



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

TÍTULO:

**Función del narrador dentro de la novela "Catador de Arenas" del escritor
guayaquileño Marcelo Báez Meza.**

AUTOR:

ALCÍVAR ALEMÁN LUIS MIGUEL

**LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL
CON MENCIÓN EN LITERATURA**

TUTOR:

Mgs. Luis Carlos Mussó

**Guayaquil, Ecuador
2014**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Luis Miguel Alcívar Alemán**, como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación Social con Mención en Literatura**.

TUTOR

Mgs. Luis Carlos Mussó

DIRECTOR DE LA CARRERA

Mgs. Efraín Luna Ruales

Guayaquil, a los 26 del mes de Agosto del año 2014



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Luis Miguel Alcívar Alemán

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **Función del narrador dentro de la novela "Catador de arenas"** del escritor guayaquileño **Marcelo Báez Meza** previa a la obtención del Título de **LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA**, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 26 del mes de Agosto del año 2014

AUTOR

Luis Miguel Alcívar Alemán



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTORIZACIÓN

Yo, **Luis Miguel Alcívar Alemán**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **Función del narrador dentro de la novela "Catador de Arenas" del escritor guayaquileño Marcelo Báez Meza**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 26 del mes de Agosto del año 2014

AUTOR:

Luis Miguel Alcívar Alemán

AGRADECIMIENTO

**A LA UNIVERSIDAD CATÒLICA DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL, RAFAEL
CASTAÑO, EFRAÍN LUNA Y LUIS CARLOS MUSSÓ.**

DEDICATORIA

A Luis Enrique Alcívar Jiménez, Fanny Alemán Tapia y Zoila Tapia.

Luis Miguel Alcívar Alemán



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

CALIFICACIÓN

Mgs. Luis Carlos, Mussó
TUTOR

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1: MARCO INICIAL	14
1.1. Tema	14
1.2 Justificación	14
1.3 Antecedentes	15
1.4 Campo de Investigación	15
1.5 Problema de Investigación.....	16
1.6 Preguntas de Investigación.....	16
1.7 Objetivo general.....	16
1.8 Objetivos específicos	16
CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS EN COMÚN CON TAN LEJOS, TAN CERCA Y TIERRA DE NADIA.....	18
2.1. Una novelística atravesada por “La Literatura en segundo grado”	18
2.2. El prisionero de los recuerdos y su amada ausente	23
2.3. Una narrativa obsesionada con el tiempo y la memoria	23
2.4. Otras características en común	26
2.5. Paso desde una “escritura adolescente” hasta la complejidad de <i>Catador de Arenas</i>	28
CAPÍTULO 3: LA ESQUIVA FIGURA DEL NARRADOR: UN CAMPO DE MERAS POSIBILIDADES	33
3.1. Explicación introductoria	33
3.2. Diagrama explicativo para el problema de los narradores	35
3.3. Si creemos todo lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela	37
3.4. Si creemos solo una parte de lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela.....	39

3.5. Si no creemos lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela ...	41
3.5.1. Juliette Percec	41
3.5.2. Gesualdo Aretino	43
3.5.3. Maurice Piccoli	45
3.6. Si pensamos que todo fue inventado y por ende nada pasó ni nadie existió.....	48
3.6.1. Evidencias y situación general.....	48
3.6.2. El gran mentiroso, flotando en un espacio ficcional indiscernible.....	50
3.6.3. Ayangue y el guiño autoficcional de Báez	52
3.6.4. Absalón, un impostor que inventa todo, hasta a él mismo como personaje	53
3.7. Los intérpretes de las variaciones Goldberg: ¿una sugerencia del autor empírico?	54
3.8. ¿Lo más probable?	56
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	59
BIBLIOGRAFÍA.....	61

RESUMEN

En este ensayo sobre *Catador de Arenas*, de Marcelo Báez Meza se realiza una comparativa entre *Catador de Arenas* y las dos novelas anteriores de Báez, exponiendo la evolución literaria y mostrando los rasgos en común que comparten las tres obras. Finalmente se tratará el más difícil de sus problemas, que es el responder a la pregunta de quién narra en esta novela: para eso, se plantean varias hipótesis, y se establece como la más probable aquella en la que Gesualdo, a partir de documentos de Juliette y correspondencias con ella y el Dr. Maurice Piccoli, crea una “novela-reloj”.

ABSTRACT

In this essay of the novel *Catador de Arenas* from Marcelo Baez Meza is performed a comparison between *Catador de Arenas* and the previous two novels of Baez, exposing the literary evolution and showing the common traits that share the three works. Finally it will be the most difficult of their problems, that is the answer to the question of who narrates in this novel: for this reason, there are several hypotheses, and is set to be the most likely the one in which Gesualdo, based on documents of Juliette and correspondences with she and Dr. Maurice Piccoli, creates a "novel-clock".

Palabras Claves: Narradores, Teoría Literaria, Literatura Latinoamericana, Literatura Ecuatoriana, Lugar de Enunciación, *Catador de Arenas*, Marcelo Báez Meza

INTRODUCCIÓN

Catador de Arenas es una obra de carácter experimental, una novela que parece contarnos una historia de amor marcada por las diferencias culturales, la pérdida de la amada y el recuerdo del amante; sin embargo, en segundo término es una novela sobre la novela que es ella misma, autoficcionalizada bajo el nombre de “novela – reloj de arena”, nombre este que refleja su condición de texto que, mediante una escritura contrapuntística que conjuga y alterna voces y planos narrativos, nos cuenta una historia a la manera de un reloj de arena, que se voltea una y otra vez, incesantemente, con lo cual desaparece el tiempo lineal en un saltar constante hacia el pasado o el futuro, y todo esto mediante un discurso impregnado de digresiones, en el que se dejan muchos espacios en blanco abiertos a la interpretación, se construye una dimensión autorreflexiva que produce una novela autoconsciente, y se comienza, acaba y termina como así lo sugieren sus propias páginas, en este ensayo lo explicaremos no sin antes situar a esta obra en la historia de nuestra literatura y en el conjunto novelístico de su autor.

La novelística de Báez podría encasillarse, más allá de la estricta cronología y considerando sus rasgos esenciales, dentro de la narrativa ecuatoriana de los noventa, que consiguió emanciparse de la sombra del realismo de los años treinta, lo cual todavía no se dio en los ochenta, donde, a decir de Diego Araujo, los autores del susodicho periodo eran aún una “obligada estación de retorno”, pese a que las influencias del realismo mágico y del llamado boom latinoamericano habían calado hondo, con las complejidades formales de este último manifestadas desde ya antes, insigne en el caso de *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, escrita en 1976. Como rasgos esenciales, la narrativa de los noventa muestra la coexistencia de diversas estéticas, cuenta con la participación de escritores que también pertenecieron a periodos anteriores, y presenta, en el marco de la diversidad de enfoques y propuestas, la continuidad de ciertas temáticas como lo afroecuatoriano, la femineidad, las relaciones de pareja y el amor, la

ciudad como espacio de identidad, las nuevas tecnologías y los personajes urbano-marginales¹. En aquella narrativa de los noventa, las novelas de Báez caen en la línea que Alicia Ortega Caicedo denominó como “escrituras virtuales”, en la cual, entre otras cosas, se entablan juegos interdiscursivos que emulan formatos del mundo virtual, se exploran las nuevas formas de socialización que la virtualidad conlleva, o se desvela el carácter del ciberespacio como dimensión interaccional en la que se radicaliza y expone el juego de máscaras y roles de los individuos, o bien la tendencia escapista del ser humano, etcétera. Esto por una parte; por otra, la novelística (incluyendo sus tres obras en el género) de Báez presenta una constante que le da cierta identidad dentro de su periodo histórico: su carácter de literatura experimental². Es entonces en su condición de narrativa experimental que hay que comprender a las novelas de Báez; ese es el rasgo que debe servir como marco para comprender las demás características de éstas, ya que define lo que parece ser la finalidad de su proyecto novelístico: la innovación formal. No ya en la pretenciosa búsqueda de crear tendencia o moda, sino en el arriesgado afán de idear una fórmula literaria y ver qué sale ciertos elementos narrativos se juntan para crear un compuesto novelístico determinado, que bien puede emitir una reacción lumínica de gran fuerza o no hacer más que un triste humo de laboratorio, aunque este último no fue el caso y así, antes de entrar al primer capítulo, se citan las palabras de Alicia Ortega Caicedo, para ver qué mismo fue lo que, en la historia de nuestra literatura, arrojaron los primeros dos experimentos novelísticos de Báez:

Marcelo Báez publica, en 2000, *Tierra de Nadia*, novela experimental; narración hiperconsciente del acto narrativo que expone la gestación de su personaje, una mujer, Nadia-Anaid, que ensaya una reflexión sobre “lo femenino en singular”. La narradora hace referencia a la

¹ Parafraseado de: Ortega C., Alicia, coord. *Colección “Historia de las literaturas del Ecuador”*. Volumen: 7. 2011. Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.

² La literatura experimental, en lo que es la narrativa experimental, se caracteriza (estos son solo algunos de sus rasgos) por: buscar innovar en las técnicas, en los aspectos formales y estructurales; dar importancia secundaria a la historia o argumento, que usualmente es un pretexto para la renovación formal; tener una fuerte tendencia a manifestar una hiperconciencia del acto creativo; producir obras estructuralmente complejas; romper usualmente los preceptos que intentan imponer los representantes de la academia.

novela anterior de Báez, *Tan lejos, tan cerca* (1997), que ensaya, un estilo cercano a la prosa poética: estructura fragmentaria, continuas referencias a los mundos del cine, la música, el internet y la televisión; mínimo soporte anecdótico. *Tierra de Nadia* inserta fragmentos de mallas publicitarias, de ensayos académicos, notas a pie de página, mensajes electrónicos, comentarios de películas y libros, fragmentos de archivos perdidos, versos de canciones, discursos de publicidad, la música, el cine, el internet, la literatura.³

³ Ortega C., Alicia, coord. Colección "Historia de las literaturas del Ecuador". Volumen: 7. p.164. 2011. Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional)

CAPÍTULO 1: MARCO INICIAL

1.1. Tema

Función de los narradores y estudio de los mecanismos que convierten a la novela *Catador de Arenas* de Marcelo Báez Meza en un caso paradigmático de escritura fragmentaria, desprovista de tiempo lineal, y atravesada por lo metaficcional.

1.2 Justificación

Catador de Arenas es una obra que ejemplifica la madurez que puede alcanzar la novela experimental en Ecuador. Sin embargo, pese a haber sido galardonada con el primer lugar en un concurso del Municipio de Guayaquil, no se la ha estudiado en profundidad, y todo cuanto hay son un par de artículos que no sobrepasan las cinco carillas. Por ello, estamos ante una obra de gran calidad estética y de una propuesta literaria original, y es necesario en el afán de mantener una crítica literaria atenta al surgimiento de cualquier obra que represente un aporte a la historia de nuestra novelística, dar a conocer los rasgos que hacen de *Catador de Arenas* un texto heterodoxo digno de mención.

En este marco, el presente trabajo constituye un aporte significativo porque indaga de manera detallada los rasgos formales más problemáticos dentro de lo que es la naturaleza experimental de *Catador de Arenas*, y lo hace tanto con evidencias textuales como con análisis deductivos.

