

**La teoría de la omisión en “Hills Like White Elephants,”  
de Ernest Hemingway, y en *Foster*, de Claire Keegan**

Alejandra Portela (UNC)

Gustavo Kofman (UNLaR-UNC)

Claire Keegan es una escritora irlandesa, nacida en 1968, y conocida por sus textos *Antarctica* (1997), *Walk the Blue Fields* (2007) y *Foster* (2010). Esta última que, según la autora, no es una *novella* sino un cuento corto largo (de 88 páginas), fue publicada, en su versión reducida, en febrero de 2010 en el *New Yorker*, y luego, en el mismo año, Faber and Faber divulgó el original en su versión actual, expandida y editada. *Foster* le concedió a Keegan el premio *Davy Byrnes*, el más reconocido en el circuito literario irlandés.

Nacida en una granja del Condado de Wicklow, en la costa medio-oriental de Irlanda, Keegan en sus relatos le presta una especial atención a la naturaleza, al mundo rural y a su gente, a la vez que explora temas como las consecuencias de la vida, el amor y el amor perdido, los hijos y sus experiencias, la pobreza, y el exilio, entre tanto otros. Además del profundo tratamiento de los temas, su estilo ha llamado la atención de críticos y lectores en todo el mundo. Muchos de estos críticos consideran que la ambigüedad que se inscribe en sus relatos es lo que los hacen únicos. En este sentido, acordamos con lo que opina el escritor estadounidense Richard Ford sobre la escritora, palabras que fueron leídas el día que Keegan fue premiada por *Foster*: “Claire Keegan makes the reader sure that there are no simple stories, and that art is essential to life” ... “She has a thrilling instinct for the right words and for silence which sends one straight back to relish in the story a second and third time” (Boland, 2009). Creemos que es ese particular instinto por las palabras adecuadas y por el silencio lo que la acerca a Hemingway.

Hemingway, en referencia a “Out of Season,” cuento corto del americano publicado por primera vez en Paris en 1923, explica en su texto póstumo *A Moveable Feast* de 1964: “I had omitted the real end of [“Out of Season”] which was that the old man hanged himself. This was omitted on my new theory that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood” (75). Es decir, lo que no se dice resulta más importante que lo que se dice. En el capítulo dieciséis de su texto no ficcional *Death in the Afternoon* (1932), Hemingway compara su teoría de la omisión con un iceberg:

If a writer of prose knows enough of what he is writing about, he may omit things that he knows and the reader; if the writer is writing truly enough, the reader will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. (98)

Allí radica la razón por la que su teoría de la omisión es usualmente conocida como la teoría del iceberg. En su ensayo “The Art of the Short Story” (1954), Hemingway profundiza sobre esta técnica, y dice: “If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened... The test of any story is how very good the stuff that you, not your editors, omit” (Benson, 1990:3).

En una carta de 1932 dirigida a su editor, Maxwell Perkins, Hemingway se refiere al hecho de que los escritores tienden a escribir textos muy extensos, alejándose del foco natural del relato: “...Guys who think they are geniuses because they have never learned how to say no to a typewriter are a common phenomenon...All the guys who can paint great big pictures can paint great small ones” (Benson, 1990:73). Años más tarde, Hemingway continúa reflexionado acerca de la omisión y el efecto de la omisión en el lector cuando en una entrevista de fines de la década de 1950, dice:

In writing you are limited by what has already been done satisfactorily. So I have tried to learn to do something else. First I have tried to eliminate everything unnecessary to conveying experience to the reader so that after he or she has read something it will become part of his or her experience and seem actually to have happened. (Peterson, 1974:106)

Un concepto vinculado a la teoría de la omisión es el de *gravitas*, es decir solemnidad, peso, seriedad. La escritora estadounidense, Jenna Blum en *The Modern Scholar: The Author at Work: The Art of Writing Fiction* (2013), dice, en este sentido, que Hemingway entiende que solamente la punta del iceberg es lo que se muestra en la ficción, y el conocimiento que el escritor tiene sobre los personajes representa la inmensidad del iceberg oculto y le da al relato su *gravitas*, es decir su peso, fuerza, estabilidad, sobriedad y extensión.

