

*aa e 2026*

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO

*PIEDRA DE MAR:  
BUSQUEDA DE UNA POETICA  
A TRAVES DE LA METAFICCION*

*Trabajo de Grado presentado por:*

*INES GONZALEZ*

*para optar al Título de Licenciada en Letras,  
con la asesoría de la Prof. ALICIA PERDOMO*

*OCTUBRE, 1992*

## *DEDICATORIA*

*A mi esposo e hijos, a la ciudad de  
Los Teques y muy especialmente a la  
memoria de Carlos Eduardo González.*

## *AGRADECIMIENTO*

*A Leoncio Yanes, personalidad incandescente y a toda la ayuda directa e indirecta recibida por María Luisa y Rosita.  
A "Cachimba" y Trina, no obstante...*

## INDICE

	<u>PAG</u>
<i>INTRODUCCION.....</i>	<i>1</i>
<i>CAPITULO I</i>	
<i>Tres categorías para dos personajes.....</i>	<i>20</i>
<i>La Arbitrariedad.....</i>	<i>20</i>
<i>El Narcisismo.....</i>	<i>26</i>
<i>La Ambigüedad.....</i>	<i>35</i>
<i>CAPITULO II</i>	
<i>Dialogismo polifónico e Ironía narrativa... ..</i>	<i>42</i>
<i>Ironía Narrativa.....</i>	<i>52</i>
<i>CAPITULO III</i>	
<i>Autorreflexividad literaria y metaficción..</i>	<i>64</i>
<i>Funcionalidad en la literatura.....</i>	<i>68</i>
<i>El Dios Incómodo.....</i>	<i>74</i>
<i>La escritura simultánea.....</i>	<i>77</i>
<i>La Palabra inmediata.....</i>	<i>85</i>
<i>CONCLUSIONES.....</i>	<i>94</i>
<i>BIBLIOGRAFIA.....</i>	<i>99</i>
<i>HEMEROGRAFIA.....</i>	<i>101</i>

## INTRODUCCION

*¿Cómo se gestó el éxito editorial de Piedra de Mar?. Su mismo autor, Francisco Massiani, aclara ese proceso:*

*Debo confesar que mi primera novela nació de una mentira, el que entonces era Director del INCIBA, Simón Alberto Consalvi, me preguntó si yo tenía una novela. Se acababa de crear la Editorial Monte Avila. Le dije que sí. Y mientras la contaba la sentí tan verídica y posible de escribir que la inicié ese mismo día. Tardé año y medio en terminarla. Supongo que el resto de los trabajos que he escrito han partido de mentiras similares... (1)*

*Desde su primera edición, en 1968, Piedra de Mar se mostró como la novedad literaria que protestó contra la violencia agotada del compromiso político y la rigidez de la retórica imperante en la década de los sesenta, siempre al servicio de la realidad exterior:*

*Piedra de Mar, publicada cuando su autor contaba 24 años, es una novela afortunada. Un gran éxito de público y de crítica la acompañó desde el primer momento. No deja de ser un tanto extraño tal fenómeno, si recordamos que para entonces la inteligencia venezolana parecía reconocerse sólo*

*en obras que reflejaran la violencia, el ascenso y el descalabro de las guerrillas. (2)*

*La Muerte de Honorio (1963), Se llamaba S.N (1964), País Portátil (1968) y Guasina (1969), son sólo una pequeña muestra de la temática imperante en este período, cuya violencia verbal respondió con creces al ambiente general de agitación que se vivía entonces en Venezuela: el auge de guerrillas, los coletazos de la guerra de Vietnam, el deslumbramiento por la Revolución Cubana, rebeliones juveniles y proletarias, allanamientos a universidades, días de Beatles, arte pop, "patotas" juveniles, hippies y amor libre. En ese decenio apareció una narrativa cuyo intento realista postulaba al compromiso como leit motiv y la reivindicación social como fin último. Por ello la aparición de Piedra de Mar en ese universo literario hizo evidente el agotamiento de la fórmula violencia y abrió nuevas posibilidades en el narrar, una de las cuales fue el cambio de óptica hacia la concepción de personajes.*

*Corcho, protagonista de la novela objeto de este estudio, se expresa en un tono confesional, directo, estableciendo un diálogo múltiple con los personajes, con el lector y consigo mismo. Su autonomía radica en su contextura lingüística, sabemos de él por cómo se expresa, es un "ente de papel", que no necesita tesis ideológica*

para hacerse escuchar por el lector. Lo que contribuye a convertir a Piedra de Mar en lectura válida en su momento es, quizá, la consecuencia de ese tono confesional, producir el espejismo del testimonio. En otras palabras, parecer una autobiografía, con lo cual tendría asegurada la empatía con el lector, el acercamiento personaje/persona.

No obstante estar escrita en primera persona, y de conservar reminiscencias de las vivencias de su autor, podemos afirmar que la novela Piedra de Mar se mantiene en la misma línea narrativa de De Perfil (1966), obra del mexicano José Agustín (1944). La influencia es notoria, debido a las innumerables coincidencias temáticas y formales existentes entre ambas obras, aunadas al extraordinario parecido en la personalidad de sus respectivos protagonistas (fenómeno al cual nos circunscribimos en el subtítulo "Dos Retratos sin Rostro"). Este hallazgo echaría por tierra la hipótesis de la originalidad del carácter autobiográfico de Piedra de Mar, controversia resumida en las siguientes palabras de Juan Liscano:

No sabemos si Massiani quiso testimoniar por un grupo de contemporáneos suyos, por jóvenes que describen en mundo y no lo entienden, o bien si se limitó a describir literalmente la realidad vista y vivida. Puede también tratarse de una catarsis inconsciente, de un involuntario rito purificadorio de pasaje de la adolescencia a la

juventud. (3)

Francisco Massiani nació en Caracas el 24 de Abril de 1944. Parte de su niñez transcurrió entre Caracas y Estados Unidos. En 1951, él y su familia se radicaron en Santiago de Chile, donde permanecieron durante diez años. Allí estudia en el Kent's School. Estudió dos años de Arquitectura y dos de Filosofía, pero no concluyó ninguna carrera. "Leía con fervor a D.H Lawrence y a Chesterton. Mientras el gentío de pelo largo juraba por Lenin y la Revolución Cubana, él se persignaba frente a las iglesias" (4). Es dibujante y se le conoce, en particular, por su afición al fútbol (ver: El Llanero Solitario tiene la Cabeza Pelada como un Cepillo de Dientes, 1975) y por haber escrito la novela del adolescente venezolano, Piedra de Mar. Ha publicado, siempre de la mano de Monte Avila Editores, las siguientes obras: Piedra de Mar (Novela), 1968; Las Primeras Hojas de la Noche (relatos), 1970; El Llanero Solitario tiene la Cabeza Pelada como un Cepillo de Dientes (relatos), 1975 (estas dos últimas fueron reeditadas en un mismo volumen en 1991) y Los Tres Mandamientos de Misterdoc Fonegal (novela), 1976.

Recientemente le entregó a Monte Avila tres libros: Con Agua en la Piel, Sueños Compartidos y Cuentos de Fútbol.



Tiene en su poder Muñeca de Madrugada, novela corta que aspira "versionar(la) para el teatro y entregársela a José Ignacio Cabrujas, para que la someta a su consideración" (5).

El éxito editorial de Piedra de Mar significa, por otra parte, la alta vigencia del desarraigo como tema literario, producto del exilio físico y espiritual, y causa de la experiencia adolescente convertida en una serie de desencuentros, no-lugares, "extrañamiento frente a la realidad", aislamiento, timidez, que traducen el miedo del personaje a franquear la cortina de hierro que lo separa del mundo adulto. El hecho de ser Massiani un transterrado puede ser la aclaratoria extraliteraria a la complejidad de Corcho, el personaje de Piedra de Mar. Aunque la llamada "novela del exilio" se refiere específicamente a la escrita mientras dura la ausencia del suelo natal, o aquella cuyo tema es el exilio propiamente dicho, podemos inferir que la larga estadía en tierra extranjera influyó la creación de un personaje con las características de Corcho, solitario y descentrado en la maraña de una ciudad que le es extraña:

... nunca he dejado de sentirme extranjero, sólo en las playas, frente al mar, ... me siento como en mi casa, ... esa impresión de estar fuera de lugar, de no pertenecer al mundo que me rodea

*recrudeció mi timidez. Y también lo que podría llamar una sensación de permanente extrañamiento frente a la realidad. Cuando regresé de Santiago me fue doloroso adaptarme nuevamente al país. El resultado fue aislarme en mis dibujos y mis cuentos fantásticos que escribía escondido a fin de no ser descubierto por papá... (6)*

*No obstante, una comparación entre los rasgos de los protagonistas de ambas novelas, trae como consecuencia la inevitable certeza que Corcho es el eco venezolano de otro personaje, quien coincidentalmente carece de nombre y materializa, aunque de diversa forma, el mismo conflicto.*

*Con el fin de introducir a los lectores en el hilo argumental de Piedra de Mar y De Perfil, y para demostrar la influencia de la última sobre la primera, proponemos un acercamiento entre Corcho y X, protagonistas respectivos de las obras arriba citadas.*

#### Dos Retratos sin Rostro

*Desde las primeras páginas de Piedra de Mar, nos topamos con un personaje problemático que vive un sinfín de situaciones significativas, un personaje que va tomando cuerpo a medida que materializa su conflicto a través de la palabra. Es un adolescente que ha perdido su primer año universitario por encontrarse inmerso en el dilema de*

conquistar a una muchacha. Su manera de enfrentar esa crisis es convirtiéndose en escritor (recordemos que él carece de una vocación profesional definida y no se atreve a abordar a la mujer que ama).

De esta manera, comienza a desarrollar la novela de sus vacaciones, intentando a su vez convertir a los demás personajes de la trama, en intérpretes de ella. Se trata de la metaficción. Las secuencias que relatan las vivencias de Corcho como personaje y como narrador, transcurren en sólo dos días.

Paralelamente, a través de De perfil, conocemos a un adolescente azteca de los sesenta que sufre intensamente el paso de la escuela secundaria hacia la universidad. Los dos últimos días de sus vacaciones son el plazo para decidirse por una carrera universitaria y para definir su situación amorosa con Queta Jonhson. Esta novela, mucho mayor en extensión que la primera, representa esa recurrencia de la adolescencia como mitema literario que ya George Lamming había reflejado en En el Castillo de mi Piel (Barbados, 1953), el más cercano antecedente de novela cuyo hablante principal es un adolescente. De mayor extensión que Piedra de mar, De Perfil hace gala de un denso capital lingüístico y accional, un mayor número de situaciones en tiempo

pretérito, cuyos intérpretes se manifiestan en largos diálogos, llenos de giros locales, a diferencia de Piedra de Mar, cuyo argumento es narrado, casi totalmente, en tiempo presente.

El eje accional de la narración, en ambas novelas, es la transición del personaje axis mundi de la obra, a través de la adolescencia. Muchos e incontables son los conflictos que viven en la odisea de tratar de sobrevivir a la encrucijada entre la pubertad y la edad adulta, cuyos caminos pueden conducir al éxito o al fracaso.

En el intento de contextualizar a este par, deviene la indeterminación, principalmente a causa de la ausencia del registro de la descripción. El registro del habla predominante en ambos casos es el diálogo, y sólo a través de él, y de algunos informantes -la figura del amigo es fundamental- llegamos a obtener dos retratos sin rostro. La persistencia de la primera persona como voz única del discurso nos muestra, entonces, mucho del universo introspectivo y muy poco acerca de la ubicación espacial, temporal y física de los personajes. La lectura no nos ofrece datos precisos acerca de su configuración física y notamos la casi total ausencia de nexos familiares y antecedentes en Corcho. La falta de mención a la nacionali-

dad revela, a su vez, la inexistencia de afecto telúrico en estos seres, porque el desarraigo es su signo manifiesto.

Esa indeterminación alcanza su clímax en el hecho mismo de ser entes privados de nominalidad. Esta se encuentra sustituida por un apodo en Piedra de Mar, cuyo protagonista se hace llamar Corcho. La simbología de la palabra corcho remite al aislamiento, a la incomunicación. El corcho es un material que aísla, separa, es impermeable al sonido y al agua, e impide la penetración de sustancias diferentes a su esencia misma, características todas resemantizadas en la conducta cotidiana del homónimo personaje.

De Perfil, a su vez, da cuenta de esa misma carencia. El personaje principal, sin nombre, a menudo se refiere a sí mismo como un "arrinconado", un ser aislado de la corriente de su época y de su edad, que se resiste a sumergirse en ese mar de rebeldía juvenil que arrastra a sus coetáneos. A diferencia de Corcho, éste posee un caudal afectivo y familiar estable; convive con sus padres, su hermano y perro; tiene hogar y se adhiere a esa seguridad. Ricardo es su compañero habitual, quien lo menciona en su diario como "X", signo que emplearemos en lo sucesivo para referirnos al protagonista de De Perfil.

*A medida que enfrentamos la lectura de ambas obras, cada una de esas carencias, cada una de estas fracturas en la integridad tradicional del personaje, va dando prueba de su constitución ficticia, traspasando así la barrera de caracterización típica de los personajes. Se transforma así en creatura que enfrenta su conflicto de manera excepcional, tomando paulatinamente conciencia de su cualidad ficticia. Corcho escribe una novela en un ejercicio de metaficción que será la aceptación de su irrealdad. X lee clandestinamente el diario de su padre. Con esa revelación, reconstruye la imagen difusa que de sí mismo nos muestra, construyendo, paralelamente, otra imagen, otro destino, proceso que desemboca en el encuentro con esa alteridad: Simulación.*

*Corcho y X coinciden en la manera de enfrentar su conflicto y en las salidas que proponen. X se aferra a la piedra del jardín, su lugar secreto de evasión, Corcho a la piedra de mar que escogió para Carolina. La piedra es el estatismo, la materia inorgánica suspendida, la dureza amorfa, y ambos se sienten identificados con esos atributos: la toman como única posesión cierta.*

*Cautivado por una presencia femenina, la madre en este caso, X recuerda con particular afición el perfil de*

Violeta en la ventana del auto: "El perfil de Violeta se vislumbraba en un contorno de oscuridad" (7). Corcho, por su parte, recuerda a Jania y "su perfil en el inmenso ventanal que se abría sobre el Avila" (8). El perfil es la mitad de la realidad, la "lateralidad", que es lo mostrado por Corcho y X en su afán de ocultamiento, de evasión y teatralidad. En estos breves aspectos de las dos novelas, queda dibujada claramente la huella que deja De Perfil en la obra de Massiani.