1.3 Antecedentes

En el volumen 7 de la colección “Historia de las literaturas del Ecuador” (Ortega C., Alicia, coord. 2011. Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional), se otorga apenas dos pequeños párrafos a las primeras dos novelas de Báez, que son *Tan lejos, tan cerca* y *Tierra de Nadia*. Simplemente se explica cuál es la naturaleza de estas obras en tanto ejemplares representativos de la literatura de los noventa, en la cual se incrustan dentro de una línea de metaficción, interacciones con el mundo virtual y experimentación literaria. Esto es quizá todo lo que a nivel de nuestra crítica nacional ha quedado fijado sobre las primeras novelas de Báez dentro de algún texto al que pueda atribuírsele condición de primer referente intelectual. Fuera de lo mencionado, y ya entrando al objeto de análisis de este ensayo sobre *Catador de Arenas* a más de las académicamente irrelevantes noticias de los diarios sobre su publicación, todo lo que hay son dos artículos publicados en la web, ambos de tipo reseña. El primero es de Norka Guevara, se titula el “El Viajero Inmóvil”, fue publicado el 8 de febrero del 2011 en misargumentosarbitrarios.wordpress.com, y tiene 918 palabras. El segundo se titula “Someros apuntes sobre la novela *Catador de Arenas*”, es de Sonia Manzano Vela, fue publicado el lunes 23 de mayo del 2011 en librosparatodalagente.blogspot.com, y tiene 1097 palabras; a diferencia del otro artículo, aquí sí se hace un análisis técnico para exponer los mecanismos narrativos de la novela. Lo dicho hasta ahora es todo lo que antecede a este trabajo o al menos todo lo que el autor de este ensayo sabe que existe.

1.4 Campo de Investigación

Literatura. Teoría de la Narrativa. Análisis literario. Teoría literaria. Literatura ecuatoriana contemporánea. Novelas *Tan lejos, tan cerca*, *Tierra de Nadia* y *Catador de Arenas*.

1.5 Problema de Investigación

¿Cuáles son los principales rasgos que convierten a *Catador de Arenas* en una novela donde no hay tiempo lineal y, a través de un discurso de narrativa contrapuntística salpicado de metaficción, en un segundo nivel se crea una indeterminable⁴ historia autorreferencial en que la propia obra se autoficcionaliza?

1.6 Preguntas de Investigación

- a. ¿Qué rasgos comparte *Catador de Arenas* con las novelas anteriores de Báez y por qué constituye la cúspide actual de un proyecto novelístico?
- b. ¿Quién o quiénes narran en *Catador de Arenas*?

1.7 Objetivo general

Analizar y exponer la dinámica de los principales rasgos que convierten a *Catador de Arenas* en una novela donde no hay tiempo lineal y, a través de un discurso de narrativa contrapuntística salpicado de metaficción, en un segundo nivel se crea una indeterminable historia autorreferencial en que la propia obra se autoficcionaliza

1.8 Objetivos específicos

- a. Establecer los rasgos principales que *Catador de Arenas* comparte con las dos novelas anteriores de Báez.
- b. Analizar por qué *Catador de Arenas* representa la cúspide actual del proyecto novelístico de Báez.

⁴ Debido a los vacíos que sistemáticamente la obra construye, como queriendo dejarle al lector la imposibilidad de encontrar respuestas definitivas.

- c.** Identificar las posibles respuestas a la pregunta de quién o quiénes narran en *Catador de Arenas*, viendo cuáles son los fundamentos para cada una de estas respuestas posibles y estableciendo si hay o no hay suficientes elementos para afirmar una respuesta posible y negar las demás.

- d.** Establecer cuáles son los mecanismos y elementos que conforman el manejo de la narrativa contrapuntística en *Catador de Arenas*.

CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS EN COMÚN CON TAN LEJOS, TAN CERCA Y TIERRA DE NADIA

2.1. Una novelística atravesada por “La Literatura en segundo grado”

La primera similitud que salta a la vista entre las tres novelas de Báez es la intertextualidad —en su sentido amplio, abarcando muchas de sus variantes según las conceptualizó Gerard Genette en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*— pues ésta atraviesa, de comienzo a final, cada una de las tres novelas: sea adoptando la forma de las referencias al mundo del cine, de la música, de la literatura o incluso de la teoría literaria⁵.

En el caso de *Tan Lejos, tan cerca* vemos que al comienzo de cada fragmento hay epígrafes tomados de letras de canciones, (si el fragmento está en inglés la traducción aparece como pie de página). Estos fragmentos siempre dicen algo significativo en relación al sentido del fragmento en cuestión, y son más de cuarenta en total, abarcando grupos o autores tan conocidos como U2, Marguerite Duras, Gustavo Ceratti, Donna Summer, Miguel Bosé, Led Zeppelin, etcétera. Por ejemplo, el segundo fragmento empieza así:

Abrir el sueño stereo/ crear la dimensión

Gustavo Ceratti

Instalado en mi videósfera o sea en mi oficina

enciendo la computadora y me arriesgo a *tipear* mis incertidumbres

(Tan lejos tan cerca, 1997, p. 14)

⁵ El lector encontrará ejemplos de esto más adelante.

Por otra parte, también las referencias al mundo musical se hayan esparcidas en el texto novelístico, que está diagramado como un poema en verso. Lo anterior igualmente se aplica a las referencias al Séptimo Arte, que aparecen de manera profusa y erudita, evidenciando el carácter cinéfilo del protagonista, particularmente en líneas como éstas:

Me sentí como Humphrey Bogart perdiendo a Ingrid Bergman en *Casablanca*

como Richard Dean Stanton perdiendo a Natasja Kinski en *Paris-Texas*

como Jean-Jacques Beineix perdiendo a Beatrice Dalle en *Betty Blue*

como Gregory Peck perdiendo a su Audrey Hepburn en *A roman Holiday*

(Tan lejos tan cerca, 1997, p.146)

En cuanto a las referencias al mundo de la Literatura /Teoría Literaria, estas son menos abundantes pero no por ello ausentes, pues cobran cierta importancia, particularmente en boca de Rafael Arteta, quien siempre anda criticando los afanes literarios del protagonista, que a su vez suele referirse a “Rafa” en términos poco favorecedores como: “Siempre se la pasa citando a tanta gente. Siempre es Eco dice/ Hegel dice/ Unamuno dice”. Muy importante es mencionar que, en el ámbito de este último tipo de referencias, surge la metatextualidad concretada en reflexión sobre la novela:

Saca a colación a Kundera y me hace una cita más larga que una cadena de salchichones:

La época actual se lanza sobre todo lo que alguna vez fue escrito

para convertirlo en películas/ programas de televisión o imágenes dibujadas

Pero como la esencia de la novela consiste precisamente solo en lo que no se puede decir más que mediante la novela

en cualquier adaptación no queda más que lo inesencial

(Tan lejos tan cerca, 1997, p. 60)

O bien en una línea de narcisista autorreferencialidad metaficcional, la novela exponiendo sus propios mecanismos o su proceso de construcción:

Si eres tú

Si soy yo

No importa

Lo que cuenta es el relatar una historia

Aunque a veces mi estilo sea registrar las cosas como si no las entendiera

Demasiado como para hacer un palimpsesto hecho de algunas voces que salen de mí

(Tan lejos tan cerca, 1997, pp. 25-26)

Pasando ahora a *Tierra de Nadia*, la cuestión de la intertextualidad-interdiscursividad⁶ se hace más compleja y se radicaliza en forma incuestionable. Así, y por encima de referencias al cine como el “Top ten de películas sobre manicomios o locos”, vemos que, al inicio de cada fragmento, en lugar de un epígrafe de canción, puede estar un mail, una cita de una página web (<http://literaturra.blogspot.com>, <http://www.manitasfundacion.com>, <http://cineman.blogspot.com>, <http://www.inicia.es/de/cgarciam/Beck04.htm>, entre otras), un poema (como

⁶ Entendida fundamentalmente bajo las concepciones que Gerard Genette expuso en su obra *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*

“La Ballena” de José Watanabe), un fragmento de canción (“Las Ballenas” de Roberto Carlos y Erasmo Carlos), o incluso un eslogan publicitario de Nike o algo tan originalmente intratextual como una cita “Del guión cinematográfico en el que trabajaba Pedro Espejo antes de ingresar al hospital psiquiátrico”. Esta radicalización de la intertextualidad-interdiscursividad va unida a la autoficción (el autor tiene correspondencia virtual con sus personajes, aparece en su novela) y a una metatextualidad que muchas veces no es solo reflexión sobre asuntos de teoría literaria en general sino metafiction còmicamente autorreferencial, ejemplo de lo cual es este hilarante mail en que un lector anónimo expone su ira:

De: anonymus_bosch@hotmail.com

Para: marcelobaez@email.com

Asunto: *Lector furibundo*

«Nada. Nadie. Nunca». ¡Qué original, señor Báez! Cualquiera de sus alumnos escribe mejor que usted. Ni siquiera siendo el portero de un cine podría usted llegar a ser un escritor, no se diga un escritor. Todo lo tiene usted que copiar de otras fuentes. Su novela en verso Tan lejos, tan cerca no es más que una copia descarada de El cumpleaños de Juan Ángel de Mario Benedetti. De más está decir a quien plagia usted con este libro que el lector quiere dejar caer de las manos. Todo el mundo sabe, así que sería un acto inútil escribirlo. Lo que sí debe consignarse es su cara de chancho y la puerilidad de su escritura. Usted no escribe, solo acomoda las palabras.

(Tierra de Nadia, 2000, p. 81)

En *Tierra de Nadia* la intertextualidad-interdiscursividad pasa de ser una condición discursiva que simplemente atraviesa la novela, a ser el ámbito en que se despliegan los mecanismos mediante los cuales esta obra concreta su propuesta literaria de carácter experimental, ingenioso y extravagante,

que claramente juega con ciertos elementos (autor, lector, personajes, contrato de verosimilitud, etc.) de la dinámica narrativa.

En *Catador de Arenas*, aunque mucho menos que en las dos novelas anteriores, también están presentes las referencias al cine (James Bond es un ejemplo), la música (Manu Chao, Bach, Francis Cabrel, Beethoven) y la literatura (Ernst Junger, Pablo Neruda, Octavio Paz, Shakespeare, García Márquez), con el añadido de la mitología clásica, de la que se toman ciertos personajes (Hipno, Morfeo, Fóbeto, Fántaso) para referirse a la problemática del insomnio, clave en esta novela.

En cuanto a otros aspectos de lo que podríamos llamar la presencia de “La Literatura en segundo grado”⁷ en esta novela, se ve que la metaficción-metatextualidad es de inmensa importancia. Frecuentemente, de principio a fin, *Catador de Arenas* despliega líneas en que reflexiona sobre la novela o la escritura, o en que expone sus propios mecanismos o habla de sí misma en un afán que, si bien puede resultar esclarecedor para entender cuál es la propuesta de fondo de la obra, también aparece como desafiante, provoca al lector, tal y como se ve en estas palabras de la autoproclamada “novela-reloj”: “Si un reloj puede descomponerse, ¿por qué no una novela? ¿Qué parte de la historia empieza a fallar? (...) ¿El tiempo narrativo? Después de esta última pregunta, a estas páginas solo les queda reírse.” (*Catador de Arenas*, 2010, p. 72)

Dado el carácter de síntesis comparativa de estas líneas, en *Catador de Arenas* también se hace presente el juego autoficcional, aunque de manera enormemente sutil, a través de algo tan sencillo como la mención de Ayangué (después precisaremos por qué). Y en lo que respecta a la

⁷ Todas las formas de la intertextualidad según la entendió Genette en su obra *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Los ejemplos serían la intratextualidad, la metatextualidad, la paratextualidad, la interdiscursividad, etc.

intratextualidad (evidente en las dos anteriores, por ser continuación la una de la otra), aparece de manera discreta en Rafael Arteta Carrozzini, que es el jefe del protagonista y comparte nombre y primer apellido con el molesto “Rafa” (también “Rafael Arteta”) de las dos novelas anteriores

2.2. El prisionero de los recuerdos y su amada ausente

Ambos protagonistas (el de las dos primeras novelas y el de la tercera) son guayaquileños, tienen apellidos y nombres italianos, y hacen labor publicitaria: Pietro Speggio es Jefe de Filmoteca y de Programación Cinematográfica, un verdadero maestro de los spot publicitarios; y Gesualdo Aretino es diseñador gráfico, y hace una destacada labor como “creativo” de una agencia de Publicidad. Ambos tienen gustos semejantes y escriben; pero, sobre todo, ambos están marcados por la pérdida de una mujer que amaron, y que partió en las alas de un avión o en los brazos de la muerte. Pietro y Gesualdo: ambos encuentran obsesiones-compulsiones para revivirla (el uno con obituarios de actrices, el otro con sus arenas de distintos sitios), ambos le han escrito sin recibir respuesta, han intentado tomarla y reconstruirla con palabras, y ambos viven recordándola, en el impreciso reino de la memoria y sus fantasmas.

