

10 Contexto y subtexto

El contexto

A estas alturas hemos repetido en numerosas ocasiones que la novela busca recrear la realidad, que la imita. Pero que en ella todo se construye mediante la técnica literaria, técnica que tiene sus propias reglas que no siempre coinciden con las de la vida real.

Al escribir, el novelista crea un «mundo posible», un mundo que en realidad es ficticio y al que solo se le puede exigir coherencia interna. La verdad o falsedad de los datos que lo componen no tiene que ver con aquello que en el mundo real —fuera de la novela— es verdadero o falso, sino con lo que lo es dentro de los parámetros que la propia novela construye, los que el autor diseña para su obra.

El lector sabe que ese mundo que la novela le presenta es ficticio. Pero, como apunta Javier Aparicio Maydeu: «Al iniciar la lectura, el lector procede a la suscripción del pacto o contrato narrativo por el cual el texto que está leyendo queda definido automáticamente como verdad».

Vladimir Nabokov decía que toda ficción es ficción, todo arte es engaño. El mundo de los grandes novelistas es «un mundo de imaginación con su lógica propia». Y aunque la mayoría de las novelas están más o menos encuadradas dentro de ciertos marcos históricos, en realidad toda realidad es una realidad relativa. Nabokov propone lo siguiente:

Imaginemos a tres hombres de distinto tipo paseando por un mismo paisaje. El primero es un hombre de ciudad que disfruta de unas merecidas vacaciones. El segundo es un botánico profesional. El tercero es un campesino del lugar. El primero, el hombre de ciudad, encarna lo que llamaríamos el tipo realista, práctico y con sentido común: ve los árboles como *árboles* y sabe por su mapa que la carretera por la que va es bastante nueva y conduce a Newton, donde hay un estupendo restaurante que le ha recomendado un compañero de la oficina. El botánico observa su entorno estrictamente desde el punto de vista de la vida de las plantas, unidades biológicamente precisas y clasificadas en árboles y hierbas, flores

y helechos; para él, esa es toda la realidad; para él, el mundo del turista imperturbable (que no distingue un roble de un olmo) parece un mundo fantástico, vago, quimérico. Finalmente, el del campesino local difiere de los otros dos por ser un mundo intensamente emocional y personal, pues ha nacido y ha crecido en él, y conoce cada sendero, cada árbol, cada sombra del árbol que se cruza en cada sendero, todo en cálida conexión con su trabajo diario y su niñez, y un millar de detalles menudos de ese lugar y ese tiempo concretos que los otros dos —el turista vulgar y el botánico taxonomista— sencillamente no pueden conocer.

Y concluye:

De modo que aquí tenemos tres mundos diferentes —tres hombres corrientes que tienen realidades distintas—. [...] Esa vida subjetiva es tan fuerte que convierte la supuesta existencia objetiva en una cáscara vacía. El único modo de alcanzar la realidad objetiva es el siguiente: podemos coger estos diversos mundos individuales, mezclarlos, extraer una gota de esa mezcla, y llamarla *realidad objetiva*.

Esa realidad objetiva compuesta de múltiples realidades individuales es la que la novela busca representar y es, por tanto, la que el escritor debe construir y, de acuerdo con Nabokov, «aprender a expresar a su manera personal». Los escritores de segunda fila no se molestan en reinventar el mundo, pero el verdadero escritor sabe que debe crearlo él.

El arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción. Puede que la materia de este mundo sea bastante real (dentro de las limitaciones de la realidad), pero no existe en absoluto como un todo fijo y aceptado: es el caos, y a este caos le dice el autor: «¡Anda!», dejando que el mundo vibre y se funda.

Para construir ese mundo, para lograr esa realidad en apariencia objetiva, para crear esa impresión de vida existen diversos recursos. Uno de ellos es usar con sabiduría el contexto de la historia. Repasemos qué es el contexto y cómo contribuye al todo de la novela.

Ya hemos dicho también que la novela no es otra cosa que un flujo de información. Pero podríamos clasificar esa información en dos tipos: por un lado, la que atañe directamente a la historia y a su evolución, es decir, la información relativa a los hechos que acontecen como parte del argumento; y, por otro, aquella información que se refiere al entorno físico, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole dentro del cual sucede la acción narrada. Esa información relativa al lugar o la época en los que transcurre la acción es el contexto.

El contexto también se refiere a los eventos que preceden al marco narrativo de la historia que se cuenta. Esto es, el conjunto de eventos que has inventado para sostener tu trama, los precedentes que conducen a ella. Serían aquellos acontecimientos que son cronológicamente anteriores al momento en que la historia comienza, pero que el lector debe conocer para comprender adecuadamente los hechos relatados. En este caso, el contexto alude sobre todo a la biografía de los personajes, no solo a nivel externo, sino también a nivel psicológico y emocional; así como también a la historia de sus relaciones previas, filiaciones familiares y de parentesco, relaciones de amistad o laborales, etc.

Comprenderás a la perfección el concepto de contexto con una analogía. Imagina una fotografía: dos niños juegan al fútbol. Esa sería la historia, lo que sucede en el primer plano de la imagen sería el argumento. Pero en la imagen hay algo más que dos niños jugando: de fondo vemos un jardín, hay un banco con una mujer sentada. Es verano, porque tanto los niños como la mujer van en pantalón corto y los árboles tienen copas frondosas. Es una foto tomada en los años sesenta, tanto por la ropa de los retratados como por la pelota que usan.

Fíjate en que todos los datos que acabamos de enumerar ayudan a contextualizar la imagen primera de dos niños que juegan al fútbol. Sin embargo, hemos dicho únicamente lo que se puede apreciar a simple vista en la fotografía. Alguien que conozca más sobre el contexto puede decir que los dos niños son primos y que se llaman Antonio y Daniel, que la mujer sentada al fondo es la madre de uno de ellos y que se llama Isabel; puede decir las edades que tenían los tres en el momento de ser retratados y dónde estaba ese jardín en el que los niños

juegan. Esa persona podría igualmente contar la breve biografía de esos niños, y la más dilatada de la mujer que los observa. Y todo eso serían datos de contexto para sostener y matizar la historia principal: dos niños juegan al fútbol.

Podría decirse que el contexto en la novela actúa como en la fotografía. En primer plano tendremos la información más relevante, la que atañe al desarrollo del argumento, lo que les sucede a los personajes (los niños que juegan). Y en un segundo plano narrativo tendremos el contexto que, si bien es información también relevante para el desarrollo de la trama, no se refiere a la historia en sí (quiénes son esos niños, qué relación les une, dónde están jugando, etc.).