En este punto, y habiéndonos familiarizado un poco con estos personajes, es menester aclarar que la metodología de este estudio se apoya en la noción de personaje problematizado, por oposición a la idea de persona. En el siguiente subtítulo se confrontan ambas posiciones para fundamentar nuestra escogencia. Fue intención originaria de este estudio demostrar la antiheroicidad del protagonista de Piedra de mar. A tiempo, aceptamos la imposibilidad de este propósito, tras admitir la impertinencia de aplicar los conceptos héroe y antihéroe a la narrativa contemporánea, cuya compleja realidad demanda otros modos de acercamiento. Nuestra literatura, en particular, nunca ha declarado un propósito épico. Sin duda, una etapa de nuestra literatura propuso la magnificación y el gigantismo mediante la figura del "hombre tesis", pero lo que general-

mente determinaba la dinámica de los personajes, era un intenso fuero interior y un universo subjetivo complejo.

Las siguientes páginas están dedicadas a la explicación del proceso de cambio en la concepción de personajes, partiendo de la noción de persona para llegar a la aceptación de la ficción como cualidad incuestionable de los intérpretes de la historia. Tras determinar este aspecto, se señalan los pasos a seguir en el presente trabajo, sus objetivos y fuentes primarias de estudio.

### El Cambio en la Concepción de los Personajes

Un par de siglos atrás, el universo novelístico era escenario propicio para la profusión de seres que se adecuaban con facilidad a la categoría de lo verosímil, de lo real, de lo posible. Todo este sistema se mostraba en perfecta concordancia con la ebullición de disciplinas científicas (antropología, sociología, psicología), que buscaban la explicación del hombre como integrante de un vasto y heterogéneo territorio. Sin embargo, pequeños cambios, imperceptibles, se avizoraban en el ambiente literario; a menudo sucedía que un personaje no podía responder cuando se le aplicaban esos sistemas, por tratarse de métodos basados en el análisis de aspectos



*extraliterarios. No obstante, este "héroe" narrativo se adecuaba perfectamente a una noción de realidad preexistente. Esta causalidad funcionó mientras la noción de realidad permaneció irresquebrajable. Sin embargo, el cambio en la concepción de ese hombre homogéneo, religioso y lineal, produjo, seguramente, el advenimiento de ese afán de transgresión de todas las reglas que regían los estatutos del arte y de la ciencia, entre las cuales se encontraba el germen del modo "clásico" de novelar:*

*... La configuración del héroe épico estaba determinada por una coherencia esencia-existencia, según la cual no existían fisuras entre el mundo interior y el exterior del personaje... El ámbito contemporáneo, por el contrario -sigue diciendo Lukacs-, presenta una total escisión entre esencia y existencia, generando por tanto un héroe problematizado en búsqueda incesante de la totalidad perdida... (9)*

*Esta cita justifica perfectamente el por qué de la impertinencia de las nociones héroe y antihéroe aplicadas a la novela contemporánea.*

*Detallar el cambio estructural de la novela durante los siglos XVIII y XIX, llenaría un número inconmensurable de páginas. Baste, para nuestro objetivo principal, dejar claro que uno de esos saltos fundamentales fue el cambio de óptica hacia la creación de personajes; en el hecho de ser*

*considerados y tratados por autor y lector no ya como personas reales, susceptibles de ser analizadas sociológica y psicológicamente, sino como construcciones ficcionales, autónomas en su creación y diseñadas en función de la desintegración del referente real. Como bien expresa Carmen Bustillo, "el personaje de ficción no es un ser viviente sino una figura del discurso, y como tal debe tratársele" (10), ya no es el "simple portavoz de un mensaje ideológico" (11), sino la "transposición estética de la idea de persona" (12). No podemos dejar de reconocer, sin embargo, que la idea de personaje como persona -válida aún en ciertos casos-, obedece al nexo indestructible de la obra con su contexto. Al hacer esta afirmación, no deseamos caer en el viejo dilema de asumir el arte como mimesis o representación de la realidad, menos aún obviar el hecho de que el personaje sea consecuencia final de esa recodificación del referente, creado según un patrón original, una persona "real", existente, con pocas excepciones. Sin embargo, el acto de ficcionalización se convierte en un ejercicio de técnicas y de lingüística que no siempre respeta ese nexo inicial. La realidad del texto es la realidad deformada, acomodada por el demiurgo. No es posible retratar con palabras, y los escritores ya han asumido esa imposibilidad.*

*El cuerpo narrativo de la contemporaneidad muestra claramente el producto de una realidad harto manejada, producto del itinerario comunicacional que va tamizando progresivamente los elementos de un esquema cuyo fin último es la trasmisión de un mensaje: referente real/narrador; acto de la escritura/acto de la lectura; lector/decodificación. Es el receptor el que, en la última instancia, decodifica el signo según su bagaje particular, y aunado a sus circunstancias particulares, se hace de una reunión de hechos abstractos que son los que producen el efecto de ficción:*

*El texto entonces crea un mundo ficticio, imaginario, en el sentido de que lo que cuenta no sucedió verídicamente y esos personajes no existieron, pero los criterios que rigen su existencia textual son perfectamente compatibles con los que rigen el mundo de la realidad ...  
(13)*

*En nuestro empeño por analizar ambas novelas desde adentro, desde su discurso único y totalizador, desde su metáfora de creación (poética), no nos es propicio el razonamiento extraliterario del tipo sociológico o psicológico, sí adecuado al tipo de personaje obediente de la noción de persona. Por lo tanto, el elemento fundamental empleado en el presente trabajo para tratar de acercarnos al personaje, su génesis y su presencia ficticia, es el lenguaje, único dato posible que da cuenta de su construc-*

*ción como creatura no condicionada por los factores externos y capaz de convertir al texto en reflexión de sí mismo y en metaficción. Nuestra intención fundamental será determinar cuáles factores del discurso son los que contribuyen a esa metaficción, nueva cualidad de la narrativa contemporánea, y cuáles elementos dan fe de su constitución como creación autoral; es decir, "el salto cualitativo que opera la transposición desde la noción de persona a la construcción de personaje" (14). Para este fin, haremos el siguiente recorrido teórico-práctico:*

*En el Capítulo I, definiremos la personalidad de los protagonistas de Piedra de Mar y De Perfil, cuyo carácter predominante señala la existencia de la arbitrariedad, el narcisismo y la ambigüedad como esquema constructivo, categorías planteadas por Carmen Bustillo en su estudio El Ente de Papel (Caracas, 1991), y que dan prueba fehaciente de la ruptura con el modo clásico de caracterización.*

*Como siguiente punto (Capítulo II), es inevitable la necesidad de un desmontaje del texto en lo concerniente a las relaciones entre los elementos del discurso. En este sentido, la idea de dialogismo polifónico, de Bajtin, es aclaratoria, así como la conveniencia de la aplicación del concepto "ironía", de Jonathan Tittler, que nos permite, a*

través de las relaciones personaje-autor, personaje-lector y personaje-personaje, llegar a los códigos ocultos del texto Piedra de Mar. Esa dinámica nos conduce, invariablemente, a una obligada metalectura.

Esta necesidad de metalectura se materializa en el Capítulo III, donde se describe el mecanismo que rige la metaficción (esbozado en el Capítulo I) y la autorreflexividad textual que ésta genera. Como sabemos, tiene su origen en el segundo eje accional de nuestro personaje, parte fundamental de la narración: el proyecto literario de Corcho.

Finalmente, este estudio pretende la obtención de la poética que rige la existencia de una novela con las características de Piedra de Mar. Para ello, el análisis de los niveles de autorreflexividad que presenta es fundamental. Esto fue posible una vez conseguida una clara visión del carácter de su creador, Corcho (Capítulo I) y del grado de comunicación que establece con su entorno (Capítulo II), aspectos que inciden -negativa o positivamente- en la creación del metatexto. Además, será consecuencia de ese análisis, determinar el cumplimiento o no de esa tarea y su por qué. Creemos conveniente agregar, que la existencia de esa metaficción, causante de la metanovela, es la más clara

*aceptación por parte de Corcho de su cualidad ficticia, y es el elemento que lo define como un "ente de papel", autónomo textualmente y lejos del espejismo realista.*

## NOTAS

- (1) Angel FLORES. Narrativa Hispanoamericana. México, Siglo XXI, (1983) p. 306.
- (2) Francisco MASSIANI. Piedra de Mar. Caracas, Monte Avila Editores, (1987) p. VIII.
- (3) Juan LISCANO. Panorama de la Literatura Venezolana Actual. Caracas, Publicaciones Españolas, (1973) p. 170.
- (4) Luis Alberto CRESPO. "Ayer es nunca y muy solo". En: El Universal, 20 de Agosto de 1991, 4º cuerpo, p. 1.
- (5) Hugo COLMENARES. "Mi lucha constante es entre las palabras y las injusticias". En EL NACIONAL, 21 de Septiembre de 1991, cuerpo C p. 17.
- (6) A. FLORES. Ob. cit. p. 306
- (7) José AGUSTIN. De Perfil. México, Joaquín Mortiz (1966) p. 97.
- (8) F. MASSIANI. Ob. cit. p. 51
- (9) Carmen BUSTILLO. El Ente de Papel. Caracas (Obra inédita, 1991). p. 16
- (10) C. BUSTILLO. Ob. cit. p. 12.
- (11) Ob. cit. p. 14.
- (12) Ob. cit. p. 13
- (13) Ob. cit. p. 241.
- (14) Ob. cit. p. 236

## *TRES CATEGORIAS PARA DOS PERSONAJES*

*Este primer capítulo aspira a comprobar el cumplimiento de las tres categorías que propone Carmen Bustillo para acercarnos al protagonista de la narrativa latinoamericana contemporánea: la arbitrariedad, el narcisismo y la ambigüedad. En vista del complejo carácter del binomio de personajes que estudiamos, no obedientes de causalidad psicológica (no conocemos sus antecedentes) ni sociológica (no hay mención a hecho social en los textos), es necesario limitarnos al universo lingüístico de ambas novelas, único elemento que traduce su conducta literaria.*

### *La Arbitrariedad*

*La "autonomía del universo ficticio" radica en la perfecta adecuación de los personajes con los demás elementos de la narración. Este vínculo permanece en la novelística moderna, pero ahora el protagonista determina la estructura narrativa, es su leit motiv, gracias a que posee una característica relevante: está construido sobre la base de la arbitrariedad.*



*La vaguedad e imprecisión con que se nos presentan los personajes antes citados, es sólo una cara de aquélla, porque "lo que determina la arbitrariedad es la utilización de bases de caracterización de sentido cruzado" (1). Esto, aparentemente, los pondría en discordia con el resto de los personajes, pero es esta disonancia, precisamente, la que el narrador necesita para crear la novela que se resuelve como una puesta en abismo, la novela del vacío, urgida de ser ordenada por el lector. Anteriormente, la homogeneidad psicológica de los personajes determinaba la invariabilidad de la trama, y su desenvolvimiento podía ser previsto.*

*A la indeterminación de los caracteres físicos, espaciales y temporales de Corcho y de X, se suma la contradicción, a menudo manifiesta en los monólogos que establecen:*

*Corcho: Apenas llegué, puse la oreja a ver si oía a José, y sentí que había más de dos personas. Eso me alegró, pero por otro lado me molestó (2)*

*X: ...Acaso si lo que buscan es agarrarme de encargo, tomen tenedores y sáquenme los ojos con ellos... Después nadie me hizo caso y eso acabó incomodándome". (3)*

*Corcho y X, actantes principales de nuestras novelas, en una lectura somera, se nos parecen ciudadanos comunes. De hecho, el lenguaje delata su procedencia de la metrópolis*

latina, amén de poseer la gestualidad y el desparpajo que caracteriza el habla de la edad juvenil. Este es el dato único que nos permite visualizar la exterioridad del personaje. La excepcionalidad ha sido siempre la regla que rige la creación de una novela: una historia que ha de ser contada, debe tener como intérpretes a seres excepcionales, mediante los cuales el lector común pueda sentirse identificado, por razón de sus carencias y frustraciones. Es otro shifter más de la ficción: el distanciamiento (a través del gigantismo y la magnificación) para llegar a un acercamiento con el lector, mentira mediante. Corcho y X reflejan esa imagen de joven típico rebelde, pero no actúan como tales. Desean, pero no se atreven; vislumbran la necesidad de una fuga, pero la rehuyen; se niegan a contagiarse de una rebeldía sin causa, pero se sorprenden infectados de ella; transitan impredeciblemente de la realidad a la fantasía y viceversa; viven y desean morir; son y no son:

Corcho: Yo no podía responderte Kika. No podía hablar.  
 Quería morir. Quizá te parezca estúpido, pero es verdad. O sea que no sé. Yo me decía:  
 - ¿Quieres vivir?  
 Y me respondía:  
 - No.  
 Y Después:  
 -¿Quieres matarte?  
 - No. Tampoco.  
 ¿Comprendes? Ni siquiera sabía si quería

*vivir o no (4)*

*X: Seguramente no había dormido. Pero quizá sí. Probablemente soñaba. (Probablemente sueño en este momento), (5)*

*Al comportamiento conflictivo "típico" de su edad, responden con una constante interrogación a los sentidos de sus miedos y de su cotidianidad. Corcho resuelve la problemática a través de la escritura y la evasión. X a través de su aceptación como reflejo paterno, gracias a la recreación de escenas provenientes de un diario.*

*La actitud frente a la erótica de estos seres es, sin lugar a dudas, impredecible. Ellos logran escapar airosos de esa semi-revolución sexual latina, prolongación de la comercialización norteamericana del deseo, y no perecen en el bombardeo de mensajes que les invitan a perder la virginidad tempranamente, sólo para participar en el juego de la modernidad. Ambos disienten de la moda y de la participación política que les tocó presenciar:*

*Corcho: Marcos hablaba de la guerra del Vietnam con Julia. Este imbécil si no habla de la guerra habla de amor libre. (6)*

*X: Ya lo ves, estás arrinconado, esclavizado -comentó bajando la vista hasta el lodazal de su café: echaba ceniza en la taza vacía.*

*-Libérate.  
Dije no, gracias, antes de escabullirme hacia mi casa. (7)*

*Las relaciones de la red de personajes es otro factor que induce a la arbitrariedad. A pesar de que Corcho se siente hastiado de la compañía de Lagartija -así como X de la de Ricardo-, manifiestan luego una clarísima dependencia hacia los mismos. La repulsión se refleja en los diálogos:*