2.3. Una narrativa obsesionada con el tiempo y la memoria

Fiel a su apego por los procedimientos de la narrativa contemporánea, las tres novelas de Báez escapan de la linealidad y transparencia con que la novelística decimonónica solía ir desplegando poco a poco los hechos de la trama, los acontecimientos de la historia. La novelística de Báez es la manifestación de esta tendencia, destaca un manejo del tiempo estrechamente ligado a ciertas obsesiones: el tiempo, la imprecisión de la memoria, y la impotencia epistemológica del hombre para reconstruir el

pasado (en general o como pasado individual) sin vacíos, desfiguraciones o espejismos.

De este modo, en las tres obras el recuerdo adquiere siempre un protagonismo innegable en la búsqueda de un pretérito que solo logra reconstruirse de manera imprecisa, fragmentaria y confusa. Siempre el personaje principal, incluso en *Tierra de Nadia* que es la única novela en que es femenino —en una suerte de vuelta de tuerca donde pasa a tomar un rol análogo al de Pietro Speggio en la anterior *Tan Lejos, tan cerca*—, busca encontrar a un ausente y comprender, despejar o revivir el pasado con ese ausente.

En *Tan lejos, tan cerca* el narrador-personaje (Pietro Speggio) admite que no puede recordar bien a Blanca, a la que llama “Nadia” como alusión a un “Nadie” que simboliza el carácter evanescente de la ausente, mismo que lo obliga a tener que inventarla, que crearla en la medida en que la memoria lo traiciona o se abandona a los embustes de la imaginación:

Desde hace tiempo no me veo como me veía cuando estaba contigo

Extraño tantas cosas de ti

A lo mejor yo soy el ausente y no tú

Yo estoy ausente de mí mismo

No recuerdo cómo era cuando estaba contigo

Ahora sólo me queda inventar el recuerdo de cómo era estar contigo

(*Tan lejos, tan cerca*, 1997, p.104)

En *Tierra de Nadia*, los papeles se invierten y Nadia vuelve demasiado tarde, cuando Pietro está en el manicomio, tratando así de encontrarlo a él y a la esquivia contraseña de un CD ROM en que cree que podría estar lo necesario para esclarecer ese pasado borroso del que solo tiene indicios,

fragmentos, recuerdos que llueven pero se quiebran o escurren al momento de hilvanarlos, de entrelazarlos para vislumbrar lo vivido como historia:

Yo recuerdo la primera vez que lo toqué: fue en una noche de garúa, al pie de una tienda cerrada. Recuerdo el centenar de veces en que le gané en el juego de las palabras cruzadas (...), y aquella nada olvidable ocasión en la que mis fichas crearon en el tablero la palabra Miragen. Recuerdo (...). Recuerdo (...). Mis manos recuerdan (...). Recuerdo (...). Recuerdo (...). Recuerdo (...). Recuerdo (...). Son tantos los recuerdos que no puedo recordar y que ansían emerger, luchando por salir a la superficie de esta página, pero se pierden en ellos mismos. Recuerdo (...). Recuerdo (...).

Recuerdo.

Sí.

Recuerdo.

El punto en el que no se puede recordar es la historia que va tomando forma.

(*Tierra de Nadia*, 2000, pp. 35-36)

Por último, en *Catador de Arenas* nos encontramos a Gesualdo, en cuya vida Juliette aparece y desaparece raudamente, como un breve sueño; sin embargo, su ausencia estará presente el resto de su vida, y él se convertirá en un ser que constantemente la recuerda, que busca cosas (las arenas de su colección, las pertenencias que conservó de ella) y seres (la prostituta que buscó de burdel en burdel, su esposa después, las dos turistas que se le parecían y con las que no entabló nada) que la reflejen. Aquí se ve cómo la cuestión de la reconstrucción del pasado cobra más importancia en *Catador de Arenas* que en las otras novelas anteriores, en esta obra asistimos a una maquinaria narrativa cruel, que se burla del lector y presenta incongruencias

(como si hicieron o no el amor los protagonistas) y otras cosas perfectamente diseñadas para que el lector no pueda entender completamente qué pasó, si pasó o no pasó, y quién o quiénes contaron o inventaron lo que tiene ante sus ojos, desarrollado a través de una estructura que, como ya se dijo, vuelve una y otra vez a puntos del pasado de la historia.

2.4. Otras características en común

Detenerse a detallar los rasgos comunes que restan ocuparía un espacio demasiado grande para los fines de este ensayo, por lo que bastará nombrarlos y explicarlos brevemente:

División en fragmentos: Los fragmentos quedan claramente delimitados por epígrafes de canciones en *Tan lejos, tan cerca* por mails y otros intertextos en *Tierra de Nadia*, y por tema o punto de la historia al que remiten en *Catador de Arenas*. En los tres casos, los fragmentos son muchos y eso muestra que la novelística de Báez es marcadamente fragmentaria.

Condensación de los hechos: En términos generales, en ninguna de las tres novelas el tiempo se estira tanto como, por ejemplo, en las obras del Realismo Ruso. Es cierto que aparecen diálogos, momentos puntuales, pero todo esto está colocado de tal forma que no rompe el propósito general de una narrativa propensa a la condensación, donde las escenas concretas son solo engañosamente concretas, pues siempre son significativas, y si hablamos de los hechos de la trama como piezas, vemos que Báez nunca deja que operativamente, en relación al manejo del tiempo narrativo, difieran significativamente de tamaño. Esta propuesta llega a su cúspide en *Catador de Arenas*, donde la novela es novela-reloj-de-arena y los hechos son “granos de arena”.

Metalenguajes: En las tres novelas se manejan metalenguajes, y el del mundo audiovisual y la teoría literaria aparecen como los que más se repiten entre las tres como totalidad, aunque a nivel individual *Catador de Arenas* es la más marcada por los metalenguajes, haciendo aquí su aparición el lenguaje científico usado para tratar el IFF, clave a nivel del argumento o historia.

Lo poético: En una entrevista que el autor de este ensayo realizó a Marcelo Báez el 13 de junio del presente año, el autor de las tres novelas afirmó que lo poético era algo que atravesaba toda su novelística. Cito aquí sus palabras exactas:

Yo creo que está la cuestión poética... Hay una forma de abordar la narración de manera poética; o sea, a ratos esas tres novelas parecen poemas en prosa. La primera es un poema, un poema descaradamente diagramado como tal... Lo poético está en grado superlativo en *Tan lejos, tan cerca*, luego se convierte en un poema en prosa, o en un poema en prosa epistolar, y luego se lanza hacia esta metralla de discursos diversos, tamizados también por lo poético. . .

(M. Báez, transcripción de una comunicación personal. 2014, junio 13)

Crítica cultural y social: Quizá esto pase desapercibido para la mayoría, pero en cada una de las tres novelas hay fragmentos que son verdaderas joyas de crítica socio cultural, enfocada sobre todo en Ecuador: en *Tan lejos tan cerca* se expone la institucionalización del plagio y la mediocridad en el periodismo; en *Tierra de Nadia* se denuncia la corrupción y burocratización de nuestro inhumano aparato de salud pública; y, finalmente, en *Catador de Arenas* se hace referencia a la irresponsabilidad-incompetencia excusada en las “autoridades competentes”, o bien, a nivel de Latinoamérica, la actitud del latino de estar siempre “dormido”.

2.5. Paso desde una “escritura adolescente” hasta la complejidad de *Catador de Arenas*

Primeramente, resulta oportuno indicar que la expresión “escritura adolescente” fue acuñada por el propio Marcelo Báez para referirse a sus primeros pasos en la novela, tal y como se muestra en la siguiente cita, donde también acuña una respuesta a la pregunta de por qué *Catador de Arenas* representa una evolución en su novelística:

Aunque ganó un premio nacional de Literatura, para mí es una novela... adolescente. Es que no la veo como una novela... Es una aproximación a la novela. Sí, sí puede ser un ejercicio, pero los ejercicios se resuelven, o sea, aquí no está resuelto el asunto. Adolece de fallas, ya mirando desde el punto de vista novelístico. De allí, *Tierra de Nadia* ya sería una novela post-adolescente. Y es una novela post-adolescente porque hay un intento vano de madurar un proyecto novelístico. Y de allí, *Catador de Arenas* es también continuar con el ejercicio de seguir catando el género ya de manera más seria. Sí hay un héroe, una heroína, no sé, que son como figuras mejor estructuradas.

(M. Báez, transcripción de una comunicación personal, 13 de junio de 2014)

Ahondando en las palabras del propio Báez, una cosa evidente, en relación a que en *Tan lejos, tan cerca* “no está resuelto el asunto”, es que el final de la misma, un final abierto, no se limita a dejar sin solución la trama y cede a la tentación de insinuar que habrá una segunda parte, llegando incluso a hablar indirectamente por el lector cuando, en los abruptos últimos momentos, Pietro Speggio escribe:

Quienes tumben la puerta me encontrarán buscando entre los rostros y los espejos de la película de Fellini

Afuera sigue lloviendo

(...)

Mientras yo viajo por *La ciudad de las mujeres* mi computadora se morirá por tenerte cerca

Ese ser tan blanco y silencioso como tú (el procesador de palabras) te estará esperando ansioso

Las teclas no podrán aguantar las ganas locas de sentir las yemas de tus dedos

La pantalla más blanca que cualquiera de tus nombres será tatuada por tu lenguaje

Dejarás de hacerle homenaje a tus nombres

Dejarás de ser un espacio en blanco

Dejarás de ser el color

que es el principio y el fin de todos los colores

Tendrás vida propia y ya no estaré presente para silenciarte

Todos aguardaremos tu versión

Nadia

Blanca

Como te llames

Estaremos aguardando hasta que esa computadora se llene de ti

Hasta que se harte de abrigar tus rasgos

Tan solo quiero estar despierto cuando eso pase

The End

(Tan lejos tan cerca, 1997, p. 158)

Con las palabras expuestas, y a la manera de las telenovelas que al final de cada capítulo resumen lo que ocurrirá en el siguiente capítulo, *Tan lejos, tan cerca* pica la curiosidad del lector y efectivamente anticipa lo que será la esencia de *Tierra de Nadia*, donde Pietro, encerrado en un manicomio, ya no monologará y Nadia dejará de ser una entelequia para aparecer real, concreta, cumpliéndose así lo de: “*Tendrás vida propia y ya no estaré presente para silenciarte*”. (Tan lejos, tan cerca, 1997, p. 158)

En cuanto a *Tierra de Nadia*, a juicio personal del autor de este ensayo, habría que considerar su propósito experimental antes de pensar en emitir cualquier crítica negativa; y es que, evidentemente, no puede juzgarse una obra del Romanticismo desde una crítica literaria entregada al Realismo, ni a la inversa, pues toda obra debe ser juzgada tomando en cuenta su periodo histórico-literario⁸, su lineamiento (el Modernismo y el Creacionismo, por ejemplo), y su propuesta literaria, a la que es consustancial su propósito. Lo antes dicho trata de que, si se quiere hacer una valoración crítica seria, habría que emplear tantas líneas que este ensayo perdería su rumbo, por lo que me limitaré a opinar que *Tierra de Nadia* es una brillante propuesta experimental en torno a la “hiperconsciencia del acto creativo”, donde la figura del narrador cae a veces en opciones (un CD ROOM, una contraseña, las palabras...) que se burlan descaradamente del contrato de verosimilitud, se emplean citas (muchas de ellas son textos científicos sobre ballenas...) que solo figurativamente competen a la historia, y se cruza una línea de narración convencional (lo relativo a las peripecias de Nadia) con una línea epistolar-autoficcional que funge como espacio interactivo entre el autor ficcionalizado y sus personajes, y como espacio de enunciación de un discurso metaficcional que a veces es autorreferencialidad manifestada como autocrítica hilarante y agudamente despiadada. Muchas cosas más se podrían decir, pero finalizaré las observaciones positivas adoptando el

⁸ Esto debería implicar tomar en cuenta también los anteriores periodos histórico-literarios.

parecer que banano59@gmail.com (uno de los personajes que se escriben con el autor) expresa en uno de los correos que figuran en *Tierra de Nadia*:

Lo que me gusta de *Tierra de Nadia*, por ejemplo, es que, más allá de los recursos del collage internáutico y publicitario, construye un discurso cargado de poesía y de calor humano; un discurso en donde se siente el alma desgarrada de la escritura, y construye también un inteligente diálogo teórico acerca del acto creativo

(Tierra de Nadia, 2000, p.102)

Ya ha quedado clara la evolución de la primera a la segunda novela, y se sobreentiende que *Catador de Arenas* representa un paso más, un avance literario. No obstante, en este capítulo solo se hablará brevemente de las características de la última novela de Báez, y no se abundará en ejemplos, ambas cosas debido a que, en el siguiente capítulo, el lector podrá ver de forma profunda los mecanismos y recursos que hacen de *Catador de Arenas* una gran obra.

