LA PIEDRA EN EL AGUA, DE HARRY BELEVAN: ANÁLISIS DE UNA NOVELA POSMODERNA*

Lic. Tania Sánchez Ferrán
Universidad de La Habana

Una estética considerablemente distinta parece haber nacido con la posmodernidad. El lenguaje se ha convertido en un intrincado sistema de procedimientos, en el más pleno sentido del término, para expresar una realidad social no comprendida a cabalidad. La búsqueda acuciosa que persiguieron las vanguardias modernas de un contenido más allá de la convención, una realidad más allá de la representación, ha sido sustituida por una búsqueda de la forma, sentidos de una nueva expresión.

Como sucede con cualquier arte, contra éste no pueden brindarse argumentos éticos. Ocurre que es un arte provocativo, complejo, síntoma de nuestro momento histórico. Su discurso artístico también es determinado por las condiciones sociohistóricas de su producción, pero funciona como una reacción contra esas condiciones, en tanto reflejo estético de la sensibilidad social. El arte en la posmodernidad no cons-

* Capítulo II de la tesis *Harry Belevan: lo fantástico en torno a la posmodernidad*, de Tania Sánchez Ferrán; Facultad de Filología, Universidad de La Habana, Cuba, 1991.

tituye una excepción en cuanto destaca las creencias profundas de la época; ante él cabe preguntarse qué problemas está considerando, qué posiciones implícitas admite, sólo que lo hace de una forma velada, problemática, original, buscando recursos expresivos no usuales, novedosos o al menos controvertidos de tal modo que provoquen una reacción en el lector.

A partir de la década del setenta, la literatura se encuentra estrechamente vinculada con la teoría literaria. Aunque esto no es un fenómeno nuevo, en este final de siglo se muestra de una forma diferente¹. Su modalidad consiste en que es un proceso asumido conscientemente. Las teorías literarias trabajan sobre lo creado, pero dialécticamente dan temáticas de ficción a la literatura, de forma tal que el autor de textos ficticios ya no presenta sólo una relación indirecta con la ciencia literaria (a través de la obra), sino también de manera directa como fuente temática argumental de la cual nutrirse.

Se trabaja entonces como texto, lo que es motivo de reflexión teórica: los procesos de escritura, los procesos intradiscursivos, así como el problema de la recepción literaria, con la particularidad de que el vínculo entre texto y referente sufre una quiebra, cada vez es más complejo identificar estas relaciones.

El lenguaje, con la posmodernidad, sufre una escisión con los valores que le sirven de apoyatura. La palabra se separa de su trasfondo sociocultural para volverse sobre sí misma como único trasfondo. Al perder su referencialidad, su dependencia de un contexto ajeno, el lenguaje crea su propio contexto.

1. Esto lo encontramos antes en la literatura, en la vinculación con las crónicas periodísticas: en la atención que ponían los autores de folletín en las exigencias de la crítica y los lectores.

El texto no impone de entrada un significante que des-
emboque en un significado definitivamente concretizado, sino
propone una estructura signifiante que busca un significado
inmanente y la concretización tiene que tomarlo, necesaria-
mente, en serio. Esto deviene un protagonismo de la escritu-
ra. Se explota la forma, se semantiza, pues se busca el con-
tenido de la expresión artística que deja de funcionar sola-
mente, con respecto a un contenido argumental. La expresión
se convierte en sí misma, en contenido. Se trata de encontrar-
la *semántica del significante*.

Se mantiene de algún modo, la tensión entre la tenden-
cia a narrar algo (una sucesión de eventos asumidos por un
personaje) y la tendencia del texto a dinamizar sobre los
elementos de sus mecanismos. Esto no quiere decir que no
haya en los relatos una historia y una tensión narrativa que
captan la atención del lector, sino que el *revestimiento narra-
tivo* ocurre de una manera *sui generis*: los elementos de la
estructura narrativa son los que se presentan en el nivel
discursivo asumiendo papeles, funciones figurativas, etc.

Por lo tanto, la literatura no se plantea propiamente una
problemática filosófica (¡aunque de cierta forma esta también
lo es!), sino poética. Se pretende establecer una poética nor-
mativa, desde el punto de vista ontológico, una obra cuya
referencialidad sea incierta, difícilmente identificable. No se
invalida la existencia o no de la realidad, sino que esta ad-
quiere un revestimiento de escritura.