*Corcho: Lagar y yo somos en cierto modo víctimas de esa raza divina. El dejó los estudios. Yo también. El está loco por Betty. Y yo por Carolina. En realidad con quien mejor me entiendo es con Lagar. Pero me resulta casi insoportable andar con él (8)*

*X: ... no puedo negar, y aunque quisiera no lo negaría, que quiero a este tarado-menso-canalla-y-baboso Ricardo. Lo estimo.  
Uf, bastante, Aunque sea tan buey.  
Como si fuera mi hijo... (9)*

*De esta manera, reflejan, una vez más, su conflictiva conducta: la de contradecirse a menudo. Sus inseguridades e indecisiones son una advertencia ante las situaciones límite, pero, ante ese peligro, la situación grotesca de la que huyen los acorrala, degenerando en situaciones ridículas:*

Corcho: *Recuerdo que imaginaba que la vieja llamaba a la policía. Que la policía encontraba el zapato. Que me buscaban. Que después me encontraban en la calle sin el zapato, me reconocían por la marca del zapato, me llevaban preso, me enjaulaban, ... cuando me buscaban, me hallaban podrido. Muerto, gangrenado por una infección en el dedo gordo del pie. (10)*

X: *Ya la regaste, cómo serás bestia, maestro; vamos, súmete -y con un empujón me hunde en el ataúd, el cual cierra herméticamente. Las voces decrecen, apenas oigo el murmullo monótono de los arcadelaliansaruegaporél. Con las manos engarruchadas trato de arañar la tapa, pero sólo por compromiso. Ya entonces muero: de vergüenza. (11)*

*El desparpajo e irreverencia hacia todo lo que representa la idea de sistema rígido, está expuesta acertadamente en el lenguaje, caracterizado por su brevedad, su literalidad, gestualidad y sencillez: preferencia por las frases cortas, escaso énfasis en la adjetivación, escritura deliberadamente repetitiva ("etcétera", "horrible", "en serio") que revela vacío lingüístico, parodia e ironía, que arrastran al lector hacia la burla (Piedra de Mar), predominio del diálogo -éste breve, a menudo vacío-, estilo directo: un repertorio lingüístico que a primera vista denota una pobreza de vocabulario que no es tal, una imposibilidad de comunicar que "trampea" al lector. Estos*

rasgos son los que mejor denuncian la negativa de los personajes para abandonar la infancia y el idioma que la caracteriza.

Acercándonos a Corcho y a X como ficción, no es difícil comprobar el cumplimiento de esta primera categoría, la arbitrariedad. Para descubrir el mecanismo del personaje como creador de metaficción; es decir, como escritor o demiurgo, debemos abocarnos hacia la discusión de otra categoría ficcional de la novela contemporánea: el narcisismo, dibujo del proceso de desdoblamiento múltiple que sufre el personaje dentro de los límites del texto.

### El Narcisismo

El narcisismo puede definirse como la categoría que posibilita una autorreflexión del texto, momento cuando éste se ve a sí mismo; es decir, la presencia de otra ficción dentro de la ficción primera que representa el texto: metaficción, "el desdoblamiento del texto en su propio comentario crítico o en las claves de su desciframiento" (12), la creación de metaliteratura por parte de los mismos personajes y la misma manifestación patológica narcisista en algunos de ellos.

La importancia de esta categoría viene dada por la conversión que sufre la estructura narrativa porque refleja la manera como el autor enfrenta el problema de la construcción de sus creaturas y da cuenta, además, de una poética acerca de la creación: su por qué, cómo y para qué. Subrepticamente, en Piedra de Mar, el protagonista, Corcho, ya expone esa reflexión:

*Creo que hace millones de años, la gente necesitaba contar algo. Quiero decir, el escritor cuando se ponía a escribir quería decir algo. Contar algo... Pero llegó el día que al escritor le importó más la forma de contarlo que lo que podía o no contar, y se puso con jeringas, y tijeras, y a cambiar una palabrita para acá, y otra más arriba, y blá blá blá, hasta que llegamos a nuestro siglo y todo lo que se escribe es un asco. (13)*

La interrogante planteada por Corcho da pie a esa autorreflexión literaria llamada narcisismo, y nos invita a comprobar si efectivamente esta postura formula una praxis en la misma novela. En este sentido, comprobamos la notable ausencia de intención estética para dar paso a un estilo directo, libre de artificio y ornamento, aunque no siempre logre el cometido de "contar algo".

La otra cara de la autorreflexión novelesca la constituye la metaficción, pues el fenómeno de describir un proceso

*de creación dentro del mismo texto, es signo de que la obra se está mirando a sí misma. Sobre si Piedra de Mar representa una construcción metaficcional, respondemos con la evidencia misma del discurso confesional de Corcho en el mismo momento en que se comienza a generar la metanovela:*

*Quizá escribiendo en estos días, pueda hacer más tarde una novela. El argumento sería el siguiente: yo ... un personaje que quiere escribir una novela, y para conseguirlo, se marcha a casa del amigo ... Y escribe o escribo mejor dicho, todo cuanto ve, observa, siente, durante los días que permanece en el departamento del amigo. Sería la novela de las vacaciones de esa gente, (de nosotros, y no es coba. Porque estamos de vacaciones). Y sería la novela de estos idiotas. (14)*

*En la ficción dentro de la ficción, el protagonista participa también de la respectiva búsqueda de un modelo literario, se convierte en la praxis del acto de la escritura: el escritor busca desesperadamente algo que contar, insiste en la obtención de diálogos susceptibles de ser novelados o representados, y se plantea a sí mismo la inquietud acerca de qué es lo residual en el acto creador. Desde la perspectiva de Linda Hutcheon, "... la clave de la narrativa narcisista es que, en su cualidad de representación, instaura la mimesis del proceso en sustitución de la mimesis del producto" (15); lo que se ficcionaliza es el cómo de la novela y no la novela en sí misma, tal como lo*



*demuestra Corcho cuando asume el rol de autor:*

*A propósito de escribir, debe ser dificilísimo para esos pobres infelices hacer una novela. Ahora me doy cuenta. Lo digo a propósito de lo que debe contarse y lo que debe olvidar un escritor. Lo que quiero decir... es que ignoro lo que debe darse lugar en las páginas y lo que hay que dejar a un lado. (16)*

*Hallar el material susceptible de ser ficcionalizado es el problema de Corcho como escritor. La ejecución de su novela se ve amenazada constantemente por la negativa del resto de los personajes a convertirse en seres de ficción - aún cuando ya lo son-. Esta situación llega a su clímax cuando les increpa: "... imbéciles, si no me ayudáis a realizar vuestra novela, os transfiguraré, y seréis lo que yo quiero que seáis, malditos. La culpa de ese bostezo será vuestra". (17). Por primera y última vez, Corcho emplea la parodia, en un estilo que nos recuerda al protagonista de Niebla, novela metaficcional de Unamuno. Es este elemento, la parodia, un recurso conectado con la literatura narcisista, generado como está por la misma intertextualidad a que da lugar la metaficcionalización.*

*El espectro de personajes de la trama se encuentra fuertemente involucrado en el acto de la metaficción, por*

cuanto son contribuyentes u opositores de este mecanismo. En general puede decirse que la mayoría de ellos, en Piedra de Mar, entorpecen su conversión hacia la ficción segunda, se niegan a transformarse en espejismo lingüístico, reaccionando con violencia a la posibilidad de ser captados por la pluma de Corcho: "No seas imbécil. No me digas que todavía tienes la idea de escribir esa vaina" (18). Flautín es "aburrido" en grado superlativo. Marcos, al difundir la intención de Corcho, logra que éste se inhiba. Carolina no manifiesta ningún rasgo digno de ser fabulado, antes bien, es la causa directa de los estados depresivos del protagonista, que se traducen en páginas en blanco. José, su "anfitrión", no cumple tampoco con la expectativa de convertirse en material literario para el libro posible. Sin embargo, todo esto se transforma, paradójicamente, en el universo ficticio ante el que nos encontramos gracias a Corcho, quien convierte en historia esa ausencia de historias.

Gracias a este delicado proceso en que la ficción se reproduce a manera de espejos sucesivos, obtenemos la novela especular, la estructura de las cajas chinas o muñecas rusas (matriuskas), o novela bonsai, según el criterio de Antonieta Madrid: "estructuras que se contienen hasta el infinito" (19), todas terminologías válidas que

definen la metáfora de la metanovela. Piedra de Mar cumple sólo con la primera fase de desdoblamiento, por lo tanto no llega a esa multiplicación de historias llamada "cajas chinas". Pero la doble ficción de Piedra de Mar va mucho más allá de lo que ya hemos expuesto. En otro momento de ficción, los pretendidos personajes de la novela de Corcho, se asoman como lectores de sí mismos, hasta el punto de que el narrador se toma la libertad de exhortarlos: "A propósito de ahogarse. José, ¿te acuerdas del día que tú te metiste en el mar? ¿Te acuerdas que era de noche? ..." (20). De esta manera, la novela que leemos se transforma en un tríptico:

- 1 - La novela propiamente dicha, con Corcho como personaje principal.
- 2 - La novela que construye el personaje Corcho, como narrador, a través de los demás personajes.
- 3 - La novela en que los personajes se leen a sí mismos.

Es el shifter en el que nosotros, lectores desprevenidos, situamos a los personajes-lectores (que se leen a sí mismos) en nuestro plano, al coincidir en el momento de la lectura. Gracias a esta maquinaria, se crea el efecto de la confesión, del testimonio, que nos hace creer que estamos

ante una autobiografía. Sólo a través de este desmontaje, pudimos obtener la visión fragmentada de la metaficción.

Diferente se nos presenta De Perfil en cuanto a construcción metaficcional. X no construye una novela conscientemente. No obstante, mientras lee el diario de su padre, Humberto, convierte la lectura en re-escritura y en excusa para una historia dentro de la historia, imagen generadora de novela especular o "texto espejo: leído primero y escrito después" (21). Al leer el diario paterno, X se supone otro, ve su reflejo en el diario como ante un espejo, experimentando en busca de un modelo de vida. De esta forma, percibimos dos lecturas diferentes: la historia de X y, paralelamente, la de Humberto (una tercera la constituye la clandestina lectura del diario del amigo). La resolución de este par, sucede en el momento en que se siente llamado a retratarse en los acontecimientos vividos por la figura paterna durante su edad universitaria. Al reasumirse como un producto de esa experiencia y reconocer la presencia de los progenitores en su formación, X renuncia una vez más a la posibilidad de huir del hogar, y asume metas inmediatas aunque no definitivas, como la escogencia de una profesión y la decisión de forjar lazos duraderos con su pareja, Queta Johnson:

*Digo, no es que me apure, ni que Humberto tenga toda la razón, ni que la esté regando, ni que tenga asegurado mi futuro, ni que me sienta al amo, ni que sea muy tarolas, ni que me vayan a mantener hasta los ochenta y siete años, ni que todos me manejen, ni que vaya a llover mañana, ni que me vaya a morir pronto, ni que vaya a estallar la guerra mundial, ni que me vaya a escapar con Ricardo, ni nada, ni nada, ni nada, pero, ¿qué diablos voy a estudiar? (22)*

*El desdoblamiento de los mismos personajes es otra vertiente del narcisismo, surgido por la necesidad de mentira y evasión nacida de su presencia arbitraria, con lo cual acudimos un vez más a la representación de mundos alternos, cuya falsedad (carácter ficticio) es asumida por ellos mismos. Es la máscara, el intento de ocultamiento del referente, del "yo" real, en la búsqueda de paraísos artificiales generalmente asociados a un universo audiovisual. Corcho "irrumpe" de repente en la pantalla del cine, convirtiéndose en galán romántico, pero: "cuando voy a abrazarla, (...) me resbalo de la pantalla, caigo del campo al vacío oscuro de la sala, vuelo por encima de las cabezas negras y doy conmigo: no entiendes nada" (23). También X juega a "cerrar los ojos y a imaginar esta situación (escena) por tele" (24)*

*Las vivencias de Corcho y X a través de la fantasía y la imaginación superan en número y envergadura los sucesos del mundo inmediato y objetivo. En ese afán de transgresión*

*y de evasión ante la mediocridad que los rodea, se deleitan en esos momentos de desdoblamiento, soñándose héroes de cine o celebridades literarias, seres inorgánicos o personajes inexistentes:*

*Corcho: ... sentí que el calor me dilataba y me transformaba en una gota de aceite. Algo así como si tú fueras un pedazo de cera al fuego, y el fuego te derretiera hasta transformarte en un líquido hirviendo que se expande poco a poco hasta ganar la playa toda. (25)*

*X: Me desdoblo y una sensación punzante va ahuecando mi cuerpo. (26)*

*Este acto de disfrazamiento y artificio que conduce a Corcho a la creación literaria y a X, a convertirse en reflejo -diario mediante-, nos invita a aceptar la simulación que propone Severo Sarduy:*

*El simulador, el inventor de ilusiones, no es el copista, el que reproduce el modelo, nos dice Sarduy, sino el que lo transfigura, el que lo revela ocultándolo, enmascarándolo. Así el simulador es un ser propenso al juego, a la teatralidad. (27)*

*El acto de simulación es el ejercicio contrario a la mimesis, es la resistencia a la representación objetiva y copista, y contribuye una vez más a la despersonalización de la historia. La simulación entra, pues, en la categoría*

*del narcisismo, en primer lugar, porque el personaje se crea a sí mismo, mirándose en espejos amorfos, acicalándose para una representación que lo redime de sus pobreza cotidianas. En segundo lugar, no queda duda de que la creación de mundos paralelos -la novela de Corcho y la re-lectura de X- nos muestra la otra posibilidad del universo ficticio: la metanovela, la otra ilusión, la otredad.*

*Simulación, evasión, teatralidad, fantasía, demuestran el carácter narcisista de la nueva novela latinoamericana, por oposición a la linealidad del personaje tradicional, homogéneamente constituido, verosímilmente construido, de la literatura referencial.*

### La ambigüedad

*La ambigüedad representa la categoría que resulta de la arbitrariedad y el narcisismo, y la podemos definir como el efecto producido por estas dos últimas:*

*... tanto los recursos que diseñan la arbitrariedad como los que confluyen en la categoría de la metaficción producen a los ojos del lector un efecto de ambigüedad (...) e instauran inevitablemente una proposición de metalectura:... (28)*