En síntesis, vemos que *Catador de Arenas* representa una evolución en la novelística de Báez porque: a) Hay mejor desarrollo de los personajes: están más profundizados, sus voces son diferenciadas y concuerdan con sus perfiles psicológicos, las interacciones entre las personajes, las interacciones entre los personajes siguen una dinámica muy verosímil. b) Hay un excelente uso de los metalenguajes, como el vocabulario científico usado para tratar el tema del IFF. c) El discurso metaficcional-autorreferencial⁹ no eclipsa al discurso narrativo convencional (el que desarrolla la trama), no toma el protagonismo, sino que corre en alternancia con éste, problematizándolo o bien esclareciendo el porqué de sus vacíos, inconsistencias, dispersión y extrañezas. d) La estructura es original, compleja, de carácter fragmentario, plagada de constantes regresos al

⁹ El discurso autorreferencial, en el plano de la metaficción, es aquel en el que la novela se refiere a sí misma, habla de sí.

pasado, aunque perfectamente justificada (no hay una actitud puramente efectista o experimentadora) como complemento a una narrativa condensada, con la cual conforma la clave para que, fiel a las temáticas que trata, *Catador de Arenas* pueda ser una novela-reloj donde los fragmentos son como “granos de arena” (dicho del propio Báez en la entrevista antes citada) que caen, sumando su caída a los mecanismos narrativos de esta obra que con su caos programado y sus incógnitas insolubles, nos remite a la fragilidad de la memoria, a lo inasible del pasado.

CAPÍTULO 3: LA ESQUIVA FIGURA DEL NARRADOR: UN CAMPO DE MERAS POSIBILIDADES

3.1. Explicación introductoria

La cuestión de quién o quiénes narran podría considerarse como el más espinoso asunto a la hora de analizar *Catador de Arenas*. La actitud intelectual natural y predominante, cuando se formula esa pregunta ante una novela¹⁰, es la de plantear un “quién” o un “quiénes” concreto, definitivo, incluso si hay muchas alternativas y si la alternativa elegida, en lugar de demostrarse verdadera ante las demás que se demuestran falsas, es simplemente la más probable, y esto suponiendo que se haya analizado adecuadamente. Por lo general, aquella actitud resulta disculpable desde una perspectiva pragmática; sin embargo, cuando el texto complica y da relevancia a la instancia del narrador, decantarse por una respuesta definitiva (e indemostrable) puede ser una solución cómoda que da la espalda a algo que es parte de la propuesta literaria de la obra. En concordancia con lo expuesto, aquí no se toma ninguna hipótesis (sobre quién o quiénes narran) como definitiva: simplemente se ordenarán las distintas hipótesis por su grado de probabilidad, pues *Catador de Arenas* está diseñado para que no sea posible dar una respuesta definitiva en todo rigor, o al menos eso plantea este ensayo al respecto. Así mismo, este ensayo no adoptará exclusivamente ninguna perspectiva para el análisis del narrador; como bien dijo Carlos Moriyon Mojica:

Lo cierto es que, por unas u otras razones, resulta insuficiente circunscribir la consideración de la instancia narrativa al análisis de cualquier estudio metodológico, pues la escogencia del punto de vista

¹⁰ Evidentemente, la pregunta también se puede formular ante otro texto narrativo que no sea del género de la novela, e incluso ante uno que no pertenezca al ámbito literario, aunque encontrar la respuesta tiende a complicarse más cuando sí es literario, más aún si es ficticio, y más aún si es una novela.

(foco de narración, perspectiva, punto óptico, punto de mira, enfoque...) conlleva tan múltiples implicaciones e interferencias que, siempre, la figura del narrador quedaría virtualmente fuera de ella.

(Asedio a la figura del narrador, 1988, p.92)

El lector notará que el gran criterio para dividir las hipótesis es la actitud que se tome ante lo que, al final de la novela, se nos dice sobre cuándo ésta fue escrita. En las pp.176-177, un narrador nos dice que, “antes de que Gesualdo contrajera matrimonio”, le entregó a “su compañero de trabajo Absalón” un paquete en que supuestamente estaban “las únicas pruebas de la existencia de Juliette”, y que contenía “doce pequeñas cartas, tres postales, cuatro notas, dos boletos de cine y de dos exposiciones de arte, ocho fotografías” y “tres libros dedicados en francés” (pp.176-177). Más adelante, el narrador cuenta que un día todo eso fue a parar a su escritorio; y que pese a que aún sigue “recogiendo los fragmentos”, a partir de ese material él, que se presenta como un “cronista del trópico”, creó la novela que leemos (se sobreentiende que todo, desde lo de la primera página hasta la última), supuestamente concluida a las 21:12 del 21 de diciembre del 2112. Hasta aquí parecería no haber muchas razones para dudar de lo que nos cuenta el “cronista del trópico”; sin embargo, en las pp.12-13, nos habla un narrador que, por las características de su discurso y porque implícitamente está presentándose como el autor¹¹ de la novela que leemos, parece ser el mismo “cronista del trópico” de las pp.176-177. En la p.13 nos dice que la exactitud no es un atributo de los días en que se terminó de escribir la novela-reloj, y posteriormente agrega:

No falta quien aconseje la forma en que debe ser narrada:

— Hazlo en tercera persona, e inventa que encontraste unos manuscritos detrás de un reloj de pared. Di que todo lo

¹¹ Aquí hablamos del autor de la novela como un ente formal, como quien dentro de la novela aparece como el autor de la misma. Es decir que no hablamos del autor empírico en cuanto tal, que no es lo mismo que el autor empírico autoficcionalizado (el término puede parecer un oxímoron, pero se entiende bien lo que comunica).

transcribiste de esos documentos que tienen un siglo de escritos.
Así te lavas las manos.

(Catador de Arenas, 2010, p.12)

Por el tono, la actitud de mostrar que fue él¹² quien escribió la novela-reloj, el conocimiento que parece tener de la misma, y el estilo, entre otras cosas, cabe suponer que el narrador de las pp.176-177 es el mismo de la p.13. Dando por sentada esa interpretación, nos encontramos ante la figura de un narrador que, si no es un mentiroso, desea jugar con la mente del lector¹³, hacerle dudar de lo que dice (incluso si esto fuese verdad), torturarlo: esto se aplica a todas las hipótesis sobre quién o quiénes narran, salvo a aquellas en que la respuesta es un “quienes narran” (dos o más narradores), aunque estas últimas son quizás las menos probables en *Catador de Arenas*. Adicionalmente y como se percibirá a continuación, hay todo un sistema de reinterpretaciones mediando entre la mayoría de posibles narradores, en el sentido de que, si decimos que N1¹⁴ narra y eso se evidencia sobre todo en el Fragmento A, luego ese mismo fragmento A será reinterpretado si suponemos que no narra N1 sino N2, estando ambos en un sistema que no permite dar una respuesta definitiva.

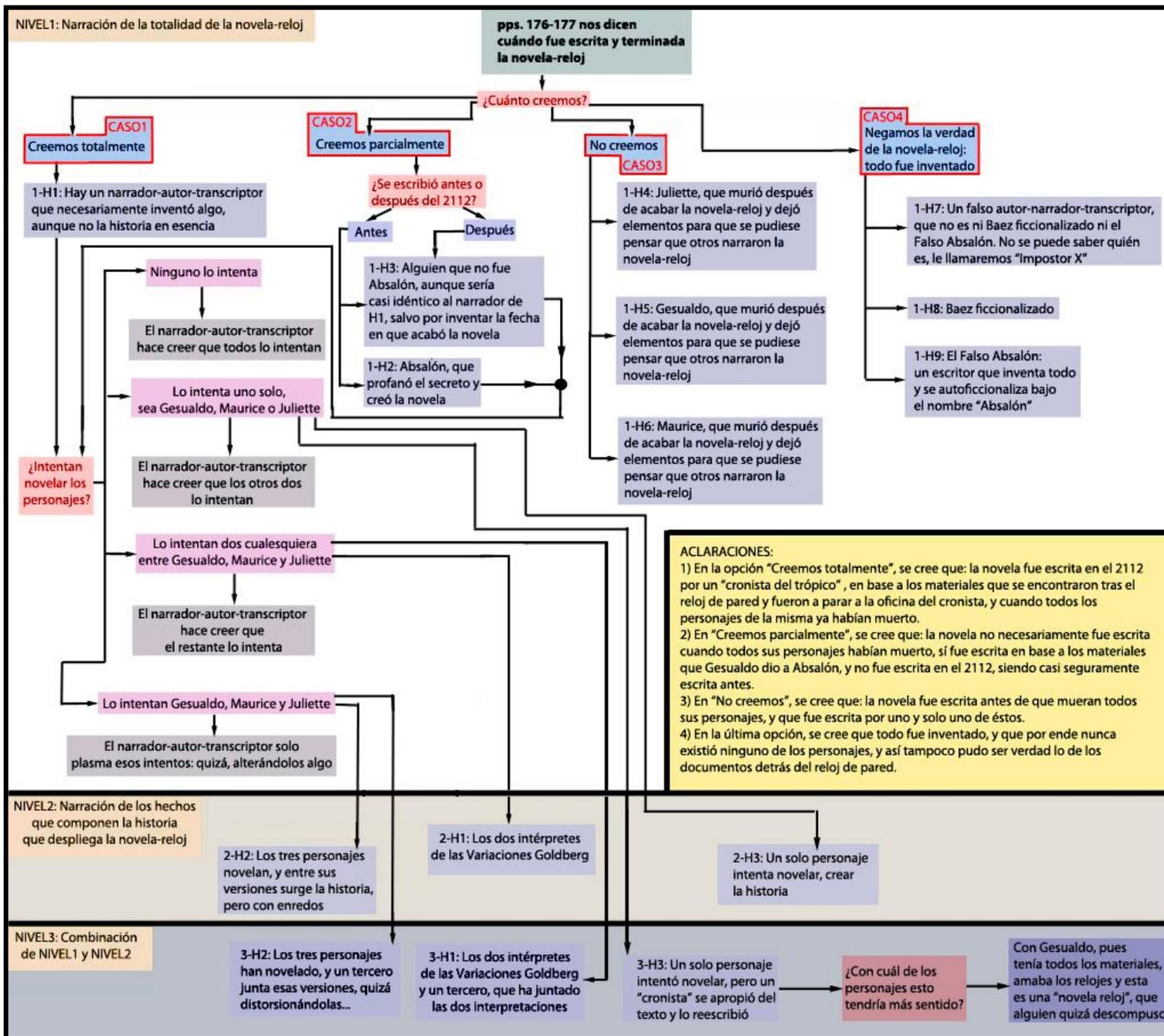
3.2. Diagrama explicativo para el problema de los narradores

Tan complejo es lo que ocurre con la función del narrador en esta novela, que he considerado necesario mostrar previamente un diagrama para que el lector no se pierda en las explicaciones, que tendrían que ser mucho más largas sin el diagrama, al cual harán referencia en repetidas ocasiones.