El contexto lo forman, como puedes comprender, datos obvios, como la época o el lugar en los que sucede la acción. Y otros más sutiles, como los que atañen al carácter que has decidido darle a tu personaje.

A veces estos datos son evidentes. Si tu novela transcurre en el mundo contemporáneo, no tendrás que prestar mucha atención al contexto en ese sentido porque el lector ya lo sabe todo sobre él. Pero si tu novela transcurre en un lugar imaginario o en un tiempo remoto, te tocará trabajar con cuidado el contexto para darle al lector unas coordenadas que le permitan entender lo que sucede.

Pero sin olvidar jamás que el valor de esa información que ofreces, incluso aunque sea veraz, no está en ella misma, sino el papel que debes asignarle para contribuir a crear un determinado efecto o percepción en el lector. Es decir, esos datos, por reales que puedan ser, están en la novela por un motivo artístico.

En cuanto a los personajes, presentar su contexto es vital para la historia, porque solo así podrás hacer visible cuáles son sus costumbres e ideas y cómo el conflicto, al irrumpir en sus existencias, viene a alterar tanto ideas como costumbres.

Juntos, el primer plano y el trasfondo brindan una imagen completa y detallada al lector: ofrecen perspectiva, profundidad y dimensión para crear la percepción de un mundo tridimensional, para construir esa impresión de vida que la novela persigue.

En el fondo, historia y contexto están indisolublemente unidos, hasta el punto de que a menudo es difícil deslindar hasta dónde llega la una y cuándo comienza el

otro. Y, desde luego, es difícil que la historia funcione, por buena que sea, si no se trabaja de manera adecuada su contexto.

Cómo proporcionar la información de contexto

Hemos dicho que el contexto sostiene y da profundidad a los hechos que la novela recoge, a la acción. Pero, en cuanto es secundario, debe situarse de forma estudiada para no estorbar el desarrollo de dicha acción y, antes bien, contribuir a destacarla o a presentarla de forma amena e interesante.

Al hablar de la dosificación de la información dijimos que no conviene interrumpir la narración de hechos determinantes para incorporar contexto. Usamos el ejemplo de un personaje que entra en su casa dispuesto a confirmar si, como sospecha, su mujer le engaña con su mejor amigo. Pero entonces el narrador suspende la acción para describir el apartamento de la pareja. Ese no sería un buen momento para aportar datos de contexto.

Entonces, ¿cuáles serían los momentos apropiados en los que detenerse a dar contexto? En general, ya no hemos referido a ellos, pero repasémoslos para así comprobar que es cierto que, aunque los analicemos por separado, en realidad los elementos de una novela se unen y amalgaman de manera indisoluble y, además, cada uno de ellos sirve para más de un propósito.

Planteamiento

El lugar más evidente donde debe darse contexto es durante el planteamiento. El planteamiento debe proporcionar al lector la información necesaria para que comprenda cómo son las cosas antes de que el elemento detonador introduzca el conflicto. Y hemos dicho que el contexto incluye precisamente la información de los eventos que preceden al marco narrativo de la historia que se cuenta, los acontecimientos que son cronológicamente anteriores al momento en que la historia comienza.

De modo que tiene todo el sentido que el planteamiento presente al lector parte de la información que le permita comprender cómo son las cosas justo en el momento en que la historia arranca, e incluso de dónde proviene ese estado de cosas. Por ejemplo, en *Washington Square*, novela de la que ya hemos hablado, Henry James dedica parte del planteamiento a contarnos quién es el doctor Sloper, quién es su hija y cómo es la relación entre ambos. Justo antes de que haga acto de presencia Morris Townsend, del que Catherine se enamora, pero al que su padre considera un simple cazadotes.

Ahora bien, como ya sabes, no es necesario que el planteamiento aporte todos los datos del contexto, todos los acontecimientos cronológicamente anteriores. Para empezar, porque escribir implica seleccionar, de modo que no todos los acontecimientos cronológicamente anteriores tendrán cabida no ya en el planteamiento, sino ni siquiera en la novela. Para seguir, porque muchos de esos datos de contexto pueden dosificarse a lo largo del desarrollo; en parte con la intención de mantener la adecuada proporción del planteamiento con respecto al resto de las partes de la novela, y en parte con la intención de crear determinados efectos con ellos: ya sabes, reservarte información para aportarla en un momento en que ayude a comprender mejor hechos posteriores, o generar un efecto de sorpresa, intriga o revelación.

Al tiempo, el planteamiento también debe aportar el contexto necesario para ubicar al lector en las coordenadas básicas de la historia, especificando la época y el lugar donde esta acontece.

Con frecuencia se desaconseja comenzar una novela con la descripción de un lugar, en favor de hacerlo presentando de inmediato un acontecimiento, una acción. Sin embargo, a menudo esa descripción lo que está haciendo es darle al lector el contexto sobre el lugar y el momento en que el relato va a desarrollarse. Como en este ejemplo de *Los habitantes del bosque*, de Thomas Hardy:

El paseante que por nostalgia siga la carretera abandonada que une en línea casi recta, como un meridiano, la ciudad de Bristol con la costa sur de Inglaterra se encontrará durante la segunda mitad del viaje cerca de unos extensos bosques salpicados de manzanas. Allí los árboles, ya sean maderables o frutales, proyectan luces y sombras sobre los arbustos que flanquean la vía convirtiéndolos

en jirones. Sus ramas bajas se extienden por encima del camino, en cómoda horizontalidad, como si pudieran tenderse sobre el aire frágil. En un punto cercano a las faldas de Blackmoor Vale, donde ya se avista a unos cuatro o cinco kilómetros la prominente cima de High-Story Hill, el camino queda cubierto por la gran cantidad de hojas que cae de los árboles con la llegada del otoño. Cuando los días se vuelven más oscuros en ese lugar solitario, regresan a la mente del ocioso los numerosos cocheros alegres (ahora ya difuntos) que pasaron por la carretera, los pies ampollados que la recorrieron y las lágrimas allí derramadas.

La fisionomía de la carretera desierta expresa una soledad que no pueden igualar los simples valles y colinas; denota una quietud sepulcral más enfática que la de claros y charcas. Quizás se deba a que la carretera exhibe a un tiempo el contraste entre lo que es y lo que podría ser. Por ejemplo, pasar en ese sitio del borde de la plantación a la macilenta carretera adjunta, y detenerse un momento en medio de ese vacío, es como intercambiar, de una sola zancada, la mera ausencia de compañía humana por un ícubo de abandono.