No podemos dejar de reconocer, en este punto, el cumplimiento, una vez más, de ese "impulso barroco de simulación" que plantea Severo Sarduy en su obra La Simulación, el cual divide en tres distintas manifestaciones, una de las cuales compete al efecto de ambigüedad, la "anamorfosis" o "perspectiva secreta"; proceso mediante el cual el lector, luego de una primera recepción, puede captar la posibilidad de algún código oculto al margen de las imágenes explícitas. Dice Sarduy:

*todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras (...), lo revela. De esta manera, la anamorfosis postula la opacidad como principio básico... (29)*

El repentino abandono de Carolina como objeto de su amor, y la inauguración de un nuevo romance, Kika, debería responder, tal como lo manifiesta Corcho, a un desvanecimiento de la pasión inicial hacia Carolina. No obstante, el lector se permite sospechar, con cierta incertidumbre, la derrota del personaje al no obtener el favor de Carolina, entablando una relación que se presenta al alcance de su mano, menos conflictiva, carente de pasión y de sobresaltos, pero que se convierte en la situación ideal que le permite dar una conclusión a su novela:



*... me pareció que todo lo que yo había imaginado de Carolina había sido pura paja... A Carolina yo la necesitaba más que a tí. Pero contigo me sentía mejor, ¿Comprendes? Con Carolina estaba todo el tiempo como acorralado, como asustado. Contigo, en cambio, me sentía cómodo, tranquilo.*  
(30)

*Este abrupto cambio en el devenir del personaje nos deja inconformes como lectores, urgidos de la necesidad de instaurar el "mundo posible" alternativo, o la otra cara del éxito de Corcho. El desenlace de esta historia nos abre la puerta hacia esa ambigüedad, favorecida por la arbitrariedad y la metaficción. El lector se pregunta cómo hubiera reaccionado Corcho si lograra su cometido inicial, aunque nunca se previó tal suceso. Pensamos entonces en una posibilidad no-existente en la novela, pero incurso en la misma dinámica del discurso, hechura del arte de mentir, que permite esa anamorfosis o suposición de mundos posibles, nunca planteados por el narrador. En consecuencia, percibimos la máscara que cubre con apariencia de final feliz la realidad de un fracaso no superado. Este tipo de registro es percibido por el lector "cómplice", aquél que se involucra participativamente en el desciframiento de las claves oscuras del texto, el que se regodea en la metalec-tura.*

*Diferente construcción presenta De Perfil; pues la*

historia carece de desenlace preciso. En los estertores de la escritura, X parece haber enmudecido para darle paso a la ficción; es sólo un eco del diario de Humberto. Al presentarnos su lectura de la página del diario intitulada "Virrnes 16 - San Sixto III - San Luis Rey" (lo que nos puede dar la clave de su nombre real), nos ofrece una metáfora del renacer, a través de su regresión hacia el momento del parto: "Se siente feliz, dice qué feo está y pellizca la mejilla del niño: como buen canallita, empieza a emitir berridos agudísimos" (31). En esta especie de involución, hurga en sus raíces, y acudimos a su renacimiento. Asumimos la intención del protagonista de hacernos saber que todo comienza de nuevo, una vez que se ha logrado la autorrealización.

El desenlace -si se puede hablar en estos términos-, estaría constituido por una cadena de suposiciones hiladas como un relato subjuntivo, pleno de conjeturas acerca del futuro inmediato del personaje: es esta suerte de tonos medios lo que, en definitiva, determina la ambigüedad.

Por todo ello, lo que se ha dado en llamar la "Estética de la Recepción" no es más que esa condición de convocar la participación del lector por medio de una serie de códigos del discurso que favorecen este fenómeno, estableciendo la

posibilidad de desciframiento, procedimiento imprescindible para leer a Piedra de Mar y De Perfil. Así, "el lector se incorpora como constructor del texto y de los personajes, conductores incuestionables de la anécdota" (32). Luego de esta dinámica, el lector será capaz o no de hacer coherente lo arbitrario, verosímil lo caótico y aceptará la metaficción como condición primera de los habitantes del texto.

## NOTAS

- (1) Carmen BUSTILLO. El Ente de Papel. Caracas (Obra inédita, 1991) p. 239
- (2) Francisco MASSIANI. Piedra de Mar. Caracas, Monte Avila Editores (1987) p. 22
- (3) José AGUSTIN. De Perfil. México, Joaquín Mortiz (1966) p. 33.
- (4) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 115
- (5) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 192
- (6) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 73
- (7) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 28
- (8) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 37
- (9) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 93
- (10) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 100
- (11) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 199
- (12) C. BUSTILLO. *Ob. cit.* p. 253
- (13) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 45
- (14) *Ob. cit.* p. 46
- (15) C. BUSTILLO. *Ob. cit.* p. 255
- (16) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 43
- (17) *Ob. cit.* p. 45
- (18) *Ob. cit.* p. 29
- (19) Alicia PERDOMO H. "Ojo de Pez. La Novela de Antonieta de Madrid". En: *Suplemento Cultural de ULTIMAS NOTICIAS*, 16-08-87, p. 12.
- (20) F. Massiani. *Ob. CIT.* p. 17

- (21) Ennio JIMENEZ EMAN. "La Simulación Barroca de Severo Sarduy". En: *Suplemento Cultural de ULTIMAS NOTICIAS*, 19-08-84, p. 4
- (22) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 353
- (23) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 63
- (24) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 130
- (25) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 5
- (26) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 160
- (27) E. JIMENEZ EMAN. *Art. cit.* p. 4
- (28) C. BUSTILLO. *Ob. cit.* p. 268
- (29) E. JIMENEZ EMAN. *Art. cit.* p. 4
- (30) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 119
- (31) J. AGUSTIN. *Ob. cit.* p. 354
- (32) C. BUSTILLO. *Ob. cit.* p. 268

## DIALOGISMO POLIFONICO E IRONIA NARRATIVA

*La dinámica de los entes de ficción viene representada por la relación que establecen entre sí, con el autor y con el lector. Por lo tanto, una visión global de los mismos, se ve favorecida por el criterio de "dialogismo polifónico" de Bajtin, para determinar el tipo de interacción que se sucede entre estos elementos del discurso textual y cómo contribuye ese movimiento al establecimiento del metatexto.*

*Bajtin... propone una visión del héroe novelesco desde la que éste se constituye en el centro de una miríada de relaciones en la que confluyen no solo el resto de los elementos del discurso sino también el autor y el lector... se produciría un diálogo múltiple en el que la mirada del otro va construyendo la conciencia del personaje. (1)*

*En consecuencia, el constante movimiento que este proceso significa, nos muestra un nivel de dinamismo en el devenir del personaje, por oposición al estatismo de la noción de caracteres "acabados".*

*Este ritmo induce al lector a participar en el conoci-*

miento del mismo a través del eco dejado por su presencia en el discurso a través de los demás personajes:

*En la novela dialógica entonces ... el personaje no sería nunca una figura acabada (monológica) sino en constante dinamismo y posible complementariedad desde su cualidad inconclusa ... es el contacto de la palabra con la palabra del otro (2)*

*Corcho no manifiesta -lingüísticamente- relación con su creador, por lo menos explícitamente, pero ese es el recurso intencional que apoya la ilusión referencial, la pretensión de hacer de la obra una relación de sucesos autobiográficos, posibilidad que ya descartamos en la introducción del presente trabajo. Sin embargo, es indudable que existe un diálogo autor/personaje implícito en toda obra, desde el mismo momento en que el personaje se convierte en portavoz de sentimientos e ideas de su creador.*

*La obra acabada, muchas veces "acalla" ese diálogo inicial, lo oculta, en el intento sobrehumano del narrador por desprenderse y alejarse del tinte humano para convertirse en el testigo objetivo de otras vidas, quedando, a veces, sólo pequeños residuos de esa plática entre el Dios y el mortal obediente. Para determinar si Piedra de Mar representa esa huella del autor en algún aspecto de su*

discurso, es importante revisar la obra de Massiani, cuyo tema recurrente es la adolescencia, asaz explotado: El Llanero Solitario ...y Las Primeras Hojas de la Noche son prueba de ello. Haciendo este sondeo, comprobamos que la poética formulada por Corcho en la odisea de la escritura, es la misma que rige la novelística de Massiani: el desprecio por la retórica, por el ornamento discursivo y por la complejidad de la literatura moderna, en favor de la sencillez, la claridad, el lenguaje directo y espontáneo, el diálogo breve y dinámico:

*Me quedo recordando y recordando episodios desorganizados que sólo servirían para un cuento de los que se escriben hoy en día, que no son más que larguísimos crucigramas, que sólo pueden ser entendidos por el infeliz que los parió (...) Un acto mezquino, un egoísmo sin límites, eso de estar fabricando estilos o rompezabezas, para dárselas de brillante o super-original. A veces... creo que se trata de no tener ya nada que contar. (3)*

En este orden de ideas, la cita es aclaratoria en cuanto a la relación autor/personaje y representa el residuo del diálogo implícito entre estos dos elementos del discurso, nunca manifiesto explícitamente, sino encubierto en la fórmula "personaje igual a escritor" del espejismo autobiográfico.



Diferente complejidad presenta la relación del personaje principal con el resto de la red de personajes, y ello tiene que ver exclusivamente con el deseo que impulsa al protagonista: escribir una novela y obtener el favor de Carolina. La posición tradicional se caracterizó por la limitación arquetipal de los personajes que secundan la acción del personaje principal. La tendencia moderna apunta hacia la autonomía e independencia de los caracteres; es decir, ya estos no cumplen sólo papeles -ayudantes u oponentes- sino que se muestran complejos en su constitución ficticia y tienen una presencia individual propia en la historia. Este no es el caso de Piedra de Mar, cuyo argumento gira casi exclusivamente alrededor del protagonista, hecho favorecido por el uso de la primera persona, y por su comportamiento narcisista: siempre ve en sí mismo, mas nunca se pregunta acerca de los sentimientos y acciones de los demás personajes, lo que le hace caer en el juicio simplista y burlesco: Marcos es "un mono resucitado" (4), Flautín "Es el miserable más aburrido que hay en este miserable mundo" (5) y Kika "Es la muchacha más maravillosa que hay" (6). Gracias a esa visión maniqueísta de la naturaleza humana -lo excusamos por ser un adolescente-, los personajes pueden ser divididos en favorecedores u opositores de la acción de Corcho.

*Como ya señalamos en el capítulo I, los personajes, en su mayoría, obstaculizan o entorpecen el proyecto intelectual de Corcho de testimoniar, por medio de la literatura, las vivencias de él y su grupo de compañía en la época iniciática universitaria, lugar de transición en que se barajan los destinos de este "pelotón" o "patota", especie de pandilla con intereses comunes y emblema de la juventud venezolana de los años sesenta. Estas relaciones se suceden no tanto a través de la acción cuanto más a través de la palabra. La verborrea o diarrea de lenguaje que profesan como rebelión lingüística suele ser, muchas veces, más significativa que el propio monólogo de Corcho:*

*-... ¿Te divierte?  
 ¿Qué cosa?  
 -¿Escribir?  
 -No.  
 -Entonces ¿por qué escribes?  
 -Porque no tengo nada que hacer (7)*

*Las relaciones personaje/personaje están signadas por el deseo de "contar algo". En esta búsqueda de emociones vitales, "hablar paja" se convierte en excusa para los encuentros entre un personaje y otro, pero es evidente y sintomático de vacío el posterior desencuentro:*

*-Mira Flautín. ¿Qué tal si vienes a Castellino?  
 -¿A qué?*

-Bueno. A nada, Hablamos...  
 -¿De qué - ¿Se dan cuenta qué tipo es?  
 -De cualquier cosa, vale  
 (...)

No quería hablar con Flautín. La espera me hizo detestarlo y apenas se sentó en la silla, le dije así mismo:

-Yo me voy. No tengo ganas de estar contigo. (8)

De este tipo de plática se desprende un código pactado por los personajes para comunicarse, que postula la síntesis (frases breves y determinantes) como premisa y el vacío como consecuencia. La palabra "nada" es recurrente en este tipo de conversaciones, de un idiolecto matizado, además, por la presencia de la ironía narrativa como rasgo definitorio (aspecto que abordamos en el siguiente subtítulo). Por ahora nos interesa establecer los lineamientos que rigen el contacto personaje/personaje.

El cuadro inicial del protagonista nos lo presenta tratando de encontrar una fórmula para iniciar su declaración amorosa a Carolina, en un día de playa, pero dichos intentos se ven frustrados por un exceso de timidez:

-Mira Carolina -temblando. Sacudiéndome como un perro.

-Mira carolina, lo que quiero decirte es que tú sabes, que yo. Y no pude más. De la tembladera se me cayeron los dientes, la lengua, los ojos, las orejas. Me convertí en un monstruo. (9)

*Esta imposibilidad comunicante se repite a lo largo de toda la novela, y se ve acentuada por la presencia de elementos que entorpecen la consecución de su objetivo. En la escena citada anteriormente, la presencia de Marcos impide que Corcho se desinhiba a la hora de conquistar a la pareja deseada:*

*Marcos comenzó a calentarme. Este imbécil siempre busca la ocasión para quedarse solo con Carolina... me había negado el cortauñas, y todo porque sabe perfectamente que soy tímido. Sabía que yo tenía las uñas larguísimas. (10)*

*La consecuencia de esta frustración es la evasión del personaje, quien prefiere nadar, mirar las aves, lanzar y recoger piedrecitas, para huir de la situación engorrosa de sentirse rechazado. Pero lejos de lograr evadirse, el pensamiento de Carolina lo persigue; recoge una piedra de mar destinada a ella, sin prever que en el futuro estaría destinada a otra mujer:*

*Cuando terminé me puse a buscar piedras... Me senté y limpié la blanca. Le quité la sal, y la guardé en el bolsillito del traje de baño. Pensaba dársela a Carolina, pero Carolina y Marcos estaban sentados en la balsa. (11)*

*Otro aspecto determinante en el devenir de Corcho, es la influencia del resto de los personajes en su proyecto novelístico. En la aventura de buscar una anécdota para*

ello, se tropieza con la negativa de los personajes a participar. Los diálogos con José, en ese sentido, son significativos:

-¿Qué pasó con Lagartija? -y me responde:  
 -¿Lo estás anotando? ¿Lo estás escribiendo?  
 -Sí -le digo.  
 -Qué imbécil eres. Ahora no te diré lo que pasó.  
 Te vas a volver loco. No sé cómo aguantas. (12)

Marcos, por su parte, se encarga de correr la voz y de ponerlo en ridículo, como lo testimonia Corcho:

Pero el buen Marcos me hablaba, y se reía con sus amiguitas, y les decía a sus amiguitas:  
 -Este tipo está escribiendo una novela. Es muy inteligente. Lo que pasa es que es muy tímido. Que si está escribiendo una novela. Que si es muy tímido. O sea me hacía la típica recomendación que le hacen a un infeliz cuando no sirve para nada. (13)

Todos estos obstáculos en su carrera de escritor son, sin embargo, la materia que al final resulta en contenido de la novela. El mérito de Corcho consiste en transformar en fábula esa ausencia de anécdotas, y en ese sentido postula la poética que la rige, convirtiendo la obra en autorreflexión literaria (aspecto ampliado en el tercer capítulo).

