno de mis abrigos, porque la jaula era muy pesada para llevarla hasta Londres. Y

entonces volví a salir al jardín por la puerta de la cocina.

Salí por la verja del jardín y me aseguré de que no hubiese nadie mirando, y entonces empecé a caminar hacia el colegio, porque era una dirección que conocía, y cuando llegara al colegio podía preguntarle a Siobhan dónde estaba la estación de tren.

Normalmente, de haber ido andando al colegio, me habría asustado cada vez más, porque nunca lo había hecho antes. Pero estaba asustado por dos motivos diferentes. Por estar lejos de un sitio al que estaba acostumbrado, y por estar cerca de donde Padre vivía, y eran *inversamente proporcionales el uno al otro*, así que el total de miedo seguía siendo una constante a medida que me alejaba de casa y me alejaba de Padre, así

Miedo $_{\text{total}}$ ≈ **Miedo** $_{\text{a sitio nuevo}}$ x **Miedo** $_{\text{cerca de Padre}}$ ≈ **constante**

El autobús tarda 19 minutos en llegar al colegio desde nuestra casa, pero yo tardé 47 minutos en recorrer la misma distancia caminando, así que estaba muy cansado cuando llegué y esperaba poder quedarme en el colegio un ratito y tomarme unas galletas y un poco de zumo de naranja antes de irme a la estación. Pero no pude, porque cuando llegué al colegio vi que la furgoneta de Padre estaba aparcada fuera, en el aparcamiento de coches. Y supe que era su furgoneta porque decía **Mantenimiento de Calefacciones y Reparación de Calderas Ed Boone** en un costado, con unas llaves fijas cruzadas así



Y cuando vi la furgoneta tuve ganas de vomitar. Pero esa vez supe que iba a vomitar, así que no me vomité encima, y sólo vomité en un muro y en la acera, y no había mucho vómito porque no había comido mucho. Y cuando ya había vomitado quise acurrucarme en el suelo y gemir un poco. Pero sabía que si me acurrucaba en el suelo y gemía, Padre saldría del colegio y me vería y me atraparía y me llevaría a casa. Así que inspiré profundamente muchas veces, como Siobhan dice que tengo que hacer si alguien me pega en el colegio, y conté cincuenta respiraciones y me concentré muchísimo en los números y los elevé al cubo a medida que los decía. Y eso hizo que el dolor fuese más suave.

Y entonces me limpié el vómito de la boca y tomé la decisión de que tendría que averiguar cómo llegar a la estación de tren y que lo haría preguntándoselo a alguien, y sería una señora, porque cuando nos hablan del Peligro que suponen los Desconocidos en el colegio dicen que si un hombre se

te acerca y te habla y te da miedo debes buscar a una señora y correr hacia ella, porque las señoras son más seguras.

Así que saqué mi navaja del Ejército Suizo y abrí la hoja de la sierra y la sostuve con fuerza en el bolsillo en que no estaba *Toby* para poder apuñalar a alguien si me agarraba y entonces vi a una señora al otro lado de la calle con un bebé en un cochecito y un niño con un elefante de juguete, así que decidí preguntarle. Y esta vez miré a izquierda y derecha y a la izquierda otra vez para que no me atropellara un coche, y crucé la calle. Y le dije a la señora:

—¿Dónde puedo comprar un mapa?

Y ella me dijo:

—¿Perdona?

Y yo dije:

—¿Dónde puedo comprar un mapa?

Y sentí que la mano que sostenía la navaja temblaba aunque yo no la movía. Y ella dijo:

—Patrick, deja eso, que está sucio. ¿Un mapa de dónde?

Y yo dije:

—Un mapa de aquí.

Y ella dijo:

—No lo sé —entonces dijo—: ¿Adonde quieres ir?

—Voy a la estación de trenes —dije yo.

Y la señora rió y dijo:

—No necesitas un mapa para llegar a la estación.

Y yo dije:

—Sí que lo necesito, porque no sé dónde está la estación de trenes.

—Se ve desde aquí —dijo ella.

Y yo dije:

—No, no la veo. Y además necesito saber dónde hay un cajero automático.

Y ella señaló y dijo:

—Allí. Aquel edificio. En lo alto dice *Signal Point.* En el otro extremo hay un símbolo de los ferrocarriles. La estación está debajo. Patrick, te lo he dicho mil veces, no recojas cosas de la acera para metértelas en la boca.

Y yo miré y vi un edificio con algo escrito arriba pero estaba muy lejos, así que era difícil de leer, y dije:

—¿Quiere decir ese edificio a rayas con las ventanas horizontales?

—Eso es —dijo ella.

Y yo dije:

—¿Cómo llego a ese edificio?

Y ella dijo:

—Caray. —Y entonces dijo—: Sigue a ese autobús. —Y señaló un autobús que pasaba.

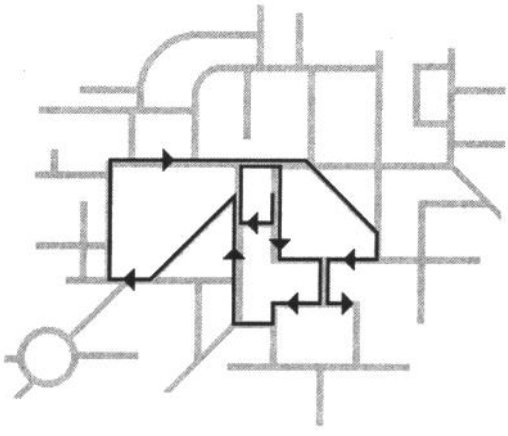
Así que eché a correr. Pero los autobuses van realmente deprisa y tuve que asegurarme de que *Toby* no se me cayera del bolsillo. Pero conseguí seguir corriendo detrás del autobús durante mucho rato y crucé 6 calles antes de que girase por otra calle y ya no lo vi más.

Y entonces paré de correr porque respiraba muy fuerte y me dolían las piernas. Y estaba en una calle con montones de tiendas. Y recordé haber estado en esa calle cuando iba de compras con Madre. Y había montones de gente en la calle haciendo sus compras, pero yo no quería que me tocaran, así que caminé al borde de la calzada. Y no me gustó que todas esas personas estuvieran cerca de mí y todo aquel ruido, porque era demasiada información en mi cabeza y hacía que me fuese difícil pensar, como si hubiese gritos en mi cabeza. Así que me tapé los oídos con las manos y gemí muy suavemente.

Y entonces me di cuenta de que podía ver el símbolo ⇄ que había señalado la señora, así que seguí caminando hacia él.

Y entonces ya no pude ver el símbolo ⇄ . Y había olvidado recordar dónde estaba el símbolo, y eso me dio miedo porque estaba perdido y porque yo no me olvido de las cosas. Normalmente haría un mapa en mi cabeza y seguiría el mapa, y habría una pequeña cruz en el mapa que indicaría dónde estaba yo, pero había demasiadas interferencias en mi cabeza y eso había hecho que me confundiera. Así que me quedé debajo del toldo verde y blanco en el exterior de una verdulería donde había zanahorias y cebollas y chirivías y bróculi en cajas que tenían dentro una alfombra verde de plástico afelpado, y tracé un plan.

Sabía que la estación de trenes estaba en algún sitio cercano. Y si algo está cerca puedes encontrarlo moviéndote en una espiral, caminando en el sentido de las agujas del reloj y girando siempre a la derecha hasta que vuelvas a una calle por la que ya has caminado, luego cogiendo la siguiente a la izquierda y volver a girar siempre a la derecha, y así sucesivamente, así (pero éste es también un diagrama hipotético, y no un mapa de Swindon)



Y así es como encontré la estación de trenes, me concentré intensamente en seguir las reglas y en hacer un mapa del centro de la ciudad en mi cabeza mientras caminaba, y de esa manera me fue más fácil ignorar a toda la gente y todo el ruido alrededor de mí.

Entonces entré en la estación de trenes.

181

Lo veo todo.

Por eso no me gustan los sitios nuevos. Si estoy en un sitio que conozco, como casa, o el colegio, o el autocar, o la tienda, o la calle, lo he visto casi todo antes y todo lo que tengo que hacer es mirar las cosas que han cambiado o se han movido. Por ejemplo, una semana, el póster del **Shakespeare's Globe** se había caído en el colegio y se notaba porque lo habían vuelto a colgar ligeramente torcido hacia la derecha y había tres pequeños círculos de chinchetas en la pared al lado izquierdo del póster. Y al día siguiente alguien había hecho una pintada en la farola 437 de nuestra calle, que es la que hay delante del número 35, y ponía **CROW APTOK.**

Pero la mayoría de la gente es perezosa. Nunca miran nada. Hacen lo que se llama «echar un vistazo», que es como chocar contra algo y continuar sin desviar el camino. Y la información en su cabeza es mínima. Por ejemplo, si están en el campo sería

1. Estoy de pie en un campo que está lleno de hierba.
2. Hay algunas vacas en los campos.
3. Hace sol y hay unas cuantas nubes.
4. Hay algunas flores en la hierba.
5. Hay un pueblo a lo lejos.
6. Hay una valla al final del campo y tiene una puerta.

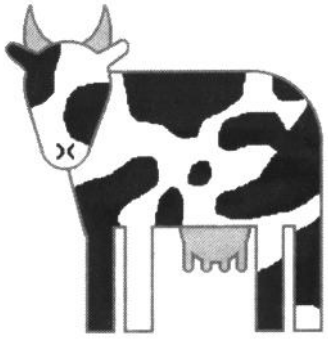
Y entonces dejan de darse cuenta de todo porque están pensando en alguna otra cosa, como «Oh, qué bonito es todo esto» o «Me preocupa haberme dejado encendido el gas en la cocina» o «Me pregunto si Julie ya habrá dado a luz»[12].

Pero si yo estoy de pie delante de un campo me doy cuenta de todo. Por ejemplo, recuerdo estar en un campo el miércoles 15 de junio de 1994, porque Padre y Madre y yo íbamos en coche a Dover para embarcarnos en un *ferry* hacia Francia, e hicimos lo que Padre llama «seguir la ruta pintoresca», que significa ir por carreteras secundarias y pararse a comer en un sitio con jardín, y yo tuve que parar para hacer pipí, y fuimos a un campo con vacas y después de que hubiese hecho pipí, miré el campo y me di cuenta de estas cosas

[12] Esto es totamente cierto porque le pregunté a Siobhan en qué pensaba la gente cuando miraba las cosas y eso fue lo que me dijo.

1. Hay 19 vacas en el campo, 15 de las cuales son blancas y negras y 4 de las cuales son marrones y blancas.
2. Hay un pueblo a lo lejos que tiene 31 casas visibles y una iglesia con una torre cuadrada y sin aguja.
3. Hay caballones en el campo, lo que significa que en tiempos medievales era lo que se llama un «campo de bancales», y los habitantes del pueblo tenían cada uno un bancal para cultivarlo.
4. Hay una vieja bolsa de plástico de Asda en el seto, y una lata aplastada de Coca-Cola con un caracol, y un pedazo largo de cordel naranja.
5. La esquina noreste del campo es la más alta y la esquina suroeste es la más baja (yo tenía una brújula porque íbamos de vacaciones y quería saber dónde estaba Swindon cuando estuviésemos en Francia) y el campo está ligeramente doblado hacia abajo a lo largo de la línea entre esas dos esquinas, o sea que las esquinas noroeste y sureste están ligeramente más bajas de lo que lo estarían si el campo fuese un plano inclinado.
6. Veo tres clases diferentes de hierba y flores de dos colores en la hierba.
7. Casi todas las vacas están de cara a la colina.

Y había 31 cosas más en esa lista de cosas de las que yo me di cuenta, pero Siobhan dijo que no hacía falta que las escribiera todas. Y significa que para mí es muy cansado cuando estoy en un sitio nuevo porque veo todas esas cosas, y si alguien me preguntara después cómo eran las vacas, podría preguntarle que cuál de ellas, y podría dibujarlas en casa y decir que una vaca particular tenía manchas como éstas



Me doy cuenta de que he dicho una mentira en el **Capítulo 13**, al decir «Yo no sé contar chistes ni hacer juegos de palabras», porque sí que sé contar 3 chistes, porque los entiendo, y uno de ellos es sobre una vaca. Siobhan me dijo que no tenía que volver atrás y cambiar lo que escribí en el **Capítulo 13** porque no importa, porque no es una mentira, tan sólo una *aclaración.*

Y éste es el chiste.

Hay tres hombres en un tren. Uno de ellos es economista, el otro lógico y el tercero matemático. Acaban de cruzar la frontera para entrar en Escocia (no sé por qué van a Escocia) y ven una vaca marrón en un campo desde la ventanilla del tren (la vaca está paralela al tren).

Y el economista dice:

—Mirad, en Escocia las vacas son marrones.

Y el lógico dice:

—No. En Escocia hay vacas de las cuales una, por lo menos, es marrón.

Y el matemático dice:

—No. En Escocia hay por lo menos una vaca, un costado de la cual parece ser marrón.

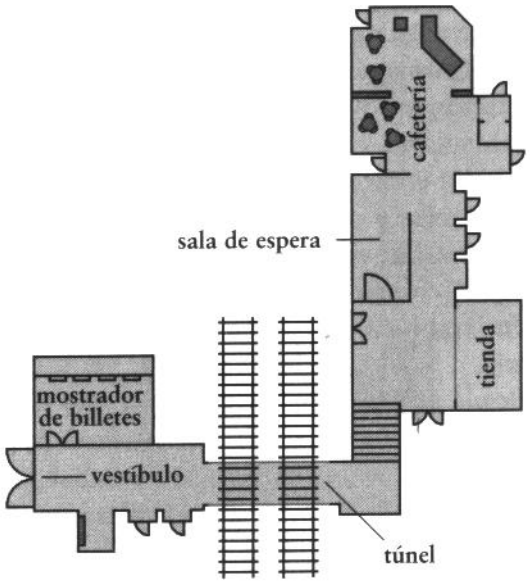
Y es divertido porque los economistas no son en realidad científicos, y los lógicos piensan con mayor claridad, pero los matemáticos son los mejores.

Cuando estoy en un sitio nuevo, como lo veo todo, es como cuando un ordenador está haciendo demasiadas cosas a la vez y el procesador está saturado y ya no queda espacio para pensar en otras cosas. Y cuando estoy en un sitio nuevo y hay montones de personas es incluso más difícil, porque las personas no son como vacas y flores y hierba, y te hablan y hacen cosas que tú no esperas, así que tienes que darte cuenta de todo lo que hay en ese sitio, y además tienes que darte cuenta de las cosas que podrían ocurrir. Y a veces, cuando estoy en un sitio nuevo y hay mucha gente, es como un ordenador que se cuelga, y tengo que cerrar los ojos y taparme las orejas con las manos y gemir, que es como cuando aprietas **CONTROL + ALT + SUPR** y cierras programas y apagas el ordenador y lo reinicias, para así poder recordar qué estoy haciendo y adonde se supone que debo ir.

Y por eso soy bueno en el ajedrez y las matemáticas y la lógica, porque la mayoría de la gente está casi ciega y no ve la mayor parte de las cosas y tienen muchísimo espacio de sobra en sus cabezas, que están llenas de cosas que no tienen conexión entre sí y que son tonterías, como «me preocupa haberme dejado abierto el gas de la cocina».

191

Mi tren de juguete tenía un pequeño edificio que eran dos habitaciones con un pasillo entre ellas. Una era el mostrador donde comprabas los billetes, y la otra era una sala donde esperabas el tren. Pero la estación de Swindon no era así. Había un túnel y unas escaleras y una tienda y cafetería y una sala de espera, así



Pero éste no es un mapa muy exacto de la estación porque estaba asustado, así que no me daba cuenta muy bien de las cosas, y esto es sólo lo que recuerdo o sea que es una *aproximación.*

Y era como estar de pie en un precipicio con un viento muy fuerte, porque me hacía sentir aturdido y mareado porque había un montón de gente entrando y saliendo del túnel y resonaba muchísimo y sólo había una forma de entrar y era a través del túnel, y olía a lavabos y a cigarrillos. Así que me apoyé en la pared y me agarré a un letrero que decía **Si desea acceder al aparcamiento le rogamos utilice el teléfono de asistencia a la derecha del mostrador de venta de billetes** para no caerme y me agaché en el suelo. Y quise irme a casa. Pero tenía miedo de irme a casa y traté de hacer un plan en mi cabeza de lo que debía hacer, pero había demasiadas cosas que ver y oír.

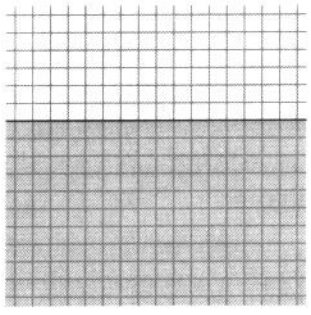
Así que me tapé las orejas con las manos para bloquear el ruido y pensar. Y pensé que tenía que quedarme en la estación para subirme a un tren y que tenía que sentarme en algún sitio y no había ningún sitio en que sentarse cerca de la puerta de la estación así que tenía que pasar por el túnel.

Así que me dije a mí mismo, en mi cabeza, no en voz alta: «Voy a pasar por el túnel y a lo mejor hay un sitio para sentarme y podré cerrar los ojos y podré pensar», y pasé por el túnel tratando de concentrarme en el letrero al final del túnel que decía **ATENCIÓN circuito cerrado de televisión en funcionamiento.** Y fue como cruzar el precipicio caminando sobre una cuerda floja.

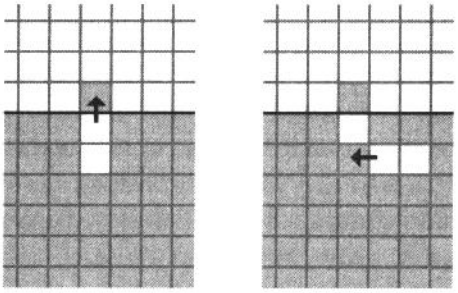
Y por fin llegué al final del túnel y había una escalera y subí por la escalera y seguía habiendo un montón de gente y gemí y había una tienda y una habitación con sillas, pero había demasiada gente en la habitación con sillas, así que pasé de largo. Y había letreros que decían **Great Western** y **variedad de cervezas** y **CUIDADO, SUELO MOJADO** y **Sus 50 peniques mantendrán con vida 1,8 segundos a un bebé prematuro** y **transformamos los viajes** y **Refrescante y diferente y ES DELICIOSO Y CREMOSO Y SÓLO CUESTA 1 libra con 30 CHOCOLATE CALIENTE DE LUJO y 0870 777 7676** y **El Limonero** y **Prohibido Fumar** y **Té de calidad** y había unas mesitas con sillas junto a ellas y en una de las mesas no había nadie sentado y estaba en un rincón y me senté en una de las sillas y cerré los ojos. Y metí las manos en los bolsillos y *Toby* se me subió a la mano y le di dos bolitas de comida de rata de mi mochila y agarré la navaja del Ejército Suizo con la otra mano, y gemí para tapar el ruido porque me había quitado las manos de las orejas, pero no tan alto como para que la gente me oyera y viniese a hablar conmigo.