El cuento “Hills Like White Elephants,” de Hemingway, es uno de los más conocidos tal vez por la gran cantidad de detalles omitidos, por esa estructura de iceberg que caracteriza su escritura. En este texto nos encontramos con dos personajes, el

Americano y la Chica, que esperan un tren que los llevará a Madrid. La escena inicial se describe con muy pocas palabras, con escasos detalles, de la siguiente manera:

The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went to Madrid.

El texto plantea, desde el inicio, una escena decadente y desolada, un lugar sin sombras ni árboles, muy cálido y sin protección del sol. Si vinculamos esta escena con el estado de la relación de la pareja, parecería que ésta no tiene futuro, o al menos se encuentra paralizada, y en un estado de ruina y descomposición. El resto del texto es puro diálogo, con algunas mínimas intervenciones del narrador.

Luego de algunos someros intercambios sobre las bebidas, el diálogo entre los personajes indica que ambos están esforzándose por pasar un buen momento; sin embargo, la tensión e incomodidad de lo que no se dice, de lo que permanece bajo el agua, crece, hasta que:

The girl looked across at the hills. ‘They’re lovely hills,’ she said. ‘They don’t really look like white elephants. I just meant the colouring of their skin through the trees.’

‘Should we have another drink?’

‘All right.’

The warm wind blew the bead curtain against the table.

‘The beer’s nice and cool,’ the man said.

‘It’s lovely,’ the girl said.

‘It’s really an awfully simple operation, Jig,’ the man said. ‘It’s not really an operation at all.’

The girl looked at the ground the table legs rested on.

‘I know you wouldn’t mind it, Jig. It’s really not anything. It’s just to let the air in.’

The girl did not say anything.

La palabra aborto nunca se menciona, es la gran omisión del autor que permanece oculta y que sostiene todo el argumento. Detrás de este aparente relato simple, existe una poderosa manipulación emocional y psicológica y, si bien todo se codifica en silencios y algunas sutilezas, cada personaje logra transmitir su posición respecto de la decisión que deben tomar. A partir de aquí, Hemingway describirá con algunos detalles mínimos las reacciones de la Chica a los comentarios y la posición del Americano. Ella intentará más de una vez evadir la conversación, o sus implicancias, a través de sus movimientos, cuando mira la cortina de cuentas del bar y toma dos hileras o cuando, siempre desde la mesa, observa el lado desértico del valle.

Al comienzo del relato, la Chica comenta que las colinas que se pueden ver a la distancia se parecen a elefantes blancos, pero el Americano de inmediato le dice que él no podría afirmar algo así porque nunca vio uno, lo que determina la tensión que caracterizará el resto del intercambio. La referencia a la imagen de los elefantes blancos, y el malestar que se genera, lleva a que la pareja tenga que hablar sobre el tema del aborto o del embarazo no deseado por el Americano. Más con silencios que con palabras, y con locuciones fragmentadas y recortadas, el Americano parece ir persuadiendo a la chica de que ella acepte hacerse esa operación. A mitad de la conversación y buscando alguna razón para hacerlo, ella dice: “if I do it, then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you’ll like it?” Aceptando que los elefantes blancos ya no representan al hijo no deseado, la Chica mueve la referencia a su relación con el Americano, en un intento de encontrar en el aborto la razón que sostenga la misma.

Hemingway termina el relato con el siguiente intercambio: “‘Do you feel better?’ he asked. / ‘I feel fine,’ she said. ‘There’s nothing wrong with me. I feel fine.’” El autor despoja el texto de todo menos lo esencial, dejando así a los lectores la posibilidad de recorrer los intercambios y los pequeños espacios narrativos por sí solos. Como la punta visible de un iceberg que esconde una masa mucho mayor debajo de la superficie de un océano, también los diálogos ocultan gran parte de la tensión no explicitada entre los personajes.