En ese lugar, durante la oscura tarde de un pretérito día de invierno, se encontraba un hombre que, después de dar un amplio rodeo, había entrado en la escena a través de un portillo de escalones cercano y a quien embargó por unos instantes la sensación de estar más solo que antes de llegar a la carretera.

Los tres párrafos iniciales de la novela de Hardy aportan numerosa información de contexto. Ubican al lector en Inglaterra, e incluso concretan la región: entre Bristol y la costa sur, en un punto cercano a las faldas de Blackmoor Vale desde donde se avista High-Story Hill.

Pero esta descripción todavía nos cuenta más: estamos en un área boscosa en la que los árboles proyectan luces y sombras sobre los arbustos, sus ramas bajas se extienden por encima del camino y en otoño sus hojas lo cubren casi por completo. En estos párrafos Hardy comienza a construir la atmósfera de soledad y aislamiento que caracteriza el lugar, porque ella va a marcar en parte a los personajes. Ese contexto, el bosque inmenso y solitario, contribuye a dar

forma al carácter de los personajes, tanto a los que han nacido allí y no conocen otra cosa como a los que vienen de fuera y tienen que tratar de adaptarse a él.

Al poner este ejemplo no queremos decir que debas comenzar tu novela necesariamente con una descripción. Puedes hacerlo con la narración de un hecho o con un diálogo. Pero en cualquier caso debes asegurarte de que, a lo largo de las primeras páginas, das al lector la información precisa relativa al tiempo y al lugar en los que la historia va a acontecer.

Presentación de un personaje

Otro momento adecuado para dar contexto es aquel en el que un personaje de cierta relevancia aparece por primera vez.

En el módulo relativo a los personajes vimos que estos se construyen por acumulación: se van aportando capas de datos sobre ellos, página tras página, para de ese modo crear una imagen completa y consistente. Así, cuando uno aparece conviene que el narrador lo introduzca en la historia. Puede describir su aspecto físico y puede también comentar algunos rasgos de su carácter o ciertos datos relevantes de su biografía.

Recordarás la descripción de Catherine Sloper, en las primeras páginas de *Washington Square*, donde el narrador nos describía su rostro, ojos y cabello, nos hablaba de su buena salud y su estatura. Pero también nos hablaba de su llamativa manera de vestir, con la que trataba de compensar su carácter apocado.

Así describe el narrador de *Mi Antonia*, de Willa Cather, a su abuela:

Era una mujer alta y enjuta, un poco encorvada, y era propensa a adelantar la cabeza en actitud atenta, como si contemplara o escuchara algo distante. Cuando me hice mayor, llegué a la conclusión de que se debía únicamente a que pensaba muy a menudo en cosas que a los demás se nos escapaban. Caminaba de prisa y todos sus movimientos eran enérgicos. Tenía una voz aguda y

algo chillona, y con frecuencia hablaba con entonación preocupada, pues sentía un exagerado deseo porque todo se hiciera con el debido orden y decoro. También su risa era aguda, y quizá algo estridente, pero dejaba traslucir una inteligencia despierta. Tenía entonces cincuenta y cinco años de edad y era una mujer fuerte, de una inusitada resistencia.

Esta descripción nos aporta contexto que nos permite conocer al personaje. Entremezcla rasgos físicos con rasgos morales: nos habla de la fortaleza física de la abuela, pero también de su deseo de que todo se haga de manera decorosa. Unas pocas frases bastan para que sepamos algunas cosas fundamentales del personaje, y su personalidad se seguirá construyendo a lo largo de toda la novela mediante sus actos y sus palabras.

Por eso no es necesario aportar todo el contexto sobre tu personaje de una sola vez, puedes diseminarlo a lo largo de diversas páginas. Pero también puedes hacerlo así si lo prefieres: contar todo lo preciso sobre él en un primer momento y luego dejar que sean sus palabras y sus actos los que refuercen esa primera impresión que has creado.

Comienzo de capítulos y escenas

Al hablar de las escenas apuntamos que conviene, en su comienzo, introducir información de contexto sobre el tiempo y lugar en el que suceden. Esto facilita al lector ubicarse y es una forma de apuntar con sutileza el paso del tiempo, pues es importante que el lector comprenda con sutileza cómo el tiempo avanza, como modo de subrayar el progreso de la acción. Lo mismo sucede con el inicio de los capítulos.

Así comienza el capítulo III de *Todos los hombres del rey*, novela de Robert Penn Warren:

Siempre me pasaba lo mismo cuando iba a visitar a mi madre. Y siempre me sorprendía el modo como se desarrollaban las cosas,

por más que sabía muy bien que no habrían podido desarrollarse de otro modo. [...]

Siempre había ocurrido lo mismo: cuando volvía a casa de la escuela, de los campamentos juveniles, de la universidad, de mis diversos empleos; y lo mismo volvió a ocurrir aquella tarde lluviosa, en que volvía a casa después de un largo periodo de ausencia. Habían pasado siete u ocho meses desde mi última visita [...]

—Deja el equipaje en el coche —me dijo—. El criado irá a por él.

Al comienzo de este capítulo el narrador menciona el regreso a la casa materna, así el lector no tiene problema en comprender el cambio de emplazamiento que se ha producido desde el capítulo anterior. Se alude a una tarde lluviosa, lo que permite comprender en qué momento del día llega el personaje a la casa y, para ratificar que acaba de llegar —y no que la narración se retoma cuando el personaje lleva ya quizá varios días junto a su madre— se incorporan las palabras de esta sobre el equipaje.

Veamos cómo se aporta el contexto del cambio de escena en un pasaje de *Los habitantes del bosque*. El doctor Fitzpiers acude a visitar a la señora Charmond, que ha sufrido un accidente de carruaje. El doctor Fitzpiers y la señora Charmond resultan ser viejos conocidos y entre ellos se establece una rápida atracción. Pero Fitzpiers está casado, y en la siguiente escena regresa a su hogar. El narrador aporta los datos necesarios para indicar ese cambio de lugar:

Al entrar en Little Hintock se encontró contemplando la pequeña aldea con otros ojos, más desde el punto de vista de la Casa Hintock que desde el suyo o el de los Malbury. La familia entera estaba ya en la cama. Al subir las escaleras escuchó el ronquido del comerciante de madera, proveniente de la otra sección de la casa, y dobló hacia el pasaje que comunicaba con sus propias habitaciones invadido por un extraño ataque de tristeza. En la habitación había una luz encendida para él, y Grace, a pesar de encontrarse en la cama, no estaba dormida. Poco después se escuchó su voz desde detrás de las cortinas.