Y entonces intenté pensar en lo que tenía que hacer, pero no podía pensar, porque había demasiadas otras cosas en mi cabeza, así que hice un problema de matemáticas para despejarme un poco la cabeza.

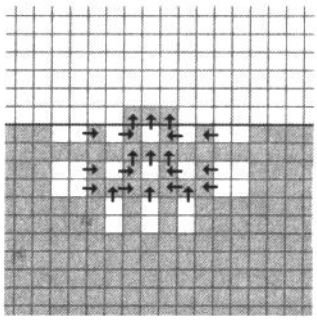
Y el problema de matemáticas que hice se llama **Los soldados de Conway. En Los soldados de Conway** tienes un tablero de ajedrez que continúa hasta el infinito en todas direcciones y cada cuadro por debajo de una línea horizontal está coloreado, así



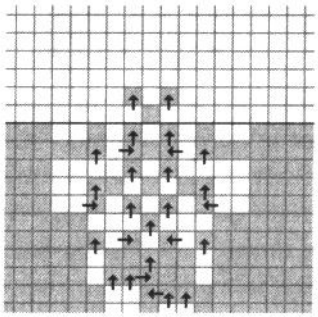
Puedes mover un cuadro coloreado sólo si puede saltar sobre otro cuadro coloreado horizontal o verticalmente (pero no en diagonal) hacia un cuadro vacío dos cuadros más allá. Y cuando mueves un cuadro coloreado de esa manera tienes que quitar el cuadro coloreado que ése ha saltado, así



Y tienes que intentar llevar los cuadros coloreados lo más arriba posible por encima de la línea horizontal del principio, y empiezas haciendo algo así

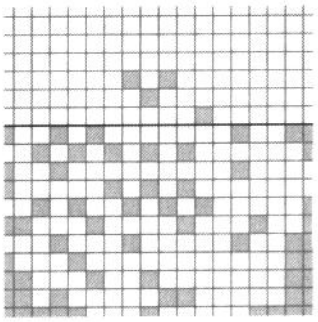


Y entonces haces algo así



Y yo sé cuál es la respuesta, porque por mucho que muevas los cuadros coloreados nunca llevarás uno más allá de 4 cuadros por encima de la línea horizontal del principio, pero es un buen problema de mates para hacer cuando no quieres pensar en otra cosa, porque puedes hacerlo tan complicado como lo necesites para llenar tu cerebro, haciendo el tablero tan grande como quieras y los movimientos tan complicados como quieras.

Yo había llegado a



Y entonces levanté la mirada y vi que había un policía de pie delante de mí y que me decía:

—¿Hay alguien en casa?

Pero yo no sabía qué significaba eso.

Y entonces dijo:

—¿Te encuentras bien, jovencito?

Lo miré y pensé un momento para contestar correctamente a la pregunta y dije:

—No.

Y él dijo:

—No tienes lo que se dice muy buena pinta.

Llevaba un anillo de oro en uno de sus dedos y tenía unas letras grabadas en él, pero no pude ver qué eran. Entonces dijo:

—La señora de la cafetería dice que llevas aquí 2 horas y 1/2 y que cuando ha tratado de hablar contigo estabas en un absoluto trance.

Entonces dijo:

—¿Cómo te llamas?

Y yo dije:

—Christopher Boone.

—¿Dónde vives? —dijo.

Y yo dije:

—En el 36 de la calle Randolph.

Y empecé a sentirme mejor porque me gustan los policías y era una pregunta fácil, y pensé si debía decirle que Padre había matado a *Wellington*, y si iba a arrestar a Padre. Y él dijo:

—¿Qué estás haciendo aquí?

Y yo dije:

—Necesitaba sentarme y estar tranquilo y pensar.

—Muy bien, vamos a ponértelo más fácil —dijo—. ¿Qué estás haciendo en la estación?

Y yo dije:

—Me voy a ver a Madre.

—¿A Madre? —dijo él.

Y yo dije:

—Sí, a Madre.

Y él dijo:

—¿Cuándo sale tu tren?

—No lo sé —dije—. Vive en Londres. No sé cuándo salen los trenes para Londres.

Y él dijo:

—Así pues, ¿no vives con tu madre?

Y yo dije:

—No, pero voy a hacerlo.

Y entonces se sentó a mi lado y dijo:

—Bueno, ¿dónde vive tu madre?

—En Londres —dije.

Y él dijo:

—Sí, pero ¿en qué sitio de Londres?

Y yo dije:

—451c Chapter Road, Londres NW2 5NG.

—Dios santo. ¿Qué es eso? —dijo.

Y yo bajé la mirada y dije:

—Es mi rata doméstica, *Toby.* —Porque asomaba la cabeza de mi bolsillo y miraba al policía.

Y el policía dijo:

—¿Una rata doméstica?

Y yo dije:

—Sí, una rata doméstica. Es muy limpia y no tiene la peste bubónica.

Y el policía dijo:

—Bueno, tranquiliza saberlo.

—Sí —dije yo.

Y él dijo:

—¿Tienes billete?

Y yo dije:

—No.

—¿Tienes dinero para comprar un billete? —dijo él.

Y yo dije:

—No.

Y él dijo:

—Bueno, pues entonces ¿cómo piensas llegar a Londres?

Y entonces no supe qué decir porque tenía la tarjeta del cajero de Padre en el bolsillo y era ilegal robar cosas, pero él era un policía o sea que

tenía que decirle la verdad, así que dije:

—Tengo una tarjeta de cajero automático. —Y la saqué del bolsillo y se la enseñé.

Y eso fue una mentira piadosa.

Pero el policía dijo:

—¿Es tuya esa tarjeta?

Y entonces pensé que podía arrestarme, y dije:

—No, es de Padre.

—¿De Padre? —dijo.

Y yo dije:

—Sí, de Padre.

Y él dijo:

—Vale —pero lo dijo muy despacio y apretándose la nariz con el pulgar y el índice.

Y yo dije:

—Me dijo el número. —Lo cual era otra mentira piadosa.

Y él dijo:

—Por qué no nos damos tú y yo un paseíto hasta el cajero automático, ¿eh?

Y yo dije:

—No debe tocarme.

—¿Por qué iba a querer tocarte? —dijo él.

Y yo dije:

—No lo sé.

Y él dijo:

—Bueno, pues yo tampoco.

Y yo dije:

—Porque me dieron una amonestación por pegarle a un policía, pero yo no pretendía hacerle daño, y si lo hago otra vez voy a meterme en problemas aún peores.

Entonces me miró y dijo:

—Hablas en serio, ¿verdad?

—Sí —dije yo.

Y él dijo:

—Ve tú delante.

Y yo dije:

—¿Adonde?

Y él dijo:

—Detrás de la oficina de venta de billetes. —Y señaló con el pulgar.

Y entonces volvimos a pasar a través del túnel, pero no me dio tanto miedo porque iba un policía conmigo.

Y metí la tarjeta del cajero en la máquina como Padre me había dejado hacer algunas veces cuando íbamos de compras juntos y la máquina dijo **INTRODUZCA SU NÚMERO SECRETO** y tecleé **3558** y apreté el botón de **validar** y la máquina dijo **POR FAVOR INTRODUZCA EL IMPORTE** y había varias opciones

← £10 **£20 →**

← £50 **£100 →**

Otro importe

(sólo múltiplos de 10) →

Y le pregunté al policía:

—¿Cuánto cuesta sacar un billete a Londres?

Y él me dijo:

—Unas 30 cucas.

Y yo dije:

—¿Eso son libras?

Y él dijo:

—Por todos los santos. —Y se rió. Pero yo no me reí porque a mí no me gusta que la gente se ría de mí, ni siquiera aunque sean policías. Y él dejó de reírse y dijo—: Sí. Son 30 libras.

Así que apreté el botón de £50 y salieron de la máquina cinco billetes de 10 libras, y un recibo, y yo me metí los billetes y el recibo y la tarjeta en el bolsillo.

Y el policía dijo:

—Bueno, supongo que ya no debo tenerte más rato de charla.

Y yo dije:

—¿De dónde saco un billete para el tren? —Porque si estás perdido y necesitas que te orienten puedes preguntarle a un policía.

Y él dijo:

—Eres lo que se dice todo un ejemplar, ¿eh, muchacho?

Y yo dije:

—¿De dónde saco un billete para el tren? —porque no había contestado a mi pregunta.

Y él dijo:

—Allí dentro. —Y señaló y había una gran habitación con una ventanilla al otro lado de la puerta de la estación, y entonces dijo—: A ver, ¿estás seguro de que sabes lo que haces?

Y yo dije:

—Sí. Voy a Londres a vivir con mi madre.

Y él dijo:

—¿Tu madre tiene un número de teléfono?

—Sí —dije.

Y el policía dijo:

—¿Y puedes decirme cuál es?

Y yo dije:

—Sí. Es 0208 887 8907.

Y él dijo:

—La llamarás si te metes en algún lío, ¿de acuerdo?

Y yo dije:

—Sí. —Porque sabía que podías llamar a la gente desde las cabinas telefónicas si tenías dinero, y yo ya tenía dinero.

Y él dijo:

—Bien.

Y caminé hacia la habitación de venta de billetes y me di la vuelta y vi que el policía aún estaba mirándome así que me sentí a salvo. Y había un gran mostrador en el otro lado de la gran habitación y una ventanilla sobre el mostrador y había un hombre de pie delante de la ventanilla, y otro detrás de la ventanilla, y yo le dije al hombre de detrás de la ventanilla:

—Quiero ir a Londres.

Y el hombre de delante de la ventanilla dijo:

—Si no te importa.

Y se volvió de manera que su espalda quedó hacia mí y el hombre de detrás de la ventanilla le dio un pedacito de papel para firmar y él lo firmó y lo pasó otra vez por debajo de la ventana y el hombre de detrás de la ventanilla le dio un billete. El hombre de delante de la ventanilla me miró y dijo:

—¿Qué coño miras? —Y entonces se alejó.

Llevaba rastas, que es lo que llevan algunas personas negras, pero él era blanco, y las rastas es cuando nunca te lavas el pelo y parece una cuerda vieja. Y llevaba pantalones rojos con estrellas. Y yo agarré mi navaja del Ejército Suizo por si me tocaba.

Y entonces no había nadie delante de la ventanilla y le dije al hombre de detrás de la ventanilla:

—Quiero ir a Londres.

Y no había tenido miedo cuando estaba con el policía pero me di la vuelta y vi que ya se había ido y me asusté otra vez, así que traté de imaginarme que estaba jugando a un juego en mi ordenador, y que se llamaba **Un tren a Londres** y que era como **Myst y The Eleventh Hour,** y tenías que resolver montones de problemas diferentes para acceder al siguiente nivel, y podía desconectarlo en cualquier momento.

Y el hombre dijo:

—¿De ida o de ida y vuelta?

—¿Qué significa «de ida o de ida y vuelta»? —dije yo.

Y él dijo:

—¿Quieres ir nada más, o quieres ir y volver?

Y yo dije:

—Cuando llegue allí quiero quedarme allí.

Y él dijo:

—¿Durante cuánto tiempo?

—Hasta que vaya a la universidad —dije.

Y él dijo:

—Ida, entonces —y luego dijo—: Son 17 libras.

Y le di los 5 billetes de 10 libras y él me devolvió 30 libras y me dijo:

—No lo vayas malgastando.

Y entonces me dio un pequeño billete amarillo y naranja y 3 libras en monedas y yo me lo metí todo en el bolsillo con mi navaja. Y no me gustó que el billete fuera medio amarillo pero tuve que quedármelo porque era mi billete de tren.

Y entonces el hombre dijo:

—Haz el favor de apartarte del mostrador.

Y yo dije:

—¿Cuándo es el tren para Londres?

Y él miró su reloj y dijo:

—Andén 1, en cinco minutos.

Y yo dije:

—¿Dónde está el andén 1?

Y él señaló y dijo:

—Coge el paso subterráneo y sube por la escalera. Ya verás los letreros.

Y «paso subterráneo» significaba «túnel» porque veía adonde estaba señalando, así que salí de la oficina de venta de billetes, pero no era para nada como en un juego de ordenador porque yo estaba en medio de él y era como si todos los letreros me estuvieran gritando y alguien chocó conmigo cuando pasaba e hice un ruido como el de un perro al ladrar para asustarle.

Y me imaginé en mi cabeza una gran línea roja a través del suelo que empezaba a mis pies y recorría todo el túnel, y empecé a caminar por la línea roja, diciendo «Izquierda, derecha, izquierda, derecha, izquierda, derecha», porque a veces cuanto estoy asustado o enfadado, me ayuda hacer algo que tenga ritmo, como tamborilear, que es algo que Siobhan me enseñó a hacer.

Y subí la escalera y vi un letrero que decía ← **Andén 1** y la ← señalaba hacia una puerta de cristal o sea que la crucé, y alguien volvió a chocar conmigo con una maleta y yo hice otro ruido como el de un perro al ladrar, y dijo «A ver si vigilas por dónde vas, joder», pero hice como que era uno de los Demonios Guardianes de **Un tren a Londres.** Y ahí estaba el tren. Y vi a un hombre con un periódico y una bolsa de palos de golf acercarse a una de las puertas del tren y apretar un botón y las puertas eran electrónicas y se abrieron deslizándose y eso me gustó. Y entonces las puertas se cerraron detrás de él.

Y entonces miré mi reloj y habían pasado 3 minutos desde que había estado en la oficina de billetes, lo que significaba que el tren se iría al cabo de

2 minutos.

Y entonces me acerqué a la puerta y apreté el botón grande, y las puertas se abrieron deslizándose y pasé a través de las puertas.

Y estaba en el tren a Londres.

193

Cuando solía jugar con mi tren de juguete me hacía un horario, porque a mí me gustaban los horarios. Y me gustan los horarios porque me gusta saber cuándo van a pasar las cosas. Y éste era mi horario cuando vivía en casa con Padre y pensaba que Madre había muerto de un ataque al corazón (éste era el horario para un lunes y además es una *aproximación).*

7.20 Despertarme
7.25 Lavarme los dientes y la cara
7.30 Darle a *Toby* comida y agua
7.40 Desayunar
8.00 Ponerme la ropa del colegio
8.05 Hacer la mochila del colegio
8.10 Leer un libro o ver un vídeo
8.32 Coger el autocar del colegio
8.43 Pasar por la tienda de peces tropicales
8.51 Llegar al colegio
9.00 Hora de entrada al colegio
9.15 Primera clase de la mañana
10.30 Recreo
10.50 Clase de manualidades con la señora Peters[13]
12.30 Almuerzo
13.00 Primera clase de la tarde
14.15 Segunda clase de la tarde
15.30 Coger el autocar del colegio de vuelta a casa
15.49 Bajar del autocar del colegio en casa
15.50 Tomarme un zumo y algo de picar
15.55 Darle a *Toby* comida y agua
16.00 Sacar a *Toby* de su jaula
16.18 Meter a *Toby* en su jaula
16.20 Ver la televisión o un vídeo
17.00 Leer un libro
18.00 Tomar el té

[13] En la clase de Manualidades hacemos Manualidades, pero en la Primera clase de la mañana y la Primera clase de la tarde y la Segunda clase de la tarde hacemos montones de cosas como *Lectura* y *Controles* y *Aptitudes Sociales* y *Cuidar de los Animales* y *Qué Hicimos el Fin de Semana* y *Escritura* y *Matemáticas* y *Peligros que suponen los Desconocidos* y *Dinero* e *Higiene Personal.*

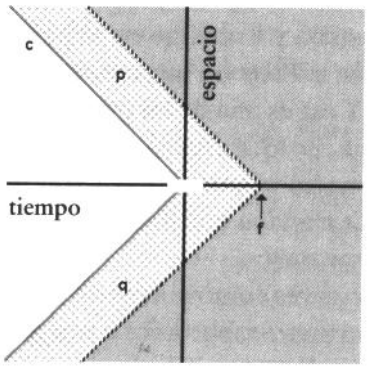
18.30 Ver la televisión o un vídeo
19.00 Practicar matemáticas
20.00 Darme un baño
20.15 Ponerme el pijama
20.20 Jugar a algo en el ordenador
21.00 Ver la televisión o un vídeo
21.20 Tomarme un zumo y algo de picar
21.30 Irme a la cama

Y el fin de semana me hago mi propio horario y lo escribo en un pedazo de cartón y lo cuelgo en la pared. Y dice cosas como **Dar de comer a *Toby*** o **Hacer mates** o **Ir a la tienda a comprar chuches.** Y ésa es una de las otras razones por las que no me gusta Francia, porque cuando la gente está de vacaciones no tienen un horario y yo tenía que hacer que Madre y Padre me dijeran cada mañana qué íbamos a hacer exactamente ese día para sentirme mejor.

Porque el tiempo no es como el espacio. Cuando dejas algo en algún sitio, como un transportador o una galleta, puedes tener un mapa en la cabeza para decirte dónde lo has dejado, pero incluso aunque no tengas un mapa seguirá estando allí, porque un mapa es una *representación* de cosas que existen en la realidad, así que puedes volver a encontrar el transportador o la galleta. Y un horario es un mapa del tiempo, sólo que si no tienes un horario, el tiempo no está ahí como el rellano y el jardín y la ruta al colegio. Porque el tiempo no es más que la relación entre la forma en que cambian cosas distintas, como que la Tierra gire alrededor del Sol y los átomos vibren y los relojes hagan tictac y el día y la noche y despertarse e irse a dormir, y es como el oeste o el nornoroeste, que no existirán cuando la Tierra deje de existir y caiga hacia el Sol, porque es sólo una relación entre el Polo Norte y el Polo Sur y todos los demás sitios, como Mogadiscio y Sunderland y Canberra.

Y no es una relación fija como la relación entre nuestra casa y la casa de la señora Shears, o como la relación entre 7 y 865, sino que depende de a qué velocidad vayas con relación a un punto específico. Y si te vas en una nave espacial y viajas cerca de la velocidad de la luz, puedes volver y descubrir que toda tu familia está muerta y tú aún eres joven y será el futuro, pero tu reloj dirá que sólo has estado fuera durante unos días o unos meses.