Lógicamente este tipo de tema y argumento trae como
consecuencia un cambio de perspectivas con respecto a la
función social de la literatura, que se traduce a veces, bien en
la búsqueda obsesiva de un referente real, bien en calificar
este tipo de literatura como subversiva y escapista. Quizás la
solución a esta dificultad está en comprender que la litera-
tura crea sus propios objetos (partiendo de la realidad) que
no serán en ningún modo idénticos a los del mundo vital. El
arte, en particular la literatura, no expresa la sensibilidad

actual, sino las ideas de esa sensibilidad, así como el lenguaje no expresa cosas actuales y eventos, sino ideas de ello, abstracciones, metaforizaciones.

Un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido real; en el mejor de los casos crea representaciones de reacción a esos objetos. Esto quizás es el motivo por el cual en cierto tipo de literatura digamos realista, reconocemos tantos elementos que también desempeñan un papel en nuestra experiencia. De cualquier forma, estos elementos en la literatura, están reunidos de una manera diferente a la disposición que tienen en la realidad, por lo que constituyen un mundo que nos es familiar en apariencias.

Si a este tipo de literatura autotemática unimos además, que pertenece a lo fantástico, desde luego será aun mayor la dificultad para hallar su contacto con referentes de la realidad tanto como hallar su función social. Resultará mucho más complejo *detectar* qué relaciones se establecen entre la obra literaria y la realidad sobre la que se creó. Sin embargo aquí es oportuna esta pregunta de Marx y Engels:

¿Se necesita una gran penetración para darse cuenta de que, si hay una modificación en la situación de los hombres, en sus relaciones sociales, debe haber también un cambio en sus ideas, en sus concepciones y en sus nociones, en una palabra en su conciencia?²

En esta situación desbrujulada, en esta falta de orientación del individuo, de crisis de identidad, de inseguridad histórica, es evidente que un arte cuyo sentido esté dado en la inminencia de un mundo controvertido, problemático, cuyo tema sea la situación límite en que irrumpe un orden nuevo sobre otro viejo, se avenga a esas circunstancias. Si esta li-

2. Marx. y Engels: *Sobre el arte y la literatura*. Editorial cpc. La Habana, 1962. p. 12.

teratura se identifica con la idea de esa sensibilidad, si representa esa inseguridad del individuo, su falta de fe, su miedo, *su conciencia de la ausencia* del valor, si es esa su orientación por muy precaria e inextricable, urge entonces una revisión de la conciencia estética.:

—Ni tú mismo crees en lo que dices,. Lo barroco, lo fantástico, ¿ que vigencia pueden tener en la actualidad, en una época politizada como la nuestra?

—Tiene plena actualidad —exclamó Bruno—, justamente por lo que se cuestiona! (...); lo barroco, redescubierto, y lo fantástico, reiventado, son muestra patente de una época, pasada y actual, en que el caos ideológico es la perfecta ecuación de una absoluta pérdida de fe en la aprehensión meramente racionalista de lo real (p. 107-108).

Justamente en este contexto socialcultural, en el año 1977 se publica la novela **La piedra en el agua** de Harry Belevan. Novela que se corresponde con todas estas características y aún más: como bien ha señalado Robert Reynolds, es la praxis de la **Teoría de lo fantástico** de su autor³. Además de ser una novela perfectamente estructurada y poseer un gran nivel desde el punto de vista artístico, privilegia la función lúdica. Su lectura en todo momento es entretenida, el lector permanece todo el tiempo en un constante juego, que salta como resorte cada vez que en la lectura descubre un recurso narrativo. Al contrario de la mayoría, esta novela está diseñada en función de una poética preconcebida. Poética de la que se hace ficción, y que se entreteje en una complejidad de procedimientos narrativos que observan desde la intertextualidad hasta el metalenguaje, pasando por una amplia variedad de recursos para expresar lo fantástico.

3. Reynolds, John Robert: *Harry Belevan: New Directions in Fantastic Literature* (manuscrito inédito de tesis presentada para optar la Maestría en Literatura); Texas Tech University, Lubbock, 1983. p. 41.

El argumento de la obra es el siguiente: Gesine, la protagonista, alquila un departamento que resulta ser propiedad de un famoso escritor de literatura fantástica, Roderick Usher. De la biblioteca de la casa, Gesine *toma* un libro de éste, que lee y luego discute con otros dos personajes, su hija Claudia Catherina y el novio de esta, Bruno. Sin embargo la simplicidad es aparente. **La piedra en el agua** viene a ser una especie de libro prohibido o libro sacro. Es el libro del secreto del destino de una persona, que le será revelado en el momento justo. Algo así como la frase de Mallarmé: "El mundo existe para llegar a un libro". Es a la vez un libro infinito que encierra en si todos los libros, una especie de palimpsesto, de libro transparente y a la vez oscuro.