Frases como «al entrar en Little Hintock», «al subir las escaleras» y «en la habitación había una luz encendida para él» indican claramente que Fitzpiers ya no

está en la Casa Hintock y ha regresado a su propia casa, a su habitación. La alusión a su esposa: «Grace, a pesar de encontrarse en la cama. no estaba dormida», señala al personaje que tomará parte, junto con el doctor Fitzpiers de la nueva escena, en la que los esposos mantienen un breve diálogo.

También en obras con una narrativa más peculiar, como la de José Saramago, se incluyen pequeñas señales de contexto que permiten al lector ubicarse y seguir la acción con sus pequeñas mutaciones de tiempo o lugar.

Uno de los capítulos de *Ensayo sobre la ceguera* comienza con una escena en la que se describe el despertar en la sala donde los afectados por la repentina ceguera que asola al país han sido recluidos. Unas páginas después, la escena cambia.

[...] La comida, por ejemplo, estaba fuera, y tardaba. De una sala y de la otra, varios hombres se habían ido acercando al zaguán, aguardando que dieran la orden por el altavoz. Pateaban el suelo, nerviosos, impacientes.

La acción se traslada de la sala común al zaguán, y de los compañeros de la mujer del doctor (este personaje no recibe otro nombre en la novela) a los hombres que aguardan impacientes el aviso para que recojan la comida y que tratan de organizarse para hacerlo.

Aportar contexto que ayude a tu lector a ubicarse al comienzo de los capítulos y escenas es especialmente importante si en tu novela juegas con cambios de narrador o cambios de tiempo. Esos juegos perderán el atractivo para el lector si no están muy bien ejecutados, de manera que este pueda orientarse. Así lo hace Carlos Fuentes en su novela *La muerte de Artemio Cruz*:

Prendió la luz. Abrió el grifo del agua caliente. Arrojó la camisa sobre la tapa del escusado. Abrió el botiquín. Vio esas cosas de los dos. Tubos de pasta dental, crema de afeitar mentolada, peines de carey, *coldcream*, tubo de aspirinas [...]

Yo los veo. Han entrado. Se abre, se cierra la puerta de caoba y los pasos no se escuchan sobre el tapete hondo. Han cerrado las ventanas. Han corrido, con un siseo, las cortinas grises. Yo quisiera pedirles que las abrieran, que abrieran las ventanas. [...]

En este cambio de escena se pasa de un narrador en tercera persona (nos lo indica la persona de los verbos; prendió, abrió, arrojó...) a un narrador en primera: «yo los veo», «yo quisiera pedirles». Fuentes se sirve además de un blanco para señalar el salto de la narración desde las vacaciones en un hotel de un hombre con su joven amante, al momento en que ese mismo hombre, años después, está gravemente enfermo en cama y recibe la visita de sus familiares.

Toda la narración de *La muerte de Artemio Cruz* intercala cambios de tiempo y narrador que retan al lector. Sin embargo, el autor se ha cuidado de aportar los datos que ayudan al lector a seguir esos cambios sin perderse y a comprender la manera fragmentaria y en apariencia desordenada en que la historia de Artemio Cruz ha sido dispuesta.

Analepsis

Las analepsis o *flashbacks* son una excelente manera de aportar aquella información que es cronológicamente anterior al momento del inicio de la narración, pero que debe constar en esta para que el lector comprenda adecuadamente los acontecimientos expuestos.

Así sucedía en el ejemplo con el que ilustramos el concepto de analepsis, tomado de *La casa de la alegría*, de Edith Wharton. Esa larga analepsis daba cuenta de la casa en la que Lily Barth, la protagonista, había crecido: una casa desordenada y caótica, gobernada por una madre demasiado preocupada por las apariencias y la vida social y un padre taciturno; y, por último, del momento de la ruina familiar, cuando el padre anuncia que han perdido su fortuna.

Todos esos datos son anteriores al momento en que la novela da comienzo, pero es necesario exponerlos para que el lector comprenda los orígenes de Lily,

y la posición inestable que ocupa en su medio social: ha crecido en él, pero ya no goza de los bienes de fortuna necesarios para permanecer en esa sociedad y su única esperanza es hacer un buen matrimonio. Sin esos datos de contexto, parte de los matices de la historia, y de los del carácter de Lily, se perderían. Por eso Wharton los incluye.

El velo pintado, la novela de W. Somerset Maugham es un excelente ejemplo del uso de las analepsis para incorporar datos de los hechos acontecidos antes del momento en que la acción comienza.

La novela es un ejemplo perfecto de inicio *in media res*. La historia comienza cuando Kitty Garstin mantiene un encuentro con Charles Townsend, su amante, y teme haber sido descubierta por su marido.

Ella soltó un grito de temor.

—¿Qué ocurre? —preguntó él. A pesar de la oscuridad que reinaba en la habitación, cuyas contraventanas estaban cerradas, alcanzaba a distinguir su expresión de susto.

—Alguien ha intentado abrir la puerta.

—Bueno, debe de haber sido el ama, o alguno de los criados.

—Nunca vienen a estas horas. Saben que después del almuerzo siempre duermo la siesta.

—¿Quién iba a ser, si no?

—Walter —susurró ella con labios trémulos.

Dado ese comienzo, el autor tiene que hacer uso de diversos *flashbacks* para contarle al lector quién es Kitty Garstin, la protagonista, cómo llegó a Hong Kong desde Inglaterra tras casarse con un médico destinado en las colonias, y del que descubrió pronto que no estaba enamorada y, por supuesto, cómo conoció a Charles Townsend e inició una aventura con él.

Aunque Kitty había coincidido con su esposa en diversas reuniones sociales, ya llevaba varias semanas en Hong Kong cuando conoció a Charles Townsend. No se lo presentaron hasta el día que ella fue a cenar a su casa con su marido. Kitty se puso a la defensiva. Charles Townsend era vicesecretario colonial, y ella no iba a permitir que la tratase con la condescendencia que, a pesar de sus buenos modales, había percibido en la señora Townsend.

Solo cuando el lector ya tiene todos esos antecedentes, el contexto suficiente para comprender el estado de cosas, la historia puede proseguir y dar cuenta de cómo, para castigarla por su adulterio, el doctor Garstin, epidemiólogo, hace que su esposa lo acompañe a una remota región de China assolada por una epidemia de cólera.