Y como nada puede viajar más rápido que la velocidad de la luz, eso significa que sólo podemos conocer una fracción de las cosas que pasan en el universo, así



Éste es un mapa de todo y de todas partes, y el futuro está a la derecha y el pasado a la izquierda, y el gradiente de la línea **c** es la velocidad de la luz, pero no podemos saber nada de las cosas que pasan en las zonas sombreadas ni siquiera aunque algunas de ellas hayan pasado ya, pero cuando lleguemos a **f** será posible saber algo sobre las cosas que pasan en las zonas más claras **p** y **q.**

Y esto significa que el tiempo es un misterio, y que no es ni siquiera una cosa, y nadie ha resuelto jamás el rompecabezas de qué es el tiempo exactamente. Y por eso, si te pierdes en el tiempo es como perderse en un desierto, sólo que no puedes ver el desierto porque no es una cosa.

Y por eso a mí me gustan los horarios, porque son la garantía de que no te vas a perder en el tiempo.

197

Había montones de gente en el tren, y eso no me gustó, porque no me gustan los montones de gente que no conozco y aún lo odio más si estoy apretujado en una habitación con montones de gente que no conozco, y un tren es como una habitación y no puedes salir de él cuando está en marcha. Y me hizo pensar en la vez que tuve que volver del colegio en el coche, porque el autocar se había estropeado y Madre vino y me recogió y la señora Peters le preguntó a Madre si podía llevar a Jack y Polly a casa, porque sus madres no podían venir a recogerlos, y Madre dijo que sí. Pero yo empecé a gritar en el coche porque había demasiadas personas en él y Jack y Polly no iban a mi clase y Jack da cabezazos contra las cosas y hace un ruido como el de un animal, y traté de salir del coche, pero aún estaba en movimiento y me caí a la calle y tuvieron que ponerme puntos en la cabeza, y tuvieron que afeitarme el pelo y tardó 3 meses en volver a crecerme como estaba antes.

Así que me quedé muy quieto en el vagón del tren.

Y entonces oí que alguien decía:

—Christopher.

Y pensé que sería alguien que yo conocía, como un profesor del colegio o una de las personas que viven en nuestra calle, pero no lo era. Era otra vez el policía. Y me dijo:

—Te he pillado justo a tiempo. —Y respiraba muy agitadamente y se sujetaba las rodillas.

Y yo no dije nada.

Y él dijo:

—Tenemos a tu padre en la comisaría.

Y pensé que iba a decir que habían arrestado a Padre por matar a *Wellington*, pero no lo hizo. Dijo:

—Te está buscando.

Y yo dije:

—Ya lo sé.

Y él dijo:

—Bueno, ¿y por qué te vas a Londres?

—Porque me voy a vivir con Madre —dije yo.

Y él dijo:

—Bueno, pienso que tu padre quizá tenga algo que decir al respecto.

Y entonces pensé que iba a llevarme de vuelta con Padre y eso me daba miedo porque él era un policía y se supone que los policías son buenos, así que empecé a correr, pero él me agarró y yo grité. Y entonces me soltó. Y

dijo:

—Bueno, a ver, no nos pongamos nerviosos. —Y entonces dijo—: Voy a llevarte conmigo a la comisaría y tú y yo y tu padre podremos sentarnos y charlar un poco sobre quién va adonde.

Y yo dije:

—Yo me voy a vivir con Madre, en Londres.

—No, ahora mismo no —dijo él.

Y yo dije:

—¿Han arrestado a Padre?

Y él dijo:

—¿Arrestarlo? ¿Por qué?

Y yo dije:

—Mató a un perro. Con una horca de jardín. El perro se llamaba *Wellington.*

Y el policía dijo:

—¿De verdad hizo eso?

—Sí, lo hizo —dije.

Y él dijo:

—Bueno, también podemos hablar sobre eso. —Y entonces dijo—: Vamos, jovencito, creo que ya has corrido suficientes aventuras por un día.

Y entonces tendió una mano para tocarme otra vez y yo empecé a gritar otra vez, y él dijo:

—Ahora escúchame, mocoso. O haces lo que te digo o voy a tener que hacerte...

Y entonces el tren dio una sacudida y empezó a moverse.

Y entonces el policía dijo:

—Me cago en la leche.

Y entonces miró al techo del tren y puso las manos juntas delante de su boca como hace la gente cuando le rezan a Dios en el cielo y respiró muy fuerte contra sus manos e hizo un ruido como un silbido, y entonces paró, porque el tren dio una sacudida otra vez y tuvo que cogerse de una de las agarraderas que colgaba del techo. Y entonces dijo:

—No te muevas.

Sacó el walkie-talkie y apretó un botón y dijo:

—¿Rob...? Sí, soy yo, Nigel. Estoy atrapado en el maldito tren. Aja. Ni siquiera... Mira, para en Didcot Parkway. Haz que alguien venga a recogernos con un coche... Gracias. Dile a su viejo que lo tenemos, pero que vamos a tardar un ratito, ¿de acuerdo? Genial.

Y entonces desconectó el walkie-talkie y dijo:

—Vamos a sentarnos. —Y señaló dos asientos alargados cerca de allí que estaban uno frente al otro, y dijo—: Siéntate ahí. Y nada de hacer el payaso.

Y la gente que estaba sentada en los asientos se levantó y se fue

porque él era policía y nos sentamos uno delante del otro. Y él dijo:

—Eres todo un elemento, chico. Jesús.

Y me pregunté si el policía me ayudaría a encontrar 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG.

Y miré por la ventanilla y estábamos pasando fábricas y cementerios de coches llenos de coches viejos y había 4 caravanas en un campo lleno de barro, con 2 perros y ropa tendida.

Y fuera de la ventanilla era como un mapa, sólo que en 3 dimensiones y a tamaño natural porque era lo que el mapa representaba. Y había tantas cosas en él que me dolió la cabeza, así que cerré los ojos, pero entonces volví a abrirlos porque era como volar, pero más cerca del suelo, y yo creo que volar es bueno. Y entonces empezó el campo y había campos de cultivo y vacas y caballos y un puente y una granja y más casas y montones de carreteras pequeñas con coches en ellas. Y eso me hizo pensar que debía de haber millones de kilómetros de vía de tren en el mundo y que todas pasan por delante de casas y carreteras y ríos y campos, y eso me hizo pensar en cuánta gente debe de vivir en el mundo y que todos tienen casas y carreteras por las que viajar y coches y mascotas y ropa y todos comen y se van a la cama y tienen nombres y eso hizo que me doliera la cabeza, también, así que cerré otra vez los ojos y conté y gemí.

Y cuando abrí los ojos el policía estaba leyendo un periódico llamado *The Sun*, y en la primera plana ponía **El escándalo de 3 millones de libras de la amiguita de Anderson** y llevaba la foto de un hombre y debajo otra foto de una señora en sujetador.

Entonces practiqué un poco de mates en mi cabeza, resolviendo ecuaciones de segundo grado, utilizando la fórmula

$$x = \frac{-b \pm \sqrt{(b^2 - 4ac)}}{2a}$$

Y entonces tuve ganas de hacer pipí, pero estaba en un tren. No sabía cuánto tardaríamos en llegar a Londres y sentí que me entraba el pánico, así que empecé a tamborilear rítmicamente en el cristal con los nudillos para no pensar que tenía ganas de hacer pipí, y miré el reloj y esperé 17 minutos, pero cuando tengo ganas de hacer pipí, tengo que ir muy deprisa, que es por lo que me gusta estar en casa o en el colegio, y siempre voy a hacer pipí antes de subir al autocar, y por eso se me escapó un poquito y me mojé los pantalones.

Y entonces el policía me miró y dijo:

—Oh, Dios santo, te has... —Y entonces bajó el periódico y dijo—: Por el amor de Dios, ve al maldito lavabo, ¿quieres?

Y yo dije:

—Pero estoy en un tren.

Y él dijo:

—En los trenes hay lavabos, ¿sabes?

Y yo dije:

—¿Dónde está el lavabo en el tren?

Y el policía señaló y dijo:

—Pasando por esas puertas, allí. Pero te estaré echando un ojo, ¿entendido?

Y yo dije:

—No —porque sabía lo que significaba «echando un ojo», y él no podría vigilarme cuando yo estuviera en el lavabo.

Y dijo:

—Maldita sea, ve al lavabo y ya está.

Así que me levanté de mi asiento y cerré los ojos de forma que mis párpados no dejaran más que dos ranuras para no ver a las demás personas en el tren, y caminé hasta la puerta, y cuando pasé a través de la puerta había otra puerta a la derecha y estaba medio abierta y decía **LAVABO,** así que entré.

Y dentro era horrible porque había caca en el asiento del váter y olía a caca, como el lavabo del colegio cuando Joseph ha ido a hacer caca solo, porque juega con ella.

Y yo no quería usar el váter por la caca, que era caca de gente que yo no conocía y era marrón, pero tenía que hacerlo, porque realmente tenía ganas de hacer pipí. Así que cerré los ojos e hice pipí y el tren se tambaleó y mucho fue a parar al asiento y al suelo, pero me sequé el pene con papel de váter y tiré de la cadena. Entonces traté de usar el lavamanos pero el grifo no funcionaba, así que me escupí en las manos y me las sequé con un pañuelo de papel y lo tiré al váter.

Entonces salí del lavabo y vi que enfrente del lavabo había dos estantes con maletas y una mochila y eso me hizo pensar en el armario del lavadero de casa y en que a veces me meto en él y eso hace que me sienta a salvo. Así que me subí al estante de en medio y moví una de las maletas como si fuera una puerta de manera que me quedé encerrado. Estaba oscuro y no había nadie allí conmigo y no se oía hablar a la gente, así que me sentí mucho más tranquilo.

Y entonces hice más ecuaciones de segundo grado como

$$\mathbf{0 = 437X^2 + 103X + 11}$$

y

$$\mathbf{0 = 79X^2 + 43X + 2.089}$$

e hice que algunos de los coeficientes fueran mayores, de manera que fueran difíciles de resolver.

Y entonces el tren empezó a reducir la velocidad y alguien vino y se quedó de pie cerca del estante y llamó a la puerta del lavabo, y era el policía y dijo:

—¿Christopher...? ¿Christopher...? —Y entonces abrió la puerta del

lavabo y dijo—: Maldita sea.

Y estaba realmente cerca o sea que le vi el walkie-talkie y la porra en el cinturón y alcancé a oler su loción para después del afeitado, pero él no me vio a mí, y yo no dije nada porque no quería que me llevara con Padre.

Y entonces se fue otra vez, corriendo.

El tren se paró, y me pregunté si sería Londres, pero no me moví porque no quería que el policía me encontrara.

Y entonces vino una señora con un jersey de lana, con abejas y flores, y cogió la mochila del estante de encima de mi cabeza y dijo:

—Me has dado un susto de muerte.

Pero yo no dije nada. Y entonces ella dijo:

—Creo que alguien te está buscando ahí fuera en el andén.

Pero yo seguí sin decir nada.

Y ella dijo:

—Bueno, es asunto tuyo. —Y se fue.

Y entonces pasaron tres personas más y una de ellas era un hombre negro con un largo vestido blanco y puso un gran paquete en el estante encima de mi cabeza pero no me vio.

Y entonces el tren empezó a moverse otra vez.

199

La gente cree en Dios porque el mundo es muy complicado. Creen que es muy improbable que algo tan complicado como una ardilla voladora o el ojo humano o un cerebro llegue a existir por casualidad. Pero deberían pensar lógicamente, y si pensaran lógicamente, verían que sólo pueden hacerse esa pregunta porque eso ya ha sucedido y ellos existen. Hay billones de planetas en los que no hay vida, pero en esos planetas no hay nadie con cerebro para darse cuenta. Y es como si toda la gente en el mundo arrojara monedas al aire: a alguien acabaría por salirle cruz 5.698 veces seguidas y se creerían muy especiales. Pero no lo serían, porque habría millones de personas a quienes no les saldría cruz 5.698 veces.

En la Tierra hay vida por culpa de un accidente, pero un tipo de accidente muy especial. Y para que ese accidente ocurra de esa manera especial, tienen que darse 3 *Condiciones.* Y éstas son

1. Las cosas tienen que hacer copias de sí mismas (esto se llama **Duplicación)**
2. Tienen que cometer pequeños errores al hacer eso (esto se llama **Mutación)**
3. Esos errores tienen que ser los mismos en sus copias (esto se llama **Herencia**)

Y estas condiciones son muy raras, pero son posibles y causan la vida. Y eso simplemente ocurre. Y el resultado final no tiene por qué ser necesariamente rinocerontes y seres humanos y ballenas. Puede ser cualquier cosa.

Por ejemplo, algunas personas dicen ¿cómo puede un ojo llegar a existir por accidente? Porque un ojo tiene que haber evolucionado desde algo muy parecido a un ojo, y no existir sólo a causa de un error genético, y ¿qué utilidad tendría medio ojo? Pero resulta que medio ojo es muy útil porque medio ojo significa que un animal puede ver a medio animal que quiere comérselo y quitarse de en medio, y éste acabará comiéndose al animal que sólo tenga un tercio de un ojo o un 49 % de un ojo en lugar de a él, porque se ha quitado de en medio lo bastante rápido, y el animal al que se coman no tendrá bebés porque estará muerto. Y un 1 % de ojo es mejor que ningún ojo.

Y la gente que cree en Dios piensa que Dios ha puesto seres humanos en la Tierra porque piensa que los seres humanos son el mejor animal, pero los seres humanos sólo son un animal y evolucionarán hasta ser otro animal, y ese animal será más listo y meterá a los seres humanos en un zoo, como nosotros metemos a los chimpancés y a los gorilas en el zoo. O los seres humanos cogerán todos una enfermedad y se extinguirán o producirán

demasiada contaminación y se matarán a ellos mismos, y entonces sólo habrá insectos en el mundo y ellos serán el mejor animal.

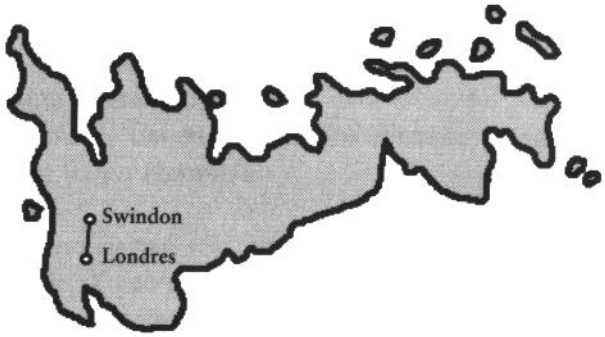
211

Entonces me pregunté si debería haberme bajado del tren ya que éste acababa de parar en Londres, y tuve miedo porque si el tren iba a algún otro sitio sería un sitio donde yo no conocería a nadie.

Y entonces alguien fue al lavabo y entonces volvió a salir, pero no me vio. Y pude oler su caca, y era diferente del olor de la caca que yo había olido en el lavabo cuando había ido.

Y entonces el tren volvió a pararse, y pensé en bajarme del estante, ir a buscar mi mochila y bajarme del tren. Pero no quería que me encontrara el policía y me llevara con Padre, así que me quedé en el estante y no me moví, y esta vez nadie me vio.

Y entonces me acordé de que había un mapa en la pared de una de las clases en el colegio, un mapa de Inglaterra y Escocia y Gales, que mostraba dónde estaban todas las ciudades, y me lo imaginé con Swindon y Londres, y en mi cabeza se veía así



Había estado mirando el reloj desde que el tren había salido a las **12.59**, y la primera parada había sido a las **13.16,** 17 minutos más tarde. Ahora eran las **13.39**, que eran 23 minutos después de la parada, lo que significaba que estaríamos en el mar si el tren no había trazado una gran curva. Pero yo no sabía si eso es lo que había hecho el tren.

Y entonces hubo 4 paradas más y entraron personas y se llevaron maletas de los estantes y 2 personas pusieron maletas en los estantes, pero nadie movió la maleta grande que estaba delante de mí y sólo una persona me vio, un hombre de traje, y dijo: «Joder, mira que eres raro, tío». Y 6 personas fueron al lavabo pero no hicieron cacas que yo pudiese oler, lo cual estuvo bien.

Y entonces el tren se paró, y una señora con un abrigo impermeable amarillo vino y cogió la maleta grande y dijo:

—¿La has tocado?

Y yo dije:

—Sí.

Y entonces se marchó.

Y entonces un hombre se paró delante del estante y dijo:

—Ven a ver esto, Barry. Aquí hay un elfo de los trenes.

Y vino otro hombre y se colocó a su lado y dijo:

—Bueno, es que los dos hemos bebido.

Y el primer hombre dijo:

—Quizá deberíamos darle de comer, como a las cabras.

Y el segundo hombre dijo:

—Tú si que estás como una cabra, joder.

Y el primero dijo:

—Vamos, déjalo ya, gilipollas. Necesito más cervezas antes de que se me pase la borrachera.

Y entonces se marcharon.

El tren se quedó realmente en silencio y no volvió a moverse y no oí a nadie. Así que decidí bajarme del estante, ir a buscar mi mochila y ver si el policía aún estaba sentado en su asiento.

Así que me bajé del estante y miré por la puerta, pero el policía no estaba allí. Y mi mochila también había desaparecido, con la comida de *Toby* y mis libros de mates y mis pantalones y mi chaleco y mi camisa y el zumo de naranja y la leche y las natillas y las judías cocidas.

Entonces oí el ruido de pasos y me volví y era otro policía, no el que estaba antes en el tren, y lo vi a través de la puerta, en el siguiente vagón, y estaba mirando debajo de los asientos. Y decidí que ya no me gustaban tanto los policías, así que me bajé del tren.

Y cuando vi cómo era de grande la sala en la que estaba el tren y oí lo ruidosa y resonante que era, tuve que arrodillarme en el suelo porque pensé que me caía. Y cuando estaba arrodillado en el suelo decidí hacia dónde caminaría, y decidí que caminaría en la dirección en la que venía el tren al llegar a la estación, porque si ésa era la última parada, entonces Londres debía estar en esa dirección.

Así que me levanté e imaginé que había una gran línea roja en el suelo que corría paralela al tren hacia la salida que había en el otro extremo y caminé por ella diciendo:

—Izquierda, derecha, izquierda, derecha... —otra vez, como antes.

Y cuando llegué a la salida un hombre me dijo:

—Creo que alguien te anda buscando, hijo.

Y yo dije:

—¿Quién me anda buscando? —porque pensé que podía ser Madre y que el policía de Swindon la había llamado con el número de teléfono que yo le había dicho.

Pero el hombre dijo:

—Un policía.