¹² Aparentemente “él” y no “ella”; porque, esa misma voz-sujeto que identificamos por sus características, en otras partes hace dudar sobre su género, como después se verá.

¹³ Del *lector implícito*.

¹⁴ “Narrador 1 hipotético”, y así con N2, N3.



3.3. Si creemos todo lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela

Desglosando lo esencial de lo que se nos dice al final¹⁵, los supuestos de partida de esta hipótesis son: a) todos los personajes existieron; b) la historia es verdadera en la medida en que no implique contradicción; c) Absalón no es el narrador porque la historia fue escrita en el 2112 y ya estaría muerto para entonces; d) el autor ficcionalizado no es el narrador porque la novela fue escrita en el 2112¹⁶; e) ninguno de los personajes puede ser el narrador porque ya están muertos. En base a lo anterior, lo más lógico es suponer que el autor es un “cronista del trópico” (casi seguramente ecuatoriano) y que vive en el siglo XXII. Cabe ahora esta pregunta: ¿cuánto es posible creerle más allá de lo que afirma en las páginas 176 y 177? Aquí hacemos una lectura ingenua en el sentido de que no lo consideramos impostor y por ende creemos que, como da a entender, es un autor-transcriptor-editor; sin embargo, no podemos creerle aquello que sea irracional creerle, dado que, si se consideran en su totalidad (no tales o cuales en concreto) los diálogos, pensamientos de los personajes, y datos profusos sobre sus vidas personales, sus pasados, y hasta las vidas y pasados de algunos de sus familiares, no podríamos creer que éstos, al menos no completamente, hayan estado en el material que un día fue a parar a su oficina, pues resulta inverosímil que los protagonistas plasmaran tantos detalles, a menos que uno o más haya estado haciendo una especie de novelización.

Si planteamos que ninguno de los personajes estuvo haciendo alguna especie de novelización, entonces es poco creíble que todos esos datos fuesen a parar

¹⁵ Con esto de “lo que se nos dice al final”, me refiero a lo de las páginas 176 y 177.

¹⁶ Solo podría serlo si imaginamos que Báez se autoficcionaliza distorsionando el periodo en que vive y por tanto, al menos, parte de su vida. Lógicamente, esta hipótesis es disparatada, demasiado imaginativa y alejada de las evidencias que el texto brinda.

a manos del “cronista del trópico”, y en consecuencia deducimos que, al menos los que no pudo haber averiguado por su cuenta (diálogos, pensamientos, a diferencia de cuestiones biográficas), los inventó, y en tanto que los inventó, mintió. Complementariamente, en este mismo supuesto, tendríamos que afirmar que, si ninguno de los personajes estuvo haciendo alguna especie de novelización, entonces este narrador creó elementos para que el lector pueda pensar que tres personajes hicieron un intento de novelización: Juliette Pereg (pp.70-74), Maurice Picoli (pp.78-82) y Gesualdo Arettino (más adelante se verán evidencias de estos sospechosos¹⁷).

Si planteamos que uno o más de los personajes estuvieron haciendo alguna especie de novelización (obviamente, sin que alguno llegue a ser el autor¹⁸ de todo lo que leemos), entonces, si la cifra no pasa de dos, ya estaríamos en la hipótesis de “los intérpretes de las Variaciones Goldberg” (de la que más adelante hablaremos), que se intercepta con una posibilidad de la hipótesis ahora tratada del autor-transcriptor-editor que no nos mintió en las pp.176-177; siendo que, en el caso de dicha intercepción de ambas hipótesis, hay un solo narrador (1-H1¹⁹: el autor-transcriptor-editor, o narrador-autor-transcriptor) en el nivel metadiscursivo²⁰ de la creación del texto total (la autoproclamada “novela reloj”), dos narradores (2-H1) en el nivel de lo que únicamente es la enunciación

¹⁷ En estas líneas solo se han puesto las páginas con las evidencias más relevantes sobre Maurice y Juliette, pues hay muchas más, y las de Gesualdo están más diseminadas, como luego se verá.

¹⁸ Se repite que no se habla del autor empírico, sino del autor de todo lo que leemos dentro del marco ficcional, la novela, en su universo interno, abre claramente la posibilidad de que alguien la haya escrito.

¹⁹ Cada *hipótesis de narrador* se designa con una “H”: a la izquierda de esta letra hay un número, que indica el nivel narrativo en que existe él o los narradores, y a la derecha hay otro número, que indica el número de *hipótesis de narrador* que tiene. Casi todos los narradores posibles están en el primer nivel narrativo y, en este caso, “1-H1” es la *hipótesis de narrador* primera de ese nivel, que naturalmente puede usarse para designar al primer narrador de ese nivel.

²⁰ Metadiscursivo porque el texto final constituye un metadiscurso erigido sobre los discursos que le sirven de materia prima (lo encontrado detrás del reloj de pared), sobre éstos ha operado ordenaciones, recortes, agregaciones, desformaciones.

de la historia o argumento, y tres narradores (3-H1) en la combinación de ambos niveles.

3.4. Si creemos solo una parte de lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela

Esto se corresponde con el “CASO 2” del diagrama, que queda especificado (en cuanto a qué es eso que se cree parcialmente) en el recuadro amarillo de “ACLARACIONES”. Teniendo esas especificaciones en cuenta, surge la pregunta capital de si la novela-reloj²¹ fue escrita antes o después del 2112.

Si fue escrita después, esto correspondería a un nivel de descreimiento leve, donde el punto de partida del diagrama (lo que se dice en las páginas 176 y 177) sería negado únicamente en cuanto a que el narrador habría inventado la fecha en que acabó la novela; sin embargo, siendo fieles a las suposiciones de partida (que incluyen el que la novela sí se basó en los materiales dados a Absalón), nos encontraríamos nuevamente ante un narrador semejante al de 1H-1, que he simbolizado con “1-H3”, y que diferiría del primero (1H-1) únicamente por el asunto de lo de la invención de la fecha, de modo que se le aplicaría toda la misma problemática, conduciendo así nuevamente a la hipótesis de las Variaciones Goldberg, manifestada en 2-H1 y 3-H1. En cuanto a quién sería este narrador de la 1-H3, podríamos sospechar que sea un “cronista del trópico”, pero en realidad no tenemos forma de saber quién pueda ser, y las posibilidades son ilimitadas.

²¹ Uso el título “novela-reloj” para enfatizar que me refiero a la novela dentro de su propio marco ficcional; ya que, fuera de ese marco ficcional, sería más claro hablar de “Catador de Arenas”, y allí no habría ningún misterio sobre quién la narró (narrar en el mundo real, empírico), fue Marcelo Báez Meza.

Si fue escrita antes del 2112, entonces hay dos casos. El primer caso es el de Absalón (1-H2), quien, además de en las páginas 176 y 177, solo se menciona en la p. 68, donde Gesualdo le dice a Juliette: “Los sábados no hay mucho que hacer. Además, Anselmo y Absalón me van a cubrir las espaldas”. Aparentemente, sería extraño que Absalón se animase a abrir el encargo y escribir la novela, pero hay que recordar que en la p.176 se nos cuenta que, además de ser el “más fiel compinche” de Gesualdo, le conocía desde el colegio, por lo que no le habría sido difícil tomar los materiales que Gesualdo le dio y, en base a lo mucho que le conocía, construirlo bien como personaje principal de la novela-reloj. Sea que Absalón (violando el secreto, el encargo) haya acabado la novela cuando todos los personajes estaban muertos o no (Gesualdo sería el vivo en este caso), con él también sucedería lo mismo que pasó con el narrador de la 1-H3, lo que nuevamente conduciría a las hipótesis de “los intérpretes de las variaciones Goldberg”; y esto es curioso, también podría suceder que Absalón no hubiese simulado que novelaba ninguno de los tres personajes (Gesualdo, Juliette y Maurice) que parecen novelar, de modo que entonces sí habrían intentado novelar efectivamente los tres (considerados aisladamente, darían la 2-H2); y así estaríamos frente a algo semejante a *¡Absalón, Absalón!* del autor William Faulkner, (una posibilidad de la 3-H2), donde hay cuatro narradores pero existe una imposibilidad de reconstruir transparentemente el pasado. Claramente, esta hipótesis es relevante porque el nombre del personaje es una clara alusión a los parecidos que *Catador de Arenas* tiene con *¡Absalón, Absalón!*, en lo relativo a la polifonía de voces que intentan revelar un pasado que se muestra esquivo. En cuanto al segundo caso, sería en el fondo el mismo 1-H3, con las diferencias irrelevantes de que la novela habría sido escrita en una fecha distinta, y el autor de la misma quizá hubiese conocido a Gesualdo.

3.5. Si no creemos lo que se nos dice al final sobre cuándo fue escrita la novela

3.5.1. Juliette Percec

Sabemos, por boca de Simone que Juliette habló de Gesualdo (p.173) en sus anotaciones. Esto, desde luego, no sería suficiente para creer que escribió toda la novela reloj, y el lector se preguntará consternado: ¿cómo inventó la novela si estaba muerta? Sencillo: fingió su muerte, inventó lo de su funeral y toda la vida de un Gesualdo marcado por su pérdida, entre otras cosas; sin embargo, lo más sensato sería suponer que no inventó su relación con Gesualdo ni lo del IFF, y que simplemente se fue a Francia y así, cortando toda comunicación con Gesualdo (pp.102-103), acabó su historia de amor. Todo esto sería excesivamente especulativo si no fuese porque hay algunas partes del libro en que ella parece estar narrando. Por ejemplo, en las pp.47-49, si bien puede pensarse que narra Gesualdo cuando le dice al Insomnio “tú asaltaste el tálamo de la semidiosa que me acompañaba en el templo”, también puede creerse que narra ella, porque en la p.48 dice “solo soy un lécito”, y en la p.49 afirma: “Sólo soy una pequeña cerámica ática que ahora está en el fondo de un anticuario”. Si pensamos que Juliette creó todo y por tanto inventó su muerte, en esa historia aparece que la cremaron, y que sus cenizas fueron a parar, una parte a un lécito (una especie de jarrón griego con cuello largo, una cerámica ática) que se lo quedó su madre, y otra al reloj de arena de Gesualdo, que sacó la arena para poner en su lugar las cenizas; entonces, ella estaría dejando una huella sutil para decir que es la creadora de la novela-reloj, y aludiría a que la escribió o acabó en Francia cuando dice, hablando cual si fuese la cerámica ática, que “está en el fondo de un anticuario”, refiriéndose al anticuario de su padre, en Francia. Podría entonces surgir la pregunta: ¿dónde está el fragmento que evidencia claramente que ella pudo haber inventado su muerte? En realidad

son varios, y se concentran (los más importantes) entre las pp.70-74, que todas podrían parecer haber sido hechas por ella²², pese a que se habla a sí misma en segunda persona, como si no fuese ella:

Tú: sentada en el tranvía llamado deseo de leerme. Has logrado imprimir veinte y cuatro páginas esta mañana para que yo te haga compañía. (Catador de Arenas, 2010, p.71)

¿Recuerdas las tortugas que viste en la universidad donde estudió Gesualdo? (...). Tú tomabas fotografías.