Sin duda, Hemingway fue uno de los estilistas en prosa más influyentes del siglo veinte, y su proyección en Claire Keegan es notable. La escritura de Keegan es exigua, pero a la vez colmada de significado y emociones. Es intensa y precisa, y como un periodista una vez dijo, sus silencios son cavernosos, en el entendimiento de que una de las cualidades principales de su lenguaje es la escasez de las palabras, pero las palabras que sí se dicen tienen efectos resonantes.

*Foster* se localiza en la Irlanda de 1981 (durante la huelga de hambre del IRA), en la rural Wexford, cerca del margen sureste de la isla. Su narradora es una niña, a quien no se le da un nombre, que es enviada a vivir con una familia temporal, los Kinsellas, en una granja durante los meses de verano. Durante ese tiempo, descubre la ciudad de Gorey, en la costa donde choca el mar de Irlanda, una fuente de agua pura y de afecto que nunca conoció antes. A medida que el relato se desarrolla, un secreto se revela y explica algunas de las actitudes de su familia transitoria. Cuando el verano llega a su fin, debe regresar a la casa de su familia.

Críticos y lectores han reaccionado a la historia con más preguntas que respuestas: ¿Por qué el padre lleva a la niña a la casa de unos extraños? ¿Dónde está la madre? ¿Qué sucede con los padres de esa nueva familia? ¿Qué sucede con sus padres biológicos? Un lector llegó incluso a decir que *Foster* le pareció más un primer capítulo de una novela larga que una historia completa.

En una entrevista (llevada a cabo por Claire Black en 2010), Keegan explica que cuando escribe intenta con mucho cuidado encontrar el lenguaje exacto y que el proceso de filtrado sucede frase a frase. Hasta cierto punto, su técnica consiste en eliminar o descartar palabras que no funcionan hasta que encuentra una que, por su simpleza, es la adecuada. Por esta razón, su método ha sido denominado “el arte de la sustracción.” En otra entrevista, llevada a cabo por Terence Winch en 2010, Keegan afirma que confía mucho en sus lectores, lo que les permite explorar los misterios de lo que no se dice. Sus relatos refieren con un grado notable de exactitud y detalle, pero también sugieren y por ello permiten que lo que no se dice predomine y se recree en la imaginación.

Algunos críticos sostienen que Keegan apoya el concepto que expresa “menos es más,” una frase tomada del poema “Andrea del Sarto” o “The Faultless Painter” de Robert Browning, más tarde adoptada por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe como precepto fundacional del diseño minimalista. En el mismo sentido, el minimalismo literario se caracteriza por la economía de palabras: los escritores permiten que el contexto dicte el significado, y se espera que los lectores adopten un rol activo creando el relato. Algunos historiadores literarios consideran que a escritores tales como Raymond Carver, Charles Bukowski, Ernest Hemingway, y Cormac McCarthy, entre otros, se los puede vincular con el minimalismo al menos durante ciertos periodos de sus carreras.

Sin duda, Keegan ha adoptado y adaptado muchos de los principios de la teoría de la omisión de Hemingway y del minimalismo literario a su arte de la sustracción. Su prosa se reduce a lo esencial, preciso y simple. Uno de los elementos que contribuye a este estilo

de escritura en el relato de Keegan es el personaje de la niña como narradora. En cierta medida, el mundo de la narración se mide por sus limitaciones.

Por ejemplo, mientras el padre la lleva en el auto a la casa de la familia transitoria, ella describe el paisaje de la siguiente manera: “We pass through the village of Shillelagh where my father lost our red Shorthorn in a game of forty-five, and on past the mart in Carnew where the man who won the heifer sold her shortly afterwards” (3) En solo una oración, la niña sugiere que su padre es un jugador, que son pobres y que se acuerda de todo ello porque sufrió la pérdida de su ternero. “I wake in this new place to the old feeling of being hot and cold, all at once,” (28) piensa la niña una mañana. Una vez más, en una breve oración expresa que se orinó en la cama y que ello le recuerda a su casa.