La novela descansa sobre esa idea borgeana de un tiempo cíclico en el que todo se repite y en el que cada escritor es el mismo y todos los libros son uno solo. Tal vez como aquella sentencia de Lezama:

... tú volverás a caminar los caminos que él recorrió y lo que tú hagas será la reconstrucción de aquel libro (...) Oye, tu vida será (...) la reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar, porque se ha perdido. Y ya desde los griegos, todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza⁴.

Es la idea de que cada libro se contiene a si mismo y contiene a su vez infinitos libros: "En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás"⁵. De seguro, Belevan no tenía la intención de un libro perfecto, sino simplemente de una novela ideal, el libro de la escritura,

-
4. Lezama Lima, José: *Oppiano Licario*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1970. p. 248.
 5. Borges, Jorge Luis: "La Biblioteca de Babel" en *Páginas escogidas*, Casa de las Américas, C. Habana, 1988. p. 293.

el libro de un concepto. En ese sentido **La piedra en el agua** es una novela en la que predomina un concepto, una idea que rige la actuación de sus personajes. Un concepto que es al tiempo referente y transformación de sí mismo. El libro agrega el factor *seres humanos* tanto como el factor *realidad* para ilustrar ese concepto. Los elementos narrativos sirven entonces para crear una experiencia paradójica, no para caracterizar ni para contar una secuencia de eventos:

(...) A mi entender, los dos cuentos (o capítulos) que he leído pecan de una carencia casi total de contenido, casi no tienen tema por así decirlo. Y eso, que para mi sí es un defecto es también, paradójicamente, la única virtud, puesto que el autor ha logrado *hacer ficción* con puras ideas, ha puesto en escena solamente conceptos, es decir, algo inmaterial, algo desprovisto de esa anécdota necesaria que suele llamarse la trama (p. 101).

Es en suma “la novela de la escritura, o la escritura de una novela en la que los protagonistas, en última instancia, son las ideas y las palabras” (p. 100). Pero también el libro es una forma de revelación, el libro que descifra el secreto de una vida: la del lector.

El lector, representado *en cierto nivel* por Gesine, comienza aceptando la amplitud de un reto, se enfrenta ante algo que supone el azar, pero el número cuantitativo y reiterativo de coincidencias la hacen abrazarse trágicamente al símbolo (el libro) como posibilidad de su destino. Es un cálculo casi demoníaco de lo infinitivamente grande, creyendo que la sucesión de círculos concéntricos puede esclavizar el azar, pero entonces el miedo aparece al cobrar conciencia el lector, de la infinitud que le rodea. Luego, en todo el libro hay signos, marcas de ese destino. Se dibujan como una imagen, un impulso que enfrenta a ese azar, pero la razón no le permite al receptor creer que las coincidencias no sean fortuitas, imagen de un orden que interviene en un orden ya establecido, confiable.

El lector debe reconstruir una realidad abolida en su lectura, no puede volver a enfrentarse de igual modo con su entorno; se ha cuestionado la realidad no en un caso excepcional, sino en todos los casos; y una vez acabada la lectura, lo fantástico permanece en tanto perdura la duda sobre lo que es lo real.

Una obvia diferencia entre la lectura y todas las formas de interacción social, consiste en que la primera no es una situación cara a cara. El lector va a la obra por una secreta complicidad, con el ánimo de vivir experiencias cuyos efectos secundarios no recaigan realmente en él. Pero al escritor contemporáneo le desagrada pasear al lector por el texto. No se resigna a este tipo de lector desinformado, pasivo, mediocre. El autor entonces, arremete contra él, escribe contra el lector, escribe contra las expectativas del público, lo *obliga* a jugar con los mecanismos de escritura, a dirigirse a otros libros, a cuidarse de las *trampas*.

La novela está dotada de tales contradicciones que pone en duda el mundo real. El mundo del texto se establece como competencia con el mundo conocido, lo que no puede ocurrir sin repercusión. En este caso, el texto contradice de una forma tan masiva las ideas del lector (Gesine), que produce reacciones que van desde cerrar el libro hasta la disposición de una corrección reflexiva de sus opiniones.

Para el lector real, admitir un lector (Gesine) dentro del texto puede ser un inicio divertido. Ir descubriendo cómo va irremediablemente hacia su destino y que los signos están a la vista, sólo para aquellos que no sean la propia Gesine, puede ser un juego. Pero cuando el lector descubre que ese mundo de la *protagonista* que parecía tan real no es más que una ficción dentro de otra ficción y que la lleva a la muerte, puede sufrir una cierta molestia, aquel miedo definido por Borges de que podemos ser también una ficción leída por otro lector y así, hasta el infinito.