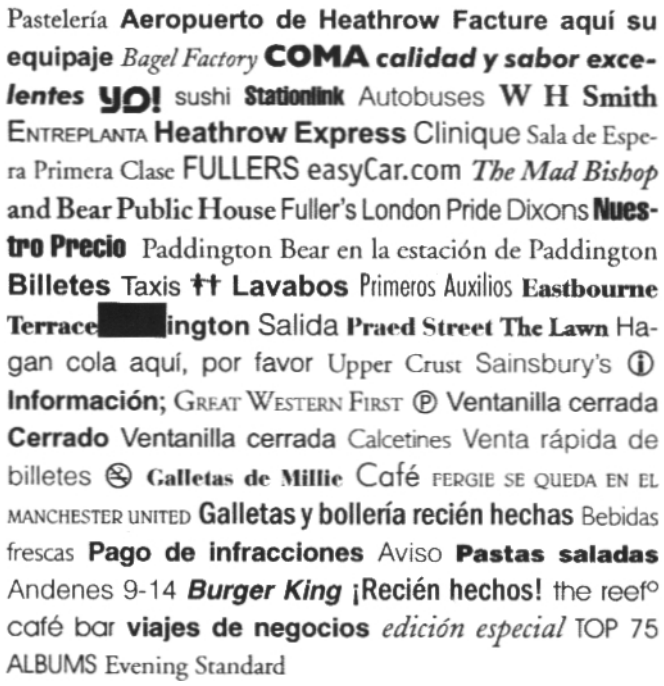
Y yo dije:

—Ya lo sé.

Y él dijo:

—Ah, ya veo. —Y entonces dijo—: Espera aquí, entonces, y yo iré a decírselo. —Y se alejó caminando junto al tren.

Así que seguí caminando. Y aún sentía como si tuviera un globo dentro de mi pecho, y me dolía y me tapé las orejas con las manos y fui a apoyarme contra la pared de una pequeña tienda que decía **Reservas de hoteles y teatros Tel: 0207 402 5164** en medio de la gran habitación, y entonces me quité las manos de las orejas y gemí para tapar el ruido y miré alrededor de la gran habitación a todos los letreros para ver si eso era Londres. Y los letreros decían



Pero al cabo de unos segundos eran así



porque había demasiados y mi cerebro no estaba funcionando correctamente y eso me daba miedo, así que cerré los ojos otra vez y conté lentamente hasta 50 pero sin elevar los números al cubo. Y me quedé allí de pie y abrí mi navaja del Ejército Suizo en el bolsillo para sentirme a salvo y la sujeté con fuerza.

Y entonces hice con los dedos de la mano un pequeño tubo y miré a través del tubo de forma que sólo veía los letreros de uno en uno, y al cabo de mucho rato vi un letrero que decía ⓘ **Información** y estaba encima de una ventanilla, en una tienda pequeña.

Un hombre se acercó a mí, llevaba una chaqueta azul y unos pantalones azules y unos zapatos marrones, y tenía un libro en la mano y dijo:

—Pareces perdido.

Así que saqué mi navaja del Ejército Suizo.

Y él dijo:

—Eh. Eh. Eh. Eh.

Y levantó las dos manos con los dedos extendidos en abanico, como si quisiera que yo extendiera mis dedos en abanico y le tocara sus dedos porque quisiera decirme que me quería, pero lo hizo con las dos manos, no como Padre y Madre, y yo no sabía quién era.

Y entonces se alejó caminando para atrás.

Así que fui a la tienda que decía ⓘ **Información** y sentía el corazón latiéndome muy fuerte y oía un ruido como el del mar. Y cuando llegué a la ventana dije:

—¿Esto es Londres? —pero no había nadie detrás de la ventana.

Entonces alguien se sentó detrás de la ventana, era una señora y era

negra y tenía las uñas largas pintadas de rosa, y yo dije:

—¿Esto es Londres?

Y ella dijo:

—Desde luego que lo es, cariño.

—¿Esto es Londres? —dije.

Y ella dijo:

—Pues sí.

Y yo dije:

—¿Cómo voy al 451c de Chapter Road, Londres NW2 5NG?

Y ella dijo:

—¿Dónde está eso?

Y yo dije:

—Es 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG. A veces se escribe *451c Chapter Road, Willesden, Londres NW2 5NG.*

Y la señora me dijo:

—Ve en metro hasta Willesden Junction, cariño. O hasta Willesden Green. Tiene que quedar por allí cerca.

—¿Qué quiere decir, en metro? —dije yo.

Y ella dijo:

—¿Me tomas el pelo?

Y yo no dije nada. Y ella dijo:

—Por allí. ¿Ves esa escalera mecánica? ¿Ves el letrero? Dice Metro. Coge la línea de Bakerloo hasta Willesden Junction o la Jubilee hasta Willesden Green. ¿Estás bien, cariño?

Y miré donde ella señalaba y había una gran escalera que entraba en el suelo y un gran letrero así



Y pensé «Puedo hacerlo» porque estaba haciéndolo pero que muy bien y estaba en Londres y encontraría a mi madre. Tenía que pensar «Las personas son como vacas en el campo», y sólo tenía que mirar hacia delante todo el rato e imaginar una línea roja en el suelo y seguirla.

Caminé a través de la gran sala hacia la escalera mecánica. Seguí agarrando mi navaja del Ejército Suizo en el bolsillo, y agarré a Toby en el otro bolsillo para que no se escapara.

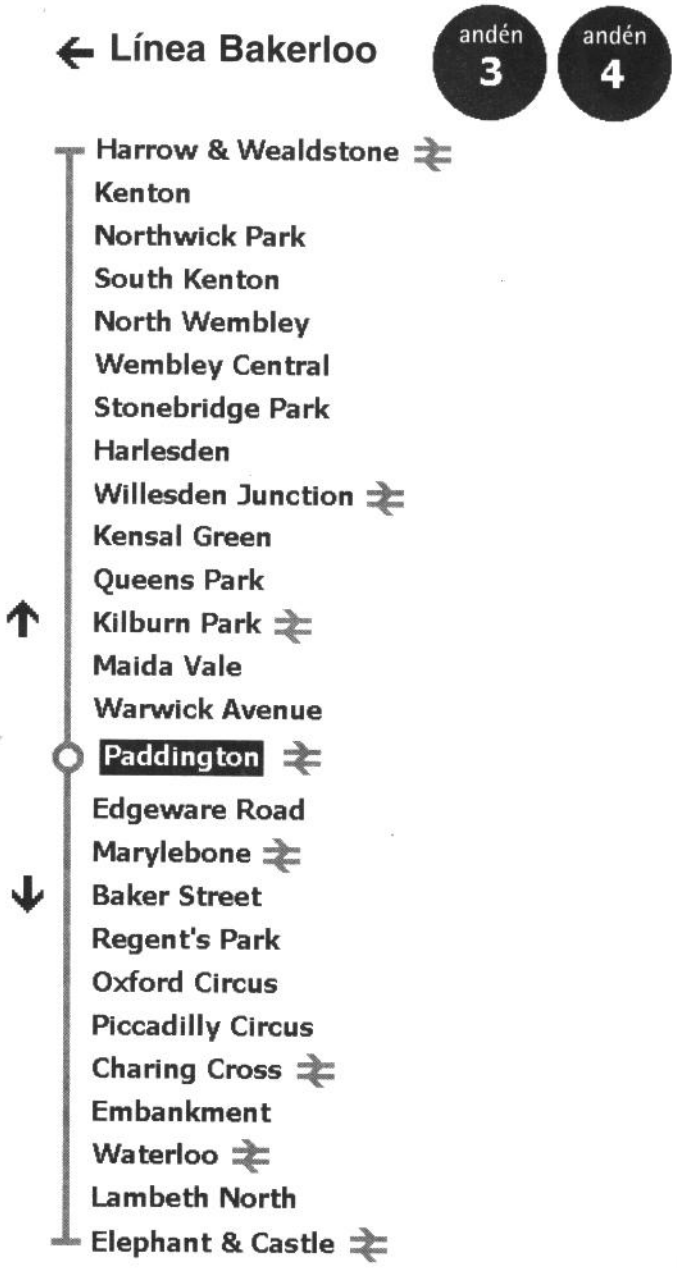
La escalera mecánica era una escalera, pero se movía, y la gente se subía a ella e iba abajo y arriba, y me hizo reír porque no había subido antes en una y era como de una película de ciencia ficción sobre el futuro. Pero no quise utilizarla, así que en lugar de eso bajé por la escalera normal.

Llegué a una habitación subterránea más pequeña, y había montones de gente y columnas que tenían luces azules en el suelo alrededor de la base y me gustaron, pero no me gusta la gente, así que vi un fotomatón como uno al que fui el 25 de marzo de 1994 para hacerme mi foto para el pasaporte, y entré en el fotomatón porque era como un armario y en él me sentía a salvo y podía mirar afuera a través de la cortina.

Investigué un poco observando y vi que la gente metía billetes en unas puertas grises y pasaban a través de ellas. Algunos compraban billetes en unas grandes máquinas negras en la pared.

Y vi hacer eso a 47 personas y memoricé lo que tenía que hacer. Entonces imaginé una línea roja en el suelo y caminé hasta la pared donde había un cartel con una lista de sitios a los que ir y estaban en orden alfabético y vi Willesden Green y decía 2,20 £ y entonces fui a una de las máquinas y había una pequeña pantalla que decía **SELECCIONE TIPO DE BILLETE** y apreté el botón que la mayoría de gente apretaba, que era **IDA ADULTO** y 2,20 £ y la pantalla dijo **INTRODUZCA 2,20 £** y yo metí 3 monedas de 1 £ en la ranura y se oyó un tintineo y la pantalla dijo **RETIRE SU BILLETE Y SU CAMBIO** y había un billete en un pequeño agujero en la parte inferior, y una moneda de 50 p y una moneda de 20 p y una moneda de 10 p. Me metí las monedas en el bolsillo y fui a una de las puertas grises, metí mi billete en la ranura y desapareció y salió por el otro lado de la puerta. Y alguien dijo «Venga, espabila» y yo hice el ruido como el de un perro que ladra y caminé, y esa vez la puerta se abrió y cogí mi billete como hacía la otra gente y me gustó la puerta gris, porque también era como de una película de ciencia ficción sobre el futuro.

Entonces tenía que decidir hacia dónde ir, así que me apoyé contra una pared para que la gente no me tocara, y había un letrero para la **Línea Bakerloo** y **Línea District y Circle** pero ninguno de **Línea Jubilee** como había dicho la señora, así que decidí ir a *Willesden Junction* en la *Línea Bakerloo.* Y había otro letrero de la Línea Bakerloo y era así



Y leí todas las palabras y encontré **Willesden Junction** así que seguí la flecha que decía ← y pasé por el túnel de la izquierda y había una valla en medio del túnel y la gente caminaba hacia delante por la izquierda y en el otro sentido por la derecha, como en una carretera, así que caminé por la izquierda y el túnel se curvó hacia la izquierda y entonces había más puertas y un letrero que decía **Línea Bakerloo** y señalaba hacia una escalera mecánica, así que tuve que bajar por la escalera mecánica y para no caerme tuve que agarrarme a la barandilla de goma que también se movía, y la gente estaba de pie cerca de mí y quise pegarles para que se fueran, pero no les pegué porque tenía una amonestación.

Y entonces llegué al pie de la escalera mecánica y tuve que bajar de un salto y tropecé y choqué con alguien que dijo «Tranquilo, chico» y había dos

direcciones que seguir. Una decía **Dirección Norte** y fui por ésa porque **Willesden** estaba en la mitad superior del mapa y la parte superior siempre es el norte en los mapas.

Y entonces estaba en otra estación de tren, pero era muy pequeña y estaba en un túnel y sólo había una vía y las paredes eran curvas y estaban cubiertas de grandes anuncios que decían **SALIDA y Museo del Transporte de Londres** y **Concédase tiempo para lamentar la carrera que ha escogido** y **JAMAICA** y **Ferrocarriles Británicos** y **Prohibido Fumar** y **Emociónate** y **Emociónate** y **Emociónate** y **Para estaciones más allá de Queen's Park coja el primer tren y haga trasbordo en Queen's Park si lo necesita** y **Línea Hammersmith** y **City** y **Estás más cerca de mí que mi familia.** Y había montones de personas de pie en la pequeña estación y era subterránea, o sea que no había ventanas y eso no me gustaba, así que encontré un banco y me senté.

Y entonces montones de personas empezaron a llegar a la pequeña estación. Y alguien se sentó en la otra punta del banco y era una señora que tenía un maletín negro y zapatos morados y un broche en forma de loro. Y no paraba de llegar gente a la pequeña estación, de manera que aún estaba más abarrotada que la estación grande. Y entonces ya no se veían las paredes y la chaqueta de alguien me tocó la rodilla y me mareé y empecé a gemir muy alto y la señora del banco se levantó y nadie más se sentó. Y me sentí como me sentía cuando tenía gripe y tenía que quedarme todo el día en la cama y me dolía todo y no podía caminar o comer o irme a dormir o hacer matemáticas.

Y entonces hubo un ruido como el de gente luchando con espadas y sentí un viento muy fuerte y empezó a oírse un rugido y cerré los ojos y el rugido se volvió más fuerte y yo gemí pero que muy alto, pero no pude quitármelo de las orejas, y pensé que la pequeña estación iba a derrumbarse o que había un gran incendio en alguna parte y que iba a morir. Y entonces el rugido se convirtió en un traqueteo y un chirrido y se fue calmando lentamente y entonces paró y yo mantuve los ojos cerrados porque me sentía más seguro sin ver qué pasaba. Y entonces oí que la gente se movía otra vez. Y abrí los ojos y no vi nada al principio porque había demasiada gente. Y entonces vi que estaban subiendo a un tren que antes no estaba ahí y era el tren lo que había rugido. Y me caía el sudor por la cara y estaba gimoteando, no gimiendo, era diferente, como un perro cuando se ha hecho daño en la pezuña y oía el ruido, pero al principio no me di cuenta de que lo hacía yo.

Y entonces las puertas del tren se cerraron y el tren empezó a moverse y rugió otra vez, pero no tan fuerte esta vez y pasaron de largo 5 vagones y entró en el túnel al final de la pequeña estación y hubo silencio otra vez y la gente caminaba hacia los túneles que salían de la pequeña estación.

Y yo estaba temblando, quería estar de vuelta en casa, y entonces me acordé de que no podía porque Padre estaba allí y me había contado una mentira y había matado a *Wellington*, lo que significaba que ya no era mi casa, mi casa era 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG, y me dio miedo lo de pensar algo equivocado, como «quiero estar de vuelta en casa otra vez», porque eso significaba que mi mente no estaba funcionando correctamente.

Y entonces llegó más gente a la pequeña estación y se llenó y el rugido empezó otra vez y yo cerré los ojos y sudé y me mareé y tuve la sensación de que tenía un globo dentro del pecho y era tan grande que me costaba

respirar. Y entonces la gente se fue en el tren y la pequeña estación se quedó vacía otra vez. Y entonces se llenó de gente y llegó otro tren con el mismo rugido. Y era exactamente como aquella vez que tuve la gripe, porque quería que se fuera, del mismo modo que se desenchufa un ordenador cuando se cuelga, porque quería irme a dormir para no tener que pensar, porque lo único que podía pensar era cuánto me dolía, porque no había sitio para nada más en mi cabeza, pero no podía irme a dormir y sólo podía quedarme allí sentado y no había nada que hacer excepto esperar y sentir dolor.

223

Ésta es otra descripción, porque Siobhan dijo que debía hacer descripciones y ésta es una descripción del anuncio que estaba en la pared de la pequeña estación enfrente de mí, pero no me acuerdo de todo porque pensaba que me iba a morir. Decía

Vacaciones de ensueño

Piense en Kuoni

en Malasia

Y detrás de las letras había una gran fotografía de 2 orangutanes que se columpiaban de unas ramas y había árboles detrás de ellos, pero las hojas estaban borrosas porque la cámara enfocaba los orangutanes y no las hojas y los orangutanes se estaban moviendo.

Orangután viene del malayo ***oranghutan*** que significa *hombre de los bosques.*

Los anuncios son imágenes o programas de televisión para hacerte comprar cosas como coches o chocolatinas Snickers o usar un servidor de Internet. Pero éste era un anuncio para hacer que fueras a Malasia de vacaciones. Y Malasia está en el sureste de Asia y está formada por la Malasia Peninsular y Sabah y Sarawak y Labuan, y la capital es Kuala Lumpur y la montaña más alta es el monte Kinabalu, que tiene 4.101 metros de altitud, pero eso no estaba en el anuncio.

Y Siobhan dice que la gente va de vacaciones para ver cosas nuevas y relajarse, pero eso a mí no me relajaría, y además puedes ver cosas nuevas mirando tierra en un microscopio o dibujando la forma que resulta de la intersección en ángulos rectos de tres varillas circulares de igual grosor. Y creo que hay tantísimas cosas en una sola casa que tardaríamos años en pensar adecuadamente en todas ellas. Además, una cosa es interesante porque pensamos en ella, no porque sea nueva. Por ejemplo, Siobhan me enseñó que si te mojas el dedo y frotas el borde de un vaso fino, haces un ruido como de canción, y puedes poner diferentes cantidades de agua en vasos diferentes y tocar notas diferentes, porque tienen lo que se llama «frecuencias resonantes» diferentes, y puedes tocar una melodía como *Tres ratoncitos ciegos.* Mucha gente tiene vasos finos en su casa y no sabe que se puede hacer eso.

Y el anuncio decía

Malasia, la auténtica Asia.

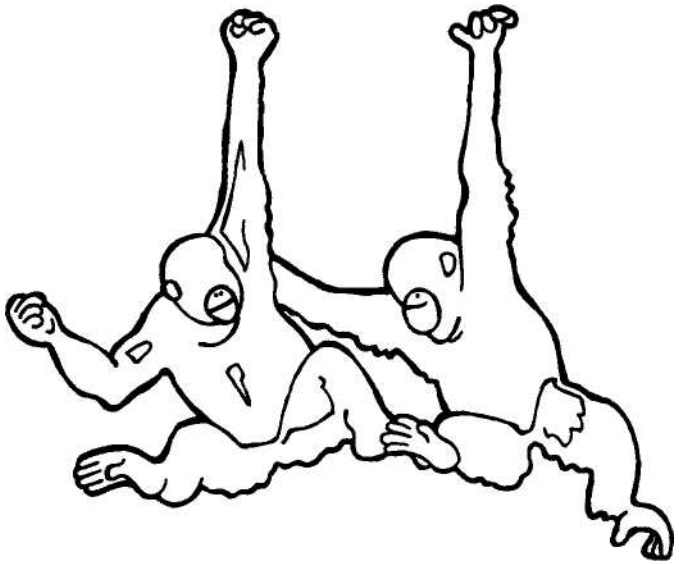
Estimulado por las vistas y los aromas, comprenderá que ha llegado a una tierra de contrastes. Usted busca lo tradicional, lo natural y lo cosmopolita. Sus recuerdos irán desde los días en la ciudad a las reservas naturales y a las horas sin hacer nada en la playa. Desde 575 £ por persona.