(Catador de Arenas, 2010, p.73)

Es como el instante en el que decidí que debías morir y fue así, algo súbito.

(Catador de Arenas, 2010, p.73)

Como puede verse, no hay tantas evidencias para pensar que fue Juliette, aunque las pocas que hay son fuertes, sobre todo la última cita; no obstante, en los mismos fragmentos en que esas evidencias aparecen, también hay elementos para pensar que pudo ser otra persona quien escribiera aquellas páginas, como el cronista (que no se sabe bien quién podría ser, si es que existe realmente) o incluso Maurice Picoli.

²² Aunque solo bajo la óptica de esta hipótesis, y en las mismas pp.70-74 hay elementos para dudar, pero eso responde a otra hipótesis.

3.5.2. Gesualdo Aretino

Gesualdo tenía todo lo necesario para escribir la novela-reloj: el diario de Juliette, las correspondencias con Maurice, y sus propias experiencias como protagonista de la historia. A más de eso, Gesualdo padecía psamnofilia y era un amante de los relojes y si tenemos en cuenta que frecuentemente la novela se autodenomina “novela-reloj” e incluso “novela-reloj de arena”, podemos pensar que fue Gesualdo quien la escribió. Pero las razones no acaban allí, hay muchas más:

- 1) La psicología de Gesualdo se da mucho más para haber escrito una novela tan obsesionada con el tiempo y los recuerdos: Gesualdo es un amante del recordar, del buscar preservar las cosas a las cuales se aferró. Ejemplos son cuando, después de perder a Juliette, estuvo buscando una doble suya en los burdeles (pp.170-171); o cuando engañó a su esposa solo para ir a la habitación 202 del Hotel Nadir, en la cual durmió Juliette y él (10 años después de la muerte de ella) fue solo para recordarla (pp.147-149) con lujo de detalles.
- 2) Es más probable que Gesualdo haya escrito toda la novela y se haya inventado que ésta se escribió después de su muerte y la de los otros partícipes de la historia (dos de ellos con IFF), a que, o bien Juliette o bien Maurice, haya escrito toda la novela e inventado su propia muerte.
- 3) En la página 137, el narrador empieza a hablar de Juliette y Gesualdo en tercera persona, diciendo que *“Con el reloj de arena que Gesualdo le ha regalado, Juliette juega a leer un libro sobre la historia de la ciudad que está visitando”*; sin embargo, más adelante (p.137), nos deja perplejos al afirmar que: *“Lo que siempre le gustó a Juliette fue el detalle tan particular del reloj de arena que está a escasos centímetros del codo*

derecho del lector". ¿Habla acaso de nosotros²³ que leemos? No: habla de él mismo, que está leyendo la misma novela-reloj que nosotros, pero tiene una colección de relojes y ese es uno de ellos. Podríamos todavía dudar, pero dejaremos de hacerlo cuando entendamos por qué, en la página 138, de ese mismo reloj (esto se demostrará pronto) Gesualdo afirma que: "*Lo que no sabe Juliette, es que el reloj que ha recibido como regalo mide un doble tiempo: el del libro, ente inmortal, y el de ella, simple mortal.*" Y es que, en la página 181, se nos revela que el reloj mide el tiempo de Juliette en el sentido de que contiene sus cenizas (ella fue cremada), y de paso se nos cuenta que Gesualdo padecía de un insomnio que recién puede vencer, por lo que tendría sentido también atribuirle esos fragmentos (sobre todo los de las pp.47-49, pese a un elemento aparentemente discordante) en primera persona donde se habla del insomnio, ya que una cosa clara es que el narrador, o uno de los narradores, padece insomnio. Volviendo a lo del reloj, lo principal es que se sugiere que es el mismo reloj de arena que está "a escasos centímetros del codo derecho del lector", que no es otro sino el escritor-narrador de eso mismo que lee; cito el fragmento:

Después de dejar a los condolientes en el puerto de los aviones, Gesualdo corre hacia su apartamento, desarma el reloj de arena (el mismo que él había regalado a Juliette) y cambia su contenido por la ceniza. Este ritual lo hace en el rincón de los relojes antiguos y por primera vez en días logra dormir profundamente.

(Catador de Arenas, 2010, p.181)

- 4) Finalmente, cuando Gesualdo le entrega los materiales a Absalón (p.176), el narrador (supuestamente el "cronista del trópico") dice que "la pequeña ficción estaba a salvo", y después que "las únicas pruebas de la

²³ En tanto participantes de la categoría del *lector implícito*.

existencia de Juliette estaban en poder de alguien que simplemente había recibido un encargo misterioso”. En otras palabras, afirma que en lo entregado había realidad (“las únicas pruebas de la existencia de Juliette”); pero, a su vez, habla de una “pequeña ficción”. Ante eso, podría muy bien pensarse que la “pequeña ficción” era una novela, y que esa novela estaba inspirada en realidades²⁴, entre las cuales estaba Juliette.

El problema con la hipótesis de que Gesualdo sea el único narrador, el autor de la novela-reloj en su totalidad, es que parecen haber huellas de un sabotaje por todas partes: ¿por qué Gesualdo dejaría elementos para que el lector dude (p.12, por ej.), por qué crearía fragmentos en los que Juliette, Maurice o un tercero indeterminado parecen narrar como si fuesen los autores de la novela-reloj? Quizá tuvo la intención de crear una novela-reloj descompuesta, caótica como la mente de su amada perdida que es polvo, que es arena, que es tiempo. Esa es la hipótesis de este caso, en el cual Gesualdo habría intencionadamente puesto elementos para hacer creer erradamente que un “cronista” esquivo (en muchas partes pone en duda su género) fue la mano final que acabó y transformó la novela-reloj, cuando en realidad él hizo todo: sin embargo, más adelante veremos la hipótesis contraria.

3.5.3. Maurice Piccoli

A primera vista, resulta extraño pensar que el creador de la novela-reloj sea Maurice Piccoli. Como neurólogo contactado por la propia madre de Juliette (p.58), conocía mucho de la IFF y de la historia de ésta en los Perek, además, tuvo una atracción no correspondida por Juliette (p.59); pero entonces,

²⁴ Lo cual no la eximiría de contener invención, hasta la novela histórica más rigurosa, por ser novela, tiene ya algo de invención.

obviando que de ser el narrador-autor habría inventado su muerte: ¿por qué escribiría una novela donde tiene más peso Gesualdo? Lo más probable sería porque la historia, excluyendo cosas como su propia muerte (p.174), habría sido verdad, y entonces Gesualdo era un buen pretexto para alargar la novela y no truncarla en la muerte de Juliette, a la vez que una figura propicia para, a través de otro, mostrar la importancia que Juliette tenía para él mismo. Y claro, puso muchos elementos para que se creyese, entre otras posibilidades, que la novela-reloj había sido redactada por Gesualdo o elaborada por un o una “cronista”. En cuanto a las evidencias textuales más fuertes donde se ve que Maurice parece ser el autor-narrador, éstas se concentran en un fragmento (pp.78-82) donde, tras la despedida con Gesualdo en el aeropuerto, se le ve “soñando despierto que está dormido” (p.78): en ese vuelo mental, Maurice se imagina conversando con Juliette y, entre las cosas que hablan, algunas dan a pensar que Maurice pudo haber escrito la novela:

- ¿Y se puede saber qué contiene este lécito?
- Tus cenizas, Juliette
- Ya me mataste tan rápido
- Destino de todo personaje es la muerte.
- Okey, acepto mi destino, pero... ¿podrías describirme el vaso en que estoy atrapada como un genio?

(Catador de Arenas, 2010, p.78)

- Continúa con la historia. Está más interesante que la *horloge nouvelle*²⁵.
- Estás loca. Esto que te estoy contando es la verdadera novela-reloj.

²⁵ “Novela reloj” en francés

- No te ha ido bien. Tenías una página web a través de la cual intentabas manejar un negocio de compra y venta de arte (...). Tienes una enfermedad irreversible que se llama insomnio fatal familiar que te va a llevar a la muerte.
- ¿No me dijiste hace un minuto que ya estaba muerta y que mis cenizas están en este vaso griego?
- Si, estás muerta, pero en este tramo de la historia estás viva, aunque el anuncio de tu muerte sirvió para cerrar el primer acto.
- ¿Ya sabes cómo va a ser el segundo acto de esta historia?
- Claro, vamos a ver ciertos detalles medulares de tu relación con Gesualdo.
- Me parece aburrido.
- No creo que te hayas aburrido con el latino.
- Es mejor si le pones algo más de drama: mi madre llega a ver mi cadáver.

(Catador de Arenas, 2010, p.81)

Las citas expuestas abren la posibilidad de que Maurice sea el autor de la novela-reloj. Si decidimos creer en ellas, todo puede reinterpretarse. Así pareciera inverosímil que Maurice invente que Simone llega con él a ver el cadáver de Juliette, pero no lo es bajo la hipótesis de que Maurice haya escrito la novela-reloj porque, en ese caso, incluso el que él haya llegado a Ecuador con Simone podría ser falso, y cualquier cosa que pensemos que pueda ser realidad, está dentro de la novela-reloj hecha por Maurice, y por tanto está supeditada a los protocolos de verdad de la ficción, y a partir de aquello, se puede dudar de cualquier fragmento que no contradiga los presupuestos de

creencia²⁶ del CASO 3, que es aquel en el que se encuentra la hipótesis de Maurice como autor de la novela-reloj.

3.6. Si pensamos que todo fue inventado y por ende nada pasó ni nadie existió.

3.6.1. Evidencias y situación general

El “CASO 4” tiene una hipótesis tan radical que requiere diversos ejemplos para que el lector pueda constatar cómo en realidad es mucho más probable de lo que aparenta.

No falta quien aconseje la forma en que debe ser narrada:

— Hazlo en tercera persona, e inventa que encontraste unos manuscritos detrás de un reloj de pared. Di que todo lo transcribiste de esos documentos que tienen un siglo de escritos. Así te lavas las manos.

(Catador de Arenas, 2010, p.12)

Si un reloj puede descomponerse, ¿por qué no una novela? ¿Qué parte de la historia empieza a fallar? ¿La intriga? ¿La rueda de escape? ¿Los personajes? ¿El áncora? ¿El estilo? ¿La corona? ¿El engranaje del resorte? ¿El espacio? ¿La estructura de cada acto? ¿La rueda de los minutos? ¿El tiempo narrativo? Después de esta última pregunta, a estas páginas solo les queda reírse.

(Catador de Arenas, 2010, p.72)

²⁶ En el diagrama queda claro que hay cuatro casos, y en “ACLARACIONES” se precisa cuáles son los presupuestos de creencia de cada caso, siendo que todos tienen el mismo punto de partida.

A fin de cuentas, puede ser que la novela funcione perfectamente, pero es la persona que la sostiene la que tiene estropeados sus mecanismos de lectura. (...) La novela reloj se reescribirá sola, de la misma forma en que el lector irá reescribiéndola en la primera, segunda o tercera lectura.

(Catador de Arenas, 2010, p.73)

Si yo me descompongo, cómo diantres van a repararme. No soy un reloj de agua para que miles de buzos se sumerjan en mí (...). ¿Qué se escucha cuando cada gránulo de arena grita en el interior de una ampolla de vidrio? Cuando (...). Ah, pandemónium de voces sin epicentro.