La piedra en el agua presenta una poética concebida de antemano, pero de todas formas el texto construye su propia poética haciendo ficción con ella. Esta imagen de la cinta de Mobius constituye la estructura de la novela en todos los sentidos, tanto como las metáforas propuestas por Belevan en su texto: el juego de cajas chinas, la paradoja del alacrán, las muñecas rusas, los círculos concéntricos que producen las ondas de una piedra al caer en el agua. Una estructura en abismo, en que el interior se funde con el exterior, sin percatarse nunca el lector, del límite que los separa. Así está explícita la estructura en el texto (p. 68). Sucintamente: tenemos una primera realidad *objetiva*, que es la del autor (Belevan) y el lector real (nosotros), los cuales crean, escribiendo uno y leyendo el otro, una realidad segunda en la que encontramos otro autor (Roderick Usher) y otro lector (Gesine). Esta realidad segunda, la de Gesine como receptora, penetra aparentemente (al leer) en una realidad tercera, que resulta ser una cuarta realidad, pues constituye el texto interior del relato que está leyendo (tercera realidad).

Se pone en contacto de este modo, la realidad primera con la cuarta realidad, pasando por alto las otras dos que serían las del protagonista que leemos (Gesine) y la del protagonista que es leído por Gesine y por nosotros al mismo tiempo:

Confundidas ahora las tres realidades (cuatro en el caso de nosotros como lectores reales) que se intertrecen, se complementan, se establece un epicentro de la anécdota que es, al mismo tiempo, el epicentro del cuento o de la novela que se está desarrollando dentro de ese mismo capítulo, es decir, la narración dentro de la narración (p. 69) (*el paréntesis es nuestro*).

Como dice Belevan, en esta interpolación de todas las realidades *posibles, verdaderas o imaginadas* que desarrolla un fino recurso fantástico, expresión paradójica y ambigua,

todos resultamos *observadores y protagonistas por turnos*, es decir, todos entramos gratuitamente dentro de su ficción, incluso él. El texto en el texto es una construcción en el que la diferencia en la codificación de las distintas partes del discurso se hace un factor de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. En este caso la novela adquiere rasgos de una elevada convencionalidad y a la vez se acentúa su carácter lúdico. Tan pronto esa ambigüedad entre lo real y lo irreal se establece, empieza el juego con el lector a cuenta de la redistribución de las fronteras entre los dos ámbitos. El mundo *real* se llena de los acontecimientos fantásticos, mientras el mundo *inventado* está subordinado a las leyes de la verosimilitud. Además, dentro de la narración se intercalan comentarios del autor en un complejo metalenguaje, pues de él se hace ficción, creando el siguiente esquema: el autor cuenta acerca de sus personajes, y sus personajes acerca de otros tantos y acerca del propio libro.

Esta inclusión de un texto en otro, va desde el caso más simple: un texto de un sector codificado con el mismo código que el resto de la obra pero duplicado: dos niveles de autor, dos niveles de lector, dos niveles en el enunciado; hasta el caso más complejo: el texto y el enmarcamiento se entretajan de tal modo que cada uno es, desde un determinado punto de vista, tanto un texto enmarcante como un texto enmarcado.

Acercarse a esta novela implica un proceso de transgresión que empieza a partir de un terreno familiar. Las referencias previas a la lectura: el autor, el título, la clase de obra y tema que proporciona el marco, van creando una motivación para avanzar y al hacerlo, el límite de la obra que inicialmente parecía estar en el marco, se va moviendo un poco más adelante. El terreno que permitió la entrada, pronto es sustituido por uno nuevo, pero cuál no será la sorpresa del lector al encontrarse ante otro marco, otro autor, otro título, otra novela. Simplemente, Belevan nunca nos permite familiarizarnos totalmente con el texto.

El lector se enfrenta a un libro con doble título que explica y a la vez se cuestiona. En este caso sirven para añadir al texto un nuevo grado de ambigüedad, constituyen un recurso de lo fantástico. Los títulos crean una especie de ilusión o efecto mágico en el lector. Belevan juega con ellos creando cuasimetatextos (títulos de ficción, novela *escrita* por Usher), doble título para su novela con el fin de revitalizar la novela policíaca, de corte popular, haciendo *literatura seria*. Pero a la vez es una ficción que se presta al juego. Existe una confusión entre el título de la novela de Usher *El secreto del cuarto cerrado* y los acontecimientos del cuarto lo cerrado en los que se ve enrolada la protagonista, lo que constituye un signo, una marca que el lector puede unificar luego, con el sentido que para él tenga el texto. Así mismo sucede con la doble dedicatoria de la novela, el doble margen, la doble paginación, el doble exergo: elementos, recurrentes de una misma ficción, trampas al lector, signos que ¿determinan? ¿indeterminan? un destino: el texto. Esta es una de las razones por las que hay que ver **La piedra en el agua** como un palimpsesto, con la visión de profundidad. En la obra hay escritos diversos textos, de tal manera que se conservan los rasgos de escritos anteriores y los del presente.