Diálogos

El dialogo es igualmente un recurso que sirve para aportar contexto y dar datos sobre los personajes, la época o el lugar que el lector necesita para comprender los avances de la narración.

Así lo usa Carmen Martín Gaité en su novela *Entre visillos* para darnos el contexto sobre el noviazgo de Julia, uno de los personajes de la novela.

—Y a mí que este año no me parece que estemos en ferias.

Julia no se volvió ni dijo nada. Daba el sol en la casa de enfrente, en unos escudos que tenía la piedra. Isabel vino y se acodó a su lado; le pasó un brazo por los hombros.

—Qué callada estás, mujer.

—Sí, no sé qué me pasa, estoy como dormida.

—La viudita del Conde Laurel. [...] Porque tu novio no viene este año a las ferias, ¿no?

Julia se encogió de hombros y puso un gesto de fastidio.

—Hija, no sé. Que haga lo que quiera.

—¿Qué es? ¿Que estáis reñidos?

—No, no es que estemos reñidos. Estamos como siempre.

—¿Entonces?

—Estamos siempre medio así —dijo Julia haciendo un gesto de desaliento con la mano—. Por las cartas se entiende uno tan mal...

—Desde luego. Los noviazgos por carta son una lata. Ya ves lo que me pasó a mí con Antonio. Dos años, y total para dejarlo.

El diálogo prosigue y Julia pone al tanto a su amiga Isabel de sus desavenencias con su novio, que está en Madrid y le pide que vaya a reunirse con él, algo que ella no puede hacer sin el permiso de su padre. La historia del noviazgo de Julia y Miguel reaparecerá en diversos puntos a lo largo de las páginas de la novela, pero gracias a este diálogo de Julia con su amiga el lector ya dispone del contexto necesario sobre el mismo.

Los diálogos también son una herramienta útil para crear contexto. En *La hoguera de las vanidades*, Tom Wolfe lo usa a menudo para representar el ambiente frenético que se vive en la sala de compraventa de bonos de la firma para la que trabaja Sherman McCoy, el bróker protagonista de la novela. Como en este ejemplo:

—Compro treinta y un eneros-del-ochenta-y-ocho.

Desde no se sabía dónde:

- ¡Se han puesto las putas botas a comprar!
- ¡Acepto la apuesta!
- ... 125 largos...
- ... un millón a cuatro años del Midland...
- ¿Quién coño anda jodiéndola con los Washington Irving?
- Te lo vuelvo a repetir, acepto la apuesta.
- ... vende a 80 y medio...
- ... cómpralos, aunque suban seis más...
- ... sobre una base de dos puntos y medio...
- ¡Olvídalo! ¡Ha llegado la hora de desprenderse de ellos!

Con este diálogo desordenado y como captado a retazos Wolfe construye contexto, creando una imagen del mundo competitivo y caótico en el que se mueve su protagonista y trasladando al lector por un momento a él.

Errores que atañen al contexto

El contexto es, por tanto, información relevante para el desarrollo de la historia. Ayuda a ubicar el tiempo y el lugar en los que se desarrolla la narración. También proporciona información sobre los personajes que permite conocerlos mejor, porque arroja luz sobre su comportamiento y sobre sus decisiones. E incorpora a la novela datos sobre aquellos acontecimientos que, siendo relevantes para la trama, sucedieron cronológicamente antes del comienzo de la narración.

Sin embargo, el contexto está formado, como queda dicho, por información que actúa en un segundo plano narrativo –por detrás de los acontecimientos del aquí y ahora del argumento— y que se correspondería con esa información no sensible de la que hablamos en el módulo anterior al explicar la dosificación de la información.

Por eso es importante pensar bien dónde se sitúa esa información.

Hemos visto ya algunos puntos en los que el contexto parece encontrar su lugar natural, como el planteamiento o el inicio de las escenas y los capítulos. En general se trata de barajar el contexto de forma habilidosa a lo largo de toda la novela para que este construya el mundo sin que el lector sea apenas consciente de ello.

Pero, si deseas o necesitas introducir largos pasajes de contexto, lo adecuado es incluirlos en momentos de baja tensión narrativa. Al hablar de la tipología de las escenas, dijimos ya que la tensión de una novela no es homogénea, sino que debe dibujar una línea dentada, compuesta por picos y valles. Lo ideal es por tanto que a momentos de mayor tensión narrativa sigan otros de tensión narrativa media o baja.

El lector necesita esos periodos de menor tensión narrativa para asimilar lo sucedido en los puntos álgidos de la trama, y tú los necesitas también para, precisamente, aportar contexto.

Aprovecha los valles antes y después de una escena de tensión narrativa alta para incorporar datos de contexto: descripciones, sucesos anteriores al comienzo de la historia que el lector debe conocer, exposición del carácter de tus personajes...

Procura no interrumpir acciones determinantes con descripciones y otros datos de contexto, porque van a desequilibrar la escena, restándole potencia. No quiere decir esto que no puedas incorporar pequeñas pinceladas de contexto, pero evita detener la acción para hacerlo. Recuerda el ejemplo del hombre que regresaba a casa para comprobar si su esposa le estaba siendo infiel; el lector quiere conocer el desenlace: ¿le engaña la mujer con su mejor amigo o no? Ese no es el lugar apropiado para describir el apartamento de la pareja o relatar los orígenes de la amistad entre los dos hombres.

A no ser que quieras crear una pausa para dilatar el momento en el que se narrará la escena culminante en la que el hombre encuentra a su mujer... echándose la siesta apaciblemente. Hablamos de la pausa en el módulo tres y recordarás el ejemplo de *La casa lúgubre* en el que Dickens alargaba la narración del momento en que Tulkinghorn regresaba a su casa, donde iba a ser asesinado de un disparo.

Como ves, aportar contexto puede permitirte crear juegos con el tiempo del relato, dilatando o ralentizando la narración con la finalidad de crear ciertos efectos de demora, suspense o intriga.

Del mismo modo, el contexto también puede servir para crear un pico de tensión narrativa, y no necesariamente un valle. Si la información de contexto supone un dato de gran relevancia que viene a alterar el devenir de los acontecimientos, su incorporación puede actuar como un punto de giro.

Esto es especialmente cierto en el caso de las analepsis o *flashback*. Hemos dicho que las analepsis son una de las formas de aportar contexto, porque mediante ellas es posible incorporar aquellos datos relevantes que son cronológicamente anteriores al momento del comienzo de la novela. Pero esos datos pueden ser hechos determinantes, cuyo conocimiento altere la percepción que el lector (y a veces los personajes) tienen de los acontecimientos; o narrar momentos de una gran tensión dramática y argumental y, entonces, dibujar un pico en la línea dentada de la narración.

