

Acerca de la importancia de la técnica del ‘iceberg’ o dato escondido como recurso narrativo

On the importance of the iceberg technique or theory of omission as a narrative resource

Eduardo Huárag Álvarez¹
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

Luego de la definición de la técnica del “iceberg” o dato escondido, analizamos la utilización de este recurso en los relatos breves y en la novela. Se pretende demostrar el efecto que tiene en el manejo del suspenso el modo en que se le inserta en la estructura del relato. Ciertamente, como veremos, el dato escondido influye en el manejo del suspenso, dependiendo de la creatividad del autor y la dosificación de la información omitida. En algunos casos, tal información simplemente no figura. De ese modo se cumple la teoría del “iceberg”, elemento que deja ver solo una parte de su corporeidad y aplicando este principio diríamos que se elude el acontecimiento o incidente primordial.

353

Palabras clave: técnica, narración, suspenso, sugerencia, arte

1 Profesor principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
Correo: ehuarag@pucp.pe
ORCID: 0000-0002-2553-0054

ABSTRACT

Following the definition of the “iceberg” theory, or theory of omission, we analyze its application in short stories and novels. The aim is to demonstrate its impact on the handling of suspense through its integration into the structure of fiction. As we shall see, the theory of omission influences the management of suspense, depending on the author’s creativity and the judicious withholding of information. In some cases, such information is entirely omitted. Thus, the iceberg theory is realized, an element that reveals only a fraction of its entirety, and by applying this principle, the primary event or incident remains elusive.

Keywords: technique, fiction, suspense, suggestion, art

* * *

1. Introducción

El denominado *dato escondido* es, en realidad, un recurso muy antiguo, tanto como el acto mismo de narrar. Se encuentra en los orígenes de la cultura misma. Nace, seguramente, como recurso del narrador, para mantener el interés de los oyentes. Esto funcionó así tanto en los relatos breves como en los relatos más extensos. No es, pues, un recurso que se haya descubierto en el siglo XX, con el desarrollo de la narrativa contemporánea. Sin embargo, hay que precisar —en favor de Hemingway, su difusor—, que, en la novela del siglo XIX, se prefirió emplear narradores omniscientes y, desde ese punto de vista, se abrumaba con información al lector. Lo contrario sucederá en la narrativa del siglo XX, porque, en este caso, el narrador prefiere utilizar la elusión y abre para los lectores diversas posibilidades de significación.

Con su arte, el narrador hace posible que los lectores mantengan la expectativa a través de muchas acciones hasta que, finalmente, les revela el enigma.

Como se sabe, el relato —cuento o novela— es un todo articulado. En el caso de un cuento, gira en torno a un hecho anecdótico (una peripecia), y en la novela se articulan una serie de secuencias que conforman la trama. Así pues, no podemos quitar un capítulo sin que se afecte el planteamiento argumental.

El conjunto de secuencias narrativas supone, de un lado, el desarrollo del relato (la historia que se nos cuenta), pero está íntimamente relacionado al manejo del suspenso. La intuición del artista, su inspiración, es consciente de la necesidad de esa dosificación. Su creatividad está al servicio de ese logro artístico. Sabe que, gracias a su administración de la información terminará construyendo un todo relevante, significativo. A fin de cuentas, ese despliegue puede verse como un acto de magia. Heidegger analiza, en *Sendas perdidas*, el proceso por el cual un elemento natural (como la palabra, el lenguaje) se convierte en obra de arte. El filósofo se centra en el análisis de un cuadro (*Las botas*) de Van Gogh. Así pues, el artista no ha necesitado mostrarnos al campesino, el rostro del campesino, la corporeidad o la actividad que realiza; nos basta ver las botas que ha dibujado Van Gogh para saber todo lo que implica la imagen del campesino. En apariencia, solo un par de botas en un ambiente indeterminado. Y, sin embargo:

Desde la oscura abertura del interior del zapato, deformado por las pisadas nos mira el esfuerzo de los pasos del trabajo. En la pesantez toscamente confeccionada del zapato se ha almacenado la tenacidad del lento andar por los surcos extendidos hacia lo lejos y siempre uniformes de la tierra

arada, sobre la que hay un áspero viento. Lo húmedo y negro del suelo está sobre el cuero. Bajo la suela, se desliza la soledad de la senda que atraviesa la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita incitación de la tierra, su silencioso prodigar el grano que madura y su inexplicable negarse en el yermo barbecho del campo invernal. Por este útil cruza el temer sin queja por la seguridad del pan, la muda alegría de haber sobrevivido otra vez a la necesidad, el temblar en la llegada del nacimiento y el estremecimiento en el acoso de la muerte. (Heidegger, 1960, p. 13)

El arte es esa capacidad de *sugerir*, de *condensar*, de *metaforizar* las significaciones. Siempre serán un impacto en la conciencia del lector o espectador. Llegan a la mente del lector o espectador y las significaciones se abren como una diáspora. Lo contrario al arte no produce ese efecto. Lo contrario se queda en lo obvio.