Cada uno conlleva las huellas de otros, le sirve de marco a otros. Cada uno es metatexto de otros y ayuda a su interpretación. Además se suma a esto otra dificultad: la temporalidad, porque los textos así dispuestos corresponden a momentos diferentes de producción y de recepción, pero por su colocación tienen que ver necesariamente con un problema de reescritura y relectura. Esto es, la literatura se hace de la literatura, la novela parte de la tradición de otras novelas, del conocimiento literario que tiene un autor, no propiamente de la realidad que sólo le sirve al escritor de fondo, de referencia ideológico-social. Los procedimientos literarios y la poética sólo las aprende fundamentalmente de la propia literatura. Normalmente un escritor sufre la influencia de otros anteriores y de sus contemporáneos, así como sus sucesores tendrán influencias suyas. Aquí urge la definición de intertextualidad que ofrece Julia Kristeva en *El texto de la novela*:

Todo texto se constuye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros textos. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de intertextualidad, y en el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble. Es decir que el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores⁶.

Sobre esta noción se sienta la filosofía de Belevan, como recurso esencial de lo fantástico. El la llama:

...económica situación que supone reflejarse ante un espejo, cuyo reflejo se proyecta, multiplicándose, en otro espejo en donde otras tantas, innúmeras figuras, redactan incesantes un igual número de textos (p. 26).

Si un texto lo incita él complementa, adiciona, rectifica la historia mediante un esfuerzo creador. No busca diferencias con el modelo, sino semejanzas o, dicho de otro modo, "la originalidad depende enteramente de la carencia de originalidad"⁷.

Pero Belevan, en lugar de limitarse a duplicar el original, añade o suprime personajes, asume otros, altera la disposición de los objetos, cambia la atmósfera, sin que estos cambios rehúyan el modelo, porque el atractivo de la novela radica en la confrontación de ambos textos, en el goce de descubrir el lector que su información se acerca a la erudición intertextual del autor. Lo que escribe no es exhortación a otras lecturas, es lectura obligada. Esto sucede con diversas obras de diferentes escritores: cuentos y personajes de Poe y de Borges; la utilización de los comics de Thor, así como la de varios personajes y autores de la literatura policíaca.

6. Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981. p. 17.

7. Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1986. p.104.

El principio de la *imitatio*, fomenta una cantidad de formas de lecturas que proporciona mucha más información que la llamada obra de arte original, que se nutre de los trasfondos histórico-sociales en los que se destacan un referente explícito. Pues a los modelos que se refieren expresamente estas *obras imitatio*, que a la vez desean superar artísticamente, forman la necesaria envoltura de contraste frente a la cual se deslindan clara y visiblemente las posiciones críticas, las modificaciones estilísticas, formales y temáticas que caracterizan la nueva obra. La escritura en Belevan se realiza entonces , también como una ficción:

Sentí como en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui mientras la escribía y que para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración hasta lo infinito”⁸.

Belevan vendría a ser ese tipo de *receptor reproductivo* que, estimulado por determinadas obras literarias, filosóficas, etc., crea una nueva obra de arte. Es decir, el autor de la nueva obra no se apropia pasivamente del texto anterior, sino lo hace a través de un trabajo intensivo, creador. Esto supone que Belevan a la vez que lee, recrea y reescribe las obras que le sirven de modelo. Más o menos el proceso se muestra de la siguiente forma: el receptor (R1) se enfrenta con un texto de partida o modelo textual (VT1) con la intención de recepción, de concretización de ese objeto artístico que provoca en él la necesidad de producción de un nuevo escrito estético donde el anterior participe (T, 1,2):

R1—————VT1—————T2,1

Lógicamente, este tipo de recepción de primer orden influirá en el lector que recibe el nuevo texto, pues a su

8. Nos basamos en el modelo de A. Popovic, citado por Desiderio Navarro en *Ejercicios del criterio* C. Habana, 1988. p. 39.

lectura de los modelos anteriores incluirá la lectura del autor de la obra que los contiene. Algo así como la única forma que tiene un lector de disfrutar de otro nivel de lectura semejante al propio, de no realizar una lectura individual, sino con una especie de *compañero de lecturas*. Por supuesto, la lectura que hace Belevan de Poe y de Borges no tiene por qué ser semejante a la que haga cada lector de Belevan de estos autores, lo que abrirá perspectivas hacia dos tipos de lecturas. Al mismo tiempo los autores señalados se comportan como productores de la obra de Belevan, como escritores de esa ficción, pues se unen al juego y funcionan entonces como coautores, controladores al mismo nivel de nuestro escritor.