Es necesario por tanto prestar atención a la naturaleza de los datos de contexto que se van a presentar y determinar de acuerdo a esto cuál es el mejor lugar para situarlos dentro del flujo de la narración.

Por otro lado, a la hora de agregar contexto basta con proporcionar al lector la información justa para que comprenda los hechos narrados y el comportamiento de los personajes. Es decir, utiliza solo el contexto que explique los desarrollos de la trama.

Esto significa que no es necesario incorporar capas y capas de contexto, que pueden acabar por ahogar el hilo de la acción en información superflua o

irrelevante. Hay dos puntos especialmente sensibles en lo que refiere al contexto sobrante: lo referido a los personajes y lo referido al mundo en el que se desarrolla la acción (especialmente en novelas de ciencia ficción o fantasía).

Es evidente que el novelista debe conocer bien a sus personajes. Pero en un intento de seguir esta premisa a menudo se cae en la equivocación de acumular una enorme ristra de datos sobre ellos, datos que, a la hora de la verdad, resultan irrelevantes para el desarrollo de la acción y la evolución del personaje.

Por eso, para construir a tu personaje con acierto basta con que conozcas lo que le sucede a lo largo de la narración, las relaciones que mantiene con otros personajes y cuál es el carácter con que se enfrenta a los hechos. Pero para explicar ese carácter o esas relaciones que nacieron en el pasado no es necesario inventar una extensa y detallada biografía. Cíñete a los datos necesarios sobre tus personajes y ahonda en ellos. Es mejor conocer bien los datos determinantes que acumular una miríada de detalles irrelevantes.

Recuerda que los personajes de una novela, en realidad, no tiene biografía. Nacen en la primera página y mueren en la última. Y es lo que les sucede a lo largo de esas páginas lo que interesa al lector. Como indica Terry Eagleton, aquello que la novela no menciona sobre el personaje, no existe. Y si no existe y no va a estar en la novela, ¿para qué tomarse la molestia de idearlo?

Algo similar sucede con el *worldbuilding*, la construcción del mundo imaginario donde sucede la acción en novelas de corte fantástico o de ciencia ficción. A menudo sucede que el novelista construye un mundo excesivamente detallado, ideando y acumulando datos sobre religión, vestimenta, política, arquitectura, geografía... cuando muchos de esos datos no van a tener peso específico en la trama. Si la religión no juega un papel en el desarrollo de tu novela, no es necesario que ideas los dioses y los ritos de ese mundo.

Ese afán por «conocer bien» al personaje o por construir un mundo increíblemente detallado implica dos peligros para tu novela. El primero y fundamental afecta a la obra. Dado que has invertido tiempo y esfuerzo en pensar todos esos detalles lo más lógico es que quieras incorporarlos a tu novela, y eso puede desfigurarla y hacer que la línea escueta de los acontecimientos se encuentre cubierta por una hojarasca de datos irrelevantes.

El segundo peligro te atañe a ti como autor y tiene que ver con la procrastinación. Trabajar en los personajes y en la construcción del mundo puede ser una forma de procrastinar. Esta fase de ideación, que siempre pone en juego la imaginación, es a menudo una de las tareas preferidas por los autores, que sienten que durante ella pueden dar rienda suelta a su creatividad. De modo que suele ser una tarea que los escritores disfrutan y que, por ende, tienden a alargar más allá de lo necesario.

Mientras te detienes en acumular datos sobre el personaje o sobre el mundo, parece que estás trabajando en tu novela. Pero en realidad es posible que no estés haciendo avances importantes, sino posponiendo el momento de abordar otras fases del diseño de la novela que tal vez te gusten menos. Cuidado por tanto con la procrastinación.

El subtexto

Hemos dicho que el contexto son los datos evidentes que, aunque en segundo plano, ayudan a sostener la trama. El contexto construye el mundo y en gran medida construye también a los personajes.

Pero en una novela existe otro elemento, este invisible, pero igualmente de gran importancia: el subtexto.

El subtexto es todo aquello que en la novela no se expresa de manera explícita, ya sea mediante las palabras del narrador, ya mediante las de los personajes, y sin embargo está ahí. Aporta significado, aporta complejidad, el lector puede percibirlo, pero no consta de manera explícita.

El subtexto es el mensaje subyacente (o mensajes) que no se indica ni se muestra explícitamente, pero aun así brinda al lector información sobre los personajes, la trama y el contexto de la historia en su conjunto.

En el primer módulo mencionamos la Teoría del Iceberg, de Ernest Hemingway. Para Hemingway, un texto literario recoge solo una novena parte de la historia narrada, mientras las ocho partes restantes no aparecen explícitamente relatadas. Como si de un iceberg se tratara, la narración solo presenta una minúscula porción a la vista; pero una parte importante de la historia queda sumergida bajo las frías aguas que rodean al iceberg: el escritor la conoce, y el lector puede suponerla con bastante acierto. Para Hemingway todo lo que el escritor decide omitir sigue formando parte del texto, y se manifiesta de alguna manera en la novela.

Aunque Hemingway acuñó el concepto de la Teoría del Iceberg, en realidad el uso del subtexto es probablemente tan antiguo como la misma novela y autores de todos los tiempos lo han usado. En la vida cotidiana, a menudo existen grandes diferencias entre lo que se dice, lo que se piensa y lo que se hace, en esas brechas es donde vive el subtexto.

El subtexto es un territorio interesante para la exploración de los novelistas, que tratan de recoger en sus obras esa disconformidad entre lo aparente y lo real. O incluso usarla para tratar de manera implícita temas o ideas marcados por el tabú.

Tal es el caso, por ejemplo, de lo relacionado con el sexo. El sexo es una parte importante de la vida de los seres humanos, le dedicamos nuestro tiempo y nuestros pensamientos. Sin embargo, hasta comienzos del siglo XX la novela no comenzó a ocuparse de él de forma más o menos abierta. La censura o cierto sentido del decoro hacían que los escritores aludieran a esa faceta de las existencias de sus personajes de forma implícita. Es decir, echando mano del subtexto.

Como es natural, el subtexto también puede utilizarse para aludir a relaciones homosexuales, que hasta no hace tanto tiempo se veían como algo inmoral. Pero, de nuevo, los novelistas han deseado recoger esa realidad de la existencia humana en sus obras.

En la novela de Laurence Sterne *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, su narrador, el propio Tristram Shandy, pretende relatarnos la historia de su vida. Y para ello se remonta no a su nacimiento, sino al mismo momento de su concepción.

Yo hubiera deseado que mi padre o mi madre, o mejor, ambos —ya que los dos fueron igualmente responsables— hubiesen tomado conciencia de lo que se proponían cuando me concibieron, teniendo en cuenta mi estrecha vinculación con lo que hacían; [...]

—Por favor, querido —diría mi madre—, ¿has olvidado dar cuerda al reloj?

—¡Por Dios! —dijo mi padre profiriendo una exclamación, aunque cuidando al mismo tiempo de bajar la voz—. ¿Es que desde que existe el mundo puede haber mujer alguna que interrumpa a un hombre con tan estúpida pregunta?

Pero, por favor, me preguntarán, ¿qué es lo que estaba diciendo su padre? Nada, no decía nada.

En esta escena, la madre del protagonista interrumpe al padre preguntándole si se ha acordado de dar cuerda al reloj. Al padre le molesta la interrupción, pero el narrador se encarga de aclararnos que el padre no estaba *diciendo* nada, una manera hábil de subrayar que en realidad estaba *haciendo* algo. El lector puede deducir de inmediato qué era lo que hacía el padre del protagonista en la noche de su concepción.

En la novela de Luisa Carnés, *Tea Rooms*, también se usa el subtexto para aludir al sexo. En un momento, la narradora describe a la gente que se aglomera esperando el tranvía:

Mucha gente estacionada junto al banderín de parada del tranvía: jornaleros, funcionarios, modistas; el buen esposo, con su tarta de *chantilly*, «A ver si...»; la mujer humilde con el niño en los brazos; la señora demasiado gruesa y su marido...

En esta breve descripción, el buen esposo lleva una tarta de *chantilly* a su mujer «A ver si...». Lo que parece indicar que el hombre espera una recompensa por el detalle.

Usos del subtexto y cómo manejarlo

Pero, como es natural, el subtexto es una herramienta demasiado poderosa para limitar su uso a hablar indirectamente de sexo o indicar de manera implícita la orientación sexual de un personaje.

Hemos repetido en diversas ocasiones que la novela busca construir un reflejo de la vida. Y hemos indicado que en la vida existe el subtexto, porque a menudo nuestras palabras, pensamientos y actos no están alineados: decimos una cosa, pero pensamos otra e incluso hacemos otra distinta. Si la novela busca reflejar la vida, es normal que se sirva del subtexto para representar esa desavenencia común entre palabras, pensamientos y obras.

Pero, además, el subtexto es una excelente manera de persuadir al lector. Al proporcionar información de manera velada o implícita le estarás haciéndole partícipe de la construcción de la obra, obligándole a leer entre líneas y a conectar los puntos para reconstruir la imagen completa y llegar a sus propias conclusiones.

Jugar con el subtexto es también una excelente manera de revelar información sobre la historia o los personajes sin proporcionarla directamente. También permite apuntar de manera sutil hacia lo que va a suceder más adelante, permitiendo que el lector haga sus pronósticos.

Por ejemplo, en *Mansfield Park*, la novela de Jane Austen, una joven pareja pretende saltar una verja y alejarse del grupo con el que pasea por los jardines de una propiedad. La joven, Maria Bertram, está prometida a otro hombre, pero evidentemente desea algo de intimidad con Henry Crawford, un hombre apuesto que desde hace poco la corteja y que le gusta más que su prometido. Fanny Price, la protagonista, y prima de la joven intrépida, le advierte:

—Vas a lastimarte, Maria —gritó—; vas a herirte con el pincho de los barrotes o a desgarrarte el vestido; y puedes caerte en la zanja de abajo. Será mejor que no te vayas.

En las palabras de Fanny, el pincho actúa como un símbolo fálico y el vestido desgarrado representa la pérdida de la virginidad. Pero María no hace caso de las advertencias de su prima Fanny y se aleja con su enamorado. El lector puede suponer que entre María y Henry Crawford se estrechan las relaciones, y que ese hecho va a traer problemas en el futuro.

El subtexto es también una manera de construir a los personajes, pues puede decir tanto sobre ellos como el propio texto, revelando de manera implícita las motivaciones de las palabras o acciones de un personaje.

En *La solitaria pasión de Judith Hearn*, una novela de Brian Moore, Judith visita con regularidad a los O'Neill. Judith sabe que sus visitas incomodan a la familia, que los hijos se burlan de ella a sus espaldas; en el fondo, ella tampoco disfruta de esas visitas. Sin embargo, el subtexto explica por qué Judith Hearn sigue visitando a la familia: es el último lazo que la vincula a un pasado mejor y, si no fuera por los O'Neill, la soledad de Judith sería absoluta, no tendría a nadie en el mundo. Así, el subtexto nos permite comprender las motivaciones de Judith Hearn.

Cuando no existe concordancia entre lo que el personaje dice y lo que hace, es decir, cuando existe una discrepancia entre el contexto y el subtexto, este último contribuye también a subrayar la tensión dramática.

En *El gran Gatsby*, Jay Gatsby consigue que Daisy visite su casa. Daisy es el amor de juventud al que perdió, y ahora vuelve a reencontrarse con ella por primera vez en muchos años. El reencuentro de los antiguos amantes se produce mientras Gatsby, como anfitrión, enseña a su invitada su lujosa mansión. En un momento dado abre sus armarios roperos y comienza a sacar las camisas que acumula en ellos:

Cogió una pila de camisas y empezó a tirarlas una a una ante nosotros, camisas de hilo puro, de seda con cuerpo y de exquisita franela que se desdoblaban al caer sobre la mesa, cubriéndola de un desorden multicolor. Mientras las admirábamos, cogió más y el suntuoso y suave montón siguió creciendo: camisas a rayas, círculos y cuadros en tonos coral, verde manzana, violeta y naranja claro, con monogramas en azul tinta. De repente, emitiendo un so-

nido forzado, Daisy enterró la cabeza en las camisas y se puso a llorar violentamente.

—Son unas camisas tan bonitas —sollozó, su voz apagada entre los pliegues—. Me pone triste no haber visto nunca unas... unas camisas tan bonitas.

Daisy manifiesta, con su comentario sobre las camisas, la emoción que la embarga al encontrarse de nuevo en presencia de su antiguo enamorado. Aunque no lo dice explícitamente, el lector comprende sin problema a qué obedecen esas lágrimas que, lógicamente, no han sido causadas por la pena de no haber contemplado unas camisas tan bonitas antes.