Llámenos al 01306 747000, acuda a su agencia de viajes o visite la dirección www.kuoni.co.uk.

Otro mundo en cuestión de viajes.

Y había tres imágenes más, y eran muy pequeñas, y eran un palacio y una playa y otro palacio.

Y éste es el aspecto que tenían los orangutanes



http://biblioteca.d2g.com

227

Seguí con los ojos cerrados y no miré en ningún momento el reloj. Los trenes que entraban y salían de la estación lo hacían con ritmo, como la música o un tambor. Era como contar y decir «Izquierda, derecha, izquierda, derecha, izquierda, derecha...», algo que Siobhan me enseñó a hacer para tranquilizarme. Lo decía en mi cabeza. «Tren que llega. Tren que se para. Tren que se va. Silencio. Tren que llega. Tren que se para. Tren que se va...» como si los trenes estuvieran sólo en mi cabeza. Normalmente no me imagino cosas que no están pasando, porque es una mentira y me hace tener miedo, pero era mejor que ver los trenes entrar y salir de la estación porque eso me hacía tener más miedo aún.

Y no abrí los ojos y no miré mi reloj. Era como estar en una habitación oscura con las cortinas corridas, de manera que no podía ver nada, como cuando te despiertas por la noche y los únicos sonidos que oyes son los de dentro de tu cabeza. Eso lo mejoraba, porque era como si la estación no estuviera allí, fuera de mi cabeza, y yo estuviera en la cama, a salvo.

Y entonces los silencios entre los trenes que venían y se iban se hicieron más y más largos. Oía menos personas en la estación cuando el tren no estaba allí, así que abrí los ojos y miré mi reloj y decía 20.07 y había estado sentado en el banco aproximadamente 5 horas, pero no me habían parecido 5 horas, excepto porque el trasero me dolía y tenía hambre y sed.

Y entonces me di cuenta de que *Toby* había desaparecido, porque no estaba en mi bolsillo, y yo no quería que se perdiera porque no estábamos en casa de Padre o de Madre y no había nadie para darle de comer en la estación y se moriría y podía atropellarlo un tren.

Y entonces levanté la mirada hacia el techo y vi que había una caja larga y negra que era un letrero y que decía

1	Harrow & Wealdstone	2 min
3	Queens Park	7 min

y entonces la línea de abajo avanzó y desapareció y una línea distinta apareció en su lugar y el letrero decía

1	Harrow & Wealdstone	2 min
2	Willesden Junction	4 min

Y entonces cambió otra vez y decía



Y entonces oí el sonido como de gente luchando con espadas y el rugido de un tren que entraba en la estación y deduje que había un gran ordenador en alguna parte y que sabía dónde estaban todos los trenes y enviaba mensajes a las cajas negras en las estaciones para decir cuándo llegaban los trenes, y eso me hizo sentir mejor, porque todo tenía un orden y un plan.

El tren entró en la estación y se paró y 5 personas subieron al tren y otra persona llegó corriendo a la estación y se subió, y 7 personas bajaron del tren y entonces las puertas se cerraron automáticamente y el tren se fue. Y cuando el siguiente tren llegó, ya no tuve tanto miedo, porque el letrero decía ENTRANDO EN ESTACIÓN así que yo sabía que iba a pasar.

Y entonces decidí que buscaría a *Toby*, porque sólo había 3 personas en la pequeña estación. Así que me levanté y miré de arriba abajo en la estación y en las puertas que daban a los túneles pero no lo vi por ninguna parte. Miré en la parte más baja, donde estaban las vías.

Y entonces vi dos ratones y eran negros porque estaban cubiertos de porquería. Y eso me gustó, porque a mí me gustan los ratones y las ratas. Pero no eran *Toby*, así que seguí mirando.

Y entonces vi a *Toby*, también estaba en la parte baja donde estaban las vías, y supe que era *Toby* porque era blanco y tenía la forma de un huevo negro en la espalda. Así que bajé a las vías. Se estaba comiendo un pedazo de basura, un viejo papel de caramelo. Y alguien gritó:

—Dios santo. ¿Qué haces?

Y me agaché para coger a *Toby* pero se me escapó. Y caminé tras él y volví a agacharme y dije:

—*Toby... Toby... Toby...*

Y tendí la mano para que pudiese olerme la mano y oler que era yo. Y alguien dijo:

—Sal de ahí, por el amor de Dios.

Y levanté la vista y era un hombre que llevaba una gabardina verde y llevaba zapatos negros y se le veían los calcetines y eran grises con pequeños dibujos de diamantes.

Y yo dije:

—*Toby... Toby... Toby...* —Pero se me volvió a escapar.

Y el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines trató de agarrarme del hombro, así que grité. Y entonces oí el ruido como de gente luchando con espadas y *Toby* empezó a correr otra vez, pero esta vez corrió en el otro sentido, que era pasando por mis pies y lo agarré y lo pillé por la cola.

Y el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines dijo:

—Dios mío, Dios mío.

Y entonces oí el rugido y levanté a *Toby* y lo cogí con las dos manos y él me mordió en el pulgar y empezó a salirme sangre y grité y *Toby* intentó escaparse de mis manos.

Y entonces el rugido se volvió más fuerte y me volví en redondo y vi el tren saliendo del túnel y me iba a atropellar y a matar así que traté de subir de un salto al andén pero estaba muy alto y sostenía a *Toby* con las dos manos.

Entonces el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines me agarró y tiró de mí y yo grité, pero siguió tirando de mí y me levantó hasta el suelo y los dos nos caímos y yo seguí gritando porque me había hecho daño en el hombro. Y entonces el tren entró en la estación y yo me levanté y corrí hasta el banco otra vez y me metí a *Toby* en el bolsillo de dentro de mi chaqueta, y se quedó muy callado, sin moverse.

Y el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines estaba de pie cerca de mí y dijo:

—¿A qué coño te crees que estás jugando?

Pero yo no dije nada.

Y él dijo:

—¿Qué estabas haciendo?

Y las puertas del tren se abrieron y salió gente y había una señora de pie al lado del hombre de los dibujos de diamantes en los calcetines y ella llevaba una funda de guitarra como la que tiene Siobhan.

Y yo dije:

—Estaba buscando a *Toby.* Es mi rata doméstica.

Y el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines dijo:

—Anda la hostia.

Y la señora de la funda de guitarra dijo:

—¿Se encuentra bien el chico?

Y el hombre con los dibujos de diamantes en los calcetines dijo:

—¿Que si él está bien? Joder, vaya par. Dios santo. Conque una rata doméstica. Oh, mierda. Mi tren. —Y entonces corrió hacia el tren y golpeó las puertas que estaban cerradas y el tren empezó a irse y él dijo—: Joder.

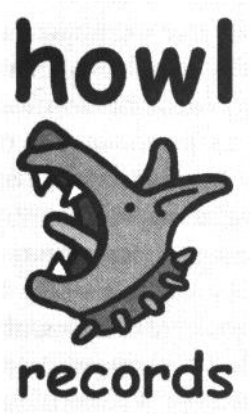
Y la señora dijo:

—¿Estás bien? —Y me tocó el brazo así que volví a gritar.

Y ella dijo:

—Vale, vale, vale.

Y había una pegatina en la funda de su guitarra y decía



Y yo estaba sentado en el suelo y la mujer se arrodilló sobre una rodilla y dijo:

—¿Puedo hacer algo para ayudarte?

Y si hubiese sido una profesora del colegio yo podría haberle dicho: «¿Dónde está 451c Chapter Road, Willesden, Londres NW2 5NG?», pero era una extraña, así que dije:

—Apártese de mí. —Porque no me gustaba que estuviese tan cerca. Y dije—: Tengo una navaja del Ejército Suizo y tiene una hoja de sierra y podría cortarle los dedos a alguien.

Y ella dijo:

—Vale, amiguito, voy a considerarlo un no.

Y se levantó y se alejó.

Y el hombre con dibujos de diamantes en los calcetines dijo:

—Joder, está más loco que una cabra. Jesús.

Y se apretaba un pañuelo contra la cara y había sangre en el pañuelo.

Y entonces llegó otro tren y el hombre con diamantes en los calcetines y la señora de la funda de guitarra se subieron y el tren se fue otra vez.

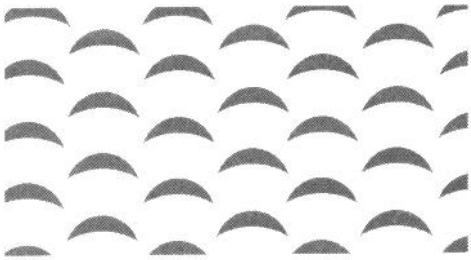
Y entonces vinieron 8 trenes más y decidí que me subiría a un tren y entonces decidiría qué hacer.

Así que me subí en el tren siguiente.

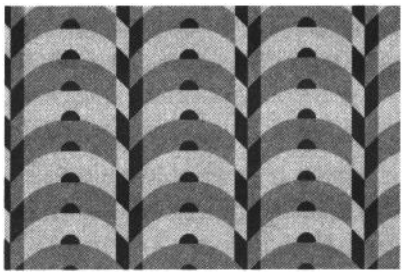
Toby trató de salir del bolsillo, así que lo cogí y me lo metí en el bolsillo de fuera y lo agarré con la mano.

En el vagón había 11 personas. No me gustaba estar en una habitación con 11 personas en un túnel, así que me concentré en cosas del vagón. Había letreros que decían **En Escandinavia y Alemania hay 53.963 casas para sus vacaciones** y **VITABIOTICS** y **3435** y **Multa de 10 £ si carece de billete válido para todo su recorrido** y **Descubra el oro, luego el bronce** y **TVIC** y **EPBIC** y **chúpame la polla** y **Bloquear las puertas es peligroso** y **BRV** y **Con.IC** y **HABLA CON EL MUNDO.**

Y en las paredes había unos dibujos que eran así



Y en los asientos, los dibujos eran así



Entonces el tren se tambaleó un montón y tuve que agarrarme a una barandilla y entramos en un túnel y hacía mucho ruido y cerré los ojos y sentí la sangre palpitándome en el cuello.

Y entonces salimos del túnel y llegamos a otra pequeña estación y se llamaba **Warwick Avenue** y lo decía en grandes letras en la pared y eso me gustó, porque sabías dónde estabas.

Y cronometré la distancia entre estaciones durante todo el camino hasta Willesden Junction, y todos los tiempos entre estaciones eran múltiplos de 1 5 segundos, así

Paddington	**0.00**
Warwick Avenue	**1.30**
Maida Vale	**3.15**
Kilburn Park	**5.00**
Queen's Park	**7.00**
Censal Green	**10.30**
Willesden Junction	**11.45**

Y cuando el tren se paró en **Willesden Junction** y las puertas se abrieron automáticamente, me bajé del tren. Y entonces las puertas se cerraron y el tren se fue. Y todos los que se habían bajado del tren subieron por una escalera y cruzaron un puente excepto yo, y entonces sólo veía a dos personas, una era un hombre y estaba borracho y tenía manchas marrones en el abrigo y sus zapatos no eran iguales y estaba cantando pero no podía oír lo

que cantaba, y el otro era un hombre indio en una tienda que era una pequeña ventana en una pared.

Yo no quería hablar con ninguno de ellos, porque estaba cansado y tenía hambre y ya había hablado con muchos desconocidos, lo cual es peligroso, y cuanto más haces algo peligroso, más probable es que te pase algo malo. Pero yo no sabía cómo llegar a 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG, así que tenía que preguntárselo a alguien.

Así que me acerqué al hombre de la pequeña tienda y dije:

—¿Dónde está 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG?

Y él cogió un librito y me lo dio y dijo:

—Dos con noventa y cinco.

Y el libro se llamaba ***LONDRES de la A a la Z Atlas Callejero e Índice Geográfico de la Compañía de Mapas A—Z*** y lo abrí y era un montón de mapas.

Y entonces el hombre de la pequeña tienda dijo:

—¿Vas a comprarlo o no?

Y yo dije:

—No lo sé.

Y él dijo:

—Bueno, pues ya puedes quitarle tus sucias manos de encima, si no te importa. —Y me lo quitó otra vez.

Y yo dije:

—¿Dónde está 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG?

Y el hombre dijo:

—O te compras la guía de la A a la Z o te largas. Yo no soy una enciclopedia andante.

—¿Ésa es la guía de la A a la Z? —dije yo y señalé el libro.

Y él dijo:

—No, es un jodido cocodrilo.

Y yo dije:

—¿Ésa es la guía de la A a la Z? —porque no era un cocodrilo y pensé que le había oído mal por culpa de su acento.

—Sí, es la guía de la A a la Z —dijo.

Y yo dije:

—¿Puedo comprarla?

Y el hombre no dijo nada. Y yo dije:

—¿Puedo comprarla?

Y él dijo:

—Dos libras con noventa y cinco, pero vas a darme el dinero primero. No pienso dejar que te largues con ella.

Y entonces comprendí que quería decir 2,95 £ cuando dijo *Dos con noventa y cinco.*

Y le pagué 2,95 £ con mi dinero y él me dio el cambio justo igual que en la tienda de casa, y me fui y me senté en el suelo y me apoyé contra la pared, como el hombre de la ropa sucia pero muy lejos de él, y abrí el libro.

Dentro de la portada había un gran mapa de Londres con sitios como **Abbey Wood** y **Poplar** y **Acton** y **Stanmore.** Y decía MAPA PARCELARIO. Y el mapa estaba cubierto con una cuadrícula y cada cuadrado de la cuadrícula tenía dos números en él. Y **Willesden** estaba en el cuadrado que decía **42** y **43**. Y deduje que los números eran los números de las páginas donde podías ver un mapa a mayor escala de ese cuadrado de Londres. El libro entero era un gran mapa de Londres, pero lo habían cortado en trozos más pequeños para poder darle forma de libro, y eso me gustó.

Pero Willesden Junction no estaba en las páginas 42 y 43. Lo encontré en la página 58, que estaba justo debajo de la página 42 en el MAPA PARCELARIO y que se unía por arriba con la página 42. Y miré alrededor de Willesden Junction trazando una espiral, como cuando buscaba la estación de tren en Swindon, pero en el mapa con mi dedo.

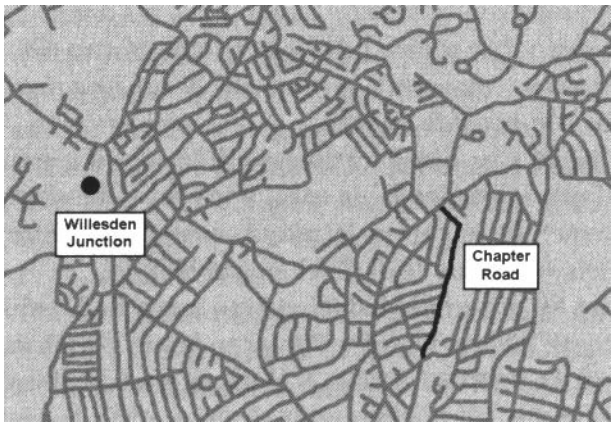
Y el hombre que llevaba zapatos que no eran iguales se plantó de pie delante de mí y dijo:

—Peces gordos. Oh, sí. Las enfermeras. Jamás. Maldita mentirosa. Una absoluta y maldita mentirosa.

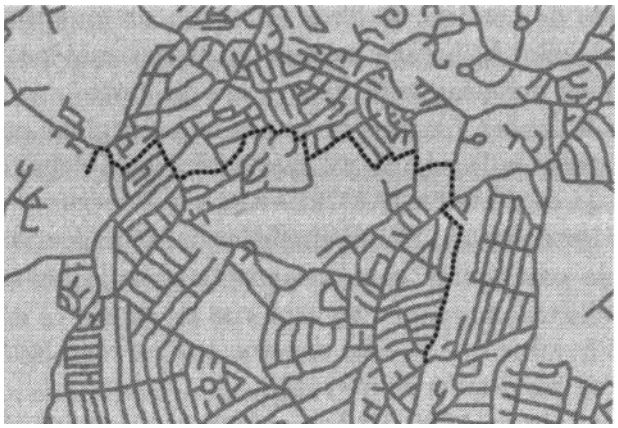
Entonces se alejó.

Y tardé mucho rato en encontrar Chapter Road porque no estaba en la página 58. Estaba en la de antes, en la 42, y estaba en el cuadrado 5C.

Y ésta era la forma de las calles entre Willesden Junction y Chapter Road



Y ésta era mi ruta



Así que subí por la escalera, crucé el puente y metí mi billete en la pequeña puerta gris y salí a la calle. Había un autobús y una gran máquina con un letrero que decía **Ferrocarriles de Inglaterra, Gales** y **Escocia,** pero era amarilla, y miré alrededor y estaba oscuro y había montones de luces brillantes y hacía mucho que no estaba en el exterior y eso hizo que me mareara. Cerré los párpados para ver sólo la forma de las calles y entonces supe qué calles eran **Station Approach** y **Oak Lane,** que eran las calles por las que yo tenía que ir.

Así que empecé a caminar, pero Siobhan dijo que no hacía falta describir todo lo que pasa, sólo tengo que describir las cosas que son interesantes.

Así que llegué a 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG y tardé 27 minutos y no había nadie cuando apreté el botón que ponía **Piso C** y lo único interesante que pasó en el camino fue 8 hombres vestidos con disfraces de vikingo con cascos con cuernos que iban gritando, pero no eran vikingos de verdad porque los vikingos vivieron hace casi 2.000 años, y además yo tenía que ir otra vez a hacer pipí y lo hice en un callejón a un lado de un garaje que se llamaba **Burdett Motors,** que estaba cerrado. No me gustó hacer eso, pero no quería mojarme otra vez, y no hubo nada más interesante.

Así que decidí esperar y esperé que Madre no estuviese de vacaciones porque eso significaría que podía estar fuera durante más de una semana entera, pero traté de no pensar en eso, porque no podía volver a Swindon.

Así que me senté en el suelo entre los cubos de basura, bajo unos grandes matorrales, en el pequeño jardín que había delante de 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG. Una señora vino al jardín, llevaba una cajita con una reja metálica en un extremo y un asa en la parte de arriba, como las que se usan para llevar un gato al veterinario, pero no pude ver si había un gato dentro, y llevaba zapatos con tacones altos y no me vio.

Y entonces empezó a llover y me mojé y empecé a temblar, porque tenía frío.

Y entonces, a las 23.32, oí voces de gente caminando por la calle. Y una voz dijo:

—No me importa si lo has encontrado divertido o no. —Y era una voz de señora.