Nos corresponde, ahora, señalar la variedad y las formas en que se manifiesta esa intertextualidad en **La piedra en el agua**. Encontramos en la novela dos tipos fundamentales⁹:

1) El *texto sobre el texto*, es decir aquel en que otro texto es tema del enunciado. Este tipo de intertextualidad se encuentra en un grado menor. Se refiere a cierta tematización de cuadros famosos como los de Van Eyck, o "Los caprichos" de Goya, o en el *cuento* "Maimónides el filósofo", el tema de "El inmortal" o "La busca de Averroes" de Borges.

2) El *texto en el texto*, o sea aquel en que otro tipo de texto exterior, elementos o estructuras de él, entran en la construcción del discursus. Este es el más importante en la novela y el que analizaremos a continuación. Podremos desglosarlo así:

- a) *Cita de un texto de otro escritor*: encontramos en Belevan numerosas citas de otros escritores, frases o párrafos completos de Borges o Poe, exergos de otros autores que complementan y apoyan la ficción al ser intercalados lo

9. Vargas Llosa, Mario: prólogo a *Escuchando tras la puerta*. Tusquets Editor, Barcelona, 1975. p. 8.

mismo al comienzo de la novela de Belevan que en la de Usher (aquí resultan ser los mismos, en un caso en su idioma original [Belevan] en el otro traducidos [Ushser], o en los *cuentos o capítulos* que conforman la novela interior).

- b) *paráfrasis*: entiéndase como homenaje a otros autores. Se trata de la revitalización de los clásicos policiacos, de la llamada subliteratura, nunca con el fin de parodiar. Hay una intención de pluralidad en la escritura de Belevan, de rescatar las llamadas literaturas marginales. No sólo se asumen los temas policiacos sino también sus personajes con sus características, extraídas de la obra en que son originales; igualmente retorna personajes mitológicos comercializados en los comics, como el caso de Thor, añadiéndole nuevas aventuras y personajes no conocidos. Ambos casos funcionan en esta novela entregando su propia ficción a esta nueva ficción. Belevan adopta al usar este recurso una seriedad de estilo narrativo.
- c) *alusión*: se expresa de diferentes formas. Tenemos desde la simple mención de personajes de un autor, como formas en que escribía, temas, etc. Incluso se alude a su nombre, lo que provoca ese carácter ficticio que tiene la novela al poner un autor real al nivel de sus personajes.
- d) *estilización*: no sólo como imitación en el caso del lenguaje, pues Belevan asimila también temas y poéticas de los autores imitados. Logra una confusión en que se destacan elementos del estilo del modelo y del suyo propio acoplándose de forma tal que produce uno nuevo, original. El receptor entra en el juego de discernir qué elementos encuentra de cada autor imitado por Belevan y qué elementos son propios de éste. Existe una sutil copia por ejemplo, al tomar la estructura del cuento "La noche mil y dos de Scheherezade" de Poe quien asume la continuación de la historia de **Las mil y una noches** con el lenguaje, estilo y personajes propios de esta obra.

Además, Belevan intercala en su ficción “La caída de la casa Usher”, cuyos personajes son esenciales para crear la ambigüedad y lo fantástico en la novela; así como estiliza la estructura del cuento “La carta robada” que corresponde con la estructura total de la trama que une la novela (la de Gesine), y también con la del cuento “El misterio del robo de Los jueces”.

- f) *criptopolémica*: en este caso, la palabra ajena no es citada ni imitada, sino está reflejada en la palabra autoral. Esto se da en la discusión implícita que establece con las poéticas de Poe y Borges. Igualmente se introducen en controversias más amplias como las filosóficas (Nietzsche, Sartre, Heidegger, Marx, etc.) y las de teoría literaria actual que es la fundamental y la cual analizaremos posteriormente en este trabajo.
- g) *cuasimetatexto*: constituye la simulación de referencias a textos inexistentes, ficticios. En el caso de Belevan tienen la particularidad de que entra en relación con la forma en que Borges hacía uso de este procedimiento. Así, tal como Borges, Belevan reúne citas y referencias conocidas, desconocidas e inventadas con el consiguiente efecto de suprimir los límites de la cultura. Estos tienen una función estética, son parte del juego y de esa forma también expresan ideas y conceptos. Belevan cita:
- un texto ajeno inexistente (las novelas de Usher, los libros de Dupin, los del compañero de Dupin, etc.)
 - un texto propio como ajeno (usando el seudónimo de Usher, un personaje de Poe, escribe su novela entregándola a este personaje. Finalmente la trama que parece contar él, Belevan, resulta ser el último cuento de Usher, creando así la ficción de la cinta de Möbius);
 - parciales de un texto ajeno ficticio (las citas de Bruno y Claudia Catherina en el prólogo de la novela inte-

