

La composición del discurso narrativo

La composición narrativa es la configuración interna de un texto literario, es decir, la disposición de cada uno de sus elementos dentro del discurso. Igual que un reloj está constituido por un tren de pequeños engranajes, por cientos de tornillos y un mecanismo de transmisión que los une hacia un fin común, también el discurso narrativo tiene una serie de elementos básicos hilvanados y orientados hacia la consecución de la trama. Cada uno de estos elementos básicos con significado dentro de la trama, se denomina unidad narrativa.

De su correcta disposición dependerá el ritmo de la narración, su equilibrio, su legibilidad y la velocidad que irá adquiriendo la acción a lo largo del texto. De ahí la importancia de lograr una composición equilibrada que maneje correctamente la velocidad y los tiempos narrativos. El fin común que persiguen las unidades narrativas es apuntalar la trama y desarrollar el conflicto.

Elementos de la composición del discurso narrativo

Vamos ahora a describir cada uno de estos elementos, su definición, su función dentro del conjunto, su relación con el tiempo narrativo y el ritmo que imprimirán cuando los usemos en nuestros textos.

Previamente, para ello, nos será muy útil definir los tiempos de la narración y de la acción.

El tiempo de la narración es el tiempo que utilizará un lector medio para leer un determinado texto. Por tanto es un tiempo externo, variable y subjetivo y dependerá de la capacidad del lector.

El tiempo de la acción es el tiempo ficticio en que el protagonista de un texto desarrolla una acción. Pueden ser horas, días, incluso años. Es un tiempo interno de la narración y siempre es fijo, definido dentro del texto y el empleado por los personajes. También se les llama tiempos externo e interno respectivamente. Vamos ahora con cada una de estas unidades.

Escenas

La escena es una unidad mínima de acción, es decir, tiene unidad de tiempo, acción y

Escuela de Escritores

espacio. Se desarrolla en un tiempo determinado, describe una acción continuada y sucede en un único espacio.

En la escena, la voz narradora se queda a la sombra y solo se muestran las acciones y los diálogos de los personajes. Siempre transcurre desde el mismo punto de vista. En la escena, el lector es un observador de la acción dramática. Si imaginamos que estamos en la butaca de un teatro, cada uno de los actos en que se divide la función, podría asimilarse con una escena narrativa. Los actores entran en el decorado, gesticulan y dialogan. Así, nuestros personajes, harán lo mismo en una escena del relato, discutirán por celos cuando el marido reciba una llamada en mitad de la noche, dos ancianos en un bar discutirán sobre los viejos tiempos, y don Juan y doña Inés jugarán al peligroso juego de la seducción.

Será necesario, por tanto, dar una serie de puntualizaciones sobre el marco físico en que se desarrolla la acción. Los límites de la escena deben ser concretos y visualizables (todo transcurre dentro de una habitación, en el autobús, en un banco del parque...) pero estas pequeñas descripciones serán básicas, puntuales y nunca tendrán el peso de una descripción propiamente dicha. La descripción de ese espacio ha de ser concisa y estar solo al servicio de la acción.

En cuanto al tiempo, en este caso, coinciden el tiempo de la narración con el tiempo de la acción. Dicho de otro modo, el tiempo de lo que sucede en el escenario coincide con el tiempo que se tarda en leerlo. A este fenómeno en que ambos tiempos coinciden o son sensiblemente parecidos se le llama *isocronía*.

En las escenas predomina una técnica narrativa llamada *showing*. Se trata, básicamente, de "mostrar", no de contar. Contar sería decir algo como "Juan se había resfriado aquella mañana" y mostrar sería esto: "Juan Bosh estornudó tres veces, se anudó la bufanda y siguió caminando". Como veis, al mostrar, es el lector el que saca su propia conclusión. En eso consiste el *showing*.

Por eso las escenas se fundamentan en los diálogos, casi siempre en estilo directo y con parlamentos breves, puntuales, muy cercanos al lenguaje común. A través de los diálogos podemos presentar a un personaje, mostrar su estado anímico, sus intenciones, sus odios más soterrados.