(Catador de Arenas, 2010, p.157)

Si tenemos en cuenta el carácter hermético de la novela-reloj, su condición de sistema complejo lleno de espacios reinterpretables donde se disuelven las incoherencias mas no se zanján las respuestas, y su carácter experimental en que los aspectos de forma y estructura pesan igual o más que la historia o argumento, entonces resulta extraño pensar que un personaje en concreto la haya narrado, creado. Lo primero que se nos viene a la mente es una mano interventora que trastoca un texto o conjunto de textos previamente elaborados; sin embargo, y porque de ser así esa “mano interventora” habría puesto en duda su género (p.108), el origen del texto o textos intervenidos²⁷, e incluso la veracidad de los mismos (p.12, entre otras), una solución muy fácil es la de creer que todo fue inventado por un solo individuo, hombre o mujer. Así se disuelven todos los problemas, y nos encontramos ante el escritor intelectualmente sádico que ha elaborado una novela que, en esencia, se revela

²⁷ Esto queda evidenciado en el mero hecho de que hay evidencias para proponer múltiples hipótesis sobre quién o quiénes narran.

como un juego metaficcional donde los “niveles ficcionales”²⁸ se cruzan, las voces se entreveran y confunden a ratos y los hechos presentados en una estructura parecida a las Variaciones Goldberg, adolecen, en sus condiciones de verdad encuadradas en un problematizado contrato de verosimilitud, un constante movimiento que, a la manera de los electrones de la física cuántica, queda inevitablemente signado por un principio de indeterminación cuya única generosidad es la de admitir graduaciones probabilísticas.

3.6.2. El gran mentiroso, flotando en un espacio ficcional indiscernible

Para comprender a qué se refiere este apartado, hay que partir del concepto de “nivel ficcional” entendido como: *cualquier nivel de ubicación correspondiente a la ordenación, basada en relaciones de inclusión, que existe para él o los universos imaginarios surgidos de una obra de ficción, siempre y cuando se considere que un universo imaginario dado surge a partir de un discurso narrativo expresado en un enunciado, y que este enunciado puede ser emitido por uno o más enunciantes intra o extra textuales.*

De ese modo, si en un texto ficcional hipotético vemos a un sujeto X (indeterminable en su identidad) que enuncia una *Ficción A*²⁹ donde a su vez un Sujeto C (determinable esta vez, por poner el caso) enuncia una *Ficción B*, entonces tenemos tres niveles ficcionales: el primero, que es desde el cual el Sujeto X enuncia la *Ficción A*; el segundo, que es la *Ficción A* en sí; y el tercero, que es la *Ficción B*, enunciada en el segundo nivel por el Sujeto C.

²⁸ Este concepto se explicará en el apartado que sigue, titulado como “El gran mentiroso, flotando en un espacio ficcional indiscernible”.

²⁹ Ésta produce un universo imaginario, igual que la *Ficción B*.

Poniendo lo antes dicho en forma más concreta, podemos imaginar, a fin de comprender también qué es eso de los “enunciantes intra o extra textuales”, el siguiente caso hipotético: Juan y Gabriel son dos escritores, que se reúnen para crear una novela epistolar titulada El Juego de los Mundos, en donde Juan escribirá todo lo que en la novela escriba el personaje Caín, y Gabriel escribirá todo lo que en la novela escriba el personaje Abel. Sucede que entre las cartas que cruzan Caín y Abel, Caín crea una novela lineal en primera persona, y Abel crea una novela sobre un prisionero de guerra que escribe diez cuentos, todos y cada uno de los cuales aparecen desarrollados en El Juego de los Mundos. Tomando el caso presentado, tendríamos los siguientes niveles ficcionales: 1. El primer nivel es el universo imaginario en el cual coexisten Caín y Abel, y en el cual se escriben entre sí. Este nivel está contenido en el enunciado que constituye El Juego de los Mundos, emitido desde la realidad empírica por los enunciantes extra textuales Juan y Gabriel. 2. El segundo nivel contiene dos universos imaginarios: el desarrollado en la novela de Caín y el desarrollado en la novela de Abel. Este nivel ha sido creado por los enunciantes intra textuales Caín y Abel, y sus dos enunciados (que contienen los universos imaginarios) son las susodichas novelas. 3. Este nivel contiene diez universos imaginarios, cada uno surgido a partir de un cuento-enunciado. Este nivel ha sido creado por el prisionero de guerra, que es el protagonista de la novela de Abel.

Hasta aquí, se puede ver que, en la dinámica de los niveles ficcionales, el siguiente principio siempre regirá: *cualquier nivel ficcional dado, es producido por una o más enunciaciones efectuadas, o bien en el nivel ficcional superior si hay más de un nivel ficcional en la obra de ficción y el nivel a considerar no es el primer nivel, o bien en la realidad empírica si hay solo un nivel ficcional o hay más de un nivel pero nos estamos refiriendo al primer nivel.*

Aplicando toda esta teoría a Catador de Arenas, tendríamos lo siguiente en la hipótesis (1-H7) de que la novela reloj fue totalmente inventada por alguien (a quien llamaremos el “Cronista X”) que no fue ni Báez autoficcionalizado ni un

sujeto que se autoficcionalizó llamándose simbólicamente “Absalón”. Luego acontece esto: El enunciante extra textual Marcelo Báez enuncia *Catador de Arenas*, y entonces surge el primer nivel ficcional, que es el universo imaginario en el que el Cronista X crea la novela-reloj, que es un enunciado falso y que por tanto no expresa nada real³⁰. No es necesario preguntarnos cuáles son los otros niveles ficcionales. La pregunta es simple y no puede contestarse: ¿quién es el Cronista X (llamado “Impostor X” en el diagrama) y cuáles son las características de ese universo imaginario desde el cual enuncia ese falso enunciado que constituye la novela reloj? Como no puede contestarse, decimos que ese universo imaginario es un “espacio ficcional indiscernible”.

3.6.3. Ayangue y el guiño autoficcional de Báez

Esta hipótesis, la 1-H8 en el diagrama, es quizá la más interesante de todas aunque no sea la de mayor fuerza. En ella ocurre lo siguiente: El *autor empírico*, mediante su *presencia textual* a través de la función del *autor implícito*, crea una relación paratextual —entre la novela-reloj y el paratexto “TÁBULA GRATULATORIA”— que permite plantear la posibilidad de que, el sujeto que enuncia (el enunciado de la falsa novela-reloj) desde³¹ lo que sería el *nivel ficcional 1*³² en *Catador de Arenas* contemplado desde el CASO 4 del diagrama, sea el mismísimo Marcelo Báez autoficcionalizado de una manera muy indirecta, discreta y sutil. En cuanto a las evidencias concretas para esta hipótesis, ellas son: 1) el hecho de que Marcelo Báez tuviese su casa de playa en Ayangue (p.187), mismo lugar donde Gesualdo tiene su casa de playa y su colección de arenas (pp.160-163); y 2) el detalle de que, cuando Gesualdo

³⁰ Nada “real” dentro de la misma ficción.

³¹ No es lo mismo enunciar “desde” o “en” un nivel ficcional, que enunciar un nivel ficcional o participar de su enunciación: en el primer caso, obviamente el enunciante se mueve en el universo imaginario o uno de los universos imaginarios propios de dicho nivel.

³² La naturaleza del nivel ficcional 1, según el concepto de los niveles ficcionales que antes se dio, puede variar grandemente en *Catador de Arenas*, dependiendo de si la contemplamos a partir del CASO 1, del CASO 2, del CASO 3 o del CASO 4.

recién conoce a Juliette y la espera a que se bañe antes de llevarla al Café Santiago, saca de su maleta *El libro del reloj de arena* de Ernst Junger (p.14), el cual constituye uno de los dos libros que, según admite (p.185) Báez en su “TABULA GRATULATORIA”, más influyeron en la génesis de las ideas que le llevaron a la creación de *Catador de Arenas*. Con esto, se sugiere que Gesualdo funge como un alter ego del autor ficcionalizado (que habría enunciado la falsa novela-reloj), y a la vez, como el elemento que posibilita la existencia de aquel (el autor ficcionalizado). Todo esto no debería resultar inverosímil si recordamos que casi lo mismo podría pensarse, aunque con menos fuerza, de Pietro Speggio (protagonista masculino de las dos novelas anteriores de Báez), cuyo nombre traducido al español es “Pedro Espejo”, siendo que “Espejo” sugeriría una relación alter-egoíca entre el personaje y Báez. Por último, y si todavía el lector duda de que 1-H8 haya sido una posibilidad que el propio autor quiso que existiese, le recordamos que en la ya referida entrevista a Marcelo Báez, éste admitió, cuando se le preguntó si en lo de Ayangue había un guiño autoficcional, que “evidentemente hay un guiño”.

3.6.4. Absalón, un impostor que inventa todo, hasta a él mismo como personaje

Este planteamiento, que aparece como 1-H9 en el diagrama, es prácticamente idéntico al de la hipótesis 1-H7, con la pequeña diferencia, algo importante en el ámbito de la construcción narrativa, de que el autor de la falsa novela-reloj se autoficcionaliza a través de la simple entidad numismática que constituye el nombre “Absalón”, nombre que puede ser el suyo de verdad y en ese caso cabría suponer que es hombre, o bien simple pseudónimo de valor simbólico, pudiendo en este caso ser hombre o mujer aunque con mayor probabilidad de que sea lo primero. En cualquier caso, lo relevante es que “Absalón” no sería un nombre fortuito porque, como anteriormente se dijo, representa “la polifonía de

voces que intentan revelar un pasado que se muestra esquivo”, condición que compartiría la novela-reloj con *¡Absalón, Absalón!*

3.7. Los intérpretes de las variaciones Goldberg: ¿una sugerencia del autor empírico?

En la entrevista que se sostuvo con Báez, éste se mostró bastante reacio a revelar el enigma de quién o quiénes hablan en su novela. Simplemente dijo que la clave estaba en las Variaciones Goldberg, que “en las veinte primeras páginas se hace alusión a la música de Bach”, y que “hay varios discursos, varios tonos; hay un tono periodístico, hay un tono médico”³³. Analizando entonces lo de las Variaciones Goldberg, habría que empezar por uno de los nombres que tiene, y que es *Aria con diversas variaciones para clavicordio con dos teclados* de Johann Sebastian Bach. ¿Qué es eso de los dos teclados? Según se ve en cualquier fuente que uno consulte, a lo que se está haciendo referencia es al clavicémbalo, instrumento para el cual Bach pensó su obra, y en el cual toca el intérprete, que es uno solo. Pero entonces, ¿Por qué en el diagrama se habla de “dos intérpretes”? La respuesta, es que los dos teclados representan a los dos personajes (cualquier dupla, a partir de Gesualdo, Maurice o Juliette) que habrían intentado novelar, siendo ese “novelar”, en los términos de esta alegoría, equivalente a “interpretar”; no obstante, hay un novelar-interpretar que se da en otro nivel, en un nivel superior, y que está simbolizado en el músico que toca la obra en el instrumento de dos teclados, siendo aquel una representación del “cronista” que también las hace de editor, y al que llamo “narrador-autor-transcriptor” en el diagrama: éste último es el responsable de plasmar la obra musical mediante el instrumento de dos teclados, o bien, descifrando lo anterior, es el responsable de la escritura de la novela-reloj, una ficción hecha sobre la base de dos ficciones previas (las dos

³³ Con esto, no quiso decir que fuesen los únicos tonos.

novelizaciones de los dos personajes), y en la que están presentes transformaciones, sustracciones, adiciones y reordenamientos, frecuentemente expuestos en eso que la escritora Sonia Manzano catalogó en su artículo “Someros apuntes sobre la novela *Catador de Arenas*” como:

Estacionamientos del texto en atemporalidades tales como la de la vigilia, momentos en los que el ritmo narrativo deja de ser pendular para caer en una suerte de arritmia, de taquicardia perpetua; duermevela agitada entre la razón y la demencia, limbo en el que el lector podrá encontrarse con un monólogo delirante de ostensible eficacia literaria.