rior, así como los títulos de las novelas escritas por Usher. La descripción de la fotografía de la funeraria y las epístolas entre Dupin y otros personajes de la novelística policíaca);

- citas de pie de página ficticias (por ser ficción ellas mismas, producen autoridad por el hecho de extender los límites de la ficción, al hacer más grande y complejo el mundo de la novela. Son claramente un reflejo de las notas eruditas, pero sobre todo ofrecen nuevos acertijos, nuevas fuentes al discurso, nuevas significaciones con qué impresionar al lector).

La novela, pues, es un conglomerado de voces. Unas hablan desde el centro del discurso; otras desde el margen. Es una especie de *discurso informado*¹⁰ en el que toda expresión que pertenece a otro y es originada en otro contexto, al encajarse dentro de un nuevo texto conserva su contenido referencial y al menos en parte, su integridad lingüística. El habla del autor, al incorporar otro, pone en juego relaciones sintácticas y estilísticas, para lograr su asimilación. Esto requiere de un lector informado que no realice una lectura herética del texto.

El narrador, por su parte, al citar se coloca al margen, cede la palabra y no se *responsabiliza* con el enunciado, pero al mismo tiempo se identifica con ella. Sus posibilidades son infinitas, como lo son para el lector, pues de cualquier forma siempre habrá un cambio semántico. El juego consiste en recordarle al lector el otro texto y por lo tanto ampliar el efecto de la ficción. Incluso los cuasimetatextos pueden convertirse en verdaderos metatextos si integran estilizaciones que imiten determinados modelos poéticos, y esto precisamente lo logra Belevan con **La piedra en el agua** o "El secreto del cuarto cerrado".

10. Volosinov, citado por Alvaro Pineda Botero, en: *Teoría de la novela*, Plaza & Janés, Madrid, 1989. p. 54.

Por otro lado los libros llevan implícitos sus lectores. Belevan a través de Gesine muestra qué tipo de lector no desea para su novela, qué tipo de hereje no es capaz de comprender su obra. Necesita receptores productivos, como Bruno y Claudia, o lectores reproductores como él mismo o como Usher. Si el lector conoce la lectura de los textos citados en la novela podrá *leer* simultáneamente esos escritos, con el efecto de lograr nuevos significados.

La intertextualidad trae consigo problemas de metalenguaje debido a que un texto dentro de otro provoca relaciones entre múltiples escritores y obras, lo que conlleva una reflexión sobre el mecanismo que lo origina y trae consigo opiniones del autor sobre las propias obras y escritores objetos de la imitación. Las formas de intertextualidad presentes en el texto pueden hacer una reflexión sobre las convenciones y la tradición literarias y, como ya vimos, sobre la poética de. Los autores que sirven de modelo. El autotematismo es señal de una intensa conciencia poética. Como ya habíamos apuntado, **La piedra en el agua** es una novela que reflexiona sobre sí misma, sobre su creador y su creación, tiene conciencia de la tradición literaria: la novela nace y vive en un espacio de textos literarios preexistentes, por lo que vemos en ella una orientación hacia la reevaluación estética o, lo que es igual, el planteamiento de una poética normativa que responda a su entorno, a sus objetivos como novela ideal, experimental, como una novela que prolonga sus teorizaciones críticas a través de la ficción, precisamente tematizando esas reflexiones.

El texto central que une los diferentes capítulos o cuentos de la novela, precisamente trabaja un metalenguaje como ficción:

Dejame ponértelo más sencillamente –le respondió Gesine, como resumiendo su pensamiento– ¿Tú crees, por ejemplo, que toda esta larga discusión que hemos tenido esta noche, y todas las discusiones de las

demás noches en que, de una u otra forma, hemos estado haciendo crítica literaria, tú crees que podría ser materia de una novela?

-¿ Y por qué no?... (p. 111)

Belevan con sus comentarios explicita su poética y señala los mecanismos del texto, enseña al lector cómo debe leerlo, pero al mismo tiempo dispone trampas en el camino:

...Prefiero, sin embargo, no hacerlo, prefiero evitar tal o cual juicio sobre este capítulo o aquel otro, y dejar así al lector que penetre, desprevenido, en estas narraciones, y descubra por su propio riesgo la experiencia que toda lectura siempre implica (p. 28).