En el momento en que los personajes hablan, desaparece el narrador. Las escenas son muy eficaces porque otorgan al lector una "capacidad interpretativa". No es lo mismo estar en una butaca y ver una película, que "te la cuente" un amigo.

Vamos a ver un ejemplo de escena en lo alto de un acantilado en uno de los mejores

Escuela de Escritores

relatos de Gabriel Cabrera Infante, "Abril es el mes más cruel":

En una hora habían llegado a los farallones y ella le preguntó, mirando a la playa, hacia el dibujo de espumas de las olas, hasta las cabañas:

—¿Qué altura crees tú que habrá de aquí a abajo?

—Unos cincuenta metros. Tal vez setenta y cinco.

—¿Cien no?

—No creo.

Ella se sentó en una roca, de perfil al mar, con sus piernas recortadas contra el azul del mar y del cielo.

¿Ya tú me retrataste así? - preguntó ella.

Sí.

Prométeme que no retratarás a otra mujer aquí así.

Él se molestó.

¡Las cosas que se te ocurren! Estamos en luna de miel, ¿no? Cómo voy a pensar yo en otra mujer ahora.

"Abril es el mes más cruel"

CABRERA INFANTE, Gabriel

Como vemos, las ubicaciones físicas son mínimas, las necesarias para entender el conjunto de la escena, mientras que lo que prima son los diálogos y lo que en ellos se dice.

Narración lineal

En la narración lineal, al contrario que en la escena, puede haber varios escenarios o estar montada en torno a varias acciones. Es como si el decorado del que hablábamos en la escena, se convirtiera en toda la ciudad, en una película. El personaje bajará por una escalera persiguiendo al malo, entrará en una tienda, saldrá por la parte de atrás y se colará en una habitación donde una pareja desnuda se levanta sorprendida por el alboroto. Hay varios escenarios (la escalera, la frutería, el callejón, el cuarto de los amantes) y la trama (la persecución) está articulada en torno a varias acciones (el peligroso descenso por las escaleras, las cajas de pomelos y manzanas cayendo, los amantes sorprendidos).

También en la narración lineal puede producirse la *isocronía*, aunque muchas veces, por su naturaleza, el tiempo de la acción resulta sensiblemente menor que el tiempo de la

Escuela de Escritores

narración. Este tipo de unidad narrativa acelera el ritmo de la acción y la acerca al lector. Por eso es la más usada en literatura policíaca y de suspense.

Vamos a ver un ejemplo de narración en uno de los capítulos de *El gran cuaderno*, de Agota Kristof:

Nos ponemos nuestras ropas sucias y desgarradas, nos quitamos nuestros zapatos, nos ensuciamos la cara y las manos. Vamos a la calle. Nos detenemos, esperamos.

Un oficial se detiene. Dice algo en una lengua que no comprendemos. Nos hace preguntas. Nosotros no respondemos, permanecemos inmóviles, con un brazo levantado y el otro extendido hacia él. Entonces él hurga en sus bolsillos, pone una moneda y un trozo de chocolate en nuestra palma sucia y se va, sacudiendo la cabeza.

Nosotros seguimos esperando.

El gran cuaderno
KRISTOF, Agota

La acción se acelera gracias a la sucesión rápida de verbos de movimiento. Aquí el tiempo de la acción es sensiblemente superior al tiempo de la narración. Hay varios escenarios, varias acciones apuntalando la misma trama.

Resumen

Consiste en reducir a escasas líneas una parte considerable de la trama. Por tanto, el tiempo de la acción será superior al tiempo de la narración. Esto se conoce como *anisocronía*.