El arte del relato es la dosificación del acontecimiento de manera que refiere una historia, pero sin hacer explícito lo fundamental de ella. Esta concepción es conocida como el principio del “iceberg”, Hemingway se dio cuenta de ello y lo puso en práctica. Piglia (2024) dice al respecto:

El uso de repeticiones, reiteraciones —ya de palabras, asonancias o consonancias y yuxtaposiciones—, unido al uso de la elipsis, define el estilo inconfundible de Hemingway y refuerza la presencia de una voz narrativa áspera que constituye el marco para la resonancia emocional. La lógica de una escena no depende de la acción que se desarrolla ahí, sino de las reacciones fragmentarias y entrecortadas de una realidad en crisis. Hemingway sustituye la lógica de la acción con la presencia de un narrador que no quiere decirse a sí mismo lo que ya sabe. (p.2)

2. El dato escondido en algunos relatos breves

El recurso de la información no revelada (elíptica), ciertamente, ha ido evolucionando con el desarrollo de la escritura. Así pues, encontraremos que el denominado dato escondido es de uso frecuente en los relatos breves, como lo es también en las novelas. Un escritor importante, como Mario Vargas Llosa, ha sistematizado su experiencia como artística del lenguaje en el libro *Cartas a un joven novelista* (1997). En ese libro explica que el dato escondido se refiere a los: “datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locuaces y azucen la imaginación del lector, de modo que este tenga que llenar aquello blancos de la historia con hipótesis y conjeturas de su propia cosecha (p. 79).

Hay aquí dos aspectos que debemos considerar. Por un lado, se entiende que el narrador conoce la historia completa y cuando la transmite dosifica los hechos para no hacer explícita parte de la historia. Se procede, entonces, bajo el mismo principio que utilizaba Hemingway: se deja de informar acontecimientos significativos con lo que se mantiene el interés del lector. Ciertamente, de este modo, el suspenso entra en acción. El hecho fundamental se omite, pese al interés del lector por saberlo.

2.1. Un cuento de Hemingway

No pocas veces el dato escondido se yuxtapone o entrelaza con el final del relato. Ello implica una gran maestría en la dosificación de la información y por ello se dice que los mejores relatos tienen un final inesperado. El dato escondido se suele revelar precisamente cuando el relato llega a su fin, de manera que la resolución del enigma de la historia se enla-

za con el hecho de revelar la información escamoteada. En la narrativa del siglo XX, el manejo del dato escondido cobra especial relevancia. Vargas Llosa menciona un conocido cuento de Hemingway, “Los asesinos”, que contiene dos interrogantes. Así, dos pistoleros entran al restaurante Henry’s. Luego de tomar el control interno del restaurante y someter a los empleados, preguntan por Ole Andreson. Es entonces cuando los pistoleros confiesan que están allí a la espera de que llegue el hombre aludido para asesinarlo. ¿Por qué querían matar a Ole Andreson? No lo dicen. Todo hace suponer que recibieron esa misión de un tercero.

El otro hecho desconcertante se plantea cuando Nick va a buscar a Ole Andreson para avisarle que hay dos pistoleros que lo buscan para matarlo y este ya lo sabe. Y a pesar de que Nick quiere ayudarlo, Ole Andreson no tiene afán de huir. Se ha resignado. ¿Y por qué quieren matarlo? Ole solo dirá que hizo algo que no debió hacer. Pero no da más información. Así pues, es un relato que nos mantiene en tensión por esas dos interrogantes, que no tienen respuestas explícitas en el relato. Es el lector quien hará sus conjeturas. El narrador cumplió con referir los hechos y deja el final “abierto” porque tampoco se nos dice si, efectivamente, lo mataron. Se deduce que sí, pero ese es un espacio semántico abierto que el lector debe llenar con su imaginación.

358

El cuento sale de lo habitual: dos pistoleros buscan a un supuesto transgresor para asesinarlo, pero, aunque parece que fue así, se evita referirlo. Es una ruptura de la lógica establecida para una narración de este tipo. Y si bien el móvil se mantiene como dato escondido, el final del relato no deja de ser patético. Ole se ha resignado y solo mira a la pared, lo que simbólicamente significa que es un ser humano que

ya no tiene horizonte. Es que Ole es eso, un “muerto” que aún vive.

2.2. Una propuesta metafórica con interpretación abierta

Un cuento célebre de Julio Cortázar está entre los que nos llama la atención por el manejo del dato escondido. Se trata de “Casa tomada”. El relato se inicia dándonos a conocer la vida cotidiana de dos hermanos que viven en una casona. Se trata del narrador-personaje y su hermana Irene. Él está dedicado a la literatura y aprecia los libros que pudiera traer el librero; ella es una mujer que se dedica a tejer indumentarias útiles. Hay algunos datos importantes: ambos viven en la casa como si eso fuera un mundo cerrado. Ella había rechazado dos pretendientes, y a él se le murió la novia. Habría que agregar que ninguno de los dos ejercía una actividad laboral: “No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar, 1994, p. 15).

Ahora bien, en ese mundo supuestamente apacible en el que están resignados a vivir como un matrimonio de hermanos, acontece lo inesperado:

Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación (...) Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo. (p. 16)

359

El caso es que, según el narrador, él tuvo que cerrar la puerta. Ello supuso que ya no tendrían acceso a muchas de las cosas que se guardaban allí. Eso provoca un malestar. Pero ¿qué era

ese ruido que les quitaba el derecho a utilizar todas las habitaciones de la casa? ¿Es la casa una metáfora? E, igualmente, aquello que se nos presenta como un ruido inexplicable, ¿qué representa? Son interrogantes sin respuesta inmediata.

Lo concreto es que el ruido continúa y todo indica que se ubica del lado de la cocina y del baño. Ahora se sentían más nerviosos:

Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancela y nos quedamos en el zaguán. (p. 20)

Los dos terminaron huyendo del ruido insoportable. Entonces surge la pregunta: ¿Qué es aquello que los obliga a dejar la casa? Aquí la identificación del hecho extraordinario queda sin explicación. Dicho de otro modo, es el narrador-personaje quien no nos ofrece una explicación de ese extraño ruido que los termina expulsando de la casa. Es un dato escondido sin identificación.

En realidad, es un modo de contar. Utilizar un hecho que termina siendo metafórico, pero una metáfora enigmática que queda a la libre interpretación del lector. Si se quisiera hacer una explicación sociológica se podría decir que se trata de una familia aristocrática, que vive de sus rentas y que, en determinado momento, el Estado (ese ruido inexplicable) decide expropiar su casona. De ese modo, afectados en su tenencia, deben marcharse.

Pero si se partiera de otros indicadores, como por ejemplo el hecho de que habitaran en un mundo solo para ellos dos, podría suponer una idílica relación incestuosa, ciertamente

no consumada de modo explícito. Se trata de una relación en la que un hermano vive pendiente del otro y no hay un vínculo afectivo o sentimental con un tercero. Por tanto, el ruido podría entenderse, metafóricamente, como la censura que ejercen las instituciones que no aceptan el vínculo incestuoso. Ellos saben que esa relación no será aceptada y por eso no entran en escena otros personajes. Al comienzo, el sonido, que representaría la censura, presiona sobre ellos y les va quitando ese espacio. La casa es el escenario social. Finalmente, no pueden resistir la censura y se marchan.

Nótese, entonces, que estamos ante un cuento que ha propuesto una significación abierta para el hecho extraordinario. Hemos hecho dos interpretaciones distintas, pero pueden plantearse otras más. ¿Qué representa ese sonido que los termina expulsando de la casa? La respuesta queda como un enigma. Está abierta a la interpretación.

2.3. El hecho extraordinario como enigma

En el siglo veinte, el arte tiene diferentes manifestaciones en las que el hecho primordial está sugerido, o simplemente se muestra como una *ruptura* frente al canon establecido. En el arte pictórico lo veremos a través, inicialmente, del impresionismo, pero luego, de modo más directo, en la pintura de Picasso, Dalí y todos los surrealistas de la época. El tema de las modalidades de ruptura es amplísimo; bástenos la mención de Magritte, ese pintor cuyas propuestas siempre van a suponer una ruptura con la lógica de la percepción habitual. Ello lo podemos apreciar en aquel cuadro de una mujer montada a caballo y que se encuentra entre los arbustos. Una rápida visión nos permite darnos cuenta de que esa imagen no es posible dentro de la lógica que manejamos en nuestra reali-

dad. Naturalmente, el pintor lo ha hecho intencionalmente. Nos llamará la atención precisamente por eso. Como sucede en aquel cuadro en el que una mujer desnuda se cubre el cuerpo con un espejo, pero el espejo precisamente muestra la espalda desnuda de la mujer. Son situaciones contrarias a la lógica que gobierna el sentido común.

Con esa reflexión previa nos permitimos abordar el relato “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez (1999). Y he aquí que, en la vida cotidiana de una pareja, Pelayo se ve ante una extraña aparición: “Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas” (p. 239).

¿Quién era aquel extraño personaje que tenía la apariencia de un abuelo, pero que, a la vez, tenía alas? Los humanos, por cierto, no tenemos alas. Entonces surge la necesidad de definir a esa aparición como un hecho que rompe la lógica habitual. El enigma está planteado. Ahora se trata de averiguar su procedencia. No es un ser humano, sin duda. Pero, entonces, ¿cuál es la razón de su presencia en casa de Pelayo y Elisenda? El enigma de su origen y su presencia en ese lugar dará motivo a conjeturas. Y esa información es la que quiere conocer el lector. Lo extraordinario exige una explicación aceptada en los cánones racionales.

362

Recurren entonces a una vecina que, según el narrador “(...) sabía todas las cosas de la vida y la muerte” (p. 240). Y ella, que parece ser una adivina, llega a una rápida conclusión: “Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia” (p. 240).

Es importante aquí saber que el niño, hijo del matrimonio, estaba enfermo, y existe la creencia de que, si falleciera un niño, es un ángel el que se lo lleva al más allá.

Para develar el enigma de la aparición del personaje extraordinario participan la percepción y las conjeturas de los aldeanos. Esa es una diferencia importante con relación a los hechos extraordinarios que cuenta, por ejemplo, Borges. No son conjeturas o disquisiciones del narrador. El imaginario de la gente, incluso, le asigna un rol al aparecido que este estaba lejos de imaginar:

Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo. (p. 241).

La noticia corrió por toda la ciudad, y el Padre Gonzaga sintió que debía acercarse para saber la procedencia del que algunos, como la vecina, decían que era un ángel. De ser cierto, estaríamos ante un mensajero del mundo sacro, cosa que él debía deslindar. El Padre Gonzaga le habló en latín y el extraño personaje no respondió. Entonces "(...) tuvo la primera sospecha de impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros" (p. 241). Se supone que los aldeanos no quedaron conformes con la explicación del religioso por lo que les ofreció escribirle al obispo y que este debía escribirle al sumo pontífice para que determinara la identidad del aparecido. De este modo, la identidad del personaje queda como un dato escondido.

Lo importante de este cuento es que el enigma de la identidad del hombre con alas queda sin explicación. Nadie ofrece una respuesta acertada o verosímil. Y, como para acentuar el misterio de su aparición, el personaje que es motivo de curiosidad termina yéndose: “Una mañana Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de alta mar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo” (p. 247).

Lo concreto es que, ante sus ojos, vería que luego de unos aleteos torpes, el personaje ganó altura y voló con más convicción. Se alejó como vino, es decir, sin que se supiera su origen, ni su destino final. Es decir, el dato escondido no se llega a conocer. El personaje extraordinario queda como una aparición misteriosa. El narrador ha sabido mantener nuestro interés en un personaje del que no se llega a saber ni su naturaleza, ni su origen, ni su destino.

2.4. Un relato de Guimarães Rosa y una decisión drástica que quedó en el misterio

Un cuento en el que el dato escondido no se llega a descifrar es “La tercera orilla del río” de Joao Guimarães Rosa. Se trata del relato de un narrador-personaje que da algunos datos de su familia y menciona que un buen día su padre, que se distinguía por ser trabajador y de ánimo positivo, mandó a hacer una canoa. La peculiaridad es que se trataba de una canoa solo para una persona. Y cuando la canoa estuvo lista, el padre se despidió de ellos y se fue. Lo extraño es que no se fue del todo, es decir, no fue una partida definitiva: “Nuestro padre no regresó. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de

medio en medio, siempre en la canoa, para no salir de ella, nunca más” (Guimarães Rosa, 1993, p. 17).

¿Cuál fue el motivo por el que el padre del narrador tomó la decisión de alejarse de la casa? Ese es el dato escondido. Se lanzan una serie de conjeturas:

(...) todos atribuyeron a nuestro padre el motivo del que no querían decir: locura. Unos consideraban que podría tratarse del cumplimiento de una promesa o que nuestro padre, quién sabe por escrúpulo de alguna enfermedad, como ser la lepra, desertaba a otra suerte de vida, cerca y lejos de su familia. (p.17)

El hijo, con ese vínculo telemaico, se preocupa por dejarle algo de comer todos los días. Mientras tanto, pasa el tiempo. La hija se casa y va toda la familia para enseñarle el nieto, pero el padre no se acerca a verlos. No quería saber nada de ellos. La madre se va, igual que su hermano. La hermana que se había casado se fue con su marido. Solo quedó el narrador-personaje, quien ya empezaba a envejecer. Es decir, el dato escondido no se revela aun cuando ya no está su madre ni el resto de la familia.

El narrador personaje hace un último intento. Le hace señas: “Por fin, él apareció, ahí y allá, el bulto. Estaba allí, sentado en la popa. Estaba allí, al grito. Llamé, unas cuantas veces” (p.18) Incluso le expresa que ya había pasado suficiente tiempo y que, si era necesario, él podía tomar su lugar en la canoa. En el relato, pensamos que estamos muy cerca del regreso del padre y de que se sepa, al fin, cuál es el dato escondido. Es entonces que ocurre lo inesperado: el narrador personaje, el hijo leal, desiste del encuentro con el padre: “Con pavor, erizados los cabellos, corrí, huí, me alejé de allí, de un

modo desatinado. Porque me pareció que él venía de la parte del más allá. Y estoy pidiendo, pidiendo, pidiendo perdón” (p.18).

El hijo se queda con un cargo de culpa. Porque el padre ya no aparecerá más. No se supo más de él. La razón de su aislamiento quedará en el misterio. Un dato escondido que no se devela. La gran interrogante no se llega a develar. Solo nos quedamos con un narrador que nos ha transmitido su desconcierto y su culpa. De no haber huido, es probable que se hubiera conocido la verdadera razón. ¿Por qué se fue a lo que el narrador denomina la “tercera orilla del río”? ¿Por qué se estableció allí sin irse definitivamente? ¿Por qué no volvió a la casa? ¿Fue una acusación a la familia, a la esposa? Eso de no irse ¿era para hacerles sentir un sentimiento de culpa? Nunca se sabrá. Eso es parte de la conducta humana.

3. El dato escondido en algunas novelas

Nos interesa hacer algunos comentarios acerca del dato escondido en las novelas. Mientras el cuento se estructura en función de una peripecia o un hecho anecdótico, en la novela el relato supone la necesaria articulación de una serie de hechos e incidentes. La novela es de largo aliento. El narrador (o los narradores) tienen que mantener el interés del lector en ese tramo más o menos extenso que supone la lectura de una novela. En ese proceso, la novela puede elegir varios tipos de narrador. Está, por ejemplo, el narrador omnisciente (muy utilizado en la novela europea del siglo XIX, y la primera mitad del siglo XX en la novela hispanoamericana), aquella voz que conoce la historia y de quien estamos pendientes porque maneja el relato según su modo de contar. Por lo general, estas novelas adoptan el tiempo cronológico, lineal.

Entre otros tipos de narradores encontramos el que se conoce como narrador-personaje. Aquí es el personaje el que cuenta el relato, como lo hemos visto en “La tercera orilla del río”. Claro que podemos encontrar variantes como la de un personaje que ha visto lo sucedido, que ha sido testigo de los acontecimientos, y otro sería el personaje que está involucrado en la historia. Se podría agregar también al narrador externo, muy frecuente en la novela contemporánea. En este caso, el narrador se hace invisible. Es decir, tiene una intervención mínima. Solo da algunos detalles del lugar donde se desarrollan los hechos. Prefiere mostrar los hechos y lo que hacen los personajes de modo explícito. Son las acciones las que llevan la conducción del relato.

Un tercer dato importante es saber que la novela contemporánea no pudo evitar la influencia del cine. Ello explica que algunas novelas se organicen por secuencias narrativas en alternancia. Es decir, que una historia A se interrumpe para dar paso a una secuencia B (que en apariencia nada tiene que ver con la anterior), y luego a una historia C, que comprende un tercer escenario o personaje. Luego se repite el ciclo de A, B y C. Uno de los que ha trabajado esta modalidad es Mario Vargas Llosa. Lo aplicó en *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*, *El paraíso en la otra esquina* y *La fiesta del chivo*. Los cortes y ensambles se asemejan a lo que sucede con el montaje fílmico.

 367

3.1. La información retenida en *La fiesta del chivo*

Quando el relato tiene secuencias por alternancia, el riesgo es que el ritmo de lo narrado no siempre tenga la misma dinámica y el mismo impacto en las historias A, B y C. Podría suceder que la historia A cree más expectativas que B, y por

tanto atrape más el interés del lector. En cambio, la historia B puede ser también importante, pero se inclina más hacia la realidad interior del personaje, el mundo interior en el que se juntan la frustración, las decepciones y las ilusiones. Es lo que sucede con *La fiesta del chivo*. En esta novela, el tiempo narrativo que transmite Urania, como personaje, es muy distinto al tiempo dinámico y expectante que observamos en la secuencia de los conspiradores que están a la espera de que llegue el auto del dictador para acribillarlo.

Y es que en esta novela hay un dato escondido. Urania regresa a República Dominicana treinta y cinco años después. Ella se fue luego de lo acontecido en la Casa de Caoba. Urania era una adolescente y don Agustín Cabral, luego de haber tenido un cargo importante en el gobierno del dictador, había sido relegado. Sabemos también que el dictador se entregaba a los placeres sensoriales con las mujeres que él elegía. Era un *modus vivendi* que afectaba el honor y la dignidad de la ciudadanía. Y Urania fue ofrecida por su padre para que el dictador reconsiderase su actitud y “Cerebritito” Cabral recuperara su puesto de importancia en el gobierno. A sugerencia de uno de los funcionarios del dictador Trujillo, Agustín aceptó que su hija fuera a la Casa de Caoba. ¿Qué pasó realmente en la Casa de Caoba? Ese es el dato escondido, que se va a mantener a lo largo de la novela. ¿De qué modo afectó la vida emocional y afectiva de Urania? Ella salió de su país aún adolescente y en Estados Unidos se labró una profesión que le dio muchos éxitos, pero emocionalmente quedó muy afectada.