Por otra parte hay advertencias al lector, que de cualquier forma no le servirán de nada en la lectura y de las que no podrá escapar:

Pero, ¡líbrese el lector de las malas influencias que cualquier prólogo supone cuando, lejos de explicarle lo que está por leer, lo envuelve y lo disuelve en una nueva ficción, en una nueva paradoja, en una mentira infinitamente más grande de la que, en definitiva, está hecha toda la literatura! (p. 30).

El metalenguaje no es más que una reflexión del texto sobre si mismo, y sus mecanismos de construcción. Puede adoptar la más diversas formas; en la novela se expresa a través de opiniones de los personajes sobre lo que leen y lee el lector real, a través de la voz del narrador, a través del prólogo, y a través del propio relato interno. La novela impone una determinada lectura pues la escritura se desdobra en ficción y en reflexión crítica. Este es un elemento que se encuentra en casi todas las obras literarias, pero en este caso lo especial consiste en hacer ficción precisamente de la escritura.

Aquí los comentarios actúan como hipótesis e implican posibilidades de evaluación. De repente, el lector ya no tiene contacto exclusivamente con los personajes y los acontecimientos, sino además con un autor que devela su propio mecanismo de escritura, que lo pone en contacto directo con la crítica literaria. Esos comentarios no suministran una evaluación obligatoria del suceso porque incluso, como ya hemos señalado, pueden ser contrarios a lo que dice el texto. Pero sí ofrecen una evaluación que pone a la disposición del lector múltiples elecciones. En vez de dotar al receptor de una óptica unitaria, le proveen con ciertos enfoques que debe tomar en cuenta para hacer accesible el suceso. A la vez cubren la historia con perspectivas de observadores cuya orientación es variable. Esta estructura causa por un lado, la participación del lector y por el otro, el control de aquellas reacciones que surgen de la evaluación¹¹. Belevan señala a propósito los objetivos reales de su novela:

Pero debes fijarte, por encima de todo, en los dos horizontes más importantes propuestos por el autor; por un lado, una reflexión en regla sobre el gesto creador, sobre lo que es y no es la originalidad y sobre la constante denuncia necesaria de las fuentes: en una palabra, sobre el significado del acto de escribir que a tí, como lectora, te concierne, pues conlleva el significado del acto de leer. Por otro lado, el afán de reivindicar la más pura tradición folletinesca del romance, de la literatura toda, de la que no debe olvidarse su origen lúdico, es decir divino, porque toda creación es fundamentalmente juego, a pesar de que hoy se pretenda lo contrario con una literatura de cuello, corbata y chaleco... (p. 110).

Pero la función del metalenguaje no es cómo entender el relato, ni al lector le queda sólo la opción de contradecir una

11. Véase al respecto el análisis que hace Reynolds del texto *La piedra en el agua* de Belevan, según modelo de Jacobson; op. cit., p. 78.

concepción cuando cree obtener otras impresiones de la historia relatada. Los comentarios existen sin interpretar la historia. En el texto, más bien se tiene la impresión de que con sus comentarios, el narrador se distancia de los procesos narrados y no interpreta sus sentidos. El lector tiene un espacio amplio de interpretación, el autor sólo le *ayuda* a desdoblarse porque lo que hace es sumirlo en una ficción, le da signos para que se imagine el sentido del texto porque en fin, lo que persigue no es un *asombro* sino una *expectativa*.

El metalenguaje debe indicar al lector el ámbito de la historia narrada y el ámbito en el que se narra. Ese mismo límite debe separar los personajes que hablan, de los personajes de los que se habla. Pero el juego aquí rompe las fronteras entre ambos niveles, produce un efecto inquietante que viene a confirmar la existencia de una frontera que separa los mecanismos de escritura de la ficción, el mundo narrado del mundo donde se narra. Cuando los personajes entran en el proceso de producción de la narración, ponen de manifiesto que un elemento esencial para comprender la obra, o una situación (que podemos leer como texto), es el *enmarcarla*, definirla, remitirla a un esquema interpretativo que delimite el *status* que asumen los participantes, reconocer qué reglas son aplicables para dar significado a los acontecimientos. Las fronteras que esta novela burla, deslinda ámbitos a los que se aplican marcas diferenciadoras: la ficción:

... tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores; nosotros, sus lectores o espectadores podemos ser ficticios¹².

12. Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Emecé, B. Aires 1960. p. 38.