Podemos afirmar, en conclusión, la incompatibilidad entre Corcho y el resto de los personajes, relación

conflictiva sin solución, exceptuando a aquellos por los cuales siente especial afecto: Kika, nuevo objeto de su amor al final de la trama, y Lagartija, sobre el cual conocimos las relaciones de aversión y dependencia. Lagartija es figura fundamental, por cuanto es el personaje-espejo en el que se mira el protagonista, es "la mirada del otro". Junto con Corcho, es la simbiosis de dos caracteres problematizados que se complementan en la búsqueda de la solución al temor que sienten ante el fracaso. Lagartija es todo lo que Corcho teme: el fracaso profesional y amoroso, por lo tanto huye de esa imagen y del futuro:

*Veo mi ruina en su ruina. Mi fracaso universitario en el suyo (14).  
En serio: ¿Qué piensas hacer en tu vida? (...) Siempre que se lo pregunto, me detesta. El no sabe que cuando yo le hago esta pregunta en el fondo me la hago yo a mí mismo (15).  
Y lo cuento, Lagartija, porque era a mí a quien interrogaba y torturaba estúpidamente con estas preguntas. Porque sencillamente estoy aterrado, como lo estaba ayer, de pensar en el futuro. El maldito futuro. Porque no sabía, como no lo sé hoy, qué diablos hacer conmigo, ayer, hoy, y mañana. (16)*

*En esta cita se resume, definitivamente, el por qué del vacío existencial de Corcho, nacido de un amor frustrado, "bestia enfurecida (que) nació en los días del Diario". (17), y a la vez causa de la esterilidad creativa que le*

*impide hallar una ficción para su escritura.*

*El punto álgido en la comunicación personaje/personaje se desenvuelve también en el ámbito de la relación personaje/lector. Es decir, Corcho considera al resto de los personajes como futuros lectores de sí mismos. Por lo tanto, es válida la apelación al lector: "¿te acuerdas?..." (18) "A tí te parecerá..." (19), "¿Me permiten...?" (20), que son una invitación abierta a la participación del lector y lo hace parte de esa novela que conserva mucho del estilo desnudo de un diario, de una confesión, y reafirma una vez más la necesidad de la presencia activa del lector cómplice en el descubrimiento de una ficción existente en la ficción primera que representa el texto. Siendo este aspecto, -la metaficción- el segundo eje accional de nuestro personaje -el proyecto de escribir una novela- y parte fundamental del contenido global de la obra, dedicamos el último capítulo del presente trabajo a este aspecto (metaficción y autorreflexividad Literaria), no sin antes dedicar el siguiente subtítulo a una aproximación al lenguaje de la novela mediante la noción de Ironía Narrativa según Tittler.*

Ironía Narrativa

Arbitrariedad, ambigüedad, narcisismo, metaficción, simulación, opacidad, teatralidad, fantasía, evasión y exilio, son palabras que hemos empleado para tratar de dilucidar la propuesta estética de la narrativa contemporánea latinoamericana, aplicadas en particular a las novelas Piedra de Mar (Venezuela) y De Perfil (México).

Los narradores de esta nueva novelística se han esforzado en hacer desaparecer su propiedad ideológica de las páginas del texto; el lenguaje utilizado ya no da cuenta de fórmulas fijas ni de viejas semiologías; la linealidad temporal se ha fracturado de manera evidente; el nudo argumental se ha transformado en un complejo tejido de planteamientos problemáticos; la caracterización de personajes ya no es sólo un ejercicio de repetición de arquetipos; y por último; un lector, otrora pasivo, ha cedido paso a un lector cómplice, más comprometido con el acto de la lectura y su desciframiento.

Toda esta concepción literaria reciente se traduce en un complicado organismo a la hora de desmontarse, sobre todo cuando de narrativa moderna se trata. Por ello, los



esquemas tradicionaaales de análisis literario fracasan en el intento de "inventariar" los rasgos característicos de este nuevo discurso. Buscando la herramienta de análisis propicia a esta nueva realidad, y luego de percibir la actuación contradictoria y voluble del protagonista de Piedra de mar y la imposible comunicación con y entre el resto de los personajes y para con el lector, resultó admisible la presencia de la ironía narrativa como característica relevante de su escritura. El universo de los personajes se desenvuelve de manera tal que el lector percibe a ciencia cierta cuáles son las leyes o fuerzas que rigen su existencia ficticia. Las hipótesis que acostumbrábamos a acertar gracias a los indicios que anunciaban un desenlace específico, ya no resultan pertinentes, debido a la distinta constitución de los personajes, quienes se desenvuelven mediante relaciones irónicas a través de un código que apunta hacia un necesario desciframiento.

Cada vez que el significado se aleja del sentido literal de las palabras, estamos ante la ironía. Como apunta Jonathan Tittler, "la ironía se ha convertido en el rasgo distintivo de la escritura hispanoamericana actual" (21). Es necesario aclarar que, aunque se entiende por ironía un tropos del lenguaje que permite la conversión de una afirmación en negación de sí misma, la usaremos en la

acepción que nos sirve como instrumento de análisis, y que rompe el límite lingüístico para abarcar un ámbito más extenso. En primer lugar, el "movimiento mental" hacia la búsqueda de una verdad oculta tras su forma verbal; en segundo lugar, la traslación de un significado a otro opuesto y por último, la significativa opacidad en el aspecto de las cosas y las situaciones del mundo físico existente. En este orden, se entiende ironía como un fenómeno, y ya no sólo como una funcionalidad del lenguaje. Por lo tanto, cuenta con un mecanismo de partes actantes, que son, en el caso del género narrativo: autor, narrador, personajes y lector, cuya interacción, lenguaje mediante, delata los niveles de comunicación existentes entre los mismos. La narración irónica se caracteriza por la coalición producida por las "relaciones intersubjetivas" entre dichos elementos, problemática que conduce a un fin que el lenguaje mismo se encarga de negar constantemente: "la verdad, en el acto mismo de revelarse, sufre una negación inevitable" (22), por ello, "Las novelas irónicas son aquellas que manifiestan un significado que siempre está en otra parte y una pulsante verdad que sólo se puede capturar en el momento de su extinción" (23). Veamos en la siguiente reflexión de Corcho, a manera de ejemplo de esta afirmación, cómo asume el comportamiento del resto de los personajes a su alrededor:

*Cuando un niño te mira, tú sabes perfectamente qué te pide con los ojos. Pero en la gente podrida, quiero decir, vieja, o de mi edad, miran, y el odio, la vergüenza, el miedo y la alegría, están revueltas. No sabes qué propósito hay en la mirada. Y tienes que preguntarlo, y por supuesto no te dicen exactamente lo que sienten (24)*

*Esta expresión sería el punto de partida de los enfrentamientos del personaje con situaciones irónicas. Al revelar esa desconfianza (distancia) ante todo lo que le rodea, será víctima de la ironía accidental del medio y aquella producida por los choques intersubjetivos entre los personajes, incluyéndose a sí mismo en esa realidad problematizada. En adelante, el protagonista no se muestra tal cual es ante los demás intérpretes de la trama. Sólo a ratos, el lector tiene ese privilegio, porque la ironía dialoga entre autor (organizador ficcional) y lector. Sus pocos instantes de sinceridad ante algunos de ellos acaban en el ridículo. Por ello, la situación irónica salta a la vista para el lector cuando el personaje intenta ocultarse a sí mismo. Conquistar a Carolina resulta entonces imposible, mentirle a su madre lo salva de un enfrentamiento incómodo, mentirle al lector lo salva de la culpa de carecer de una anécdota válida. El resultado es un discurso irónico, donde se le coloca un velo a la verdad y es necesario buscarla en la periferia del texto, vale decir,*

*resolviendo la ambigüedad de su conducta.*

*Los personajes cumplen su rol a través de la contradicción, la dificultad comunicante, el ocultamiento de sí mismos, la incongruencia con el mundo exterior, y, valiéndose de un dominio lingüístico peculiar, manipula esa realidad: "No quiero hablar más de mí. Ni de tí. ¿Qué importancia puede tener para ustedes el hecho que yo haya sido feliz?" (25) Al percibir la comunicación de los personajes en estos términos, Corcho no hace más que aceptar la cualidad irónica de las relaciones entre ellos, incluyéndose a sí mismo y repitiendo ese código como un pacto tácito.*

*Varios reveses sufre Corcho al intentar ser sincero con algunos personajes. Las escena más representativa de este aspecto, lo constituye la perteneciente a la incursión a una fiesta de la cual tenía una gran expectativa. En el inicio de una pieza de baile con una chica que se le antoja hermosa, Corcho trata de entablar una conversación mostrándose sincero en relación a la inconveniencia de permanecer en la fiesta. Al ser interrogado por la joven, éste manifiesta su poco gusto por las personas presentes en la fiesta y por la celebración en general. Corcho no contó con que su pareja de baile era la agasajada y los invitados sus*

familiares. De esta manera Corcho comprueba lo inconveniente que puede resultar ser sincero: su discurso siempre teme a un mal desenlace, por lo que se oscurece y muestra sólo parte de la realidad.

La ironía no es sólo un artificio creado por el narrador. Siendo víctima de ella, decodifica la ironía accidental existente en el medio en forma de incongruencia, equívocos y trastocamientos de la realidad, con cuyo descubrimiento avizora la posibilidad de absorber el mismo código.

El irónico (narrador) transforma esa ironía accidental en ironía intencional, transformándose, de víctima, en deudor, convirtiendo a su vez al lector en una nueva víctima y en un posible deudor, hecho sólo posible cuando narrador y receptor cuentan con un mismo contexto cultural: entonces el lector será capaz de percibir los diversos matices de la opacidad presentada, y de tomar distancia frente a la literalidad de las palabras. Esto es lo que se denomina ironía subjetiva: "un estado mental, inducido por la ironía objetiva" (26). Y es la distancia, precisamente, el terreno propicio para la existencia de un mecanismo irónico.

*Cuando el lector "se aleja", renuncia al significado primario de lo leído. La distancia en nuestro caso estaría dada por la actitud escéptica del lector hacia Corcho, aunque éste se exprese en un lenguaje directo, en tono apelativo, con evidente intención de cautivar. En un primer momento, el acercamiento o identificación lector/personaje es patente, en una novela cuyo tema -la adolescencia- no tiene antecedentes en la novelística venezolana escrita por varones. Tanto el lector joven como el adulto se sienten sujetos a ese personaje situado en el abismo del fracaso. Pero la empatía sufre la distorsión que se convierte en burla, en personaje ridiculizado, lo que origina el escepticismo del lector hacia todo cuanto dice el personaje en su afán de enmascaramiento y en la misma confesión de su hábito de mentir.*

*No podemos dejar de afirmar que es el tono humorístico y las escenas donde predomina la comicidad, el elemento atractivo que mantiene al lector adherido a sus páginas. Esta es la gran ironía, la máscara risueña que vela el rostro dolorido de Corcho, la constante risa para burlar el dolor. Este es el tipo de comunicación predominante entre el personaje y el lector. La interacción entre el protagonista y la red de personajes coincide en este aspecto: la conversión de un problema en excusa para hacer reír. Los*

*personajes no se dan cuenta del carácter dramático del conflicto de Corcho, antes bien obstaculizan la creación de la novela y se resisten a ser parte de ella. La novela se gesta sobre la base de esa imposibilidad. Su autor teme a la nada, a la hoja en blanco, admite su infertilidad ante el lector, pero éste último la sabe en sus manos, simultáneamente a la lectura:*

*Y así una cantidad de pendejadas parecidas, hasta que no aguanto, arranco el papel, lo arrugo, lo vuelvo pelota, y lo lanzo por la ventana. Escenas. Diálogos. Cosas. En fin cosas que pueden hacer despertar la curiosidad de un ocioso, para que pueda el ocioso entretenerse. Y siempre termino cansado. Fatigado. Asqueado de mentir y de imaginar todo aquello que deseo hacer y no puedo (27)*

*Como consecuencia de esa búsqueda, la negativa de los personajes a pertenecer a esa ficción, y la ridiculización que resulta de ella, los hace partícipes de la novela, porque hay algo que no pueden evitar; formar parte de la "patota" de Corcho, por lo tanto ficción primera. Pero en esa práctica de disimulo la metanovela se da, para formar parte de la propuesta narcisista y de la autorreflexión estética.*

*Los momentos más fructíferos de Corcho narrador, los que materializan la creación novelesca, suceden cuando se*

reconstruye a sí mismo a través de algunos retazos de pretérito, en largos monólogos autocomplacientes, momentos de comunión con el lector mejor logrados, con cuya autorreflexión genera el diálogo con el receptor-lector y los personajes-lectores posibles. Es la instancia donde transparenta sus afectos, aquellos que lo salvan del vacío cotidiano: la madre y el amor púber. Al recuerdo de la madre acude en demanda de consuelo, y el romance rememorado lo redime de la sensación de fracaso dejada por Carolina. Al convocar la presencia de esa aetas aurea, logra pasajes de lirismo desbordado, no logrado con la destinataria actual de su deseo:

*Jania fue mi novia clandestina. La novia del liceo. De los años escondidos detrás de una puerta. En un closet... Jania era la lectura aterrada de Vallejo y de Nietzsche... Jania, tú no te llamas así... Nadie sabrá quién eres. Sólo tú y yo, y esos lugares a donde acudíamos para refugiarnos y curarnos de todos. (28)*

Por la dinámica de los sucesos, llegamos al final de Piedra de Mar con la expectativa de que nuestro personaje logre su objetivo: abordar a Carolina y aclarar sus sentimientos, y con la certeza que las convulsionadas relaciones entre los integrantes del "pelotón" conduzcan a un desenlace final. Sin embargo, Corcho se las ingenia para evadir este fin, y prefiere engañar al lector con la fórmula del