(Manzano Vera, S., 2011)

Retomando la decodificación de la alegoría de las Variaciones Goldberg, ésta tiene tal fuerza que desborda la hipótesis 3-H1 del diagrama para simbolizar, desde otra perspectiva, la condición de *Catador de Arenas* como novela abierta a múltiples interpretaciones, que tomadas en conjunto incluyen, entre otras cosas, la totalidad de hipótesis planteadas en el diagrama. Suena difícil de creer; pero, si recordamos que a la novela-reloj “el lector irá reescribiéndola en la primera, segunda o tercera lectura” (p.73), entonces comprendemos que, además de lo expuesto en el párrafo anterior, el músico o “intérprete” que toca las Variaciones Goldberg también, desde otro ángulo, representa al lector, que tiene ante sí una obra determinada, pero puede decodificarla de forma particular (ésta decodificación sería su “ejecución distinta”), que es en cierta forma reescribirla, más aún si estamos ante una novela que pareciera diseñada para ejemplificar conceptos como “la muerte del autor”³⁴ de Barthes o la “obra abierta”³⁵ de Umberto Eco. Por eso, confirmándonos esto en clave alegórica,

³⁴ Barthes, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*, recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/La_muerte_del_autor

³⁵ Soni Soto, A. (2000). La convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción. En *Anuario de investigación 1999 Vol.I* (pp. 1-18) Disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/18-394bet.pdf

Catador de Arenas nos dice: “Cada cierto tiempo surge una grabación diferente de las variaciones (...) que logran que cada intérprete se desvele³⁶ para lograr una ejecución distinta”. (Catador de Arenas, 2010, pp. 21-22)

3.8. ¿Lo más probable?

Después de todo lo dicho, no será necesario entrar en tanto detalle y profusión de citas, el lector podrá, en los apartados anteriores de este capítulo, ver las evidencias y argumentos más profundizados de las ideas que aquí se esbocon para la conclusión a este asunto que, por sus características, no permite dar una solución definitiva.

Entrando en materia, la opinión final podría construirse escalonadamente:

- 1) Ninguna de las hipótesis del CASO 4 puede tomarse como una de las más probables, peor aún como la más fuerte. La razón de ello es que, como antes se expuso, son soluciones facilistas, que constituyen (aunque con buenos fundamentos) un escapismo ante las contradicciones calculadamente dispuestas en *Catador de Arenas*.
- 2) En virtud del punto anterior, asumimos que la historia, al menos en sus rasgos principales, debió ser real.
- 3) Para que la historia sea real en sus rasgos principales, uno o más de sus protagonistas debieron de escribir acerca de los hechos que ésta plasma.

³⁶ Ese desvelarse representa el esforzarse por parte del lector activo, pues no está ante una novela fácil.

- 4) Sabemos que, si Juliette noveló y creó la novela-reloj, debió inventar su muerte, y lo mismo se aplica a Maurice. Gesualdo es el único personaje del cual resulta verosímil pensar que haya escrito la novela-reloj, pese a que hay evidencias para pensar que otro personaje pudo hacerlo. Esto se refuerza si recordamos que, en su "TÁBULA GRATULATORIA", Báez nos dice (p.185) que *El reloj horizontal* de Christopher Wilkins fue una de las grandes influencias de *Catador de Arenas*, y que, de dicho libro, le resultó envidiable la premisa dramática del viudo que "se entrega a la obsesión de construir un reloj que sea el perfecto instrumento de medición del tiempo que le ha dejado la amada fallecida". Podríamos entonces pensar que Gesualdo escribió la novela reloj, aunque con escritos de Juliette y de Maurice (las correspondencias electrónicas). No obstante, resulta extraño pensar que Juliette y Maurice hayan intentado novelar (en el sentido de tratar de escribir una novela y no simplemente registrar hechos o impresiones); y, aún si así fuese, resultaría extraño pensar que Gesualdo haya plasmado eso en su novela-reloj, sobre todo de una forma que causa confusión sobre la veracidad de los hechos y sobre quién es el autor final del texto que el lector (como *lector implícito*) tiene ante sí.
- 5) El punto anterior, nos pone ante la situación de que, por una parte, Gesualdo parece ser el autor de la novela-reloj; pero, por otra parte, hay elementos que crean confusión y duda, y que resultaría poco probable pensar que Gesualdo los haya colocado. Ante esto, una buena solución es plantear que un tercero colocó esos elementos. En otras palabras, Gesualdo creó una novela-reloj inicial con textos de Juliette y Maurice, y quizá con una que otra cosa "de su propia cosecha" (inventada por él, casi de seguro en base a la realidad); sin embargo, después alguien se apoderó de la novela-reloj de Gesualdo, y la descompuso de manera sistemática, cerebral, con desorden calculado, produciendo esa novela-

reloj descompuesta que tenemos ante nosotros, y en la que los síntomas de descomposición incluyen elementos para que el lector pueda pensar con fundamentos que, por ejemplo, fue Maurice o Juliette quien la creó. “*Si un reloj puede descomponerse, ¿por qué no una novela?*” (p.72): he aquí las palabras que resumen la esencia de la propuesta de Catador de Arenas, y que parecen ser un guiño introducido por el cronista-transcriptor-autor; o, si se prefiere, Gran Saboteador. ¿Quién es? No lo sabemos, no lo podemos saber: solo sabemos que no inventó la historia en esencia, pero que inventó bastante, demasiado quizá³⁷, y que desordenó, transformó, hizo otra novela-reloj³⁸, perfectamente descompuesta. Porque su intención no era contar una historia real, aunque tampoco una mentira en sentido absoluto: nada más quería tomar un pasado “inmortalizado” en palabras, y problematizarlo hasta que, como en ¡Absalón, Absalón!, caiga en las arenas movedizas de la duda, pero esta vez más profundo, hasta el fondo.

³⁷ “Otro artificio podría centrarse en el diseño de ambos personajes. Se puede crear una mujer muy cautivante (...); a él, en cambio, se lo puede dibujar, con el simple afán de tener un contrapunto.” (Catador de Arenas, 2010, p.25)

³⁸ Cabe aquí descontextualizar estas palabras: “Una novela puede nacer de esta *nouvelle*” (Catador de Arenas, 2010, p.71)

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A lo largo de este ensayo, hemos podido ver por qué *Catador de Arenas* es una novela inmersa en lo que paradójicamente podría llamarse una “luminosa oscuridad formal”. Se trata de una novela hermética, que podría confundir al lector acostumbrado a una literatura fácil o al lector que, simple y llanamente, ignora los problemas de la obra que lee y espera a que los hechos vayan apareciendo hasta tener una historia, sin preguntarse por qué hay tanto desorden en el discurso, por qué las digresiones abundan y las voces que se mezclan. Como ya se explicó en el primer capítulo, *Catador de Arenas* representa, por ahora, la cúspide de una propuesta novelística en la que se desarrolla un cierto tipo³⁹ de historia de amor, a través de una narrativa atravesada por la intertextualidad, la interdiscursividad, la metaficción, la polifonía (plasmado en las constantes anacronías), y otros rasgos que crean complejidad y dificultad formal, aunque estando todo esto en armonía con particularidades temáticas de la historia, como son el tiempo, la memoria, la reconstrucción del pasado, el IFF o la psamnofilia. ¿El resultado?: una novela que funciona como reloj de arena, que se voltea una y otra vez, matando el tiempo lineal; un relato que fluye contrapuntísticamente, cual las manos de Glenn Gould tocando las Variaciones Goldberg; o un sistema de cuerdas en tensión, donde los clavos que sostienen las cuerdas son los elementos en conflicto, y las cuerdas representan ese combate de fuerzas que persisten, que juntas con sus cruces, definen lo que puede ser la historia y la historia de cómo surgió la historia, siendo finalmente el lector, con su capacidad de quitar clavos para disipar el enredo de los cruces y obtener una figura definida (a través de los cruces de cuerdas que queden), quien decidirá cuál es la verdad, aunque el autor empírico, igual que su novela, quizá esté riéndose, disfrutando de los

³⁹ Un tipo de historia de amor caracterizado por la ausencia de un miembro de la pareja (la mujer en *Tan lejos, tan cerca*, el hombre en *Tierra de Nadia*, y nuevamente la mujer en *Catador de Arenas*), el afán del no ausente por recordar a la ausente o el ausente, y la dificultad, que experimenta quien recuerda, para reconstruir el pasado, o bien la dificultad que existe para reconstruir ese pasado (perteneciente a la historia) en el relato.

efectos de esa proyección caótica en aspecto, aunque tramada con el más esmerado orden y cálculo, como “El Cuervo” de Alan Poe.

Poniendo ahora a *Catador de Arenas* en la perspectiva de las tendencias literarias, nos reencontramos con su carácter de novela experimental, que ya se aludió en la introducción de este ensayo. A diferencia de lo que podría decirse de la novela realista, de la romántica, de la naturalista o vanguardista, de la novela experimental puede pensarse —interpretando lo “experimental” más como un rasgo de la actividad/actitud creadora que como una tendencia originada en el siglo XX— que no es sino el paradigma histórico de género en que se radicaliza y concretiza (bajo una etiqueta y unos rasgos determinados) la actitud de ruptura ante la tradición, deviniendo así en clave de la dialéctica que determina el progreso histórico de la literatura. Plasmado principalmente en el establecimiento de nuevos cánones y concepciones teóricas, que surgen para incluir y comprender aquellas nuevas obras que emergen y con lo revolucionario de su naturaleza, le recuerdan a los críticos que la Literatura, que el arte trasciende el carácter estático de la norma, ya que el crear artístico es donde el intelecto y la imaginación se conjugan en el ingenio y solo tiene sentido dictarle lo que debe buscar si quiere seguir siendo arte, pero nunca lo que debe buscar en tanto que esté dentro de los límites de su naturaleza. Tal es el caso de *Catador de Arenas* que, abandonando el tiempo lineal y entregándose a muchas digresiones, consigue seguir siendo novela, pues ese abandono del tiempo lineal es una forma distinta de contar la historia, casi como dejando que ésta se cuente sola; y esas abundantes digresiones, no son un abandono de lo narrativo en último término, pues constituyen la materia fundamental de la narración implícita de esa segunda historia, que no es la de Gesualdo y Juliette sino la de ella misma, la novela-reloj. En resumen, y adoptando una alegoría biológica, *Catador de Arenas* es un organismo que ha mutado, desarrollando una fisiología y una fisonomía distinta a la del típico espécimen de su especie, aunque conservando lo esencial del código genético como para no ser tomado por el primer ejemplar de una nueva especie.

BIBLIOGRAFÍA

1. Genette G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus
2. Báez M. (1997) *Tan lejos, tan cerca*. Editorial El Conejo
3. Báez M. (2000) *Tierra de Nadia*. Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil
4. Báez M. (2001) *Catador de Arenas*. Libresa
5. M. Baez, transcripción de una entrevista personal, 13 de junio de 2014
6. Moriyon Mojica C. (19989. *Asedio a la figura del narrador: un ejemplo práctico: "La mano junto al muro" de Guillermo Meneses*, Castilla
7. Faulkner W. (1936). *¡Absalón, Absalón!* Random House
8. Manzano Vera S. (2011). *Someros apuntes sobre la novela "Catador de arenas"*. Recuperado en agosto del 2014 de: librosparatodalagente.blogspot.com
9. Guevara N. (2011). *El Viajero Inmóvil*. Recuperado en agosto del 2014 de: misargumentosarbitrarios.wordpress.com
10. Macluskey (2012). *Historia de un ignorante, ma non troppo... Variaciones Goldberg, de Bach*. Recuperado en agosto del 2014 de: <http://eltamiz.com/elcedazo/2012/04/09/historia-de-un-ignorante-ma-non-troppo-variaciones-goldberg-de-bach>
11. Saint André, E. (2001). *El lenguaje que somos. Carlos Fuentes y el pensamiento de lo Hispanoamericano*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Cuyo
12. Beristáin, H. (1994). *Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)*. Acta Poética, 14-15, UNAM
13. Ortega C., Alicia, coord. (2011). *Colección Historia de las literaturas del Ecuador, Volumen 7*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional