

3 Técnica del iceberg

3. Técnica del iceberg

La técnica del iceberg —también llamada teoría de la omisión— es la estrategia narrativa que consiste en mostrar solo una fracción de la historia en la superficie del texto, dejando que el lector infiera el significado profundo de esta a partir de lo que se sugiere, pero no se dice.

Su nombre procede de una observación de Ernest Hemingway en *Muerte en la tarde* (1932):

Si un escritor de prosa sabe lo suficiente sobre lo que está escribiendo, puede omitir cosas que sabe, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá una sensación de esas cosas con tanta fuerza como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimiento de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua.

Años más tarde, en su obra *París era una fiesta* (1964), que es en parte una crónica de su formación como escritor, Hemingway volvió sobre su teoría:

Sentado allí en Lipp, seguí pensando y recordé el primer cuento que logré escribir después de la pérdida de mis manuscritos. Fue en Cortina d'Ampezzo, adonde había vuelto a reunirme con Hadley. Después de una temporada de esquí en primavera, interrumpida para ir a hacer un reportaje a Renania y al Rhur. Era un cuento muy sencillo titulado *Out of season*, en el cual omití el verdadero final, que era que el viejo protagonista se ahorcaba. Lo omití basándome en mi recién estrenada teoría de que uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que uno omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da la sensación de que hay más de lo que se le ha dicho.

Para Hemingway, quien popularizó esta técnica, un texto literario debía recoger solo una octava parte de la historia narrada, mientras las siete partes restantes no debían aparecer 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 de la historia y se manifiesta de alguna manera en el texto.

3. Técnica del iceberg

Como muestra preliminar de la técnica del iceberg sirva este microrrelato que el propio Ernest Hemingway escribió como respuesta a un reto que le proponía contar una historia en tan solo seis palabras:

Se venden. Botitas de bebé. Nuevas.

Seis simples palabras, tres frases, cuentan una historia completa. El texto solo narra que se venden unas botas de bebé, simulando un anuncio por palabras. Esa es la punta del iceberg. Por debajo de ella se esconde la tragedia de los padres que compraron esas botas para su hijo, que ha muerto sin llegar a usarlas.

Ahora bien, la técnica del iceberg no consiste simplemente en «ser breve» o «escribir poco»: es una forma de composición en la que lo no dicho sostiene lo dicho. El escritor debe conocer toda la historia —los antecedentes, las motivaciones, los detalles que omite— para que la omisión funcione. Lo que se calla no desaparece: genera un campo de fuerza bajo la superficie del texto que el lector percibe como tensión, ambigüedad y profundidad.

Hemingway insistía:

Todo lo que sabes o conoces pero decides omitir forma parte del texto y se manifiesta en él de alguna manera. Sin embargo, cuando un escritor omite algo que no sabe, se producen lagunas en el texto.

Es decir, cuando en el texto se omite algo que el escritor no sabe, algo que no ha ideado, algo sobre lo que no se ha tomado el tiempo de reflexionar, esa omisión perjudica a la obra. Puede decirse que el lector avezado será capaz de detectar cuándo el escritor deja espacios en blanco para que él los rellene, como una invitación a participar activamente de la composición de la obra y completarla (lo que de hecho es uno de los placeres del buen lector). Pero se dará cuenta de cuándo lo que sucede en realidad es que los huecos de la novela no han sido sabiamente pensados por el escritor como una invitación para él, sino que son vacíos provocados por su desconocimiento profundo de la historia que estaba contando o de las prisas por solventar el trabajo de ideación.

También Ricardo Piglia se refiere a este método compositivo en sus «Tesis sobre el cuento», publicadas en la prensa, pero recopiladas más tarde en el volumen *Formas breves* (2000):

I

En uno de sus cuadernos de notas, Chéjov registró esta anécdota: «Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida». La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III

Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

[...]

V

El cuento es un relato que encierra un relato secreto.

No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento.

VI

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La Teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

1. Claves de la técnica del iceberg

Lo visto hasta ahora nos permite reconocer algunas de las claves de la teoría de la omisión o del iceberg.

No se trata simplemente de ser breve; desde su misma concepción la historia se idea en términos de elipsis: hay una parte que el escritor conoce, pero que decide no contar. Sin embargo, esa parte que no se va a contar debe aparecer de forma velada, pero clara, en la narración para que el lector pueda captarla y comprenderla.

Esto significa que el escritor debe conocerlo «todo» sobre la historia que planea escribir: la parte sumergida del iceberg debe ser también pensada —creada—. Solo de ese modo será capaz el autor de reflejarla en el texto con eficacia y volverla comprensible para el lector. Si las omisiones en la historia son provocadas por un mal conocimiento por parte del escritor de sus materiales, el lector lo comprenderá así.

De manera que la aplicación de esta técnica comienza ya en la fase de ideación de la obra. El escritor debe decidir cuál será la historia uno, la narrada o evidente, y cuál la dos, la elidida u oculta. También cómo se van a relacionar entre sí y cómo la primera aludirá a la segunda, para que aparezca en sus intersticios, como dice Piglia. Es decir, el autor debe responder de antemano a la cuestión: ¿cómo contar una historia mientras se está contando otra?

Como también apunta Piglia, la estrategia narrativa debe estar al servicio de esa intención de que una historia explícita contenga una historia implícita. Algunos de los elementos de la obra deberán trabajarse de forma concreta con esa finalidad, como veremos enseguida, mientras que otros deberán tener una doble función, sirviendo de un modo a la primera historia y de otro distinto a la segunda.

Los elementos que deben trabajarse de manera intencional para aplicar la técnica del iceberg son el subtexto y el lenguaje.

1.1. El subtexto

En un texto literario intervienen dos elementos: el contexto y el subtexto.

El contexto son los datos evidentes que, aunque situados en segundo plano respecto a la acción y a los personajes, ayudan a sostener la trama. Lo forman los eventos que preceden al marco narrativo de la historia que se cuenta. Serían aquellos acontecimientos que son cronológicamente anteriores al momento en que la historia comienza, pero que el lector debe conocer para comprender

3. Técnica del iceberg

adecuadamente los hechos relatados. También forma el contexto toda aquella información que se refiere al entorno físico, político, histórico, cultural... dentro del cual sucede la acción narrada.

Por su parte, el subtexto es todo aquello que no se expresa en el texto 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 forma evidente. Es la muerte del niño en el microrrelato de Hemingway, aunque no se hable de ella en ningún momento.

Para dar relevancia al subtexto, antes de escribir es importante, como queda dicho, tener claro cuál será la historia explícita y cual la implícita y decidir, en consonancia, qué se va a llevar al texto y qué no. Qué parte de la historia se va a sugerir, va a quedar latente como una lectura entre líneas que el lector se encargará de completar y materializar. Pero cuidado: lo no narrado es vital en cualquier narración, pero lo es especialmente cuando el autor apuesta por servirse de la teoría del iceberg. De manera que lo que no va a estar en la historia, el subtexto, es una decisión autorial consciente, no puede quedar en manos del azar y resultar algo involuntario, accidental.

Como es lógico, esta toma de decisiones se realiza durante la ideación y planificación de la obra. Y afectará tanto a la concepción del personaje como al marco en el que se desenvuelve la acción, así como al significado de la historia.

En cuanto al personaje, hay que asegurarse de podar al máximo tanto su biografía como lo relativo a su psicología y carácter. Recuerda, esto no significa que el autor no conozca a sus personajes, sino que dejará en el texto solo lo esencial para que el lector pueda comprenderlos. Lo mismo sucede con el marco de la acción (lugares, época, circunstancias socioculturales, ambientes...): el autor lo conoce, pero lleva al texto lo mínimo para que la comprensión de la historia sea viable.

1.2. El lenguaje

Para aplicar la técnica del iceberg el escritor ha de ser un maestro de la alusión y la sugerencia y trabajar hasta encontrar la expresión justa que permita que el lector comprenda una intención sin necesidad de palabras innecesarias.

Hemingway podría haber escrito: «El bebé había muerto. Los padres, compungidos, pusieron a la venta sus botitas en la sección de anuncios del diario local. No había llegado a estrenarlas». Pero logró contar lo mismo en tan solo seis palabras.

Por tanto, se debe buscar voluntaria e incansablemente una escritura concisa, precisa, sobria. Allí donde se pueda usar una frase, mejor no usar dos; si una idea se puede expresar con una palabra, mejor no usar más. Ha de seguirse a rajatabla la ley de la economía del lenguaje, que postula que ha de conseguirse el máximo de significado con el mínimo de palabras. La técnica de la omisión exige un uso eficiente de la lengua con el objetivo de condensar y concretar lo que queremos expresar. Recuerda que no se trata de acumular palabras, sino de reflexionar hasta dar con la palabra exacta, *le mot juste*, como proponía Gustave Flaubert.

La alusión, la sugerencia, la metáfora, la elipsis son de uso imprescindible en esta técnica. Debes asegurarte de que cada palabra signifique algo y, al tiempo, cuidar de construir los huecos, lo no narrado, pero llenándolos a su vez de significado.

2. Variantes y matices de la técnica del iceberg

La técnica del iceberg permite, como es habitual en narrativa, diferentes modos de utilización, siempre en función de lo que persiga lograr el escritor. Podemos distinguir la omisión de hechos clave, la omisión emocional, el diálogo elusivo y el final abierto como omisión estructural. Repasémoslos y aprovechemos al tiempo para ver algunos ejemplos de uso de esta técnica.

2.1. Omisión de hechos clave

En esta variedad de uso hay un elemento central que no se narra, pero sí sus consecuencias o implicaciones. Como el lector puede ver las segundas —las consecuencias o implicaciones—, no le cuesta comprender cuál es la pieza que falta y completar el gran hueco que se abre en el centro de la historia.

El elemento clave que se omite puede ser un acontecimiento, como la muerte del bebé en el caso del microrrelato de las botitas. O puede ser el conflicto, como sucede en el relato de Hemingway titulado *Colinas como elefantes blancos* (1927).

En el relato, una pareja extranjera aguarda el tren en una estación española, en medio de un paisaje árido. El hombre trata de convencer a la mujer de que la decisión que han tomado de que ella se someta a cierta «operación» es lo mejor para ambos y para su relación. La mujer guarda ciertas reticencias, parece buscar que él le recuerde los motivos de esa decisión.

La «operación» a la que la joven se va a someter es en realidad un aborto, pero esa palabra no se pronuncia ni una sola vez en todo el relato; sin embargo, eso no impide que el lector comprenda cuál es la situación y adivine el conflicto al que se enfrentan los personajes, en especial la mujer, fuente de la tensión entre ellos que recorre todo el relato, electrificándolo.

Veamos un fragmento del relato:

—En realidad es una operación sencilla, Jig —dijo él—. Tan sencilla que ni puede llamársele operación.

La muchacha miraba fijamente el suelo bajo la mesa.

—Me consta que ni te darás cuenta, Jig. No es nada, en realidad. Sólo dejan que entre el aire...

La muchacha siguió callada.

—Iré contigo y no te dejaré ni un momento. Se trata de que entre un poco el aire y ya está.

—¿Qué haremos luego?

—Pues... estar bien. Igual que antes.

—¿Cómo lo sabes?

—Es lo único que nos preocupa. Lo único que nos hace desgraciados.

La muchacha miró la cortina, tendió una mano y cogiendo dos tiras dijo:

—¿Crees que luego estaremos bien y que seremos felices?

—Sí, estoy seguro. No debes tener miedo. Conozco mucha gente que lo ha hecho.

—Yo también —admitió ella—. Y luego todos fueron felices.

—Está bien —dijo el hombre—. Si no quieres no lo hagas. No deseo que hagas nada en contra de tu voluntad. Pero me consta que es facilísimo.

—¿Tú lo quieres? ¿Lo quieres de verdad?

—Creo que es lo más conveniente. Pero no quiero que lo hagas si verdaderamente no lo deseas.

—Y si lo hago, ¿serás feliz y todo volverá a ser como antes y me querrás?

—Ahora también te quiero. Tú sabes que te quiero.

—Lo sé. Pero si lo hago ¿todo volverá a ser bello y si digo que algo parece un elefante blanco a ti te gustará?

—Me gustará. Ahora también me gusta, sólo que ni puedo pensar en ello. Ya sabes cómo me pongo cuando tengo una preocupación.

—Si lo hago, ¿no volverás a preocuparte?

—No me preocuparé por eso porque sé que es muy sencillo.

—Entonces lo haré. No es por mí por quien me preocupo.

—¿Qué quieres decir?

3. Técnica del iceberg

—Que no me preocupo por mí.

—Yo sí me preocupo por ti.

—Sí, sí, pero yo no me preocupo por mí. Lo haré... y todo volverá a ser como antes.

—Si te pones así, no quiero que lo hagas.

Como vemos, casi todo el relato se construye mediante diálogos. Eso no obsta para que Hemingway haya incorporado algunas descripciones que dan contexto e incluso aportan cierto lirismo. Es decir, el texto sigue siendo literario, por más que se aplique la técnica de la omisión. Así, por ejemplo, el párrafo que abre el relato:

Al otro lado del valle del Ebro las colinas eran alargadas y blancas. En la parte de acá no había sombras ni árboles y la estación quedaba al sol entre dos líneas de railes. Inmediatamente junto a ella estaba la sombra calurosa del edificio y una cortina hecha con tiras de pequeños trozos de bambú, ensartados, colgaba en la puerta abierta del bar para ahuyentar las moscas. El americano y la muchacha que le acompañaba ocupaban una mesa a la sombra. Hacía mucho calor y el expreso de Barcelona tardaría cuarenta minutos en llegar. Se detenía dos en el empalme, y seguía hacia Madrid.

El paisaje se usa incluso de manera alegórica:

La muchacha se levantó y fue hasta el final del andén. Más allá, frente a ella, había campos de trigo. También había árboles a lo largo de las riberas del Ebro. Al otro lado del río, lejos, se alzaban montes. La sombra de una nube se cernió sobre el campo. Miró el río entre los árboles.

—Podríamos tener todo eso —dijo—. Podríamos tenerlo todo. Y cada día lo hacemos más imposible.

El paisaje fértil de los campos de trigo y los árboles a las orillas del río representan la maternidad, que la mujer en el fondo desea. Y crea un contraste, una oposición, con el terreno árido donde ambos —y su decisión— aguardan el tren. Hemingway decidió omitir muchas cosas en esta historia, pero no ciertas descripciones, porque sabía todo lo que estas pueden aportar al texto: contexto, lirismo, simbolismo.

Pero es en el diálogo entre el hombre y la mujer donde se oculta el conflicto: no solo el proyectado aborto, sino la presión que el hombre ejerce sobre la muchacha para que se avenga a someterse a él. Resulta evidente que ella ha aceptado porque teme que, de otro modo, él dejará de quererla; también porque, en cuanto ella le quiere a él, no desea saberle preocupado.

2.2. Omisión emocional

Otro modo de aplicar la técnica del iceberg es mediante la omisión emocional. El texto no expresa en modo alguno de manera explícita los sentimientos o emociones de los personajes, ni mediante el narrador ni mediante los diálogos. Sin embargo, sentimientos y emociones se hacen evidentes para el lector mediante el comportamiento, los gestos o los silencios de los personajes.

Aplicar la omisión emocional en una obra resulta altamente chocante y disruptivo. No olvidemos que uno de los motivos fundamentales por los que leemos es por los personajes: queremos empatizar con sus emociones e incluso reconocernos en ellas; por eso las obras literarias suelen hacer hincapié en la emoción y los sentimientos. De manera que eliminar el elemento emocional del primer plano de la narración resulta sorprendente. Sin embargo, cuando se usa la técnica del iceberg en realidad los sentimientos siguen ahí, implícitos pero presentes.

El ejemplo de *Colinas como elefantes blancos* es también un buen ejemplo de omisión emocional. Podemos intuir el miedo de la chica: a que algo salga mal, a perder el amor del hombre; y su tristeza por lo que se perderá con el aborto: el hijo, la familia. También podemos ver la exasperación del hombre, que quiere dar el asunto por zanjado, pero que ciertamente lamenta la tribulación de ella. Sin embargo, en el relato de Hemingway llegan a negarse explícitamente los sentimientos:

- Podremos ir a todas partes.
- No. No podremos. El mundo ya no será nuestro.
- Es nuestro.
- No, no lo es. Una vez te lo quitan, ya no se recobra.

3. Técnica del iceberg

—Pero si nadie nos lo ha quitado...

—Espera a ver.

—Vuelve aquí, a la sombra. No me gusta todo eso que sientes.

—Pero si no siento nada —dijo ella—. Simplemente... sé cosas.

A pesar de esa negación, los sentimientos de ambos y la tensión entre ellos quedan claramente manifiestos.

Encontramos otro ejemplo de omisión emocional en la novela *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio. En esta novela la omisión emocional forma parte intrínseca de la obra, que pertenece a la corriente objetivista, la cual propugnaba la máxima frialdad y distanciamiento emocional por parte del narrador con respecto a lo narrado. En el objetivismo, el narrador describe solo la «parte externa» de la acción y se limita a mostrar acciones, palabras y descripciones físicas; es el conocido como «narrador cámara». En la novela no se describen los pensamientos, sentimientos o motivaciones internas de los personajes; se asume que el lector puede deducir su psicología y carácter a través de lo que estos hacen y dicen.

La novela recoge un domingo de verano a orillas del Jarama, enfocándose en dos grupos: algunos habitantes de un pueblo próximo y un grupo de jóvenes que han ido a pasar el día desde la ciudad. Una tragedia acontece al final del día: una de las jóvenes muere ahogada:

—¿Pues qué pasará? —dijo Alicia—. Tanto misterio.

—Ganas de intrigarnos.

—No. Yo sé que algo pasa. ¡Algo ha pasado! ¡Se le nota a Daniel!...

Callaron todos; estaban pendientes de los otros dos, que hablaban bajo la luz de la bombilla, en mitad del jardín. Daniel estaba de espaldas. Enseguida veían violentarse la cara de Miguel, mientras sus manos agarraban al otro por los hombros; le hablaba a sacudidas. «Alicia, venir, venir todos», les gritó, «ha pasado una cosa terrible». Acudían sobresaltados y ya les formaban corro en derredor; Miguel miraba hacia el suelo; se hizo un silencio esperando sus palabras:

—Díselo tú...

Mely se puso a gritar y sacudía por los brazos a uno y a otro, que hablase, que lo dijese de una vez lo que fuera. Daniel bajaba la cara; «se ha ahogado Lucita en el río». Se estremecieron. Se encaraban con

Daniel; «pero cómo; pero cómo, por Dios; cómo ha sido posible...»; le clavaban las uñas en la camiseta: «¡Daniel...!». Mely se había cogido la cabeza entre las manos: «¡Lo sabía, lo sabía que había sido Lucita! ¡Lo sabía que había sido Lucita!...».

—Hace un rato. En la presa. Se estaban bañando.

—Tenemos que bajar —dijo Miguel.

—¿Alguna chica que venía con vosotros? —andaba preguntando, detrás, el de Atocha.

—¡Déjame ya...! —dijo Fernando—. Vamos, Daniel vámonos ahora mismo adonde sea...

Se dirigían hacia la puerta; Mely quiso seguirlos.

—Tú no vayas —la detuvo Zacarías—. Mejor que no vayas. Te vas a impresionar.

—¡Pero qué...! —dijo ella, mirándolo a la cara. ¡Cómo no voy a bajar! ¡Qué estás diciendo! ¡Cómo quieres que no la vea, Zacarías...! ¡Pero si no hace más que...! —Rompía a llorar—. ¡Un rato, Dios mío, si no hace más que un rato que estaba con nosotros...! ¡Pues cómo no voy a ir, Zacarías... cómo no voy a ir... cómo no voy a ir...!

Este fragmento corresponde al momento más dramático de la obra. Tras una larga jornada de domingo a orillas del río Jarama, donde el grupo de jóvenes ha compartido charlas triviales y baños, la atmósfera cambia bruscamente con la noticia de la muerte de Lucita. Ferlosio utiliza un estilo casi cinematográfico. Se centra en los diálogos y en las reacciones físicas (gestos, gritos, miradas...) para transmitir la tragedia sin recurrir al narrador para que explique los sentimientos de los personajes. El lector puede comprender sin problema la conmoción de los jóvenes amigos de Lucita interpretando la actitud de los personajes.

2.3. Diálogo elusivo

El diálogo elusivo es un recurso por el cual los personajes evitan, eluden o soslayan de forma deliberada abordar el que debería ser el tema central de la conversación, utilizando el subtexto para transmitir emociones, tensiones o secretos sin decirlos explícitamente.

El diálogo elusivo es, como puedes suponer, una herramienta fundamental para crear tensión, misterio e intriga. Los personajes hablan de un tema, a menudo banal, pero el subtexto permite inferir que en realidad se refieren a otra cosa, por lo general mucho más importante. El diálogo elusivo también puede aportar, aunque resulte curioso, realismo, ya que las personas raramente dicen todo lo que piensan de forma directa.

De nuevo, el diálogo de *Colinas como elefantes blancos* es un excelente ejemplo de diálogo elusivo: el tema central —el aborto— no se menciona en ningún momento. En su lugar, la pareja habla de la bebida que consumen, de que las colinas distantes parecen elefantes blancos; lo más cerca que están de hablar del aborto es cuando discuten acerca de esa «operación» que puede darles o arrebatárles todo, según.

También encontramos un diálogo elusivo (este no estructural, sino puntual) en *Donde da la vuelta el aire* (1960), la segunda parte de la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), de Gonzalo Torrente Ballester.

Se detuvo apenas un instante y continuó tranquila. Agarró, sin embargo, por el asa, el canastillo que llevaba; lo agarró con fuerza para golpear con él si fuese necesario.

El hombre llevó la mano al borde de la boina.

—Rosario.

—¿Quién eres?

—Ramón. ¿No te acuerdas?

Rosario titubeó.

—Estuviste en mi casa. Fuiste a ver a mi madre.

—Sí.

—Yo soy Ramón.

—Ya.

Se miraron en la oscuridad. Los ojos de Ramón relampagueaban.

—Pasaba... —dijo.

—¿Y qué?

—Pensé si querrías ir al baile.

Rosario rio.

—Sí. Al «Paraíso». Ahí al lado.

—No.

—Tengo ropa nueva, ¿sabes?

3. Técnica del iceberg

—No es por eso. Los viejos no me dejan ir.

—Podía hablarles.

—No, no. No me dejan. No te conocen.

—¿Es que no quieres?

—Es que no me dejarían.

—Ya.

Otro silencio.

—¿Sabe tu madre que estás aquí? —preguntó ella.

—No.

—Tenías que habérselo dicho.

—A ella le parece bien.

—¿Ya habéis hablado?

—El otro día, cuando estuviste.

—¿Y qué?

—Le parece bien.

—¿Y a ti?

—Yo puedo venir todas las noches un rato.

Rosario adelantó un paso, casi hasta rozarle. Él quedó quieto, envarado.

—¿Sabes lo de Cayetano?

—Sí.

—¿No te importa?

Ramón se encogió de hombros.

—Vuelve mañana —añadió Rosario—. Hablaré a mi madre.

—¿No quieres venir al baile?

—No, no. No puedo. De veras.

Abrió la cancela y entró en el corral.

—Pero vuelve mañana.

Aunque no lo parezca, este es un diálogo de cortejo. Así se inicia el noviazgo entre Rosario la Galana y Ramón. No hay palabras de amor ni declaraciones de afecto, no hay sentimiento alguno en las palabras que se intercambian Rosario y Ramón, quienes, andando el tiempo en la novela, llegarán a ser marido y mujer.

Hay todavía una alusión velada más en este diálogo. Rosario es la amante de Cayetano Salgado, el cacique del lugar. De manera que cuando ella le pregunta a su pretendiente si sabe lo de Cayetano y si no le importa, se alude de manera tácita a esa relación, que el futuro novio acepta.

En realidad, el subtexto de este diálogo no nos habla de amor, sino de interés. Rosario no acepta a Ramón porque lo quiera, sino porque es el modo de restaurar su buen nombre y llevar a cabo una venganza contra su propia familia, que la vendió a Cayetano por los beneficios que podían obtener de la posición de superioridad de él. Por su parte, Ramón busca hacerse con el manejo de la finca de los Galanes. El lector, que sabe estas y otras intrigas que afectan a los personajes, comprende muy bien el sentido de este diálogo elusivo; comprende que este diálogo es la punta del iceberg y que bajo ella se encuentra una masa más compleja y enrevesada.

2.4. Final abierto como omisión estructural

La técnica del iceberg puede aplicarse en el desenlace de la obra utilizando el final abierto como una manera de hurtar uno de los elementos fundamentales de todo texto literario: su desenlace.

El final abierto es un recurso narrativo por el cual la narración concluye sin resolver el conflicto principal, dejando la historia sin un final claro o categórico. Será el lector quien deba completar la parte faltante imaginando cómo podrían acabar los hechos. Sin embargo, gracias al contexto y al subtexto, el lector suele tener datos suficientes para suponer con acierto el final no explicitado de la historia; si bien en ocasiones el final abierto deja en el aire múltiples opciones sobre lo que podría suceder, abiertas a la interpretación del lector. De nuevo, es una manera de invitar al lector a participar en la composición de la obra.

Sobra decir que un buen uso del final abierto implica intencionalidad. No es una mera interrupción arbitraria del relato, sino una decisión autorial bien sopesada y ejecutada con esmero.

Tenemos un ejemplo de final abierto en *El guardián entre el centeno* (1951), de J. D. Salinger. El joven protagonista de la novela, Holden Caulfield, narra el fin de semana posterior a su expulsión del colegio (antes ya ha sido expulsado de otros centros). Holden se encuentra en una institución psiquiátrica recordando los acontecimientos que lo llevaron al borde del colapso emocional. El capítulo final, muy breve, como todos los de la novela, reza así:

Esto es todo lo que voy a contarles. Podría decirles lo que pasó cuando volví a casa y cuando me puse enfermo, y a qué colegio voy a ir el próximo otoño cuando salga de aquí, pero no tengo ganas. De verdad. En este momento no me importa nada de eso.

Mucha gente, especialmente el siquiatra que tienen aquí, me pregunta si voy a aplicarme cuando vuelva a estudiar en septiembre. Es una pregunta estúpida. ¿Cómo sabe uno lo que va a hacer hasta que llega el momento? Es imposible. Yo creo que sí, pero ¿cómo puedo saberlo con seguridad? Vamos, que es una estupidez. D. B. no es tan latoso como los demás, pero también me hace siempre un montón de preguntas. Vino a verme el sábado pasado con una chica inglesa que va a salir en la película que está escribiendo. Era la mar de afectada pero muy guapa. En un momento en que se fue al baño, que está al fondo de la otra ala del edificio, D. B. me preguntó qué pensaba de todo lo que les he contado. No supe qué contestarle. Si quieren que les diga la verdad, no lo sé. Siento habérselo dicho a tanta gente. De lo que estoy seguro es de que echo de menos en cierto modo a todas las personas de quienes les he hablado, incluso a Stradlater y a Ackley, por ejemplo. Creo que hasta al cerdo de Maurice le extraño un poco. Tiene gracia. No cuenten nunca nada a nadie. En el momento en que uno cuenta cualquier cosa, empieza a echar de menos a todo el mundo.

Holden ha llegado al final de su narración de los hechos de aquel fin de semana, pero la novela concluye con el protagonista en una institución mental, sin revelar detalles concretos sobre su futuro, su recuperación definitiva o su vuelta al colegio. El tono, reflexivo, algo más maduro, sugiere que Holden ha superado su crisis, lo que apuntaría hacia una mejoría, pero su actitud sigue siendo inestable. ¿Cuál será el futuro de Holden? El lector solo puede hacer conjeturas.

También Cormac McCarthy utiliza un final abierto en su novela *La carretera* (2006). En esta novela distópica, situada en un futuro postapocalíptico, un padre y su hijo pequeño caminan por una carretera rumbo al sur, en busca de un lugar donde el frío no sea tan intenso y haya más posibilidades de supervivencia; por el camino se han enfrentado con diversos peligros, incluido hordas de seres humanos caníbales. Pero al final de la novela el padre muere y el hijo se queda solo:

Durmió aquella noche pegado a su padre y lo abrazó pero al despertar por la mañana su padre estaba frío y tieso. Se quedó allí sentado llorando mucho rato y luego se levantó y atravesó el bosque hasta la carretera. Cuando regresó se puso de rodillas al lado de su padre y cogió su fría mano y pronunció su nombre una y otra vez.

Permaneció allí tres días y luego caminó hasta la carretera y miró alternativamente en ambas direcciones. Alguien se acercaba. Dio media vuelta para meterse en el bosque pero se detuvo. Se quedó en la carretera esperando con la pistola en la mano. Había tapado a su padre con todas las mantas y tenía frío y estaba hambriento. El hombre que apareció al fin y se lo quedó mirando iba vestido con una parka gris y amarilla de esquiar. Llevaba una escopeta con el cañón hacia abajo colgada del hombro mediante una correa de cuero trenzado y portaba una bandolera de nailon con balas para la escopeta. Un veterano de antiguas escaramuzas, barbudo, con una cicatriz en la mejilla y el pómulo hundido y la mirada extraviada en su único ojo. Cuando habló su boca hizo movimientos imperfectos. Luego sonrió.

¿Dónde está el hombre que te acompañaba?

Murió.

¿Era tu padre?

Sí. Era mi papá.

Lo siento.

No sé qué hacer.

Creo que deberías venir conmigo.

¿Tú eres de los buenos?

El hombre se quitó la capucha. Tenía el pelo largo y apelotonado. Miró al cielo. Como si allí hubiera algo que ver. Miró al chico. Sí, dijo. Soy de los buenos. ¿Por qué no guardas esa pistola?

3. Técnica del iceberg

Se supone que no debo dejar que nadie me la quite. Pase lo que pase.

Yo no quiero tu pistola. Lo único que quiero es que no me apuntes con ella.

Vale.

¿Dónde están vuestras cosas?

No tenemos mucho.

¿Tienes saco de dormir?

No.

¿Qué es lo que tienes? ¿Mantas?

Mi papá está tapado con ellas.

Llévame allí.

El chico se quedó quieto. El hombre le observó. Luego hincó una rodilla en el suelo y se descolgó la escopeta y permaneció allí de pie apoyado en la caña del arma. Las municiones que llevaba en la bandolera eran de carga manual y tenían los extremos sellados con cera. Olía a humo de leña. Mira, dijo. Tienes dos alternativas. Hemos discutido un poco sobre la conveniencia de venir a buscaros. Puedes quedarte aquí con tu papá y morirte o puedes venir conmigo. Si te quedas más vale que te apartes de la carretera. No sé cómo habéis llegado tan lejos. Pero yo creo que deberías venir conmigo. No te pasará nada. [...]

Se adentraron en el bosque y el hombre se puso en cuchillas y contempló la gris y consumida figura que yacía bajo el tablero inclinado. ¿Estas son todas las mantas que tenéis?, dijo.

Sí.

¿Tu maleta es esa?

Sí

Se incorporó y miró al chico. Será mejor que vayas a la carretera y me esperes allí. Yo llevaré las mantas y lo demás.

Y mi papá ¿qué?

Qué de qué.

No podemos dejarlo aquí.

Sí que podemos.

No quiero que lo vea gente.

Nadie lo verá.

¿Puedo tapanlo con hojas?

El viento se las llevará.

¿Podríamos tapanlo con una de las mantas?

3. Técnica del iceberg

Yo lo haré. Ahora vete.

Vale.

Esperó en la carretera y cuando el hombre regresó del bosque llevaba el maletín en una mano y las mantas sobre el hombro. Las estuvo mirando y le pasó una al chico. Toma, dijo. Envuélvete con esto. Tienes frío. El chico hizo ademán de darle la pistola pero no quiso cogerla. Quédatela tú, dijo.

Vale.

¿Sabes cómo se dispara?

Sí.

Bien.

¿Y mi papá?

No se puede hacer nada más.

Creo que me gustaría decirle adiós.

¿Estarás bien?

Sí.

Adelante. Te espero aquí.

Volvió al bosque y se arrodilló al lado de su padre. Estaba envuelto en una manta como el hombre le había prometido y el chico no lo destapó sino que se sentó a su lado y ahora estaba llorando pero no podía parar. Lloró mucho rato. Te hablaré todos los días, susurró. Y no me olvidaré. Pase lo que pase. Luego se levantó y dio media vuelta y regresó a la carretera.

La mujer al verle lo rodeó con sus brazos y lo estrechó. Oh, dijo, me alegro tanto de verte. A veces le hablaba de Dios. Él intentó hablar con Dios pero lo mejor era hablar con su padre y eso fue lo que hizo y no se le olvidó. La mujer dijo que eso estaba bien. Dijo que el aliento de Dios era también el de él aunque pasara de hombre a hombre por los siglos de los siglos.

Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente amarillada allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, bruñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa

3. Técnica del iceberg

que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio.

El chico se ha quedado huérfano, ha perdido la única (poca) protección que tenía en un mundo hostil. Otras gentes —un hombre y una mujer con niños— parece acogerlo, dicen ser de los buenos y realmente lo parecen. Pero el futuro del chico sigue siendo incierto.

También encontramos un final abierto en *Colinas como elefantes blancos*, el relato de Hemingway. El relato termina así:

El hombre cogió las dos grandes maletas y cruzó con ellas la estación hacia el otro lado del andén. Al volver entró en el bar donde bebía la gente que estaba esperando el tren. Pidió un anís en la barra y contempló a los otros. Todos esperaban tranquilamente el tren. Apartó la cortina de bambúes y salió. La vio sentada ante la mesa, sonriendo.

—¿Estás mejor? —dijo.

—Estoy muy bien —respondió ella—. No me pasa nada. Estoy perfectamente.

Pero el lector tiene motivos para suponer que las palabras de la mujer no son ciertas; no está perfectamente, trata de aguantar el tipo y someterse a la decisión que el hombre ha tomado acerca de lo que es mejor para ellos, aunque ella no está convencida. Puede que una conversación como aquella a la que acabamos de asistir se repita; puede que la mujer cambie de opinión y no se avenga a someterse al aborto; puede que sí lo haga y pierda la vida; puede que aborte y aun así la relación se rompa; puede que aborte y en efecto todo siga igual para la pareja... La narración no va más allá y deja al lector ante la encrucijada de un final abierto.

3. Recursos para utilizar la técnica del iceberg

Después de repasar las diferentes variantes de aplicación de la técnica del iceberg —o de la teoría de la omisión— y ver algunos ejemplos de su uso podemos extraer algunos de los recursos que se utilizan para construirla; estos recursos han sido empleados, de uno u otro modo, en los ejemplos anteriores.

Ya hemos hablado del subtexto, de esa información no dicha pero que sostiene la narración. Aunque haya ciertas cosas que no se nombren, están en el texto y el lector es plenamente consciente de ellas, como el aborto en *Colinas como elefantes blancos*, el desgarro de la muerte en *El Jarama* o el interés en *Donde da la vuelta el aire*. Los temas y los conflictos aparecen insinuados, pero nunca explícitamente mencionados.

Hablamos también del lenguaje. La técnica del iceberg exige un lenguaje sencillo y directo que presenta la realidad sin excesivo adorno. Se centra en lo esencial despojando al relato de cualquier sentimentalismo. Los sentimientos están, pero no los expresa el lenguaje, sino las actitudes de los personajes (más que sus palabras). Pensemos en el lenguaje concreto y con poco artificio de Ferlissio o de Cormac McCarthy en las novelas que hemos tomado como ejemplo.

Pero hay otros recursos en los que apoyarse para construir una historia usando la técnica del iceberg.

3.1. Narrador

El narrador será un narrador realista y objetivo, que describa los hechos de una manera imparcial e incluso impasible, sin juzgarla o comentarla, proporcionando siempre un enfoque externo. Tampoco da explicaciones sobre los hechos o las motivaciones de los personajes, es el lector quien debe inferirlos del flujo de la historia a medida que la narración avanza.

Un narrador *ad hoc* para usar con la teoría del iceberg es el narrador cámara. Este es un narrador en tercera que, como si de una cámara de cine se tratase, se ciñe a describir escenarios, acciones, diálogos... sin penetrar jamás en la interioridad de los personajes a cuya conciencia no tiene acceso; los pensamientos o sentimientos de estos quedan fuera del foco, por eso una parte importante de la historia queda sumergida, debajo de la superficie del texto.

La intención del escritor al usar este narrador es extirpar todo elemento sentimental o afectivo, dejando que predomine lo sensorial sobre lo consciente, promoviendo así cierta asepsia narrativa.

Este narrador, como una cámara, se centra únicamente en lo que se puede registrar mediante la vista y el oído: conversaciones, movimientos, descripciones del entorno y de los gestos de los personajes... Observa y registra, pero no interpreta. Pensemos en el narrador de Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama* o en el de Hemingway en *Colinas como elefantes blancos*.

3.2. Personajes

Como el narrador no accede al interior de los personajes estos se construyen únicamente a través de sus diálogos y de sus acciones y reacciones. El lenguaje no verbal de los personajes es entonces tan importante como sus diálogos (incluso a menudo puede serlo más). Pensemos en el encogimiento de hombros de Ramón cuando Rosario la Galana le pregunta si sabe lo suyo con Cayetano en *Donde da la vuelta el aire*. O en las actitudes de los jóvenes de Ferlosio:

Callaron todos; estaban pendientes de los otros dos, que hablaban bajo la luz de la bombilla, en mitad del jardín. Daniel estaba de espaldas. Enseguida veían violentarse la cara de Miguel, mientras sus manos agarraban al otro por los hombros; le hablaba a sacudidas. [...] Miguel miraba hacia el suelo; [...] Mely se puso a gritar y sacudía por los brazos a uno y a otro [...] Daniel bajaba la cara; [...] le clavaban las uñas en la camiseta: [...] Mely se había cogido la cabeza entre las manos [...].

La narración se concentra así en la conducta observable de los personajes ante una situación, no en su reflexión interna.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que este modo de narrar puede restarles hondura a los personajes. Vladimir Nabokov advertía que escribiendo como Ernest Hemingway no se podía construir un personaje de la complejidad de un Raskólnikov.

3.3. Diálogos

Como hemos visto, la técnica del iceberg se apoya de forma intensiva en los diálogos. A través de ellos será, en gran medida, como se construyan los personajes. Pero los diálogos son también peculiares cuando se aplica la técnica del iceberg: breves, a menudo casi cortantes, elípticos y elusivos; aunque también caracterizados casi siempre por una gran naturalidad: el escritor se ha esforzado en captar el ritmo y el modo de hablar de las personas reales para llevarlos a sus textos.

En estos diálogos hay muy pocas intervenciones del narrador y, cuando las hay, se limitan a indicar quién habla o a exponer gestos. Pensemos nuevamente en el diálogo que transcurre entre Rosario la Galana y Ramón o en los diálogos que hemos vistos tomados de *La carretera*:

Y mi papá ¿qué?
Qué de qué.
No podemos dejarlo aquí.
Sí que podemos.
No quiero que lo vea gente.
Nadie lo verá.
¿Puedo tapanlo con hojas?
El viento se las llevará.
¿Podríamos tapanlo con una de las mantas?
Yo lo haré. Ahora vete.
Vale.

A menudo los diálogos tienen un aire evasivo. Un personaje hace una pregunta directa pero su interlocutor le responde con otra pregunta, cambia de tema o da una respuesta vaga; incluso puede no contestar o hacerlo con un simple gesto (de nuevo, el encogimiento de hombros de Ramón hablando con Rosario). Las respuestas son con frecuencia monosilábicas: como meras rendijas a través de las cuales cuesta acceder a los pensamientos del personaje.

También se usa el silencio como una forma elocuente de subrayar el talante elusivo de las conversaciones. Así en Sánchez Ferlosio: «Se hizo un silencio esperando sus palabras»; o en Torrente Ballester:

Otro silencio.

—¿Sabe tu madre que estás aquí? —preguntó ella.

3.4. Descripciones

La técnica del iceberg no renuncia a la descripción, como ya vimos al hablar del relato de Hemingway *Colinas como elefantes blancos*. En cuanto el narrador se apoya únicamente en lo externo, en lo que se puede ver, las descripciones son fundamentales no solo para construir el contexto, sino también, como ya sabemos, para construir a los propios personajes.

Como está descripción —entreverada por algunas acciones— de una gasolinera en la que el chico y su padre buscan cosas útiles al comienzo de *La carretera*:

Cruzaron el río por un viejo puente de hormigón y varios kilómetros más adelante llegaron a una estación de servicio. Se quedaron observando desde la carretera. Creo que deberíamos ir a ver. Echar una ojeada. La maleza por la que vadearon se convertía en polvo a su paso. Cruzaron el arcén de asfalto quebrado y buscaron el tanque que alimentaba los surtidores. No había tapón y el hombre se acodó en el suelo para olfatear el caño pero el olor a gasolina era solo un rumor, tenue y rancio. Se puso de pie y miró hacia el edificio. Los surtidores con sus mangueras curiosamente todavía en su sitio. Las ventanas intactas. La puerta del taller estaba abierta y el hombre entró. Un armario metálico para herramientas adosado a una pared. Registró los cajones pero allí no había nada que

le sirviera. Buenos manguitos de media pulgada. Un destornillador de trinquete. Miró a su alrededor. Un barril metálico lleno de basura. Entró en la oficina. Polvo y ceniza por todas partes. El chico permaneció en el umbral. Una mesa metálica, una caja registradora. Viejos manuales de automóvil, hinchados y empapados. El linóleo estaba sucio y se alabeaba debido a las goteras del techo.

O esta otra en la que Rafael Sánchez Ferlosio describe parte del grupo de muchachos que se han acercado al río para pasar el día:

Venían sudorosos. Las chicas traían pañuelos de colorines, como Paulina, con los picos colgando. Ellos, camisetas blancas casi todos. Uno tenía camiseta de rayas horizontales, blanco y azul, como los marineros. Se había cubierto la cabeza con un pañuelo de bolsillo, hecho cuatro nudos en sus cuatro esquinas. Venía con los pantalones metidos en los calcetines. Otros en cambio traían pinzas de andar en bicicleta. Una alta, la última, se hacía toda remilgos por los accidentes del suelo, al pasar las vías, maldiciendo la bici.

—¡Ay, hijo, qué trasto más difícil!

Tenía unas gafas azules, historiadas, que levantaban dos puntas hacia los lados, como si prolongasen las cejas, y le hacían un rostro mítico y japonés.

3.5. Elipsis

En una técnica donde lo no narrado, lo que —voluntariamente— se deja fuera del relato ostenta tanto peso, el uso de la elipsis tiene una gran importancia.

La elipsis, como ya sabes, es una anisocronía que propone una síncopa en el tiempo al suprimir fragmentos de la historia en su discurrir cronológico lineal. Mediante la elipsis se elimina un segmento temporal de la historia, dejando algo sin contar. La elipsis puede ser explícita, cuando se indica el plazo de tiempo que se salta; por ejemplo, «Pasarán veinte años» o «Cinco días después». O bien puede ser implícita, cuando el tiempo transcurrido no se indica de forma inequívoca (por ejemplo, «Algún tiempo después»), o bien si el lector debe deducir el lapso omitido por el contexto.

3. Técnica del iceberg

La elipsis se usa con frecuencia para agilizar la narración, omitiendo del relato aspectos poco relevantes de la historia. Por ejemplo, en *La carretera*, Cormac McCarthy usa la elipsis de este modo, convirtiendo su uso en estructural. La novela avanza mediante saltos en el tiempo, omitiendo especificar los días, semanas o meses de caminata monótona, de hambre y de búsqueda de refugio. Esto subraya la invariabilidad de las jornadas, destinadas únicamente a la supervivencia; si bien cuando esa monotonía adversa se rompe es porque los personajes deben afrontar algún acontecimiento dramático.

Pero en la técnica del iceberg la elipsis se emplea también con otra finalidad: sacar del texto segmentos de tiempo que sí son relevantes por lo que sucede en ellos, pero que, elididos, van a contribuir a construir esa masa de hielo que sostiene la parte visible de la historia y generar esa tensión subyacente propia de la técnica de la omisión.

Son las llamadas elipsis temáticas o narrativas, donde lo que se elide no son meramente momentos temporales, sino información relevante con el objetivo de potenciar el suspense y/o forzar al lector a completar los huecos del texto o su sentido. Ya hemos visto un ejemplo de estas elipsis cuando hemos hablado del final abierto como omisión estructural y su ejemplo de *El guardián entre el centeno*. La novela acaba con una elipsis importante: no se detallan las semanas de tratamiento de Holden en el sanatorio tras su crisis nerviosa, dejando al lector con la incertidumbre de su verdadera recuperación.

También en *La carretera* se usa este tipo de elipsis. En primer lugar, con los nombres de los protagonistas. El narrador jamás designa por un nombre propio al padre y al hijo que caminan incansables hacia el sur por una carretera que atraviesa paisajes calcinados y pueblos y ciudades abandonados. Tal vez con ello el autor pretende significar que padre e hijo son simplemente dos representantes de la raza humana en medio de una tierra devastada.

Pero McCarthy también hace uso de la elipsis para hurtar el dato importante de cuál fue la catástrofe que devastó el mundo, convirtiéndolo en un lugar inhóspito de cenizas, frío, hambre y violencia. McCarthy no entra en explicaciones, nunca se especifica el tipo de cataclismo de manera explícita; tan solo hay pequeñas alusiones que apuntan hacia lo que parece una catástrofe nuclear, quizá una guerra:

Los relojes se pararon a la 1.17. Un largo tijeretazo de claridad y luego una serie de pequeñas sacudidas. Se levantó y fue a la ventana. ¿Qué pasa?, dijo ella. Él no respondió. Entró en el cuarto de baño y pulsó el interruptor de la luz pero ya no había corriente. Un fulgor rosado en la luna de la ventana. Hincó una rodilla y levantó la palanca para tapar la bañera y luego abrió los dos grifos a tope. Ella estaba en el umbral en camisón, agarrada a la jamba, sosteniéndose la barriga con una mano. ¿Qué es?, dijo. ¿Qué pasa?

No lo sé.

¿Por qué te bañas?

Yo no me baño.

Este planteamiento de la historia, lleno de incógnitas, contribuye a que el lector se aplique a la lectura deseoso de conocer los detalles que McCarthy sabia-mente razona, manteniendo la incertidumbre y obligando al lector a suplir con su imaginación aquella parte de la historia que el narrador no cuenta.

3.6. Inicio *in medias res* o *in extrema res*

El ejemplo de *La carretera* nos da una pista de otro recurso útil para construir una historia según la técnica del iceberg: los inicios *in medias res* o *in extrema res*.

El inicio *in medias res* es aquel en el que la narración comienza con la acción ya comenzada, omitiendo la introducción tradicional. Como dice Javier Aparicio Maydeu: se obliga al lector a subirse «en un tren en marcha». Por su parte, el inicio *in extrema res* hace una propuesta similar, solo que situando el inicio de la narración en un momento cercano a su desenlace. Desde ese momento de arranque, ya sea más cercano al nudo central de la historia, ya lo sea al desenlace, ambos tipos de comienzo se sirven de las analepsis (retrocesos atrás en la línea cronológica, o *flashbacks*) para darle al lector los datos que necesita conocer para comprender cómo se llegó a esa situación.

En resumen, ambos tipos de inicio rompen la línea cronológica y, al hacerlo, promueven una construcción especial del tiempo del relato, apropiada para jugar con la dosificación de la información. El autor tiene así la potestad de decidir en qué momento revela según que datos, reservando algunos para proporcionarlos cuando le resulte más conveniente con el objeto de crear efectos de intriga, sorpresa o revelación. O bien omitiendo algunos por completo, dejándolos sumergidos bajo la superficie del texto de manera que «empujen hacia arriba» la punta del iceberg, su parte visible, pero sean su raíz oculta.

Siguiendo con nuestros ejemplos, también en *Colinas como elefantes blancos* nos encontramos con un relato *in medias res*. La situación que afronta la pareja que aguarda el tren ya está comenzada cuando la narración comienza: la mujer está embarazada y ya se ha tomado la decisión de que abortará. No sabemos nada de cuándo supo de su embarazo, ni de cuándo se lo comunicó al hombre; tampoco se nos relatan las conversaciones previas en las que la decisión fue tomada (o en las que quizá el hombre convenció a la chica de que el aborto era la mejor opción). Y en este caso, la narración no retrocederá en ningún momento para presentarnos esa información, que queda latente, pero es el origen de la situación actual y de la tensión entre hombre y mujer.

3.7. Mostrar

Un último recurso útil para construir un relato o novela siguiendo la técnica del iceberg es el de mostrar.

Seguro que ya conoces al tándem mostrar-contar. Y seguro que has recibido el consejo «muestra, no cuentes». Pues ese consejo, que en realidad no es válido siempre —ni para todo texto literario, ni para todo momento del texto—, sí lo es cuando lo que se busca es narrar de acuerdo con la teoría de la omisión.

En narratología, mostrar se corresponde con la mimesis, concepto que ya usaron Platón y Aristóteles. La mimesis es, de acuerdo con la RAE, la «imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona». Se correspondería, por tanto, con el famoso mostrar, cuando llevamos al texto el modo de hablar, los gestos y los ademanes de un personaje.

De acuerdo con otra nomenclatura, la mimesis equivale a lo que Gerard Genette denominó «relato de palabras»: el narrador intenta «imitar» la realidad de forma directa, cediendo la voz a los personajes a través del diálogo.

Si te paras a pensarlo, la imitación de los gestos y ademanes de los personajes y la transcripción de sus palabras mediante el diálogo están en la base de casi todos los ejemplos que hemos visto a lo largo de estas páginas. Una narración que se apoya en un narrador que consigna los gestos de los personajes, pero deja fuera sus pensamientos y emociones. Y abundantes diálogos con poca intervención del narrador, que se retira para dejar hablar a los personajes sin intervenir para explicar, valorar o juzgar sus palabras.

Los gestos y las palabras de los personajes explican la situación por sí solos, como en este último ejemplo de *El Jarama*:

Aparecía en el umbral.

—Muy buenas tardes.

—Buenas tardes, Manolo —dijo Lucio.

Mauricio lo había mirado apenas un instante.

—Hola, ¿qué hay? —murmuraba bajando los ojos hacia la pila del fregadero.

Se puso a enjuagar vasos. El otro se había detenido junto a Lucio; se pasaba la mano por la frente y resoplaba. Lucio lo miró.

—Claro, tanta corbata... —le decía; se suda, es natural.

Manolo se sacó un pañuelo blanco del bolsillo superior de la americana; se lo pasaba por dentro del cuello de la camisa. Observaba a Mauricio.

—Me da fatiga de verlo —continuaba Lucio—. La prenda más inútil. Ni para ahorcarse vale, por ser corta.

—Costumbres —dijo Manolo.

—Exigencias que tiene la vida ciudadana; etiquetas que se debían de desterrar.

—Ya —se dirigió a Mauricio—. ¿Tiene usted la bondad de ponerme un buen vaso de agua fresquita?

Mauricio alzó los ojos.

—¿Fresquita? Será del tiempo.

—Bueno, sí; la que haya...

3. Técnica del iceberg

El otro llenó el vaso; «La que bebemos todos», murmuraba al dejarlo sobre el mostrador.

—¿Eh?, ¿cómo dice? No le he oído, señor Mauricio; ¿decía usted?

—Digo que el agua esta es la que aquí bebemos todo el mundo. O sea, del tiempo. Fresquita, como tú la pides, no la hay. Como no sea la que hace el botijo, y que tampoco es una gran diferencia. Aparte que el que hacía ya el de tres este verano, se cascó la semana pasada y yo todo el verano comprando botijos no me estoy, francamente; con tres me creo que ya está bien.

—Pero que sí, señor Mauricio; si aquí nadie se queja.

—No, es que como pedías agua fresquita, por eso te lo digo, para que sepas lo que hay sobre el particular. Así es que ya lo has oído, aquí conforme esté del tiempo, pues así la tomamos. Ésa es la cosa. Agua fresca no hay.

Manolo sonreía forzosamente.

—Vaya, señor Mauricio, pero si el pedir yo agua fresquita no era más que por un decir. Como una frase hecha, ¿no me comprende?; que se viene a la boca el decirlo de esa manera, y nada más.

—Pues yo a lo que no es una cosa no lo llamo esa cosa. ¿Tiene sentido? Será una frase hecha o lo que quieras, pero yo cuando digo agua fresca es que la quiero fresca de verdad. Lo demás me parece como hablar un poquito a lo tontuno, la verdad sea dicha.

—Bueno, que quiere usted liarme, está visto.

—¿Yo? Dios me libre. ¿Cómo se te ocurre?

Manolo lo miró con una sonrisa apagada.

—Lo veo. No me diga que no.

—¡Qué locura! Humor tendría yo para eso.

—El que tiene esta tarde.

—¿Eh? Sabe Dios. No está eso tan claro.

—Ah, pues yo creo que...

—Déjalo, anda. No averigües.

El narrador cámara de Ferlosio lleva el mostrar a lo extremo, pero sirve muy bien para ilustrar esa idea de una narración apoyada en el diálogo y en la que la narración se ocupa sobre todo de describir los gestos y actitudes de los personajes: Lucio fregando vasos, Mauricio que se seca el sudor... Esa narración, no obstante, revela la tensión entre los dos personajes, con un Mauricio beligerante y algo pueril y un Manolo conciliador y quizá algo apocado.