*final feliz, con la que, como lectores, no nos conformamos. En el primer capítulo, y para demostrar el efecto de ambigüedad, despejamos la dicotomía éxito-fracaso a la que remite el "desenlace".*

*La situaciones irónicas que hemos señalado en este capítulo como contorno y parte del protagonista, y su misma forma de expresión, demuestran la naturaleza evasiva del mismo, y son la causa directa del efecto de ambigüedad que proporciona la lectura. La presencia de fuerzas opuestas en un mismo personaje, signo de su existencia arbitraria, es lo que provoca en el lector esa reticencia hacia todo cuanto dice y hace, muchas veces impulsado por la necesidad de mentir para crear, de "simular" lo no existente. Constituye el sello de la simulación (Sarduy) como parte fundamental y rasgo esencial de las manifestaciones artísticas contemporáneas, muerta la mimesis instintiva de los voceros de la literatura anterior. Como señala Sarduy: "la palabra(...) aunque utiliza dos raíces griegas reales, parte de una etimología ficticia: de una simulación" (29).*

## NOTAS

- (1) Carmen BUSTILLO. El Ente de Papel. Caracas (Obra inédita, 1991) p. 42
- (2) Ob. cit p. 42
- (3) Francisco MASSIANI. Piedra de Mar. Caracas, Monte Avila Editores, (1987) p. 45
- (4) F. MASSIANI. Ob. cit. p. 12
- (5) Ob.cit. p. 66
- (6) Ob. cit. p. 122
- (7) Ob. cit. p. 29
- (8) Ob. cit. p. 66
- (9) Ob. cit. p. 16
- (10) Ob. cit. p. 4
- (11) Ob. cit. p. 9
- (12) Ob. cit. p. 32
- (13) Ob. cit. p. 76
- (14) Ob. cit. p. 37
- (15) Ob. cit. p. 38
- (16) Ob. cit. p. 39
- (17) Ob. cit. p. 109
- (18) Ob. cit. p. 17
- (19) Ob. cit. p. 19
- (20) Ob. cit. p. 47

- (21) Jonathan TITTLER. Ironía Narrativa en la Novela Hispanoamericana Bogotá, Banco de la república (1990) p. 13.
- (22) J. TITTLER. *Ob. cit.* p. 12
- (23) *Ob. cit.* p. 264
- (24) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 11
- (25) *Ob. cit.* p. 52
- (26) J. TITTLER. *Ob. cit.* p. 14
- (27) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 26
- (28) *Ob. cit.* p. 34
- (29) Severo SARDUY. La Simulación. Caracas, Monte Avila Editores, (1982) p. 33.

## AUTORREFLEXIVIDAD LITERARIA Y METAFICCION

*La autorreflexión literaria es el comentario crítico que se establece en un texto, el momento en que la obra muestra su constitución a través del regodeo en la palabra, o la interrogante acerca de sí misma generada por la presencia del metatexto. El instante en que la ficción primera puede dar lugar a otras -metaficción- representa el acto en que la novela se abre a sí misma y muestra su organismo.*

*Se constituye en autorreflexividad en la medida en que plantea múltiples problemas concernientes a la creación, en los cuales puede encontrarse una propuesta estética, una poética. Este hallazgo permite, en palabras de Catalina Gaspar, "comprender el fenómeno creador desde adentro: desde su poética" (1). Aparte de este rasgo importante del mecanismo autorreflexivo, lo fundamental de este planteamiento es "ofrece(rse) como un objeto inacabado, que obliga al lector a reconocer el carácter ficticio del enunciado literario y a comprometerse activamente en la producción de la significación textual" (2). Como la formulación de esa*

*poética no se presenta de manera explícita, sino que se deduce de las reflexiones hechas al vuelo por algún o algunos de los integrantes del discurso, el lector se siente impelido por una suerte de incertidumbre hacia el desciframiento de las claves de la literatura: cómo y por qué se escribe la novela. Gracias a esta reacción, el lector puede sentirse cerca de esas respuestas, una de las cuales sería el descubrimiento poético del carácter ficticio de los personajes y de la creación de los metasujetos, otra de las cuales sería considerar ficticia la misma realidad:*

*¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet?; Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (3).*

*A esta reflexión se puede llegar gracias al espejeo producido por la novela narcisista que busca la razón de su existencia en un constante regodeo de su propia imagen. Es la mise en abyme, que exige la participación del lector a partir del planteamiento estético de la creación del metasujeto, fórmula que remite, a su vez, al desdoblamiento*

*del personaje en busca de la otredad.*

*Para Catalina Gaspar "todo discurso estético es inseparable de ese otro discurso que le confiere existencia y razón: su poética" (4). Esto muestra el indestructible nexo entre la literatura y la estética que la genera, la mayoría de las veces no postulada por sus responsables. Parece una tendencia de la modernidad esconder las claves de la creación en la reflexión inconsciente o desinteresada de un personaje. Es el comentario soterrado de una literatura que deposita en sí misma los datos para su develamiento.*

*La autorreflexividad no es una novedad artística: podemos encontrar signos de ella en obras anteriores a la modernidad, pero en una forma involuntaria, como consecuencia natural de la profundización en el acto literario, mas no como hecho deliberado para inmiscuir al lector en la dinámica textual.*

*Señala Rolf Breuer, que "el momento en que se puede hablar de literatura reflexiva en lugar de autorreflexividad en la literatura puede situarse alrededor de 1900" (5). De la primera, expresa Roland Barthes que la literatura, "en una palabra, hablaba, pero no se hablaba" (6) (subraya-*

do nuestro). Estas posiciones nos permiten distinguir la autorreflexividad presente en obras como Don Quijote, cuando parodia y cuestiona la novela caballeresca, de la deliberada complejidad metaficcional de un texto como El falso Cuaderno de Narciso Espejo, de Guillermo Meneses, donde autorreflexividad y metaficción ponen en tela de juicio la referencialidad de la literatura.

La autorreflexividad se ve reforzada por la metaficción. En ese caso "la imbricación del texto y el metatexto" (7) es evidente, y es el caso que nos interesa desmontar en Piedra de Mar, luego de haberlo esbozado en la primera etapa de este estudio. La importancia de esta imbricación radica en "una mayor explicitación de la propia conciencia crítica y de la función del lector como co-productor del acto narrativo" (8). El momento de esa imbricación en Piedra de Mar, ocurre cuando todos los elementos del discurso coinciden en el acto de la escritura: un personaje en busca de un metasujeto, dialogando al mismo tiempo con el lector, y quizá portador de la intención estética del autor. Es esta cohesión el signo de la "lucidez poética" que impera en el fenómeno metaficcional o narcisista, proceso urgido de la convocatoria obra-lector.

Nos interesa, en este punto, inferir la existencia de

un planteamiento estético por medio del conjunto de interrogantes que plantea Corcho en sus reflexiones literarias. Los aspectos que se manejan en esa autorreflexión giran en torno a cuatro puntos fundamentales: la funcionalidad en la literatura, ars poética del personaje-autor, la figura del creador como ser inconforme y Dios que preside la vida de sus criaturas, el acto de la escritura como conjunto de técnicas que buscan cumplir el cometido estético, y la palabra, núcleo y objeto central del discurso, en cuyo proceso de selección se dibujan las preferencias y el caudal lingüístico del escritor. En los siguientes apartados se muestran los indicios que dieron como resultado dicho sistema, tarea ardua que requirió el ordenamiento de ideas y frases del protagonista que se encuentran desperdigadas en la voluble escritura, dando finalmente lugar al establecimiento de una teoría. Nos interesa determinar, como conclusión de este breve estudio, si los intentos novelísticos de Corcho devienen el éxito esperado o degeneran en proyecto abortado.

#### Funcionalidad en la literatura

Las reflexiones acerca de la literatura en general giran en torno a un criterio de funcionalidad. Para Corcho, el oficio de narrar debe su existencia a la necesidad de



*comunicar un suceso, de contar "algo":*

*Creo que hace millones de años, la gente necesitaba contar algo. Quiero decir: el escritor cuando se ponía a escribir quería decir algo. Contar algo. Y bueno. Eso está muy bien: posiblemente era un extraño fenómeno que había presenciado y necesitaba transmitirlo a sus semejantes (que por supuesto no lo eran tanto, ya que no habían sido capaces de sentir o pensar o presenciar lo mismo), lo leían y se quedaban muy contentos con la información del escritor. (9).*

*En tal sentido, el escritor que pretende ser Corcho postula la importancia de la anécdota por sobre la forma o experimentación estilística. La historia que ha de ser contada debe ser interesante al lector e incluso debe "informarle" acerca de sucesos que este desconozca, por lo tanto la palabra debe estar al servicio de ella y no regodearse en su propia imagen. Lo que no prevee Corcho es que esa historia pueda ser interesante por la forma lingüística que la manifiesta y no por la anécdota en sí misma.*

*Para lograr su propósito, Corcho purifica el idioma liberándolo de ripios y ornamentos y eliminando lo figurativo, el doble sentido. En este intento, el recurso primario de su escritura es la oralidad y el discurso*

*coloquial. Sin embargo, tras esa supuesta oralidad, tras ese lenguaje directo y "claro" no se esconde más que el artificio, la técnica lingüística: experimentación consistente en un nivel de selección que implica el desecho de la polisemia como característica fundamental de la palabra. Esa experimentación trae como consecuencia el establecimiento de un estilo muy particular, sello de la producción narrativa de Massiani. Esa renuncia a la polisemia es forzosa y constituye una voluntad de estilo propio, pues su cometido es la transparencia -en boca de Corcho-, y la manera que propone para llegar a ella es cercenando al lenguaje de la multiplicidad interpretativa que pueda confundir al lector. Este intento de huir de la ambigüedad verbal no es suficiente, como lo delata la conducta del personaje, signada por la arbitrariedad y el narcisismo, y cuya conflictiva conducta puede conducir a múltiples interpretaciones.*

*Para ceñirse a esa proposición teórica que postula la funcionalidad del oficio literario, Corcho busca desesperadamente algo que contar; en la calle, en los personajes, en el cine, pero todo lo que consigue a su alrededor es el hastío y la inactividad de sus compañeros de ficción. Transcribe así interminables diálogos, los cuales señalan la inmovilidad de los hablantes, diálogos vacíos que giran*

*alrededor de la palabra "nada": del vacío. Esta aventura de búsqueda de la fábula perfecta, provoca el vencimiento de nuestro personaje y la abolición de su estética inicial. Al no hallar el material susceptible de ser ficcionalizado, recurre a fantasías, a sueños, a desdoblamientos y miente:*

*¿Me permiten mentir un poco? Lo único que haré es escribir imaginariamente de un encuentro con Jania como si fuera la muchacha de antes. Como si estuviera soltera y alegre. (10)*

*La mentira tiene su origen en el lenguaje, aún más, forma parte de él, y en la infinita relación entre palabras y objetos, admitimos el fracaso de la lengua en su rol de representación fidedigna de la verdad. Cuando Corcho miente, admite, subrepticamente, la cualidad encubridora y opaca de la palabra y acepta, veladamente, la posibilidad de invención que en tal sentido le ofrece la literatura. En esos momentos, la máscara del verbo le permite su supervivencia como escritor.*

*Fundamental aspecto de la poética de Corcho es la intención de ser absolutamente referencial en la escritura. A la búsqueda de la anécdota amena se suma el deseo de hallarla en realidad inmediata. Esa fidelidad hacia el*

*referente -realidad que genera la obra- le obliga a narrar de manera objetiva los hechos. La cita antes mostrada representa el momento en que esa fórmula literaria "se cae": olvido del referente para ejercer el derecho a la invención, pues "los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan" (11).*

*No obstante el aparente fracaso de la postura referencialista de Corcho narrador, el mismo encuentra la resolución de ese conflicto en la misma realidad. El personaje al que se refiere en la siguiente cita, resulta significativo, por cuanto es un individuo de la vida cotidiana, prosaico y real, clave para la escritura de la verdadera narración: el hecho de que la ficción finalmente hallada se vea invadida por intempestivas criaturas:*

*Por ejemplo pienso en una escena maravillosa: Julia borracha corriendo por Sabana Grande y José completamente borracho detrás de ella. Julia se detiene. José la abraza, Julia se da vuelta y lo besa. José se une a ella, y desde lejos, yo los observo y escribo que son un árbol. Un árbol de carne que se mueve. De pronto, un policía aparece en escena, y les pide que dejen el relajó: se me acabó el capítulo. Es decir, por más que quiera mentir y hablar de cosas que no suceden, la misma imaginación se ve acorralada y burlada por personajes imprevistos que acaban con la novela (12).*

*Esta y otras escenas se ven truncadas por elementos que no estaban previstos en el proyecto literario, como la que presenta a Corcho irrumpiendo en la pantalla del cine, transformándose en protagonista del film que él mismo presencia, para luego saltar "al vacío oscuro de la sala" y percatarse del poder avasallante de la realidad. Es la metáfora de la autocreación, momento en que se construye el metasujeto; personaje capaz de hacerse a sí mismo a través de la metaficción, constructor de segundos egos, visión de "el otro" y espejo constante, latente percepción del mundo como una gran semejanza.*

*La aparición de un personaje como el agente antes citado, es una de varias pistas que permiten a Corcho llegar a una conclusión: el material literario está presente en la inmediata realidad, en el propio dilema de escribir la novela, novela que se escribe a sí misma a través del comentario de su génesis, de su consecución lingüística y del vencimiento de los obstáculos hallados en su proceso de elaboración. Finalmente, Corcho opta por esa autorreferencialidad. Esta deducción da como resultado el esclarecimiento de una poética no explícita en la escritura. La inferimos a través de la relación de sucesos que son la historia misma de sus personajes, encabezados por el protagonista. Al construir la novela sobre la base del*

*testimonio mismo de su creación, el lector se sitúa frente a la obra con la posibilidad de asumirla como confesión, como biografía disimulada por la ficción y, sobre todo, como metaficción y constituye la praxis de la autorreferencialidad -autorreflexividad- planteada inicialmente. Realmente Corcho tenía algo que relatar: su odisea en busca de la anécdota, su aventura tras la novela posible, desde la novela misma.*

#### *El Dios Incómodo*

*Otra forma de la autorreflexividad es la reflexión acerca de la figura del escritor, autorreflexión por cuanto refleja la paradoja del narrador que, dentro de la obra misma, comenta los problemas que atañen a su oficio, con evidente preocupación por el desentrañamiento de todo cuanto tiene que ver con la creación.*

*Corcho profesa reiteradamente una vanidad: ser un autor famoso. Su falta de experiencia en el oficio le impide distinguir entre una verdadera vocación literaria que conduce al reconocimiento y la posible catarsis espiritual vinculada con el arte. Esa catarsis, instante en que la obra recibe la descarga emocional del artista, se encuentra recogida en la escritura del diario, incipiente novela,*

"fuente" generadora de la narración. Su cualidad de personaje problematizado viene dada por la presencia de un conflicto y la búsqueda de su resolución: la necesidad de liberar una angustia -en este caso el amor frustrado- a través de la escritura. En ese trance, descubre la dificultad del acto creador y la inconformidad ante el mundo (característica de un escritor).

La inicial catarsis contenida en el diario da lugar, posteriormente, al trabajo laborioso en busca de la historia y de un idioma para ella: "Yo aproveché para venirme con mi diario y un montón de papeles viejos a ver si escribo la novela" (13).

El discurso humorístico cumple una vez más la función de ridiculizar la vanidad del narrador:

A propósito de la librería, siempre que entro, confieso, José, que me veo retratado en millones de periódicos, y las muchachas corriendo alocadas por las calles con mi novela, mi monstruosa novela de mil páginas bajo el brazo. (14)

Ya develamos en páginas anteriores el por qué de la constante risa de sí mismo, simultánea a la confesión de un drama. El discurso irónico cumple una vez más la función de

*enmascarar el ruido de ese dolor, con el objeto de lograr la empatía con el lector. Vimos como, constantemente, la hilaridad alcanza a encubrir el vacío de la historia, aún a costa de la ridiculización del propio narrador.*

*Corcho se confiesa admirador de Miller y Hemingway. Se contempla en el futuro como una celebridad literaria, pero, a pesar de anhelar pertenecer al grupo de los que escriben, se refiere a los mismos con términos como "pobres infelices" (15), tal vez porque, como él, cumplen el incómodo rol de la creación con un único recurso, la palabra, inasible y torpe en la aprehensión de la realidad. Son seres, como él, descentrados, solitarios, ausentes del resto del mundo.*

*Sin embargo, el "pobre infeliz" es también un Dios, un demiurgo y Corcho acepta esa misión como parte de la labor que escogió, cuando comprende que los personajes -"gente (que) no me ayuda" (16)-, podrían ser lo que él deseara: "os transfiguraré, y seréis lo que yo quiero que seáis, malditos" (17). Es significativo el hecho de que llama a sus compañeros de ficción "gente", y en otra instancia los designa "personajes" (allí se incluye él mismo), señal del deslinde persona/personaje que llama a una reflexión: la aceptación de sí mismo como ficción, marca notoria de la metaficción.*



*Esa visión del literato como Dios o demiurgo, no tiene consecuencia en la escritura, pues, en el mismo párrafo donde formula esa posibilidad, reitera su imposibilidad para la ficción; "Lo malo, como ya les dije, es que no me gusta mentir" (18). Una vez más, el narrador nos recuerda su gusto por la referencialidad, apoyada en la tesis que coloca al escritor ante una función: informar al resto de los mortales los hechos desconocidos para ellos. En otras palabras, aspira ser el portavoz de la especie.*

*En estos breves términos, Corcho aborda la figura del escritor, a cuyo real descubrimiento no accede por ser un narrador incipiente y un adolescente que recién ha dejado la niñez. Carente de mayores respuestas, quiere ser sólo un gran escritor y gozar del privilegio de la fama, aunque ello lo convierta en un "pobre infeliz", realizando la tarea de un Dios incómodo e inconforme.*

#### La Escritura Simultánea

*El mérito logrado por Corcho en la formulación de sus interrogantes acerca de la literatura, es dejarnos con la extraña sozobra de no saber a ciencia cierta qué es lo que empuja a un escritor hacia el lugar de la creación,*

*dejándonos en el umbral de una cadena de reflexiones.*

*El acto de la escritura es el ritual del cual pocos escritores se atreven a hablar. Fue "morada de musas", "habitación de inspiración poética". A partir del modernismo, punto de ebullición en la profesionalización del escritor, pudimos llamarlo laboratorio de experimentación de la palabra, evitando el lugar común: "lugar sagrado habitado por extrañas sensaciones y fantasmas", cuya presencia reconocen Vargas Llosa y Massiani. Sin embargo, el por qué de la escritura sigue siendo secreto vedado a los hombres. Para llegar a esta respuesta, se ha recurrido a razones ideológicas, sociales, religiosas, psicológicas y filosóficas... Aclaratorias, nunca definitivas. Lo cierto es que la necesidad de expresión que subsiste en la producción de obras literarias, se mantiene en perenne reconstrucción.*

*Lo que sabemos de Corcho al respecto, es que escribe la novela por la necesidad de seguir sosteniendo una mentira: "-Es que dejé los estudios para escribir una novela" (19), le dice a Carolina, cuando ya los lectores sabemos que la causa de su fracaso estudiantil se debe a su enamoramiento. En el futuro se sentirá obligado a seguir manteniendo esa farsa, ya que Carolina, objeto deseado, desea leer la*

"supuesta" novela. Gracias a esa mentira, (mentira romántica, verdad novelesca) se ve impelido a construirla, con la intención de aprovechar "mi diario y un montón de papeles viejos", proyecto que se trueca en el deseo de ficcionalizar a partir de la vida de sus compañeros, que no son más que otros personajes, como Corcho. Pero ellos no piensan contribuir a la metaficción:

*Se los cuento porque ninguno de ustedes ha intentado estúpidamente, como yo, escribir un diario o una novela. Y ahora en cierto modo lo comprendo; nosotros no somos personajes extraordinarios. Entiendo que escribir de ustedes resulta tan fastidioso como conocerlos (20)  
(subrayado nuestro)*

Por tal razón -la falta de excepcionalidad de los personajes-, el personaje-narrador se ve obligado a ir a la caza de diálogos y situaciones para construir la novela. Esto es importante en la medida que postula el método seguido en su elaboración. El más notorio resultado de ese proceso es el planteamiento de que literatura y realidad pueden ser simultáneas, coexistir en el instante del parto literario, y con tal fidelidad, que podría retratarla. Esto se deduce del diálogo múltiple y simultáneo producido cuando el narrador transcribe una conversación telefónica a la vez que dialoga con el lector, explicando el proceso

de la escritura. En esta peripecia, ficción y metaficción se imbrican:

-¿Aló? ¿Está Lagar?

-Sí, sí está.

-¿Me lo puede llamar?

La empleada me dice que sí, y en segundos la voz de Lagar: (...)

(Corcho): ¿Y qué hay para esta tarde?

-No sé, ni siquiera puedo sacar a Betty.

-¿Aló?

-Que ni siquiera puedo sacar a Betty.

Ya te oí -le digo y escribo ya te oí. A veces le pregunto tres veces lo mismo para poder escribir la primera respuesta (21) (subrayado nuestro)

De este intento de unir ficción y metaficción, unir literatura y realidad en el acto de la escritura, se desprende una vez más la idea de que el escritor es un informante y un transcriptor del diálogo humano. En busca de esa simultaneidad, Corcho se ve en la necesidad de recurrir a técnicas de su propia autoría que a veces resultan irrisorias, descabelladas:

-¿Puedes esperarte unos minutos? Necesito escribir algo. Tengo que anotar algo que se me puede olvidar.

-¿Por qué no llamas...

-¿Cómo?

-¿Que por qué no llamas más tarde?

-Bueno. Chao.

Cuelga y yo también cuelgo. Fui hasta el closet (¿guardarropa?) de José y me traje una corbata. Con la corbata sujeté el auricular a la oreja, formando un anillo alrededor de la cabeza. De

*este modo puedo hablar por teléfono y escribir cómodamente (22)*

*La imposibilidad de seguir manteniendo ese efecto de simultaneidad con la realidad, comienza a manifestarse y a mostrar los resultados, que denotan la falta de eclecticismo del narrador, quien transcribe el diálogo en bruto, olvidando seleccionar lo más significativo (recordemos que Corcho desea ser ameno e interesante), quizás debido a la ausencia de un plan previo a la Obra. La respuesta a la pregunta "¿Qué estás haciendo? -Nada" (23) es común en estos experimentos, provocando el "fastidio" del protagonista.*

*Progresivamente, Corcho irá admitiendo la dificultad del hecho mismo de la absorción de la realidad a la velocidad de la máquina de escribir:*

*(Lagar): -¿Pero qué pasa, vale?*

*-Nada. Lo único que te pido es que hables lentamente.*

*Habla como si estuvieras deletreándome un nombre sueco ¿Me oyes? (24)*

*Al fin, el cansancio producido por el empleo de esa técnica, artificio condenado al fracaso, comienza a sentirse antes de proseguir con la escritura, en la que*

*deberá incluir el recordatorio de la novia juvenil, único pretérito presente en la novela: "Escribiré de tí, Jania. Escribirré de tí hasta que me caiga en el suelo hastiado de todo. Antes me echaré un rato en la cama porque me duele horriblemente el cuello y la espalda" (26)*

*Escritura de unas cuantas páginas más y fin de una peripecia experimental: Corcho ya se siente "realmente hastiado", decidiendo abandonar el encierro de la habitación y desatándose el teléfono de la cabeza, para luego cumplir un itinerario conocido por él, a través de Sabana Grande, tal vez en busca de la gran historia.*

*Luego de la descripción del paseo, que no le depara ninguna aventura, ocurre el estallido de lágrimas donde finalmente se despoja de la máscara humorística, logrando desbordar un sentimiento represado durante páginas enteras.*

*Recordemos que la máscara es el ocultamiento, el disfraz, la escondida en el otro, el disimulo. Pero también es la supervivencia. La máscara suele delatar el rostro, al revelar sus carencias. Tras ese recurso, condición de la literatura moderna, el verdadero rostro aflorará finalmente y es lo que le sucede a Corcho en la siguiente escena. La piedra de mar -símbolo de la cohesión, la integridad y la*

*perennidad- conservada para Carolina, es observada y acaricidad por Julia, compañera de José.*

*Tragaba saliva y cerraba los ojos y los puños, y Julia continuaba hablando del mar, hasta que se levantó de la cama y se fue cerrando la puerta lo más cuidadosamente posible. Las lágrimas me salían por montones (26)*

*Este momento -cumbre catártica de Corcho- es útil a la escritura de la novela, porque "Entonces me senté en esta silla, y escribí lo que he escrito hasta ahora" (27). Una vez renunciando a la transcripción simultánea de la realidad, vemos cómo el producto final es el trabajo lingüístico posterior a los hechos narrados: reescritura y metaficción.*

*A partir de esa instancia, donde lo leemos lloroso y apto para la escritura, la autorreflexividad es casi nula, pues no obtenemos mayor información acerca de la elaboración de la novela, aunque continúa la alusión a la segunda persona -lector- única prueba de que la misma se sigue construyendo, esta vez sobre la base del sueño cinematográfico y la fantasía. El universo filmico es el "festival de afectos" donde se acude para la compra de un sueño que depara la estima del mundo, fuerza impulsora de vidas*

*solitarias. Este signo de renuncia a la referencialidad es esporádica y aparente; finalmente retomará, como material literario, los datos de su realidad más inmediata: la escritura de la metanovela.*

*En esta segunda mitad de la narración, Corcho asiste a la fiesta que le depara un desenlace ridículo y encuentra a Kika. A ella se aferra en sustitución de Carolina. La piedra de mar estará ahora destinada a ella, como una alegoría de la renuncia. Allí concluye el acto de la escritura, la parafernalia creativa, el fracaso y el desencuentro del narrador, desencuentro reflejado en relaciones irónicas con el medio y con el resto de los personajes. El desenlace sitúa a Corcho en posición de retomar las riendas de su adolescente existencia, con un cariz de optimismo.*

*Acá está el ascenso y la caída de una postura estética; la simultaneidad tras el intento de absorción de la realidad a través de la escritura, imposibilidad asumida y representada en el hecho narrativo que acabamos de presentar. El hilo conductor de toda esta compleja trama, es la figura de Carolina, causante de los sentimientos que produjeron el mecanismo metaficcional, junto con la expresión de una teoría literaria.*



Finalmente, el núcleo central del acto narrativo lo constituye la palabra, médula que corre a través de toda reflexión lingüística.

El tratamiento concreto que se le da, o la posición que frente a ella tenga el autor, aclararía aún más las motivaciones que producen la consecución final de una obra con las características de Piedra de Mar o De Perfil.

#### La Palabra Inmediata

El rechazo del narrador de Piedra y de Mar y de Corcho, hacia los recursos retóricos y el artificio de la palabra es manifiesto, como obvia resulta la autorreflexión que el establecimiento de esta posición genera. Prueba determinante de este aspecto son las siguientes palabras de Corcho:

*Pero llegó el día que al escritor le importó más la forma de contarlo que lo que podía o no contar, y se puso con jeringas, y tijeras, y a cambiar una palabrita para acá, y otra más arriba, y blá blá blá, hasta que llegamos a nuestro siglo y todo lo que se escribe es un asco. (28)*

Estas conclusiones, carentes de soporte teórico, son apreciaciones hechas al calor de la aventura de escribir,

*y se sustentan en la práctica a lo largo de toda la obra. Aunque el autor de estas declaraciones no postula el resultado de esa convicción, puede deducirse, a través de la lectura, que cumple con cierto cometido no manifiesto. Si hiciésemos un inventario de las palabras más utilizadas en el texto, nos daríamos cuenta de la intención de literalidad que domina el texto. Dicha literalidad se siente como el intento del narrador por ser preciso en la expresión, creyente de que el sentido recto en el lenguaje es el vehículo de la claridad. Ello, unido al uso del lenguaje coloquial en detrimento de un discurso literario - polisémico-: Existe una resistencia intencional a la complejidad interpretativa que resulta de ella y al doble sentido del lenguaje figurativo. La paradoja que esta preferencia significa refleja contradicción, pues una de las intenciones del narrador es oponerse a ese experimentalismo pseudointelectual que hace de la técnica y el artificio la razón de ser de una moda estética. Corcho resuelve la angustia de ser entendido despojando al lenguaje de uno de sus principales valores: la polisemia. De allí, el derroche de técnicas tendientes a producir un efecto, el de la literalidad: recurso que es técnica, experimentación verbal, método y artificio. Como consecuencia de estas reflexiones, lo que caracteriza el habla de los entes de ficción de Piedra de Mar es la literalidad.*

Por lo tanto, el "movimiento mental", generado por la ironía, la deducimos a través de la conducta del personaje, más no por su lenguaje.