El dato escondido, sobre lo que le pasó a Urania, no se revelará hasta al final de la novela. Es en ese momento cuando Urania les contará a sus tías qué es lo que realmente pasó en

la Casa de Caoba en aquella ocasión que la dejaron con el dictador. Ellas, que eran tan pudorosas, tuvieron que escuchar a Urania contándoles, con detalles, lo que pasó el día que la entregaron al dictador. Y allí se revela el dato escondido. Ella hace una narración de los detalles de la violación. Es un relato brutal, grotesco, tanto que ellas se espantan de lo que les cuenta Urania: “¡Basta, Urania, basta! —la tía Adelina no llora. La mira con espanto, sin compasión. Tiene levantada la cuenca superciliar, dilatado el blanco de la esclerótica; está pasmada, convulsionada—. Para qué, hijita. ¡Dios mío, basta!” (2000, p. 508).

Pero, reiteramos, aquello es el dato escondido que corresponde a las secuencias que tratan de Urania, su resentimiento y hechos traumáticos. No es el dato escondido de otras secuencias, como la de los conspiradores, que utilizará otro modo de narrar o mantener el suspenso. Incluso, yo diría que la historia de los conspiradores y la emboscada decisiva es más dinámica y atractiva que la historia de Urania. Los conspiradores tenían una vocación heroica indiscutible. Pero, como sucede en muchas experiencias latinoamericanas, no habían previsto lo que podría suceder si uno de los personajes de la trama —en este caso, el general Pupo Román— no cumplía lo prometido. Así, pues, el afán de los rebeldes termina con un sabor de frustración. Casi todos los conspiradores serán ejecutados.

 369

3.2. Cuando el dato escondido se convierte en un enigma que se abre a muchas significaciones

Ese sería el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. En la novela, la anécdota se centra en Santiago Nasar, un personaje al que le darán muerte los

hermanos Pedro y Pablo Vicario. ¿El motivo? Un asunto de honor. Lo extraño del caso es que la noticia de la decisión de matarlo la corrieron antes por toda la aldea. Lo decían a todos los que pudieran oírle. El único que andaba confiado era Santiago Nasar, lo que deja la sospecha de que no se sentía culpable de nada.

Lo concreto es que Ángela Vicario se iba a casar con Bayardo San Román, un forastero que llegó a la aldea. Después, se dieron cuenta de que era un hombre acaudalado cuando compró la casa más bonita de la aldea y le pagó al vendedor una suma por encima de su valor. Eran tiempos en que los padres decidían los matrimonios. De manera que la familia Vicario creyó que Bayardo era el hombre indicado para Ángela. Ella, al inicio, se resistió con el argumento de que no lo amaba. Su madre la calló definitivamente con una frase: “También el amor se aprende” (p. 42).

Las costumbres de esos tiempos suponían que la novia debía llegar al matrimonio en estado virginal. La ceremonia se efectuó con mucho alborozo, pero la misma noche de bodas, Bayardo fue a tocar la puerta de la familia Vicario. ¿Qué había sucedido? Bayardo San Román comprobó que Ángela no llegó virginal, lo que fue una decepción insuperable. Siguiendo las costumbres, Bayardo la llevó a la casa de su familia y la devolvió a su madre.

370

Lo acontecido era un descrédito para la familia. Los hermanos Vicario decidieron interrogar a Ángela hasta que ella dijera quién había sido el hombre que le quitó la virginidad: “‘Anda, niña’ —le dijo [Pedro] temblando de rabia—, ‘dinos quién fue’. Y ella, aturdida por el interrogatorio implacable, dijo: ‘Santiago Nasar’” (p. 54). A partir de ese momento, los

hermanos Vicario sabían que debían matar a Santiago Nasar para restituir el honor de su hermana.

Luego, la novela presentará una serie de testimonios que demostrarían que posiblemente Santiago Nasar no fue quien le quitó la virginidad a Ángela Vicario. Bayardo San Román se fue de la aldea, pero mantuvo correspondencia con Ángela. A su vez, cuando a ella le preguntaban acerca de lo que verdaderamente había pasado y se reafirmaba que el responsable de su violación fue Santiago Nasar, nunca daba razones convincentes: “A todo el que quiso oírle se la contaba con sus pormenores, salvo el que nunca se había de aclarar quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó en realidad que hubiera sido Santiago Nasar” (p. 93).

De modo que el dato escondido se mantendrá en el misterio. Es un enigma que continuó los años siguientes. Incluso, cuando Bayardo, ya envejecido, fue a buscarla y se reconciliaron, pero no abordaron el tema.

Desde la perspectiva de la justicia, sin embargo, la perspectiva es otra. Así, cuando el magistrado hizo las indagaciones y llamó a Ángela para conocer su testimonio del cómo y por qué mataron a Santiago Nasar, ella respondió: “Fue mi autor” (p. 104).

Es decir, el caso no se llega a esclarecer. El enigma de lo acontecido queda en la memoria de Ángela. Solo ella lo sabe. Y aunque todos los indicios nos hacen ver que Santiago Nasar no fue, tampoco se dan pistas de quién pudo ser. Es este un caso de dato escondido que se mantendrá como un enigma. ¿Por qué dijo lo que dijo? Nunca se sabrá. Lo cierto es que,

con el final feliz de la reconciliación, el dato escondido pasa a un segundo plano.

3.3. *Los hermanos Karamazov* y el dato escondido que solo se revela en el instante final de la novela

Ese sería el caso de lo que sucede en la novela *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoyevski. El argumento desarrolla las relaciones al interior de una familia. Es decir, los encuentros y desencuentros de los hijos con un padre que se muestra autoritario e inmoral. Hasta que, de pronto, sucede que lo matan. Claro que no es un simple policial. Dostoyevski desarrolla el tema de la culpabilidad y de las reacciones humanas que pueden salirse de control. Dimitri e Iván deseaban que se muera su padre. Aliosha, el religioso, es generoso, aunque también tiene conflictos psíquicos o mentales que no logra resolver. El caso es que, a juzgar por los hechos, el más sospechoso es Dimitri porque el día del homicidio fue a la casa del viejo Fiódor Karamasov. No fue para matarlo, pero fue. En ese punto hay que advertir que la novela deja una importante incógnita: ¿Fue Dimitri el que asesinó a su padre? Tenía muchos motivos para hacerlo, pero él asegura que no lo hizo. Se sigue un proceso policial y luego judicial. Los únicos indicios que se tienen acusan a Dimitri. Y de hecho es sentenciado a 20 años de carcelería. Pero el manto de la culpabilidad ética recae en todos.

372

Ahora bien, si Dimitri e Iván alegan que no son los asesinos del viejo Fiódor, ¿quién lo hizo? En la casa vivía con ellos Smerdiákov. Lo tenían como sirviente en la cocina. Es el que cocinaba y se encargaba de la limpieza. Los hijos legítimos gozaban de ciertas comodidades a las que Smerdiákov no tenía acceso. Y es que Smerdiákov era el hijo de una demente

de la calle a quien Fiódor había violado. Smerdiákov tenía cierto retraso mental y era objeto de un maltrato persistente, de parte de los hermanos, pero era Fiódor el más cruel.

Aquí lo importante es que nadie sospechó, a lo largo de toda la novela, de Smerdiákov. Era muy callado y no se metía con nadie. Nadie observó el rencor que guardaba por dentro. El abogado defensor, en determinado momento, reconstruyó los posibles hechos:

La acusación se pregunta: “¿En qué momento pudo Smerdiákov cometer el crimen?”. Pero indicar ese momento puede no ser más fácil. Pudo despertarse de su profundo sueño (porque no estaba más que dormido; después de un ataque de epilepsia siempre sobreviene un sueño profundo) en el preciso instante en que Grigory cogía de las piernas al procesado, en trance de saltar la tapia, y gritaba con todas sus fuerzas: ¡Parricida! (p. 570).

El problema del homicidio no se termina de esclarecer. Dimitri o Mitia termina resignándose a cumplir la condena. Los hermanos no pueden liberarlo del castigo porque Smerdiákov se suicidó. El sentimiento de culpa lo terminó abrumando. Aquí hay un sentimiento de culpa que se vincula con la religión cristiana. El sentimiento de culpa (como sucede con Judas), puede más que cualquier justificación. Mientras tanto, Dimitri cargará con un delito y una sentencia por algo que no cometió. La justicia —paradójicamente, injusta— condena al inocente. Smerdiákov se ahorcará, como lo hizo Judas.

Es parte de la estrategia del dato escondido que el narrador deje pistas falsas como hace Dostoyevski en *Los hermanos Karamazov*. Es decir, nos lleva a sospechar de los hermanos y

nos da indicios razonables como para pensar que, teniéndole tanto odio, pudieran haber matado a su padre. Pero no lo hicieron. Y las viejas instituciones judiciales terminan condenando a un inocente. Cuando el lector descubre que el verdadero victimario fue Smerdiákov se sentirá sorprendido. Nadie había sospechado de él. Es el dato escondido mejor trabajado.

4. Conclusiones

1. El denominado dato escondido es un recurso narrativo que se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad. La teoría del “iceberg” la utiliza Hemingway entendiendo que se debe mostrar solo una parte del episodio y dejar escondida la mayor parte de la trama o acontecimiento primordial. Vargas Llosa —que prefiere hablar del dato escondido— comenta que este recurso se refiere a datos omitidos que estimulan la curiosidad e imaginación del lector. Podemos añadir que este recurso va ligado al suspenso, lo que determina ese interés del lector.
2. La obra de arte literaria es un todo en cuyo tramado es importante la inserción del dato escondido. ¿Por qué? Porque la habilidad del narrador interviene en la dosificación de la información en el relato para mantener el suspenso. Simultáneamente, no ignoramos que la obra de arte es sugerencia y metaforización. La obra es un modo particular de expresión. Es un producto que nace de la intuición. Es una extraordinaria conciliación entre el imaginario del artista y la expresión verbal. Porque es en esa expresión que el narrador pone en práctica sus técnicas para conseguir una obra eficaz, sugestiva y hondamente significativa.