En las películas, cuando quieren hacernos ver que ha pasado mucho tiempo o que los protagonistas han viajado alrededor del mundo en unos pocos fotogramas, es frecuente que recurran a una secuencia, más o menos ordenada, de instantáneas, de titulares de periódico, de recuerdos apenas esbozados, donde el espectador intuye qué ha sucedido, cuánto tiempo ha pasado, la cantidad de combates que nuestro protagonista ha ganado para alcanzar el título mundial, y que, si bien no son fundamentales en la trama, sí son necesarias para comprender la historia y ese instante en que desemboca.

Se produce, por tanto, una ruptura en el tiempo de la acción e implica un salto temporal bien hacia delante (*prolepsis*) o, más raramente, hacia atrás (*analepsis*). El resumen acelera el ritmo de la narración.

En el resumen, al contrario que en la escena, predomina el *telling*, esto es, "contar". No hay tiempo para mostrar, solo para esbozar rápidamente y reducir la trama a unas pocas

Escuela de Escritores

frases. Desaparecen los personajes y los escenarios y aparece fuertemente la voz del narrador. Suelen constituir los nexos entre las distintas escenas.

Vamos a ver un ejemplo de resumen procedente de *Seda*, de Alessandro Baricco:

Seis meses después Hervé Joncour se embarcó, en Takaoka, en un barco de contrabandistas holandeses que lo llevó hasta Sabirk. Desde allí ascendió por la frontera china hasta el lago Baikal, atravesó cuatro mil kilómetros de tierra siberiana, superó los Urales, llegó hasta Kiev y recorrió en tren toda Europa, de este a oeste, hasta entrar, después de tres meses de viaje, en Francia.

Seda
BARICCO, Alessandro

La acción de seis meses transcurre en apenas dos frases. Esas instantáneas de las que hablábamos al principio, Baricco las ha transformado en lugares geográficos, fácilmente reconocibles. Un modo eficaz de unir dos escenas y eliminar del texto lo superfluo, lo que "nos separa" de la trama principal.

Elipsis

El manejo del tiempo de la elipsis es parecido al del resumen. La diferencia entre uno y otro estriba en que en la elipsis ni siquiera se mencionan los hechos de la trama que transcurrieron, no hay instantáneas ni titulares. Simplemente se produce el salto temporal. Generalmente se omite lo que se supone que el receptor puede sobrentender o lo que no es necesario para la comprensión del texto. La abundancia de elipsis acrecienta la velocidad narrativa. Aquí tenemos un par de ejemplos de elipsis:

Cinco años transcurrieron sin que ningún acontecimiento dejase huellas en la existencia monótona de Eugénie y de su padre.

Eugénie Grandet
BALZAC

Hacía ya bastantes días que el invierno había caído sobre la Fortaleza cuando en la orden del día, fijada en su marquito sobre un muro del patio, se leyó una extraña comunicación.

El desierto de los tártaros
BUZZATI Dino

Descripción

Escuela de Escritores

Consiste en detallar los rasgos de los personajes (su físico, su carácter, sus sentimientos) los escenarios y lugares en que se produce la trama (el estudio de la luz, la naturaleza, el tiempo meteorológico).

La descripción provoca una pausa en la narración (pausa descriptiva) y una suspensión temporal de la acción. Es como si paráramos la película en un fotograma determinado y empezáramos a contar lo que allí vemos, de qué color es el pelo del personaje, cómo va vestido, por qué camina escorado. Mientras describimos, el tiempo de la acción es cero (*descripción pura o decorativa*) o prácticamente cero (*descripción expositiva*).

Las descripciones decorativas suponen un "frenazo" de la acción narrativa. Dependen en gran medida de la capacidad retórica del autor. Es de suponer que las usaremos para introducir la acción y definir el "cuadro" narrativo. Veamos este precioso ejemplo de John Steinbeck en *Los crisantemos*:

La densa niebla del invierno, de color gris franela, aislaba el valle de Salinas del cielo y del resto del mundo. Se ajustaba como una tapadera a las montañas que rodeaban el valle y hacía de éste una enorme cacerola tapada. Al fondo, en las tierras llanas, los arados desgarraban profundamente el suelo y, a su paso, dejaban estelas brillantes en la negra tierra. En los ranchos que se extendían a los pies de las montañas, más allá del río Salinas, los dorados campos de espigas refulgían como bañados por un resplandor pálido y frío. Pero en diciembre no lucía el sol sobre el valle. Los espesos bosquecillos de sauces que se extendían a lo largo del río, hacían flamear sus hojas, de un color amarillo chillón.

Los crisantemos
STEINBECK, John

En las descripciones expositivas, mucho más dinámicas, el tiempo no se paraliza por completo. Gracias a los verbos de movimiento y a la "interacción" de los personajes con "el entorno", la acción no se detiene.

Por eso son más recomendables en narrativa contemporánea (donde la acción prima sobre la descripción) ya que apuntalan la trama y el transcurso de la misma. Veamos un ejemplo en el principio de *Germinal*, de Émile Zola:

En la llanura lisa, bajo la noche sin estrellas, de una oscuridad y un espesor de tinta, un hombre avanzaba solo por la carretera de Marchiennes a Montsou, diez kilómetros de empedrado que cortaba todo recto a través de campos de remolachas. Delante de él no veía siquiera el suelo negro ni tenía la sensación del inmenso horizonte llano más que por el soplo del viento de marzo, ráfagas amplias como las que se producen sobre un mar, heladas por haber barrido leguas de marismas y de tierra desnudas. Ninguna sombra de árbol manchaba el cielo, el empedrado se extendía con la

Escuela de Escritores

rectitud de una escollera, en medio de la bruma cegadora de las tinieblas.

Germinal
ZOLA, Émile

Suspensión

La suspensión es una unidad narrativa que intercala en la acción una o varias digresiones (pensamientos e ideas). Nuestro personaje camina por un parque con su mujer y su hijo y, cada cierto tiempo, se interrumpe el ritmo de la narración para escuchar sus pensamientos. El tiempo de la acción se detiene en cada uno de ellos, como si frenáramos un poco el tiempo narrativo para reactivarlo luego, mientras nuestro personaje sigue caminando y jugando con la pelota de su hijo. Los pensamientos detienen momentáneamente la acción. Por tanto, no conviene abusar de ellos para evitar un frenazo brusco del tiempo narrativo.

Cuando hablamos de digresiones se hace obligatorio hacer un par de puntualizaciones. Una digresión debe ser breve. En un relato, las digresiones tediosas detienen el ritmo y rompen la magia de la acción y la "concentración" de nuestro lector. Por eso, debemos condensar la "vastedad" de esa idea en frases mínimas y autónomas que conserven, eso sí, el sentido de lo que quisimos decir. Por otra parte, una digresión debe ser original.

En el siguiente ejemplo de Italo Calvino he situado entre corchetes la apertura y el cierre de las digresiones. El texto pertenece a *La aventura de un lector*:

Volvía a encasquetarse la gorra de tela, se tendía de nuevo al sol y comenzaba un nuevo capítulo. [No era sin embargo, un lector apresurado, famélico. Había llegado a la edad en que la segunda, la tercera o la cuarta lectura dan más placer que la primera]. En cierto momento, al levantar la vista vio que en la playita de guijarros, en el fondo de la cala, se había tendido una mujer.

La aventura de un lector
CALVINO, Italo

Análisis

El análisis es parecido a la suspensión. Sin embargo, en él, el peso de las digresiones se vuelve desmesurado y toma "el control" de la narración. La acción y el movimiento desaparecen, adentrándose en el terreno de la digresión. El tiempo, por tanto, se detiene y volvemos a la instantánea, esta vez mental, de nuestro personaje. Exploramos sus pensamientos. Este recurso está más cerca de la narrativa filosófica o experimental que del relato. Requiere muchas líneas que, por norma general, no posee la narrativa breve y por eso su uso entraña ciertos riesgos que, como escritores, debemos sopesar

Escuela de Escritores

antes de aventurarnos en él. El uso del análisis matiza la naturaleza de nuestro texto.