No es intención del narrador acentuar en un episodio "la forma de contarlo", sino dejar claro ante el lector que desea ser absolutamente inteligible, que pretende ser, ante todo, entendido. A ello se debe la constancia de frases que expresan esa insistencia: "Estaba muy contento y es eso lo que quiero decir" (29).

Al limitar su discurso a una expresión carente de connotaciones literarias, Corcho obtiene cierto nivel de incomunicación con respecto al lector. A ratos, se queda corto de palabras, redondeando una idea que no logra transmitir finalmente.

Ya señalamos cómo del comentario subterráneo en un texto de cualquier aspecto concerniente al mismo universo textual, se desprende el razonamiento teórico autorial que sostiene la obra, pues la presencia del metatexto devela el diálogo autor-lector que origina la obra, diálogo que a su vez comunica una relación de la dinámica del texto. Pues bien, este aspecto apenas sugerido por el protagonista en su rol de creador de ficción, acerca de la inmediatez de la

palabra, esa renuncia a la polisemia verbal, plantea un problema básico, una controversia asumida por la semiología moderna: el alcance de la palabra en su función de representación de la realidad. La conclusión de esta reflexión sería que la palabra no expresa la realidad total, sino es sólo un reflejo difuso (en palabras de Michel Foucault, el lenguaje no sería más que la voz de la "gran semejanza" como cualidad de la comunicación). Llegamos a esa conclusión luego de las repetidas quejas del narrador, quien en muchas oportunidades no logra expresar alguna idea concreta, parafrasea incesantemente, recurre a símiles -renuncia a la metáfora-, y finalmente, expresa la imposibilidad de comunicarla. Su renuncia es manifiesta, y es la más clara aceptación de su poca fe en la palabra y del breve y torpe dominio verbal del novel escritor:

*La verdad es que todo lo que sucedió hace segundos y minutos no pertenece al pasado. Ni siquiera la playa (...) Lo único que pertenece al pasado, es el instante en que Carolina y yo estábamos en la arena y yo quise hablar y no pude. Digo que es pasado, pero también es presente. La verdad es que no entiendo una papa de todo esto (30).*

De esta manera, -experimentando y creando- Corcho asume lo inaprensible de la realidad a través de la palabra, el corto alcance del lenguaje a la hora de convertirse en vehículo de la verdad -realidad objetiva que quiere

*transmitir-. Al aceptar esa limitación de la voz humana y descubrir esa frontera de la literatura, la posición de Corcho es clara al abdicar a su cometido inicial de ser literal y realista, manifestando de la siguiente manera ese cambio de postura:*

*Recuerdo que cuando escribía el diario (...), yo quería escribir de tal manera que necesitaba sentir el árbol. Necesitaba verlo en el papel, pero eso es difícilísimo y tenía que repetir y repetir una frase hasta que sentía que las palabras olían a rata podrida y todo me daba asco. (31)*

*Otro comentario estético que resulta de esta reflexión es la repetición como técnica. La repetición lingüística - de palabras o frases- como recurso literario es bien conocida y tiene su funcionalidad, como es acentuar un significado, pero su abuso o mala aplicación puede dar como resultado lo contrario, la negación de ese significado. La palabra es un signo tan frágil que su repetición puede producir una progresiva evaporación del concepto que traduce. Tal es el caso de palabras usadas hasta la saciedad por la publicidad y la modernidad en general: amor, sexo, Dios, voces que en esos contextos mass media ya no significan nada. La intensidad que las caracteriza se ha atenuado. La arbitrariedad del signo lingüístico encuentra su reafirmación en esa evanescencia que sufre el significa-*

do de la palabra en extremo recurrida, emparentada con la misma arbitrariedad que rige la actuación del protagonista por ser un ente ficticio. Este proceso encuentra eco en la continuación de la cita anterior:

*Yo creo que se debe a que tú quieres meterte en la palabra. O sea que necesitas recordar el árbol tan bien, que pudo imprimirse el sabor del árbol, y para lograrlo debes meterte a tí dentro de la palabra, y si repites mucho la palabra, se machuca tanto, que no queda de ella más que una cosa aplastada. Una cosa estropeada que no significa nada (...) No sólo el contenido de la palabra se evapora, sino que te evaporas tú con ella ... (32)*

Esta reflexión en torno a la palabra, cuya conclusión es la imposibilidad de transmisión de la realidad total, lo inaprensible de la verdad mediante la lengua, es, junto a la funcionalidad y referencialidad de la literatura, a la noción del autor como Dios inconforme e incómodo haciendo el papel de "pobre infeliz" y a la escritura simultánea en el acto creador, el cuerpo teórico que sustenta y soporta la existencia narrativa de Piedra de Mar, gracias a la presencia de la metaficción como estructura de la novela y a la misma autorreflexividad que genera.

De esta manera, obtuvimos un claro panorama estético de las claves del texto, no posible de conseguir en una

*primera lectura, sólo posible a través del ordenamiento de datos desperdigados en el texto y el metatexto, producto de una ficción que "se desdobra para versar sobre sí misma y se y metáfora de su proceso de creación" (33).*

## NOTAS

- (1) Catalina GASPAR. La Lucidez Poética. Caracas, Fundarte (1991). p. 7
- (2) C. GASPAR. *Ob. cit.* p. 9
- (3) Carmen BUSTILLO. El Ente de Papel. Caracas (Obra inédita, 1991) p. 2
- (4) C. GASPAR. *Ob. cit.* p. 8
- (5) *Loc. cit.*
- (6) *Idem.*
- (7) *Ob. cit.* p. 9
- (8) C. BUSTILLO. *Ob. cit.* p. 288
- (9) Francisco MASSIANI. Piedra de Mar. Caracas, Monte Avila Editores (1987). p. 45
- (10) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 47
- (11) Michel FOUCAULT. Las Palabras y Las Cosas. México, Siglo XXI Editores (1990) p. 54
- (12) F. MASSIANI. *Ob. cit.* p. 25
- (13) *Loc. cit.*
- (14) *Ob. cit.* p. 57
- (15) *Ob. cit.* p. 43
- (16) *Ob. cit.* p. 25
- (17) *Ob. cit.* p. 45
- (18) *Loc. cit.*
- (19) *Ob. cit.* p. 44
- (20) *Loc. cit.*
- (21) *Ob. cit.* p. 36



(22) *Ob. cit.* p. 37

(23) *Ob. cit.* p. 36

## CONCLUSIONES

*Desde las primeras páginas de este trabajo, planteamos diversos objetivos de estudio, impulsados por la pretensión de desarmar el mecanismo que hizo posible que Piedra de Mar se convirtiera en un fenómeno editorial poco usual en la narrativa venezolana. En este itinerario, percibimos la imperiosa necesidad de demostrar la constitución ficticia de los personajes, pues una de sus mayores cualidades escapaba a los sistemas clásicos de análisis: la metaficción. Mediante la comparación de Corcho con X, protagonista de De Perfil, mexicana, dos años anterior, pudimos descartar la primera traba que se nos pudiera presentar en ese sentido: el espejismo autobiográfico. Desechada esta posibilidad mediante un acercamiento entre los dos personajes, obtuvimos también un "claro" retrato -sin rostro- de los mismos, cuya cualidad más resaltante, entre otras, era la indeterminación. De este modo, llegamos al establecimiento de una metodología, y en este aspecto las tres categorías propuestas por Carmen Bustillo en su obra inédita El Ente de Pepel, fueron útiles para darnos un*

panorama más exacto en cuanto a la conducta ficticia de esas entidades, no sin antes demostrar la impertinencia de las nociones de persona y de héroe, por ser metodologías anacrónicas y, más que anacrónicas, inapropiadas para el texto que analizamos.

Por medio del empleo de esas categorías en nuestro corpus analítico, descubrimos la presencia de la metaficción, como parte de la propuesta narcisista de la literatura contemporánea. Aspecto fundamental, por cuanto a través de ella pudimos obtener uno de nuestros cometidos iniciales: obtener una poética a través de la autorreflexividad que esta presencia genera.

En el desmontaje del mecanismo de la metaficción hallamos la influencia en la red de personajes, determinante por cuanto incide positiva o negativamente en el mismo. Estas relaciones fueron definidas a través de la noción de dialogismo polifónico de Bajtin y de la ironía narrativa de Tittler, producto de las relaciones de equívocos e incomunicación que se produce entre los elementos del discurso. La conclusión de esta parte fue la existencia de una incomunicación entre los mismos, que impedía la construcción de la novela. Como resultado, presenciemos el recurso de la autorreferencialidad: la historia basada en la

*ausencia de anécdotas. La novela versa sobre esa carencia, causa directa de la autorreflexividad.*

*Para el hallazgo de la poética que la autorreflexividad ofrece a través de sus múltiples comentarios, fue necesario el reordenamiento de datos ofrecidos por Corcho en su noviciado literario. A través de esa redistribución logramos la poética que rige la elaboración de la metaficción, la cual podemos resumir en los siguientes términos.:*

- 1) La literatura tiene un rol en la sociedad, es decir, cumple con la condición de la funcionalidad: "debe" informar y "distraer", expresar los hechos que desconocen el resto de los hombres. Esto, en términos del Corcho narrador. Esta teoría se cumple en el lenguaje del hablante principal, matizado por un constante empeño en hacer reír al lector, enmascarando su verdadero conflicto, signo de su conducta irónica. En otra instancia, el "fastidio" del mismo refleja la ausencia de la anécdota amena, tan buscada en la realidad inmediata.*
  
- 2) El escritor es un ser inconforme que se siente descen-  
trado e incómodo en su propio medio. Esto lo hace sentirse como un "pobre infeliz". Pero, paradójicamen-*

*te, su oficio de portavoz de la especie le convierte en un Dios creador de entes de ficción, único hecho que lo redime de su dificultad como buscador de anécdotas.*

- 3) *El acto de la escritura es, para Corcho, lugar de encuentro entre literatura y realidad. Es el momento que le permite demostrar si su tesis de la referencialidad en la literatura es posible en la práctica. En un alarde de técnica, comprueba la imposibilidad de transcribir la realidad objetiva a través de la palabra, ente cuya imprecisión y vaguedad refiere con creciente preocupación.*
  
- 4) *La palabra, siendo el elemento fundamental que se maneja en el oficio literario sea narrativo o lírico, suscita inquietudes por las propiedades que se descubren en su manipulación. En ella, Corcho descubre la indeterminación, la vaguedad y su poca compatibilidad con la verdad, con lo cual descubrirá, a tiempo, la imposible literalidad y referencialidad que persigue. De esta manera, descubre el recurso de la mentira como ficción y de la autorreferencialidad que genera la metaficción.*

*En esta instancia -descubrimiento de la incomunicación lingüística- nos percatamos de la ausencia de autorreflexividad en las últimas páginas de la obra. Ello nos indujo a entrever la existencia de un proyecto frustrado, y a preguntarnos: ¿realmente el narrador de esa metaficción logra la culminación de la novela? ¿se trata de una novela "abortada", como el plan literario de Vanessa Luder en Ojo de Pez? ¿significa ese hecho algún planteamiento estético.?*

*A todas estas interrogantes llegamos con la certeza de encontrarnos en una calle ciega, en un punto donde las posibles respuestas no tendrían asidero. En la segunda mitad del texto, el narrador escatima datos que delaten la construcción de la novela. No obstante, sabemos de ella por la -todavía existente- apelación al lector. La renuncia es a la autorreflexividad y no a la metaficción en sí misma, renuncia cuya explicación hallamos en la carencia de respuestas de Corcho ante las interrogantes planteadas anteriormente. Por lo tanto, renuncia a la referencialidad y a la simultaneidad del acto creador, así como a la búsqueda de anécdotas en su mundo inmediato, para asumir la mentira -la ficción- como potencialidad más provechosa de la narración, signo más claro de su esencia narcisista, arbitraria y ambigua, causa de la metaficción...*

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía Directa

AGUSTIN, José: De Perfil. México, Joaquín Mortiz, 1966.  
355 p.

MASSIANI, Francisco: El Llanero Solitario tiene la Cabeza Pelada como un cepillo de Dientes. Caracas, Monte Avila Editores, Colección Continentes. 2<sup>da</sup>. Edición, 1979. 137 p.

Los Tres Mandamientos de Misterdoc Fonegal. Caracas, Monte Avila Editores, Colección Continentes, 1976. 152 p.

Piedra de Mar. Caracas, Monte Avila Editores, 2<sup>da</sup>. Edición, 1987. 123 p.

### Bibliografía Indirecta

BUSTILLO, Carmen: El Ente de Papel. Caracas, (Obra Inédita), 1991. 309 p

FLORES, Angel: Narrativa Hispanoamericana. México, Siglo XXI, 1983. 503 p.

FOUCAULT, Michel: Las Palabras y Las Cosas. México, Siglo XXI, 1990. 375 p.

GASPAR, Catalina: La Lucidez Poética. Caracas, Fundarte, 1991. 98 p.

LISCANO, Juan: Panorama de la Literatura Venezolana Actual. Caracas, Publicaciones Españolas, 1973. 414 p.

MADRID, Antonieta: Novela Nostra, Caracas, Fundarte. 1991.  
147 p.

TITTLER, Jonathan: Ironía Narrativa de la Novela Hispano-  
americana. Bogotá, Banco de la República, 1990  
287 p.

SARDUY, Severo: La Simulación. Caracas, Monte Avila Edi-  
Editores, 1982. 134 p.



**HEMEROGRAFIA**

COLMENARES, Hugo. "Mi lucha constante es entre las palabras y las injusticias". En: EL NACIONAL. Caracas, 21 de Septiembre (1991), cuerpo C. p. 17.

CRESPO, Luis Alberto. "Ayer es nunca y muy solo". En: EL UNIVERSAL, Caracas, 20 de Agosto (1991), 4º. cuerpo. p. 1

JIMENEZ EMAN, Enio. "La Simulación Barroca de Severo Sarduy". En: Suplemento Cultural de ULTIMAS NOTICIAS. Caracas, 19 de Agosto (1984), p. 4.

PERDOMO H. Alicia. "Ojo de Pez. La Novela de Antonieta Madrid" En: Suplemento Cultural de ULTIMAS NOTICIAS, Caracas, 16 de Agosto (1987), p. 12.