3. El dato escondido, la información omitida, puede mantenernos pendiente en todo el relato. Hay dos posibilidades: a) el dato escondido se revela al final del relato; b) el dato escondido no se llega a revelar. Se deja, pues, una ventana abierta a la libre interpretación de los lectores.
4. En el cuento “Casa tomada” de Cortázar, el dato escondido es un enigma. Un extraño ruido obliga a los hermanos que viven en una casona a ir clausurando sus habitaciones. Aquello que invade la casa y los despoja de ella es, sin duda, un modo metafórico de presentar un acontecimiento. ¿Qué representa ese ruido que los obliga a dejar una y otra habitación y, finalmente, a abandonar la casa? La pregunta se queda sin respuesta. Queda para que el lector lo imagine.
5. Los hechos extraordinarios también se constituyen en enigmas o datos escondidos. Es lo que sucede con “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de García Márquez. Misteriosamente, de la nada, aparece un personaje que tiene cara de anciano y alas enormes. Los aldeanos tratarán de develar quién es y de dónde vino. Como sospechan que puede ser un ángel, interviene un sacerdote. Lo concreto es que, al final, se arreglan sus alas y se echa a volar. No se llegan a saber ni su origen ni su destino final.
6. En el cuento “La tercera orilla del río”, de Joao Guimarães Rosa, el personaje-narrador (el hijo) cuenta que un día su padre mandó hacerse una canoa y se despidió. Entró al río, pero no se fue. Era visible desde la orilla. ¿Qué le motivó a tomar esa decisión? Se hacen una serie de conjeturas. Ese es el dato escondido. Pasan los años y la canoa del padre sigue allí, al interior del río. Finalmente, cuando

se anima el padre a salir del río, el hijo huye y se frustra el encuentro. No se sabrá nada más del padre, como tampoco la razón por la que se apartó de su familia.

7. En las novelas mostramos tres casos de datos escondidos. En *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa, Urania vuelve a República Dominicana con mucho rencor contra su padre por lo que pasó en la Casa de Caoba. ¿Qué sucedió entre el dictador y la doncella Urania? No se sabrá hasta el final de la obra. En una reunión familiar, Urania se atreve a contarles a sus tías todo lo que tuvo que padecer bajo las exigencias del libidinoso dictador, conocido como Chivo, precisamente porque hacía gala del poder de su virilidad. Urania lo cuenta de manera directa, casi burda, y las tías se escandalizan por todo lo que aconteció ese día en la Casa de Caoba.
8. En el caso de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, Ángela Vicario, devuelta a su casa el día de su boda y presionada por sus hermanos, dice que el hombre que intimó con ella fue Santiago Nasar. Los hermanos, para resarcir el honor de la hermana, matan a Nasar. Lo extraño es que, en toda la novela, se ofrecen diversos testimonios que no demuestran que Santiago Nasar haya sido el hombre que tuvo intimidad con Ángela Vicario. Pero ella siguió mencionando su nombre. De modo que el dato escondido no se llega a esclarecer.
9. En *Los hermanos Karamazov*, con la maestría que lo caracteriza, Dostoyevski nos lleva a la casi certeza de que fue Dimitri, uno de los hijos del viejo y autoritario Fiódor, quien lo mató. Hay muchos indicios que lo acusan, como también apuntan eventualmente a los otros hermanos. Lo

cierto es que el juzgado encuentra muchas posibilidades de culpa en Dimitri. Pero entonces aparece el dato escondido: Smerdiákov era un hijo no reconocido de Fiódor al que usaba como su siervo y al que detestaban tanto el padre como los hermanos. Este personaje, silencioso y taciturno, es el autor del homicidio. Al final, no se sabe mucho de él porque se suicida y no puede liberar a Dimitri de la sentencia.

Referencias

- Cortázar, J. (1994). Casa tomada. En *Bestiario* (pp. 13-22). Alfaguara.
- Faulkner, W. (1956). El arte de novelar. Diálogo con William Faulkner [Entrevista]. J. Stein. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com>
- Dostoyevski, F. (1983). Los hermanos Karamazov. En *Obras completas* (Vol. 3, pp. 7-594). Aguilar.
- García Márquez, G. (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Grupo Editorial Norma.
- García Márquez, G. (1999). Un señor muy viejo con alas enormes. En *Cuentos 1947-1992* (pp. 239-247). Grupo Editorial Norma.
- Guimarães Rosa, J. (1993). *La tercera orilla del río*. Populibros.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Losada.
- Hemingway, E. (s. f.). Los asesinos. <https://ciudadseva.com/texto/los-asesinos/>
- Piglia, R. (2024). *Hay que insinuar más que explicar*. Escritura Creativa. <https://cursosdeescritura271752263.wordpress.com/2020/08/01/la-teoría-del-iceberg-de-ernest-hemingway-explicada-por-piglia>

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Planeta.

Vargas Llosa, M. (2000). *La fiesta del chivo*. Alfaguara.

* * *

Recibido: 6 de mayo de 2024

Aceptado: 12 de agosto de 2024