Y otra voz dijo:

—Mira, Judy. Lo siento, ¿vale? —Y era una voz de hombre.

Y la otra voz, que era la voz de señora, dijo:

—Bueno, quizá deberías habértelo pensado mejor antes de hacerme quedar como una completa imbécil.

Y la voz de señora era la voz de Madre.

Y Madre entró en el jardín y el señor Shears estaba con ella, y la otra voz era la suya.

Así que me levanté y dije:

—No estabas, así que te he esperado.

Y Madre dijo:

—¿Christopher?

Y el señor Shears dijo:

—¿Qué?

Y Madre me rodeó con sus brazos y dijo:

—Christopher, Christopher, Christopher.

Y yo la aparté de un empujón porque me estaba agarrando y no me gusta que hagan eso, y la empujé muy fuerte y se cayó.

Y el señor Shears dijo:

—¿Qué coño pasa aquí?

Y Madre dijo:

—Lo siento, Christopher. Se me había olvidado.

Y yo estaba en el suelo y Madre levantó la mano derecha y abrió los dedos en abanico para que yo pudiese tocarle los dedos, pero entonces vi que *Toby* se me había escapado del bolsillo así que tenía que atraparlo. Y el señor Shears dijo:

—Supongo que esto significa que Ed está aquí.

Había un muro alrededor del jardín, así que *Toby* no podía escaparse porque estaba atrapado en el rincón y no podía trepar a los muros, y lo cogí y me lo metí otra vez en el bolsillo y dije:

—Tiene hambre. ¿Tienes algo de comida que pueda darle, y un poco de agua?

Y Madre dijo:

—¿Dónde está tu padre, Christopher?

Y yo dije:

—Creo que está en Swindon.

Y el señor Shears dijo:

—Gracias a Dios.

Y Madre dijo:

—Pero ¿cómo has llegado hasta aquí?

Y los dientes me chocaban unos con otros porque tenía frío y no podía pararlos, y dije:

—He venido en el tren. Y me ha dado muchísimo miedo. Y cogí la tarjeta del cajero automático de Padre para poder sacar dinero y un policía me ayudó.

Pero entonces quería llevarme de vuelta con Padre. Y estaba en el tren conmigo. Pero luego ya no estaba.

Y Madre dijo:

—Christopher, estás empapado. Roger, no te quedes ahí de pie.

Y entonces Madre dijo:

—Oh, Dios mío. Christopher. No pensaba que... No pensaba que volvería a... ¿Por qué estás aquí tú solo?

Y el señor Shears dijo:

—¿Vais a entrar o vais a quedaros ahí fuera toda la noche?

Y yo dije:

—Voy a vivir contigo porque Padre mató a *Wellington* con una horca de jardín y ahora me da miedo.

Y el señor Shears dijo:

—Me cago en la leche.

Y Madre dijo:

—Roger, por favor. Ven, Christopher. Entremos y te secaré un poco.

Así que me levanté y entré en la casa y Madre dijo:

—Sigue a Roger.

Y seguí al señor Shears escalera arriba y había un rellano y una puerta que decía Piso C y tenía miedo de entrar porque no sabía qué había dentro.

Y Madre dijo:

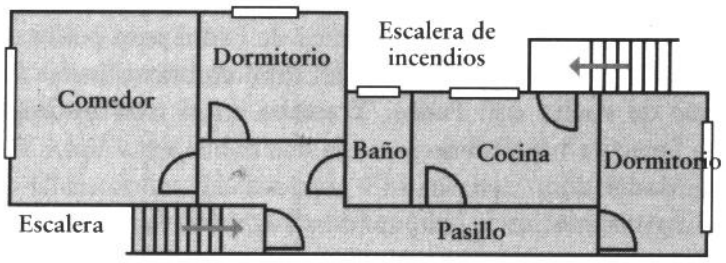
—Vamos, entra, o te vas a quedar hecho un cubito.

Pero yo no sabía qué quería decir «te vas a quedar hecho un cubito» y entré.

Y entonces Madre dijo:

—Voy a llenarte la bañera.

Y yo di una vuelta por el piso para hacer un mapa de él en mi cabeza para así sentirme más seguro, y el piso era así



Y entonces Madre me hizo quitarme la ropa y meterme en la bañera y dijo que podía usar su toalla, que era morada con flores verdes en un extremo. Y le dio a *Toby* un platito con agua y un puñado de copos de cereales y yo le dejé corretear por el baño. Y él hizo tres pequeñas caquitas debajo del lavamanos y yo las recogí y las tiré al váter y tiré de la cadena, y entonces volví a entrar en la bañera porque se estaba calentito y bien.

Entonces Madre entró en el cuarto de baño y se sentó en el váter y dijo:

—¿Estás bien, Christopher?

—Estoy muy cansado —dije.

Y ella dijo:

—Ya lo sé, cariño. —Y entonces dijo—: Eres muy valiente.

—Sí —dije yo.

Y ella dijo:

—Nunca me escribiste.

Y yo dije:

—Ya lo sé.

Y ella dijo:

—¿Por qué no me escribiste, Christopher? Yo te escribí todas esas cartas. No dejaba de pensar que te habría pasado algo espantoso, o que te habrías mudado y yo nunca descubriría dónde estabas.

Y yo dije:

—Padre dijo que estabas muerta.

Y ella dijo:

—¿Qué?

Y yo dije:

—Dijo que habías ido al hospital porque le pasaba algo malo a tu corazón. Y entonces tuviste un ataque al corazón y te moriste. Había guardado todas las cartas en una caja de camisas en el armario de su habitación y yo las encontré porque estaba buscando un libro que estoy escribiendo sobre quién había matado a *Wellington* y él me lo había quitado y escondido en la caja de camisas.

Y entonces Madre dijo:

—Dios mío.

Y entonces ya no dijo nada más durante mucho rato. Y entonces hizo un ruido como el gemido de un animal en un programa sobre la naturaleza en la televisión.

Y a mí no me gustó nada que hiciera eso, porque era un ruido fuerte y dije:

—¿Por qué haces eso?

Y ella no dijo nada durante un rato, y entonces dijo:

—Oh, Christopher, lo siento tantísimo.

—No es culpa tuya —dije.

Y entonces ella dijo:

—Cabrón. El muy cabrón.

Y entonces, al cabo de un rato, Madre dijo:

—Christopher, déjame cogerte la mano. Sólo por una vez. Hazlo sólo por mí, ¿quieres? No te la cogeré fuerte.

Y tendió su mano.

—A mí no me gusta que la gente me coja la mano —dije.

Entonces ella apartó la mano y dijo:

—No. Vale. Está bien —y entonces dijo—: Vamos a sacarte de la bañera y secarte, ¿vale?

Y yo salí de la bañera y me sequé con la toalla morada. Pero no tenía ningún pijama, así que me puse una camiseta blanca y un par de shorts amarillos que eran de Madre, pero no me importó, porque estaba muy cansado. Y mientras hacía eso, Madre fue a la cocina y me calentó un poco de sopa de tomate, porque era roja.

Y entonces oí que alguien abría la puerta del piso y había una voz de un hombre extraño fuera, así que eché el pestillo de la puerta del baño. Y hubo una discusión fuera y un hombre dijo: «Necesito hablar con él», y Madre dijo: «Ya ha tenido suficiente por un día» y el hombre dijo: «Ya lo sé, pero aun así tengo que hablar con él».

Y Madre llamó a la puerta y dijo que un policía quería hablar conmigo y que tenía que abrir la puerta. Y dijo que ella no dejaría que me llevara con él y me lo prometió. Así que cogí a *Toby* y abrí la puerta.

Y había un policía fuera y dijo:

—¿Eres Christopher Boone?

Y yo dije que sí. Y él dijo:

—Tu padre dice que te has escapado. ¿Es cierto eso?

—Sí —dije.

Y él dijo:

—¿Ésta es tu madre? —Y señaló a Madre.

Y yo dije:

—Sí.

Y él dijo:

—¿Por qué te has escapado?

Y yo dije:

—Porque Padre mató a *Wellington*, que es un perro, y yo tenía miedo de él.

Y el policía dijo:

—Eso me han dicho —y entonces dijo—: ¿Quieres volver a Swindon con tu Padre o quieres quedarte aquí?

—Quiero quedarme aquí —dije.

Y él dijo:

—¿Y qué le parece eso?

Y yo dije:

—Quiero quedarme aquí.

Y el policía dijo:

—Espera. Se lo estaba preguntando a tu madre.

Y Madre dijo:

—Le dijo a Christopher que yo había muerto.

Y el policía dijo:

—Bueno, a ver... No nos metamos ahora en discusiones sobre quién dijo qué. Tan sólo quiero saber si...

Y Madre dijo:

—Por supuesto que puede quedarse.

Y entonces el policía dijo:

—Bueno, creo que eso lo arregla todo, por lo que a mí concierne.

Y yo dije:

—¿Va a llevarme de vuelta a Swindon?

Y él dijo:

—No.

Y entonces me sentí contento porque podía vivir con Madre.

Y el policía dijo:

—Si su marido aparece y causa problemas, sólo tiene que llamarnos. De no ser así, van a tener que solucionar este asunto entre ustedes.

Y entonces el policía se marchó y el señor Shears amontonó unas cuantas cajas en la habitación de invitados para poder poner un colchón hinchable en el suelo para que yo durmiera, y me fui a dormir.

Entonces me desperté, porque había personas gritando en el piso y eran las 2.31 de la madrugada. Y una de las personas era Padre y tuve miedo. Pero no había pestillo en la puerta de la habitación de invitados.

Y Padre gritó:

—Voy a hablar con él te guste o no, y no vas a ser precisamente tú quien me diga lo que tengo que hacer.

Y Madre gritó:

—Roger. No, no le...

Y el señor Shears gritó:

—No pienso permitir que me hablen de esa manera en mi propia casa.

Y Padre gritó:

—Yo te hablo como me da la santa gana.

Y Madre gritó:

—No tienes derecho a estar aquí.

Y Padre gritó:

—¿Que no tengo derecho? ¿Que no tengo derecho? Es mi hijo, joder, por si lo habías olvidado.

Y Madre gritó:

—¿A qué demonios te creías que estabas jugando, diciéndole esas cosas?

Y Padre gritó:

—¿Que a qué estaba jugando? Fuiste tú la que se largó, maldita sea.

Y Madre gritó:

—¿Así que decidiste borrarme simplemente de su vida, así, sin más?

Y el señor Shears gritó:

—Bueno, calmémonos todos un poco, ¿de acuerdo?

Y Padre gritó:

—Bueno, ¿no era eso lo que tú querías?

Y Madre gritó:

—Le escribí todas las semanas. Todas las semanas.

Y Padre gritó:

—¿Escribirle? ¿De qué coño servía escribirle?

Y el señor Shears gritó:

—Eh, eh, eh.

Y Padre gritó:

—Yo le he hecho la comida. Le he lavado la ropa. He cuidado de él todos los fines de semana. Lo he llevado al médico. Me he vuelto loco de preocupación cada vez que se largaba a alguna parte por la noche. He ido al colegio cada vez que se metía en una pelea. ¿Y tú? Tú le escribiste unas jodidas cartas.

Y Madre gritó:

—¿Así que te pareció bien decirle que su madre había muerto?

Y el señor Shears gritó:

—Ahora no es el momento.

Y Padre gritó:

—Tú, mueve el culo y sal de aquí o...

Y Madre gritó:

—Ed, por el amor de Dios...

Y Padre dijo:

—Voy a verlo. Y si tratas de impedírmelo...

Y entonces Padre entró en mi habitación. Pero yo sostenía la navaja del Ejército Suizo con la hoja de sierra fuera por si me agarraba. Y Madre entró también en la habitación y dijo:

—No pasa nada, Christopher. No dejaré que te haga nada. Tranquilo.

Y Padre se puso de rodillas cerca de la cama y dijo:

—¿Christopher?

Pero yo no dije nada. Y él dijo:

—Christopher, lo siento, de verdad que lo siento. Todo. Lo de *Wellington.* Lo de las cartas. Lo de hacer que te escaparas. Yo nunca quise que... Te prometo que nunca volveré a hacer nada parecido. Eh. Vamos, chaval.

Y entonces levantó la mano derecha y abrió los dedos en abanico para que yo pudiese tocarle los dedos, pero no lo hice porque tenía miedo.

Y Padre dijo:

—Mierda. Christopher, por favor.

Y le caían lágrimas por la cara.

Y nadie dijo nada durante un rato.

Y entonces Madre dijo:

—Ahora creo que deberías marcharte.

Pero hablaba con Padre, no conmigo.

Entonces el policía volvió, porque el señor Shears había llamado a la comisaría, y le dijo a Padre que se calmara y se lo llevó del piso.

Y Madre dijo:

—Ahora vuelve a dormirte. Todo va a salir bien. Te lo prometo.

Y entonces volví a dormirme.

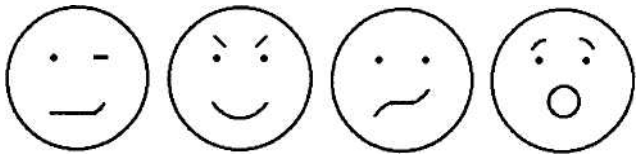
229

Y cuando estaba dormido tuve uno de mis sueños favoritos. A veces lo tengo durante el día, pero entonces es una ensoñación. Pero con frecuencia también lo tengo por la noche.

En el sueño, casi todo el mundo sobre la Tierra está muerto, porque han cogido un virus. Pero no es como un virus normal. Es como un virus de ordenador. Y la gente se contagia por el significado de algo que dice una persona infectada y también por el significado de lo que hace con su cara cuando lo dice, lo que significa que la gente también puede contagiarse viendo a una persona infectada en la televisión, lo que significa que se extiende por todo el mundo con muchísima rapidez.

Cuando la gente se contagia, se quedan sentados en el sofá y no hacen nada y no comen ni beben, o sea que se mueren. Pero a veces tengo versiones diferentes del sueño, como cuando existen dos versiones de una película, la corriente y la *Versión del Director*, como ***Blade Runner.*** Y en algunas versiones del sueño, el virus hace que se estrellen con sus coches o que entren en el mar y se ahoguen, o que se tiren a los ríos, y creo que esa versión es mejor porque entonces no hay cuerpos de gente muerta por todas partes.

Al final no queda nadie en el mundo, excepto la gente que no mira a la cara de otras personas y que no sabe qué significan estas imágenes



y esas personas son todas personas especiales como yo. Y les gusta estar solas y apenas las veo nunca, porque son como okapis de la selva del Congo, que son una clase de antílopes muy tímidos y raros.

Puedo ir a todas las partes del mundo y sé que nadie me hablará o tocará o me hará una pregunta. Pero si no quiero ir a todas partes, no tengo que hacerlo, y puedo quedarme en casa y comer bróculi y naranjas y regalices todo el tiempo, o puedo jugar a juegos de ordenador durante una semana entera, o puedo simplemente sentarme en un rincón de la habitación y restregar una moneda de una libra de arriba abajo sobre la superficie ondulada del radiador. Y no tengo que ir a Francia.

Y salgo de la casa de Padre y recorro la calle, y está muy tranquila incluso aunque es pleno día y no oigo otro sonido que los pájaros cantando y el viento y a veces los edificios que se derrumban en la distancia, y si me

pongo muy cerca de los semáforos puedo oír un pequeño chasquido cuando cambian de color.

Y entro en las casas de otras personas y juego a ser detective y puedo romper las ventanas para entrar porque la gente está muerta y no importa. Y entro en las tiendas y cojo las cosas que quiero, como galletas rosas o gominolas de frambuesa y mango, o juegos de ordenador o libros o vídeos.

Cojo una escalera de la furgoneta de Padre y me subo al tejado. Y cuando llego al borde del tejado pongo la escalera atravesada y camino hasta el siguiente tejado, porque en un sueño se te permite hacerlo todo.

Y entonces encuentro las llaves del coche de alguien y me meto en su coche y conduzco, y no importa si choco con las cosas y conduzco hacia el mar, y aparco el coche y salgo y está lloviendo mucho. Y cojo un helado de una tienda y me lo como. Y entonces bajo hasta la playa. Y la playa está cubierta de arena y grandes rocas y hay un faro en una punta, pero la luz no está encendida porque el farero está muerto.

Y me quedo de pie en la orilla, y el agua me moja los zapatos. Y no nado por si hay tiburones. Y me quedo de pie y miro hacia el horizonte y saco mi regla larga de metal y la sostengo en alto contra la línea entre el mar y el cielo y demuestro que la línea es una curva y que la Tierra es redonda. Y la forma en que el agua sube hasta taparme los zapatos y luego baja es un ritmo, como la música o un tambor.

Y entonces cojo ropa seca de la casa de una familia que está muerta. Y me voy a casa, a la de Padre, sólo que ya no es la casa de Padre, es la mía. Y me preparo un poco de Gobi Aloo Sag con colorante rojo para comida y un batido de fresa, y veo un vídeo sobre el Sistema Solar y juego un poco con el ordenador y me voy a la cama.

Y entonces el sueño se acaba y yo estoy contento.

233

A la mañana siguiente desayuné tomates fritos y una lata de judías verdes que Madre me había calentado en un cazo.

En medio del desayuno, el señor Shears dijo:

—Vale. Puede quedarse unos días.

Y Madre dijo:

—Puede quedarse el tiempo que necesite quedarse.

Y el señor Shears dijo:

—Este piso apenas es lo suficientemente grande para dos personas, no digamos ya para tres.

Y Madre dijo:

—Puede entender lo que estás diciendo, ¿sabes?

Y el señor Shears dijo:

—¿Qué va a hacer? Aquí no hay colegio para él. Los dos trabajamos. Maldita sea, es ridículo.

Y Madre dijo:

—Roger, ya es suficiente.

Entonces Madre me preparó un té Red Zinger con azúcar pero no me gustó y luego dijo:

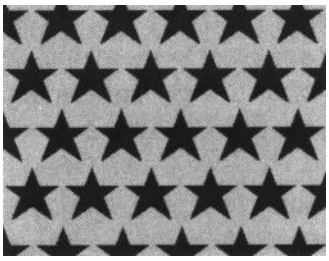
—Puedes quedarte todo el tiempo que quieras.

Y después de que el señor Shears se hubiese ido a trabajar, Madre hizo una llamada por teléfono a la oficina y cogió lo que se llama *Baja por Motivos Familiares*, que es cuando alguien en tu familia se muere o está enfermo.

Entonces dijo que teníamos que ir a comprar algo de ropa para mí y un pijama y un cepillo de dientes y una toalla. Así que salimos del piso y caminamos hasta la calle principal, Hill Lane, que es también la A4088, y estaba llenísima de gente y cogimos un autobús n.° 266 hasta el centro comercial de Brent Cross. Había demasiada gente en John Lewis y me dio miedo y me tumbé en el suelo cerca de los relojes de pulsera y grité y Madre tuvo que llevarme a casa en un taxi.

Entonces ella tuvo que volver al centro comercial para comprarme algo de ropa y un pijama y un cepillo de dientes y una toalla, así que yo me quedé en la habitación de invitados mientras ella no estaba, porque no quería estar en la misma habitación que el señor Shears, porque tenía miedo de él.

Y cuando Madre llegó a casa me trajo un vaso de batido de fresa y me enseñó mi nuevo pijama, y tenía un dibujo de estrellas azules de 5 puntas sobre un fondo morado, así



Y yo dije:

—Tengo que volver a Swindon.

Y Madre dijo:

—Christopher, si acabas de llegar.

Y yo dije:

—Tengo que volver porque tengo que presentarme al examen de bachiller superior en Matemáticas.

Y Madre dijo:

—¿Te estás sacando el bachillerato en Matemáticas?

Y yo dije:

—Sí. Voy a examinarme el miércoles y el jueves y el viernes de la semana que viene.

Y Madre dijo:

—Dios santo.

Y yo dije:

—El reverendo Peters va a ser el supervisor.

Y Madre dijo:

—Lo que quiero decir es que eso está muy bien.

Y yo dije:

—Voy a sacar un sobresaliente. Y por eso tengo que volver a Swindon. Sólo que no quiero ver a Padre. O sea que tengo que volver a Swindon contigo.

Entonces Madre se tapó la cara con las manos y respiró con fuerza y dijo:

—No sé si eso va a ser posible.

Y yo dije:

—Pero tengo que ir.

Y Madre dijo:

—Hablemos de eso en otro momento, ¿vale?

Y yo dije:

—Vale. Pero tengo que ir a Swindon.

Y ella dijo:

—Christopher, por favor.

Yo bebí un poco de mi batido.

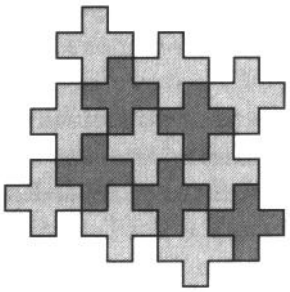
Más tarde, a las 22.31, salí al balcón para ver estrellas, pero no había por culpa de todas las nubes y de lo que se llama *Contaminación Lumínica*, que es luz de farolas y faros de coches y reflectores y luces de edificios que se reflejan en minúsculas partículas en la atmósfera e impiden que se vea la luz de las estrellas. Así que volví a entrar.

Pero no pude dormir. Y me levanté de la cama a las 2.07 de la madrugada y tuve miedo del señor Shears, así que bajé al piso de abajo y salí por la puerta principal a Chapter Road. No había nadie en la calle y estaba más tranquila que durante el día, incluso aunque se oyera tráfico en la distancia y sirenas, así que hizo que me calmara. Caminé por Chapter Road y miré todos los coches y las formas que los cables de teléfono dibujaban contra las nubes naranjas y cosas que la gente tenía en sus jardines, como un enanito y un cocinero y un minúsculo estanque y un osito de peluche.

Entonces oí a dos personas que llegaban por la calle, así que me agaché entre el final de un contenedor y una furgoneta Ford Transit, y estaban hablando en una lengua que no era inglés, pero no me vieron. Y había dos minúsculos engranajes de latón en el agua sucia en la alcantarilla a mis pies, como engranajes de un reloj de cuerda.

Me gustaba estar entre el contenedor y la furgoneta Ford Transit, así que me quedé allí mucho rato. Y miré hacia la calle. Los únicos colores que se veían eran el naranja y el negro y mezclas de naranja y negro. Y no se sabía de qué colores serían los coches durante el día.

Y me pregunté si se podía engranar cruces, y decidí que sí se podía imaginándome este dibujo en mi cabeza



Y entonces oí la voz de Madre, que gritaba:

—¿Christopher...? ¿Christopher...? —Y corría por la calle, así que salí de entre el contenedor y la furgoneta Ford Transit y ella corrió hasta mí y dijo—: Jesús. —Y se quedó de pie delante de mí y me señaló con un dedo la cara y dijo—: Si haces eso otra vez, te lo juro por Dios, Christopher... te quiero, pero... no sé lo que haría.

Así que me hizo prometer que nunca me iría del piso yo solo porque era peligroso y porque no podías fiarte de la gente en Londres porque eran desconocidos. Y al día siguiente tuvo que ir a las tiendas otra vez, y me hizo prometer que no contestaría a la puerta si alguien llamaba al timbre. Y cuando volvió trajo bolitas de comida para *Toby* y tres vídeos de ***Star Trek*** y los vi en la salita de estar hasta que el señor Shears volvió a casa y entonces me fui otra vez a la habitación de invitados. Deseé que 451c Chapter Road, Londres

NW2 5NG tuviese un jardín, pero no lo tenía.

Al día siguiente llamaron de la oficina en la que trabajaba Madre y dijeron que ya no podía volver porque habían conseguido que otra persona hiciese su trabajo, y Madre estaba muy enfadada y dijo que era ilegal y que iba a quejarse, pero el señor Shears dijo:

—No seas tonta. Era un trabajo temporal, por el amor de Dios.

Y cuando Madre entró en la habitación de invitados antes de que yo me fuese a dormir dije:

—Tengo que ir a Swindon para presentarme a mi examen de bachiller.

Y ella dijo:

—Christopher, ahora no. Estoy recibiendo llamadas telefónicas de tu padre amenazándome con llevarme a juicio. Me estoy llevando unas buenas broncas de Roger. No es un buen momento.

Y yo dije:

—Pero tengo que ir porque está todo organizado y el reverendo Peters va a ser el supervisor.

Y ella dijo:

—Mira. No es más que un examen. Puedo llamar al colegio. Podemos hacer que lo aplacen. Puedes presentarte en otro momento.

Y yo dije:

—No puedo presentarme en otro momento. Está organizado. Y he repasado muchísimo. Y la señora Gascoyne dijo que podíamos utilizar un aula en el colegio.

Y Madre dijo:

—Christopher, tengo todo esto controlado, pero está a punto de escapárseme de las manos, ¿sabes? Así que tan sólo dame un poco de...

Entonces paró de hablar y se tapó la boca con la mano y se levantó y salió de la habitación. Y yo empecé a sentir un dolor en mi pecho como me pasó en el metro, porque pensaba que no podría volver a Swindon y sacarme el bachillerato.

A la mañana siguiente miré por la ventana del comedor y conté los coches en la calle para ver si iba a ser un **Día Bastante Bueno** o un **Día Bueno** o un **Día Súper Bueno** o un **Día Negro,** pero no era como estar en el autocar del colegio, porque aquí podías mirar por la ventana tanto tiempo como quisieras y ver tantos coches como quisieras, y miré por la ventana durante tres horas y vi 5 coches rojos seguidos y 4 coches amarillos seguidos, lo que significaba que era a la vez un **Día Súper Bueno** y un **Día Negro,** o sea que el sistema ya no funcionaba. Pero si me concentraba en contar los coches, dejaba de pensar en mi examen y en el dolor en mi pecho.

Por la tarde, Madre me llevó a Hampstead Heath en un taxi, y nos sentamos en lo alto de una colina y miramos los aviones que llegaban al aeropuerto de Heathrow en la distancia. Me compré un polo rojo de una furgoneta de helados. Y Madre me dijo que había llamado a la señora Gascoyne y le había dicho que yo me sacaría el bachiller en Matemáticas el año que viene, así que tiré mi polo rojo y grité durante mucho rato y el dolor en mi pecho me hizo tanto daño que casi no podía respirar y se acercó un

hombre y preguntó si yo estaba bien y Madre dijo:

—Bueno, ¿a usted qué le parece?

Y el hombre se marchó.

Estaba cansado de gritar y Madre me llevó de vuelta al piso en otro taxi y a la mañana siguiente era sábado, y le dijo al señor Shears que saliera y me trajera algunos libros sobre ciencias y matemáticas de la biblioteca, y se llamaban ***100 Rompecabezas numéricos*** y ***Los orígenes del Universo*** *y* ***La energía nuclear,*** pero eran para niños y no eran muy buenos, así que no los leí, y el señor Shears dijo:

—Bueno, es agradable saber que aprecias mi contribución.

Yo no había comido nada desde que tiré el polo rojo en Hampstead Heath, así que Madre me hizo un gráfico con estrellas como cuando yo era pequeño, y llenó una jarra medidora con un batido nutritivo y aroma de fresa y yo me gané una estrella de bronce por beberme 200 ml y una estrella de plata por beberme 400 ml y una estrella de oro por beberme 600 ml.

Y cuando Madre y el señor Shears se pelearon, yo cogí la pequeña radio de la cocina y me fui y me senté en la habitación de invitados y la sintonicé entre dos emisoras de forma que se oía sólo ruido blanco y subí el volumen y la sostuve contra mi oreja y el sonido me llenó la cabeza y me dolió de forma que no sentía otra clase de dolor, como el dolor en mi pecho, y no oía a Madre y al señor Shears pelearse y no pensaba en que no iba a hacer mi examen o en que no había jardín en 451c Chapter Road, Londres NW2 5NG, o en que no se veían las estrellas.

Y entonces era lunes. Era muy tarde por la noche y el señor Shears entró en mi habitación y me despertó y había estado bebiendo cerveza, porque olía como Padre cuando había estado bebiendo cerveza con Rhodri. Y dijo:

—Te crees un jodido listillo, ¿verdad? No piensas nunca, jamás, en los demás, ni por un segundo, ¿eh? Bueno, apuesto a que estás verdaderamente satisfecho de ti mismo, ¿no?

Y entonces entró Madre y lo sacó de un empujón de la habitación y dijo:

—Christopher, lo siento. Lo siento muchísimo.

A la mañana siguiente, después de que el señor Shears se hubiese ido a trabajar, Madre metió un montón de ropa suya en dos maletas y me dijo que bajara y que trajera a *Toby y* me metiera en el coche. Metió las dos maletas en el maletero y nos fuimos. Pero era el coche del señor Shears y yo dije:

—¿Estás robando el coche?

Y ella dijo:

—Sólo lo he cogido prestado.

Y yo dije:

—¿Adonde vamos?

Y ella dijo:

—Nos vamos a casa.

Y yo dije:

—¿Quieres decir nuestra casa de Swindon?

Y ella dijo:

—Sí.

Y yo dije:

—¿Padre va a estar allí?

Y ella dijo:

—Por favor, Christopher, ahora mismo no me des la lata, ¿vale?

Y yo dije:

—Yo no quiero estar con Padre.

Y ella dijo:

—Sólo... Sólo... Todo va a salir bien, Christopher, ¿de acuerdo? Todo va a salir bien.

Y yo dije:

—¿Volvemos a Swindon para que yo pueda hacer mi examen de matemáticas?

Y Madre dijo:

—¿Cómo dices?

Y yo dije:

—Se supone que tenía que presentarme al examen de matemáticas mañana.

Y Madre habló muy despacio y dijo:

—Volvemos a Swindon porque si nos quedábamos más tiempo en Londres... alguien iba a resultar herido. Y no me refiero necesariamente a ti.

Y yo dije:

—¿Qué quieres decir?

Y ella dijo:

—Ahora necesito que te estés callado un rato.

Y yo dije:

—¿Cuánto rato quieres que esté callado?

Y Madre dijo:

—Jesús. —Y entonces dijo—: Media hora, Christopher. Necesito que estés callado media hora.

Y recorrimos todo el camino hasta Swindon y tardamos 3 horas y 12 minutos. Tuvimos que parar a poner gasolina y Madre me compró una Milky Bar, pero no me la comí. Nos quedamos atrapados en un gran atasco de tráfico. La causa del atasco era que la gente reducía la velocidad para mirar un accidente en la otra calzada. Traté de averiguar una fórmula para determinar si el origen de un atasco de tráfico es siempre una serie de conductores que reducen la velocidad, y cómo influía en ello a) la densidad de tráfico, y b) la velocidad del tráfico, y c) con qué rapidez frenaban los conductores cuando veían encenderse las luces de freno del coche de delante. Pero estaba demasiado cansado porque no había dormido la noche anterior, pensando en que no podría hacer el examen de bachiller en Matemáticas. Así que me quedé dormido.

Y cuando llegamos a Swindon, Madre tenía llaves de la casa y entramos y ella dijo:

—¿Hola?

Pero allí no había nadie porque eran las 13.23. Yo tenía miedo pero Madre dijo que estaría a salvo, así que subí a mi habitación y cerré la puerta. Saqué a *Toby* de mi bolsillo y lo dejé correr por ahí y jugué al ***Buscaminas*** e hice la ***Versión Experto*** en 174 segundos, que superaba en 75 mi mejor tiempo.

Y entonces eran las 18.35 y oí que Padre llegaba a casa en su furgoneta, y moví la cama y la puse contra la puerta para que no pudiese entrar y él entró en la casa y él y Madre se gritaron. Y Padre gritó:

—¿Cómo coño has entrado?

Y Madre gritó:

—Ésta también es mi casa, por si lo has olvidado.

Y Padre gritó:

—¿Ha venido también tu jodido amiguito?

Y entonces cogí los bongos que me había comprado el tío Terry y me arrodillé en el rincón de la habitación y apreté la cabeza en el encuentro de las dos paredes y aporreé los bongos y gemí y seguí haciendo eso durante una hora, y entonces Madre entró en la habitación y dijo que Padre se había marchado. Que Padre se había ido a vivir con Rhodri durante un tiempo y que buscaríamos un sitio para nosotros en las siguientes semanas.

Entonces me fui al jardín y encontré la jaula de *Toby* detrás del cobertizo y la limpié y volví a meter a *Toby* dentro.

Le pregunté a Madre si podía presentarme a mi examen de matemáticas al día siguiente. Y ella dijo:

—Lo siento, Christopher.

Y yo dije:

—¿Puedo hacer mi examen de bachiller en Matemáticas?

Y ella dijo:

—No me estás escuchando, ¿verdad, Christopher?

Y yo dije:

—Te estoy escuchando.

Y Madre dijo:

—Ya te lo dije. Llamé a la directora. Le dije que estabas en Londres. Le dije que lo harías el año que viene.

Y yo dije:

—Pero ahora estoy aquí y puedo hacerlo.

Y Madre dijo:

—Lo siento, Christopher. Quería hacer las cosas correctamente. Intentaba no estropearlo todo.

Y el pecho empezó a dolerme otra vez, y crucé los brazos y me balanceé de atrás hacia delante y gemí. Y Madre dijo:

—No sabía que íbamos a volver.

Pero yo seguí gimiendo y balanceándome de atrás hacia delante.

Y madre dijo:

—Vamos. Con eso no vas a arreglar nada.

Entonces me preguntó si quería ver uno de mis vídeos de ***El planeta azul*** sobre la vida bajo los hielos del Ártico o la migración de yubartas, pero no dije nada, porque sabía que no podría hacer mi examen de bachiller en Matemáticas y era como apretar la uña del pulgar contra un radiador cuando está muy caliente y el dolor empieza y hace que quieras llorar y el dolor sigue incluso cuando apartas el pulgar del radiador.

Entonces Madre me preparó unas zanahorias y bróculi y ketchup, pero no me lo comí.

Y esa noche tampoco dormí.

Al día siguiente Madre me llevó al colegio en el coche del señor Shears porque perdimos el autocar. Y cuando íbamos a subir al coche la señora Shears cruzó la calle y le dijo a Madre:

—Pero qué cara más dura tienes, joder.

Y Madre dijo:

—Métete en el coche, Christopher.

Pero yo no podía meterme en el coche porque la puerta estaba cerrada. Y la señora Shears dijo:

—¿Qué, así que al final te ha dejado a ti también?

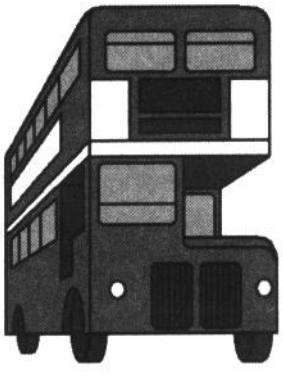
Entonces Madre abrió su puerta, entró en el coche, abrió el seguro de mi puerta y yo entré y nos fuimos.

Cuando llegamos al colegio, Siobhan dijo:

—Así que usted es la madre de Christopher.

Y Siobhan dijo que se alegraba de volver a verme y me preguntó si estaba bien y yo le dije que estaba cansado. Madre le explicó que estaba disgustado porque no podía hacer mi examen de bachiller en Matemáticas, así que no había comido bien ni dormido bien.

Y entonces Madre se fue y yo dibujé un autobús utilizando la perspectiva, para no tener que pensar en el dolor de mi pecho. Tenía este aspecto



Después de comer, Siobhan dijo que había hablado con la señora Gascoyne, y que ésta aún tenía mis exámenes en 3 sobres sellados en su escritorio.

Así que le pregunté si todavía podía examinarme de bachiller. Y Siobhan dijo:

—Creo que sí. Vamos a llamar al reverendo Peters esta tarde para asegurarnos de que todavía puede venir y ser tu supervisor. La señora Gascoyne escribirá una carta al tribunal examinador para decirles que al final vas a presentarte al examen. Y es de esperar que estén de acuerdo. Pero no podemos saberlo con certeza. —Dejó de hablar unos segundos—: Pensaba que debía decírtelo ahora. Así podrías pensarlo un poco.

Y yo dije:

—¿Así podría pensar un poco en qué?

Y ella dijo:

—¿Estás seguro de que eso es lo que quieres hacer, Christopher?

Y yo pensé en la pregunta y no estuve seguro de cuál era la respuesta, porque quería hacer el examen de matemáticas pero estaba muy cansado y cuando trataba de pensar en matemáticas mi cerebro no funcionaba correctamente, y cuando trataba de recordar ciertos datos, como la fórmula logarítmica para el número aproximado de números primos no mayores que (**x**), no conseguía acordarme, y eso me daba miedo.

Y Siobhan dijo:

—No tienes que hacerlo, Christopher. Si dices que no quieres hacerlo, nadie va a enfadarse contigo. Y no será una equivocación o algo ilegal o estúpido. Tan sólo será lo que tú quieres y eso estará bien.

Y yo dije:

—Quiero hacerlo.

Porque no me gusta cuando pongo cosas en mi horario y luego tengo que quitarlas, porque cuando hago eso me mareo.

Y Siobhan dijo:

—De acuerdo.

Y llamó por teléfono al reverendo Peters y él vino al colegio a las 15.27 y dijo:

—Bueno, jovencito, ¿listos para empezar?

Hice el **Examen 1** de mi bachiller en Matemáticas sentado en el aula de manualidades. Y el reverendo Peters fue el supervisor, y se sentó a un escritorio mientras yo hacía el examen, y leyó un libro titulado ***El precio del discipulado*** de Dietrich Bonhoeffer, y se comió un bocadillo. Y en medio del examen se fue a fumar un cigarrillo fuera, pero me miraba por la ventana por si yo hacía trampas.

Cuando abrí el examen y lo leí todo, no supe cómo responder a ninguna de las preguntas, y además no podía respirar correctamente. Quería pegarle a alguien o pincharle con mi navaja del Ejército Suizo, pero no había nadie a quien pegar o pinchar con mi navaja del Ejército Suizo, excepto el reverendo

Peters y él era muy alto, y si le pegaba o le pinchaba con mi navaja del Ejército Suizo no sería mi supervisor durante el resto del examen. Así que hice respiraciones profundas tal como Siobhan me había dicho que tenía que hacer cuando quería pegar a alguien en el colegio y conté cincuenta respiraciones e hice cubos de los números cardinales mientras contaba, así

1, 8, 27, 64, 125, 216, 343, 512, 729, 1.000, 1.331, 1.728, 2.197, 2.744, 3.375, 4.096, 4.913… etc**.**

Y eso me hizo sentir un poquito más tranquilo. Pero el examen duraba 2 horas y ya habían pasado veinte minutos, o sea que tenía que trabajar muy rápido y no tuve tiempo de comprobar mis respuestas correctamente.

Y esa noche, justo después de llegar a casa, Padre vino a la casa y yo grité, pero Madre dijo que no dejaría que me pasara nada malo y me fui al jardín y me tumbé y miré las estrellas en el cielo y me hice insignificante. Y cuando Padre salió de la casa me miró durante mucho rato y luego le dio un puñetazo a la valla y le hizo un agujero y se marchó.

Aquella noche dormí un poco porque estaba haciendo mi examen de bachiller en Matemáticas. Y tomé sopa de espinacas para cenar.

Y al día siguiente hice el **Examen 2** y el reverendo Peters leyó ***El precio del discipulado*** de Dietrich Bonhoeffer, pero esta vez no se fumó un cigarrillo, y Siobhan me hizo ir a los lavabos antes del examen y sentarme yo solo y hacer respiraciones y contar.

Estaba jugando a **The Eleventh Hour** en el ordenador aquella noche cuando un taxi se paró fuera de la casa. El señor Shears iba en el taxi y salió del taxi y tiró una gran caja de cartón llena de cosas que pertenecían a Madre en el jardín. Eran un secador y algunas bragas y champú L'Oreal y un paquete de muesli y dos libros, ***Diana, su verdadera historia,*** de Andrew Morton, y ***Rivales,*** de Jilly Cooper, y una fotografía mía en un marco de plata. El cristal de la fotografía se rompió cuando cayó en la hierba.

Entonces, sacó unas llaves del bolsillo, se metió en su coche y se marchó, y Madre salió corriendo de la casa a la calle y gritó «¡No te molestes en volver, cabrón!» y tiró el paquete de muesli y le dio en el maletero del coche cuando se alejaba, y la señora Shears estaba mirando por la ventana cuando Madre hizo eso.

Al día siguiente hice el **Examen 3**, y el reverendo Peters leyó el diario *Daily Mail y* se fumó tres cigarrillos.

Y ésta era mi pregunta favorita

Demuestra el siguiente resultado:

«Un triángulo cuyos lados pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ *y* $2n$ (donde $n > 1$) es rectángulo.»

Demuestra, mediante un ejemplo opuesto, que el caso inverso es falso.

Yo iba a escribir cómo respondí a la pregunta, pero Siobhan me dijo que no era muy interesante. Yo dije que sí lo era. Y ella dijo que la gente no iba a

querer leer las respuestas a un problema de matemáticas en un libro, y dijo que podía poner la respuesta en un *Apéndice*, que es un capítulo extra al final de un libro y que la gente puede leerlo si quiere. Y eso es lo que he hecho.

Entonces el pecho ya no me dolía tanto y me era más fácil respirar. Pero aún me sentía mareado, porque no sabía si me había salido bien el examen y porque no sabía si el tribunal examinador permitiría que mi examen fuera considerado después de que la señora Gascoyne les hubiese dicho que yo no iba a presentarme.

Es mejor saber que una cosa buena va a pasar, como un eclipse, o que te regalen un microscopio por Navidad, que saber que una cosa mala va a pasar, como que te pongan un empaste o tener que ir a Francia. Pero creo que lo peor de todo es no saber si lo que va a pasar es una cosa buena o una cosa mala.

Padre pasó por casa aquella noche y yo estaba sentado en el sofá viendo ***University Challenge*** *y* acababa de responder a las preguntas de ciencias. Padre se quedó de pie en el umbral de la sala de estar y dijo:

—No grites, Christopher, ¿de acuerdo? No voy a hacerte daño.

Madre estaba de pie detrás de él así que no grité.

Entonces se acercó un poco más a mí y se agachó como haces con los perros para mostrarles que no eres un Agresor y dijo:

—Quería preguntarte cómo te ha ido el examen.

Pero yo no dije nada. Y Madre dijo:

—Díselo, Christopher.

Pero yo seguía sin decir nada. Y Madre dijo:

—Por favor, Christopher.

Así que dije:

—No sé si respondí bien a todas las preguntas, porque estaba muy cansado y no había comido nada, así que no podía pensar correctamente.

Y entonces Padre movió la cabeza para decir que sí y no dijo nada durante un ratito. Entonces dijo:

—Gracias.

Y yo dije:

—¿Por qué?

Y él dijo:

—Sólo... gracias. —Entonces dijo—: Estoy muy orgulloso de ti, Christopher. Muy orgulloso. Estoy seguro de que lo has hecho muy bien.

Y entonces se fue y vi el resto de ***University Challenge.***

Y la semana siguiente Padre le dijo a Madre que tenía que irse de la casa, pero ella no podía porque no tenía dinero para pagar el alquiler de un piso. Yo pregunté si a Padre lo arrestarían y lo meterían en la cárcel por matar a *Wellington*, porque podríamos vivir en la casa si él estaba en la cárcel. Pero Madre dijo que la policía sólo arrestaría a Padre si la señora Shears hacía lo que se llama *presentar cargos*, que es decirle a la policía que quieres que arresten a alguien por un crimen, porque la policía no arresta a la gente por crímenes menores a menos que tú se lo pidas, y Madre dijo que matar a un

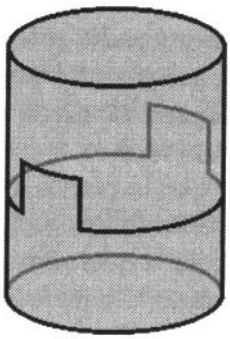
perro sólo era un crimen menor.

Pero entonces todo fue bien porque Madre encontró un trabajo de cajera en un centro de jardinería, y el médico le dio píldoras para que se las tomara cada mañana para evitar sentirse triste, sólo que a veces la dejaban un poco aturdida y se caía si se levantaba demasiado rápido. Así que nos mudamos a una habitación en una casa grande que estaba hecha de ladrillos rojos. La cama estaba en la misma habitación que la cocina y no me gustaba porque era pequeña y el pasillo estaba pintado de marrón y había un aseo y un baño que otras personas utilizaban, y Madre tenía que limpiarlo antes de que yo lo usara, o de lo contrario no lo usaba, y a veces me mojaba los pantalones porque otra persona estaba en el baño. Y el pasillo olía a salsa de carne y a la lejía que usan para limpiar los lavabos en el colegio. Y dentro de la habitación olía a calcetines y a ambientador con olor a pino.

No me hacía gracia tener que esperar para saber algo de mi examen de matemáticas. Cuando pensaba en el futuro no conseguía ver nada claro en mi cabeza y eso hacía que me entrara el pánico. Así que Siobhan me dijo que no debía pensar en el futuro. Dijo:

—Piensa sólo en el día de hoy. Piensa en cosas que hayan pasado. En especial en las cosas buenas que hayan pasado.

Y una de las cosas buenas era que Madre me compró un rompecabezas de madera que era así



Tenías que separar la parte de arriba de la parte de abajo, y era muy difícil.

Otra cosa buena fue que ayudé a Madre a pintar su habitación de *Blanco con un toque pajizo*, sólo que me cayó pintura en el pelo y ella quiso quitármela frotándome champú en la cabeza cuando estaba en la bañera, pero yo no la dejé, así que tuve pintura en el pelo durante 5 días, hasta que me lo corté con unas tijeras.

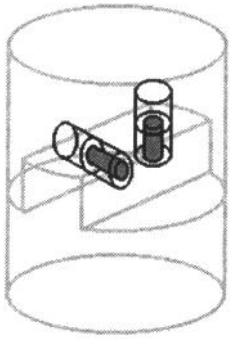
Pero había más cosas malas que cosas buenas.

Una de ellas era que Madre no volvía del trabajo hasta las 17.30 o sea que tenía que irme a casa de Padre entre las 15.39 y las 17.30, porque no se me permitía estar solo y Madre dijo que no tenía elección, así que colocaba la cama contra la puerta por si Padre trataba de entrar. Y a veces trataba de hablarme a través de la puerta, pero yo no le contestaba. Y otras veces lo oía

sentarse en el suelo al otro lado de la puerta, en silencio, durante mucho rato.

Otra cosa mala fue que *Toby* se murió, porque tenía 2 años y 7 meses, que es mucho para una rata, y yo dije que quería enterrarlo, pero Madre no tenía jardín, así que lo enterré en una gran maceta de plástico. Dije que quería otra rata pero Madre dijo que no podía tener una, porque la habitación era demasiado pequeña.

Resolví el rompecabezas, porque deduje que había dos tornillos dentro y túneles con varillas de metal, así



Tenías que sujetar el rompecabezas de forma que ambos tornillos se deslizaran hasta el final de sus túneles y no se cruzaran en la intersección. Entonces se podían separar las dos piezas.

Madre me recogió de casa de Padre un día, después de trabajar, y Padre me dijo:

—Christopher, ¿puedo hablar contigo?

Y yo dije:

—No.

Y Madre dijo:

—No te preocupes. Yo estaré aquí.

Y yo dije:

—Yo no quiero hablar con Padre.

Y Padre dijo:

—Te propongo un trato. —Y sostenía el reloj automático de cocina que es un gran tomate rojo partido por la mitad y lo hizo girar y empezó a hacer tictac. Y dijo—: Cinco minutos, ¿de acuerdo? Eso es todo. Entonces puedes irte.

Así que me senté en el sofá y él se sentó en la butaca y Madre estaba en el pasillo y Padre dijo:

—Christopher, mira... Las cosas no pueden seguir así. No sé a ti, pero a mí esto... esto simplemente me duele demasiado. Lo de que tú estés en casa pero te niegues a hablar conmigo... Tienes que aprender a confiar en mí... Y no me importa cuánto tiempo haga falta... Si es un minuto un día y dos minutos al siguiente y tres minutos al otro y hacen falta años, no me importa. Porque es importante. Esto es más importante que cualquier otra cosa.

Y entonces se arrancó una pequeña tira de piel del costado de la uña del pulgar de su mano izquierda. Y entonces dijo:

—Digamos que es... un proyecto. Un proyecto que tenemos que hacer juntos. Tú tienes que pasar más tiempo conmigo. Y yo... yo tengo que demostrarte que puedes confiar en mí. Y al principio será difícil porque... porque es un proyecto difícil. Pero cada vez será mejor. Te lo prometo.

Entonces se frotó los lados de la frente con las yemas de los dedos y dijo:

—No tienes que decir nada, ahora mismo no. Sólo tienes que pensar en ello. Y... esto... tengo un regalo. Para demostrarte que estoy hablando en serio. Y para decirte que lo siento. Y porque... bueno, ya verás qué quiero decir.

Entonces se levantó de la butaca y fue hasta la puerta de la cocina y la abrió y había una caja grande de cartón en el suelo y había una manta en ella y se agachó y metió las manos dentro de la caja y sacó un perrito de color arena.

Entonces volvió y me dio al perro. Y dijo:

—Tiene dos meses. Y es un golden retriever.

Y el perro se sentó en mi regazo y yo lo acaricié.

Y nadie dijo nada durante un rato. Entonces Padre dijo:

—Christopher. Nunca, jamás, te haré ningún daño. Entonces nadie dijo nada.

Entonces Madre entró en la habitación y dijo:

—Me temo que no podrás llevártelo. Nuestra habitación alquilada es demasiado pequeña. Pero tu padre va a cuidar de él aquí. Y puedes venir y sacarlo a pasear siempre que quieras.

Y yo dije:

—¿Tiene nombre?

Y Padre dijo:

—No. Puedes ponérselo tú.

El perro me mordisqueó un dedo.

Y entonces se cumplieron los 5 minutos y la alarma del tomate sonó. Así que Madre y yo nos fuimos otra vez a su habitación.

La semana siguiente hubo una tormenta de rayos y un rayo cayó en el árbol grande del parque, cerca de casa de Padre, y lo echó abajo y vinieron hombres y cortaron las ramas con motosierras y se llevaron los troncos en un camión, y todo lo que quedó fue un gran tocón negro y puntiagudo, de madera carbonizada.

Y me dieron los resultados de mi examen de bachiller en Matemáticas, y saqué un sobresaliente, que es el mejor resultado, e hizo que me sintiera así



Y llamé al perro *Sandy.* Y Padre le compró un collar y una correa y me dejaron ir con él hasta la tienda y volver. Y jugaba con él con un hueso de goma.

Madre cogió la gripe y tuve que pasar tres días con Padre y quedarme en su casa. Pero estaba bien, porque *Sandy* dormía en mi cama, así que si alguien entraba en la habitación durante la noche ladraría. Padre hizo una parcela para verduras en el jardín y yo lo ayudé. Plantamos zanahorias y guisantes y espinacas, y voy a recogerlas y a comérmelas cuando estén listas.

Y fui a una librería con Madre y compré un libro llamado ***Curso de especialización en Matemáticas*** y Padre le dijo a la señora Gascoyne que iba a sacarme el curso de especialización en Matemáticas el año que viene y ella dijo «De acuerdo».

Y voy a sacar un sobresaliente. Y dentro de dos años voy a sacarme el título de bachiller en Física también con sobresaliente.

Y entonces, cuando haya hecho eso, voy a ir a la universidad en otra ciudad. Y no tiene que ser en Londres, porque a mí no me gusta Londres, y hay universidades en montones de sitios y no todas están en ciudades grandes. Puedo vivir en un piso con un jardín y un cuarto de baño adecuado. Y puedo llevarme a *Sandy* y mis libros y mi ordenador.

Y entonces me licenciaré con matrícula de honor y me convertiré en un científico.

Y sé que puedo hacer eso porque fui a Londres yo solo, y porque resolví el misterio de ¿Quién Mató a *Wellington?* y encontré a mi madre y fui valiente y escribí un libro y eso significa que puedo hacer cualquier cosa.

Apéndice

Pregunta

Demuestra el siguiente resultado:

«Un triángulo cuyos lados pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$) es rectángulo.»

Demuestra, mediante un ejemplo opuesto, que el caso inverso es falso.

Respuesta

Primero tenemos que determinar cuál es el lado mayor de un triángulo cuyos lados pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$)

$$n^2 + 1 - 2n = (n - 1)^2$$

y si $n > 1$ entonces $(n - 1)^2 > 0$

por tanto $n^2 + 1 - 2n > 0$

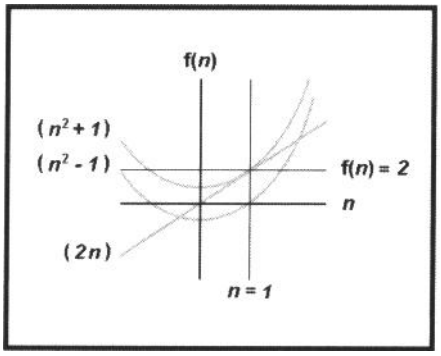
por tanto $n^2 + 1 > 2n$

asimismo $(n^2 + 1) - (n^2 - 1) = 2$

por tanto $n^2 + 1 > n^2 - 1$.

Eso significa que $n^2 + 1$ es el lado mayor de un triángulo cuyos lados pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$).

Esto puede mostrarse también mediante el siguiente gráfico (aunque esto no prueba nada):



Según el teorema de Pitágoras, si la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa, el triángulo es rectángulo. Por lo tanto, para probar que el triángulo es rectángulo, necesitamos demostrar que ése es el caso.

La suma de los cuadrados de los dos catetos es $(n^2 - 1)^2 + (2n)^2$ $(n^2 - 1)^2 + (2n)^2 = n^4 - 2n^2 + 1 + 4n^2 = \underline{n + 2n + 1}$.

El cuadrado de la hipotenusa es $(n^2 + 1)^2$

$(n^2 + 1)^2 = \underline{n + 2n + 1}$.

Por tanto la suma de los cuadrados de los dos catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa, y el triángulo es rectángulo.

Y lo inverso a «Un triángulo cuyos lados pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$) es rectángulo» es «Un triángulo que es rectángulo tiene unos lados cuyas longitudes pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$)».

Y un ejemplo opuesto significa encontrar un triángulo que sea rectángulo, pero cuyos lados no puedan escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$).

Así, pongamos que la hipotenusa del triángulo rectángulo **ABC** sea **AB**

y pongamos que **AB = 65**

y pongamos que **BC = 60.**

Entonces

CA $= \sqrt{(AB^2 - BC^2)}$

$= \sqrt{(65^2 - 60^2)} = \sqrt{(4.225 - 3.600)} = \sqrt{625} = 25.$

Pongamos que $AB = n^2 + 1 = 65$

entonces $n = \sqrt{(65 - 1)} = \sqrt{64} = 8$

por tanto $(n^2 - 1) = 64 - 1 = 63 \neq BC = 60 \neq CA = 25$

y $2n = 16 \neq BC = 60 \neq CA = 25.$

Por lo tanto el triángulo **ABC** es rectángulo pero sus lados no pueden escribirse en la forma $n^2 + 1$, $n^2 - 1$ y $2n$ (donde $n > 1$). **QED**

http://biblioteca.d2g.com

Agradecimientos

El logotipo del metro de Londres, el mapa de una de las líneas y el diseño de la tapicería de los asientos se reproducen con la amable autorización de Transport for London. El anuncio de Kuoni, con la amable autorización de Kuoni Advertising. La pregunta del examen de matemáticas de las pruebas de ingreso a la universidad se reproduce con la amable autorización de OCR. Se ha hecho todo lo posible por identificar a otros poseedores de *copyrights.* Los editores expresan su disposición a rectificar errores u omisiones, si los hubiere, en futuras reediciones.