Vamos a ver la impresionante parte final de *La náusea*, de Sartre.

Madeleine, una mujer a la que hace años no ve el narrador, pone el disco de un cantante negro de jazz. Mientras escucha el disco, la voz narradora fantasea sobre el cantante. Abrimos su cerebro y miramos dentro:

—Madeleine, ¿quiere poner de nuevo el disco? Una vez más, antes de que me vaya.

Madeleine se echa a reír. Hace girar la manivela y la cosa empieza de nuevo. Pero ya no pienso en mí. Pienso en el tipo que compuso esta melodía, un día de julio, en el calor negro de su cuarto. Trato de pensar en él a través de la melodía, a través de los sonidos blancos y acidulados del saxofón. Hizo esto. Tenía dificultades, no todo le iba como Dios manda: cuenta que pagar y esa terrible ola de calor que transformaba a los hombres en charcos de grasa derretida. Todo aquello no tenía nada de bonito ni de glorioso. Pero cuando oigo la canción y pienso que la hizo alguien así, considero... conmovedores su sufrimiento y su transpiración. Tuvo suerte. Debí pensar: ¡con un poco de suerte, sacaré unos cincuenta dólares! Es la primera vez desde hace años, que un hombre me parece conmovedor. Quisiera saber algo sobre este tipo. Me interesaría conocer sus dificultades, si tenía mujer e hijo si vivía solo...

La náusea
SARTRE

El texto continúa durante dos páginas más antes de volver al cuarto donde Madeleine le observa. El peso de la narración ha derivado hacia el saxofonista durante dos páginas de digresión.

Esquema de tiempos

Para terminar, de un modo esquemático, presentamos la relación entre el tiempo de la acción y el tiempo de la narración de cada una de las unidades narrativas.

| Tiempo | Unidad |
|----------------------------------|----------------------------|
| tiempo acción = tiempo narración | escena narración lineal |
| tiempo acción > tiempo narración | resumen elipsis |

| | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| tiempo acción < tiempo narración | descripción suspensión análisis |
|----------------------------------|---------------------------------------|

Propuesta de trabajo Reencuentros

Os propongo un ejercicio que nos va a permitir combinar las distintas unidades narrativas.

El relato estará contado desde el presente. El narrador protagonista, en primera persona, nos relata (a través de una escena) su encuentro en el pasado con otra persona (quizá una misteriosa mujer a bordo de un barco, un soldado que conoció en la Segunda Guerra Mundial o un familiar cuyo nombre nadie se atreve a mencionar) y que, por algún motivo, nuestro narrador recuerda constantemente. Terminada esa escena, usando el resumen, haréis transcurrir el tiempo rápidamente hacia el presente (podéis reproducir otros encuentros, de un modo muy breve, apenas esbozados con vuestros personajes). Al final, desde el presente, vuestro narrador cuenta que la semana pasada volvió a tener noticias de él/ella. Describiréis entonces (a través de suspensiones) cómo piensa el narrador, cómo será ese reencuentro, qué le dirá después de tantos años, cómo se resolverá su conflicto.

Si la trama argumental os pide otro esquema de escenas (o un análisis o varias elipsis) no dudéis en hacerlo. Lo importante es componer un discurso narrativo y practicar con las escenas, el ritmo y el paso del tiempo, rápido y lento, como si dispusierais de las teclas de aceleración y pausa de vuestro discurso narrativo.

Lectura

"Abril es el mes más cruel", de Guillermo Cabrera Infante

No supo si lo despertó la claridad que entraba por la ventana o el calor, o ambas cosas. O todavía el ruido que hacía ella en la cocina preparando el desayuno. La oyó freír huevos primero y luego le llegó el olor de la manteca hirviendo. Se estiró en la cama y sintió la tibieza de las sábanas escurrirse bajo su cuerpo y un amable dolor le corrió de la espalda a la nuca. En ese momento ella entró en el cuarto y le chocó verla con el delantal por encima de los shorts. La lámpara que estaba en la mesita de noche ya no estaba allí y puso los platos y las tazas en ella. Entonces advirtió que

Escuela de Escritores

estaba despierto.