Por último, el subtexto es también una herramienta que permite añadir complejidad a la novela, al agregar múltiples capas de significado a la narración.

Trabajar el subtexto es una de las labores más delicadas al escribir una novela. Debes hacer que la información que omites, aunque ausente, se exprese de manera locuaz, permitiendo que el lector complete los huecos de la historia con sus propias hipótesis y conjeturas.

En *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa explica:

Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector. Narrar callando, mediante alusiones que conviertan el escamoteo en expectativa y fuerzan al lector a intervenir activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones, es una de las más frecuentes maneras que tienen los narradores para hacer brotar vivencias en sus historias, es decir, dotarlas de poder de persuasión.

Para introducir subtexto en tu novela debes valorar, en primer lugar, cuándo puede beneficiar que, en lugar de exponer abiertamente una información, la presentes de manera implícita o mediante alusiones.

Hoy en día es posible escribir escenas de sexo explícito o construir personajes abiertamente homosexuales y no es necesario recurrir al subtexto para tocar esos temas. Pero piensa si vas a tratar algún otro asunto que podría herir susceptibilidades y que prefieras construir mediante un buen manejo del subtexto.

También puede suceder que, si bien hay temas que aunque tú como autor puedes abordar sin tapujos, tus personajes no podrían hacerlo. Bien por la época en que se sitúa la novela, bien por la propia identidad del personaje.

Para trabajar el subtexto puedes, en primer lugar, servirte de la narración. Hacer que el narrador calle ciertas cosas, pero aluda a ellas de manera tan hábil y sutil que el verdadero significado no pase desapercibido para el lector.

Ya vimos cómo lo hace Laurence Sterne con el diálogo en que el padre de Tristram Shandy se queja de que su esposa lo interrumpa con una pregunta fuera de lugar. Son las palabras del narrador las que dan la clave de la escena con dos simples frases: «Pero, por favor, me preguntarán, ¿qué es lo que estaba diciendo su padre? Nada, no decía nada».

También puedes servirte de las escenas y diálogos para crear con ellos una segunda lectura que el lector no pueda malinterpretar. Hemos visto cómo lo hace Francis Scott Fitzgerald en la escena en la que Daisy llora sobre las camisas de Jay Gatsby. También se sirve del subtexto en la escena en que Tom Buchanan, el marido de Daisy, comprende que su mujer y Jay son amantes.

En la escena, el matrimonio Buchanan da una comida para sus amigos. Daisy ha convenido con su amante que aprovechará ese momento para confesar a su marido que está enamorada de Gatsby... pero no parece decidida a hacerlo. Mientras tanto, Tom, sorprende una actitud entre ellos que le hace comprender lo que sucede:

Almorzamos en el comedor, también en sombras para protegerlo del calor, y junto con la cerveza fría tragamos una alegría nerviosa.

—¿Qué vamos a hacer con nuestras vidas esta tarde? —se quejó Daisy—. ¿Y mañana y los próximos treinta años?

—No seas morbosa —respondió Jordan—. La vida comienza de nuevo cuando empieza a hacer fresco en otoño.

—Pero hace tanto calor —insistió Daisy a punto de llorar—, y todo es tan confuso. ¡Vayamos a la ciudad!

Su voz luchaba por atravesar el calor, se golpeaba contra él y moldeaba su falta de sentido hasta darle forma.

—¿Quién quiere ir a la ciudad? —insistió Daisy. La mirada de Gatsby flotó hacia ella—. ¡Ah! —gritó—. Parece tan sereno.

Sus ojos se encontraron y quedaron mirándose el uno al otro, solos en el vacío. Con esfuerzo, ella bajó su mirada hacia la mesa.

—Parece siempre tan sereno —repitió.

Le había dicho que lo amaba, y Tom Buchanan lo había visto. Estaba atónito. Se le abrió un poco la boca y miró a Gatsby, para luego mirar a Daisy como si acabara de reconocer en ella a alguien a quien había tratado tiempo atrás.

—Se parece al anuncio de ese hombre —continuó ella con aire inocente—. El anuncio ese del hombre que...

—Está bien —interrumpió Tom rápidamente—. Estoy dispuesto a ir a la ciudad. Venga, nos vamos todos a la ciudad.

Se puso en pie con los ojos aún relampagueando entre Gatsby y su mujer. Nadie se movió.

—¡Vamos! —su mal humor cedió un poco—. ¿Qué pasa ahora? Si vamos a ir a la ciudad, en marcha.

En esta escena Daisy se muestra inquieta. Ha convenido con Gatsby que hablará con su marido, pero evidentemente no tiene valor para hacerlo. Su pregunta sobre los planes para los próximos treinta años o su propuesta de ir a la ciudad delatan su nerviosismo, pero este recorre la escena como subtexto, pues en ningún lugar se dice explícitamente que la mujer esté nerviosa.

Aún así, Daisy no puede evitar dirigir a su amante una intensa mirada que su marido sorprende. El autor sí vuelve explícito el momento en el que Tom Buchanan sorprende la declaración de amor que la pareja se lanza con la mirada: «Le había dicho que lo amaba, y Tom Buchanan lo había visto». Pero Fitzgerald vuelve a recurrir al subtexto para plasmar la reacción del esposo. Se levanta de la mesa y urge a todos a ir a la ciudad. Está enfadado, pero lo disimula.

Como vimos al hablar de los personajes, las motivaciones que los impulsan tienen siempre una gran importancia. Y esa motivación es la que rige sus actos e incluso sus palabras. En este caso, la motivación de Tom Buchanan es disimular lo que acaba de descubrir. Jay Gatsby confía todavía en que Daisy, de quien está profundamente enamorado, lo elija, pero espera que sea ella quien hable con Tom. Y Daisy es incapaz de cumplir lo prometido, probablemente es en esa escena cuando descubre que nunca dejará a su esposo por Jay.

Todo lo que los personajes no dicen, e incluso tampoco el narrador, fluye como subtexto por debajo de la escena y contribuye a generar un momento de gran tensión dramática, potenciada por la atmósfera de calor que la envuelve.

El subtexto es por tanto una herramienta muy poderosa para subrayar la significación de escenas, diálogos y, en general, de la novela. Y lo hace de un modo sutil e inteligente que va a capturar de inmediato la atención del lector, quien se va a prestar a leer entre líneas todo lo que se ha omitido, a bucear en torno a la enorme masa de significado que hay bajo la superficie y a la que tú te habrás ocupado de señalar adecuadamente.