En otra ocasión, la niña se refiere a sus sentimientos hacia su padre adoptivo de la siguiente manera: “Kinsella takes my hand in his. As soon as he takes it, I realise my father has never once held my hand, and some part of me wants Kinsella to let me go so I won’t have to feel this.” (61) Esto demuestra que su padre biológico no es cariñoso con ella, lo cual la entristece muchísimo; al mismo tiempo, la niña sugiere que no quiere que Kinsella la suelte porque ello la reconforta.

Una tarde, Kinsella la mira de una manera extraña, como nunca antes la había mirado, y dice:

‘I think it’s past time we got you togged out, Girl.’

I am wearing a pair of navy blue trousers and a blue shirt the woman took from the chest of drawers.

‘What’s wrong with her?’ the woman says.

‘Tomorrow’s Sunday, and she needs something more than that for the Mass’, he says...

‘Sure isn’t she clean and tidy?’

‘You know what I’m talking about, Edna’ (41-42).

En un nivel superficial, este diálogo es bastante sencillo y concreto. Sin embargo, lo que hay detrás o lo que ha sido sustraído es un secreto muy profundo que la familia guarda, y que se sugiere en la última oración: “You know what I’m talking about, Edna.” El tono conciso y a la vez altamente emocional de estos intercambios se da por tres hechos principales: la narradora es una niña tímida, tranquila y muy joven, existe un gran secreto familiar y la niña ignora ese secreto. Indudablemente, el peso del relato se genera desde lo que no se dice.

Cuando el verano termina, los padres de la niña viajan a lo de los Kinsellas a buscarla. La niña describe su partida de una manera lacónica: “He gives me a kiss then and the woman hugs me and then I watch them getting into the car and feel the doors closing and a start when the engine turns and the car begins to move away.” (85). El fragmento está bien condensado, tiene un tono concreto, incluso frío, y no se utilizan adjetivos. La estructura de la descripción es muy simple también: una serie de breves declaraciones coordinadas por “and” o “then”. Sin embargo, el lector puede percibir la intensidad de los sentimientos involucrados en la escena, y, de alguna manera, esta despedida sobria y simple nos prepara para lo que sucederá luego (que no diremos para no contar el final).

A partir de estos pocos ejemplos, podemos ver que los vacíos y silencios determinan la cadencia y el ritmo del relato. El estilo es austero, pero tiene un poderoso efecto en el lector, cuya imaginación debe expandirse hacia el vacío que ha producido la autora. Keegan comentó en una entrevista que “the more that is added, the less clearly we see. We’ve got to discover what is essential in order to understand it more deeply. We’ve got to trust the reader’s intelligence rather than laboring a point. To work on the level of suggestion is what I aim for.” El proceso de filtrado sucede, para la autora, oración por oración, probando una palabra sobre otra, lo que explica cuando dice: “To some extent, the writing process is a matter of elimination, trying on different things which don’t work until you come to something which is probably fairly simple which does”.

Keegan dijo sentir que *Foster* tiene la cantidad de páginas justas. “Hills Like White Elephants” de Hemingway sin duda tiene la cantidad de palabras necesarias. Tomando estos dos ejemplos, entonces, como el poeta británico, Philip Larkin, una vez dijera: Adding is not increase, it is a dilution.

## **Bibliografía**

Benson, Jackson J. (ed). *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Durham and London: Duke University Press, 1990

Blum, Jenna. *The Modern Scholar: The Author at Work: The Art of Writing Fiction Audiobook – Unabridged*. Crescite Group, LLC, 2013.

Boland, Rosita. “Writer Claire Keegan wins €25,000 Davy Byrnes award”. Web. Irishtimes.com. 25 de julio, 2016.

Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Simon and Schuster, 1996.

---. *Death in the Afternoon*. New York: Simon and Schuster, 2002.

---. *Hills Like White Elephants: Short Story*. Toronto: HarperCollins Canada, 2013.

Keegan, Claire. *Foster*. London: Faber & Faber, 2010.

---. *Walk the Blue Fields*. London: Faber & Faber, 2013.

---. *Antarctica*. New York: Grove/Atlantic, Inc., 2016.

Peterson, Richard K. (ed). *Hemingway: Direct and Oblique*. Volume 14 of Studies in American Literature. The Hague and Paris: Walter de Gruyter, 1974.