—¿Qué dice el dormilón? —preguntó ella, bromeando. En un bostezo él dijo: buenos días.

—¿Cómo te sientes?

Iba a decir muy bien, luego pensó que no era exactamente muy bien y reconsideró y dijo:

—Admirablemente.

No mentía. Nunca se había sentido mejor. Pero se dio cuenta que las palabras siempre traicionan.

—¡Vaya! —dijo ella.

Desayunaron. Cuando ella terminó de fregar la loza, vino al cuarto y le propuso que se fueran a bañar.

—Hace un día precioso —dijo.

—Lo he visto por la ventana —dijo él.

—¿Visto?

—Bueno, sentido. Oído.

Se levantó y se lavó y se puso su trusa. Encima se echó la bata de felpa y salieron para la playa.

—Espera —dijo él a medio camino—. Me olvidé de la llave. Ella sacó del bolsillo la llave y se mostró. Él sonrió.

—¿Nunca se te olvida nada?

—Sí —dijo ella y lo besó en la boca—. Hoy se me había olvidado besarte. Es decir, despierto.

Sintió el aire del mar en las piernas y en la cara y aspiró hondo.

—Esto es vida —dijo.

Ella se había quitado las sandalias y enterraba los dedos en la arena al caminar. Lo miró y sonrió.

—¿Tú crees? —dijo.

—¿Tú no crees? —preguntó él a su vez.

—Oh, sí. Sin duda. Nunca me he sentido mejor.

—Ni yo. Nunca en la vida —dijo él.

Se bañaron. Ella nadaba muy bien, con unas brazadas largas, de profesional. Al rato él regresó a la playa y se tumbó en la arena. Sintió que el sol secaba el agua y los cristales de sal se clavaban en sus poros y pudo precisar dónde se estaba quemando

Escuela de Escritores

más, dónde se formaría una ampolla. Le gustaba quemarse al sol. Estarse quieto, pegar la cara a la arena y sentir el aire que formaba y destruía las nimias dunas y le metía los finos granitos en la nariz, en los ojos, en la boca, en los oídos. Parecía un remoto desierto, inmenso y misterioso y hostil. Dormitó.

Cuando despertó, ella se peinaba a su lado.

—¿Volvemos? —preguntó.

—Cuando quieras.

Ella preparó el almuerzo y comieron sin hablar. Se había quemado, leve, en un brazo y él caminó hacia la botica que estaba a tres cuadras y trajo picrato. Ahora estaban en el portal y hasta ellos llegó el fresco y a veces rudo aire del mar que se levanta por la tarde en abril.

La miró. Vio sus tobillos delicados y bien dibujados, sus rodillas tersas y sus muslos torneados sin violencia. Estaba tirada en la silla de extensión, relajada, y en sus labios, gruesos, había una tentativa de sonrisa.

—¿Cómo te sientes? —le preguntó.

Ella abrió sus ojos y los entrecerró ante la claridad. Sus pestañas eran largas y curvas.

—Muy bien. ¿Y tú?

—Muy bien también. Pero, dime... ¿ya se ha ido todo?

—Sí —dijo ella.

—Y... ¿no hay molestia?

—En absoluto. Te juro que nunca me he sentido mejor.

—Me alegro.

—¿Por qué?

—Porque me fastidiaría sentirme tan bien y que tú no te sintieras bien.

—Pero sí me sientobien.

—Me alegro.

—De veras. Créeme, por favor.

—Te creo.

Se quedaron en silencio y luego ella habló:

—¿Damos un paseo por el acantilado?

—¿Quieres?

—Cómo no. ¿Cuándo?

—Cuando tú digas.

Escuela de Escritores

—No, di tú.

—Bueno, dentro de una hora.

En una hora habían llegado a los farallones y ella le preguntó, mirando a la playa, hacia el dibujo de espuma de las olas, hasta las cabañas:

—¿Qué altura crees tú que habrá de aquí a abajo?

—Unos cincuenta metros. Tal vez setenta y cinco.

—¿Cien no?

—No creo.

Ella se sentó en una roca, de perfil al mar, con sus piernas recortadas contra el azul del mar y del cielo.

—¿Ya tú me retrataste así? —preguntó ella.

—Sí.

—Prométeme que no retratarás a otra mujer aquí así —.Él se molestó.

—¡Las cosas que se te ocurren! Estamos en luna de miel, ¿no? Cómo voy a pensar yo en otra mujer ahora.

—No digo ahora. Más tarde. Cuando te hayas cansado de mí, cuando nos hayamos divorciado.

Él la levantó y la besó en los labios, con fuerza.

—Eres boba.

Ella se abrazó a su pecho.

—¿No nos divorciaremos nunca?

—Nunca.

—¿Me querrás siempre?

—Siempre.

Se besaron. Casi en seguida oyeron que alguien llamaba.

—Es a ti.

—No sé quién pueda ser.

Vieron venir a un viejo por detrás de las cañas del espartillo.

—Ah. Es el encargado. Los saludó.

—¿Ustedes se van mañana?

—Sí, por la mañana temprano.

—Bueno, entones quiero que me liquide ahora. ¿Puede ser? Él la miró a ella.

Escuela de Escritores

—Ve tú con él. Yo quiero quedarme aquí otro rato más.

—¿Por qué no vienes tú también?

—No —dijo ella—. Quiero ver la puesta de sol.

—No quiero interrumpir. Pero es que quiero ver si voy a casa de mi hija a ver el programa de booseo en la televisión. Usted sabe, ella vive en la carretera.

—Ve con él —dijo ella.

—Está bien —dijo él y echó a andar detrás del viejo.

— ¿Tú sabes dónde está el dinero?

—Sí —respondió él, volviéndose.

—Ven a buscarme luego, ¿quieres?

—Está bien. Pero en cuanto oscurezca bajamos. Recuerda.

—Está bien —dijo—. Dame un beso antes de irte.

Lo hizo. Ella lo besó fuerte, con dolor.

Él la sintió tensa, afilada por dentro. Antes de perderse tras la marea de espartillo la saludó con la mano. En el aire le llegó su voz que decía te quiero. ¿O tal vez preguntaba me quieres?

Estuvo mirando al sol cómo bajaba. Era un círculo lleno de fuego al que el horizonte convertía en tres cuartos de círculo, en medio círculo, en nada, aunque quedara un borboteo rojo por donde desapareció. Luego el cielo se fue haciendo violeta, morado y el negro de la noche comenzó a borrar los restos del crepúsculo.

—¿Habrá luna esta noche? —se preguntó en alta voz ella.

Miró abajo y vio un hoyo negro y luego más abajo la costra de la espuma blanca, visible todavía. Se movió en su asiento y dejó los pies hacia afuera, colgando en el vacío. Luego afincó las manos en la roca y suspendió el cuerpo, y sin el menor ruido se dejó caer al pozo negro y profundo que era la playa exactamente ochenta y dos metros más abajo.

Bibliografía

- Cabrera Infante, Gabriel: "Abril es el mes más cruel", Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos. Alfaguara, 1999.
- Baricco, Alessandro: *Seda*, Anagrama, 1997.
- Balzac, Honoré: *Eugénie Grandet*. Austral, 2001 .
- Buzzati, Dino: *El desierto de los tártaros*, Gadir, 2005.
- Zola, Émile: *Germinal*, Austral, 1994.

Escuela de Escritores

- Steinbeck, John: "Los crisantemos", *Los crisantemos y otros relatos*, Aguilar, 1995
- VVAA.: "La aventura de un lector", *Cuentos de verano*. Comunicación y publicación 1997.
- Platas Tasende, Ana María: *Diccionario de términos literarios*. Espasa, 2000.