

MENESES Y LAS SINUOSIDADES DEL TEXTO NARRATIVO

Armando Navarro

PRELIMINAR

Una consideración en torno a lo que fue la trayectoria literaria de Guillermo Meneses (1911-1979), nos traslada, en principio, hasta el día 13 de septiembre de 1930. Esa fecha merece ser recordada porque coincidió con la publicación de un número especial de la revista *Elite*, la cual, en ese momento, constituía el medio expresivo fundamental para los promotores de la vanguardia literaria en Venezuela. Esa entrega especial de *Elite* contenía un relato de Guillermo Meneses: "Juan del cine (Síntesis de una biografía)", que indicaba el inicio de un nuevo escritor. La siguiente entrega de la misma revista, realizada el 6 de octubre de 1930, incluyó otro relato del autor: "Elogio de la velocidad".

Para algunos estudiosos de la narrativa menesiana, entre ellos Lasarte (1999), estas dos narraciones son poco relevantes para la producción cuentística subsiguiente del autor. Sin embargo, respecto a "Juan del cine (Síntesis de una biografía)" el mismo Meneses (1968) afirmó que en ese cuento ya estaban presentes temas incluidos en las novelas *El mestizo José Vargas* (1942), *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953) y *La misa de Arlequín* (1962), y en los relatos "Regreso tardío a través de un espejo", "Un destino cumplido" y "Adolescencia".

Desde nuestro punto de vista, "Juan del cine (Síntesis de una biografía)", además de lo sustentado por el autor, inicia el proceso de producción de un escritor cuya obra, de acuerdo con Lasarte (1999), se desarrolla en dos fases bien diferenciadas: una que va desde 1930 hasta 1942 y otra que comprende desde 1942 hasta 1962, donde se ubican el cuento "La mano junto al muro" (1951) y la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.

También es necesario señalar que el cuento "La mano junto al muro" y la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo* son los textos magistrales de Meneses, porque sin abandonar definitivamente temáticas ya trabajadas, profundizan en su visión acerca del hombre

a través de otras maneras de hilvanar el tejido narrativo que rompían con los patrones clásicos del narrar.

Ambas ficciones fueron objeto de una recepción crítica limitada y divergente que pocas veces destacaba su carácter excepcional, pero que en muchas ocasiones las vapuleó por considerarlas de escaso valor literario o por su atrevimiento al abordar temáticas no concordantes con los valores morales y literarios vigentes en el país. Críticos como Carlos Sandoval (2006) han profundizado el análisis de esa recepción contradictoria y, en ocasiones, despectiva, destacando que el énfasis recaía sobre aspectos temáticos, sin considerar los recursos literarios utilizados.

UN CUENTO, OTRA MANERA DE CONTAR

En sintonía con el criterio de Sandoval se advierte que en 1951, cuando "La mano junto al muro" obtuvo el primer premio en el concurso anual del diario *El Nacional*, la comunidad literaria del país, en especial el sector constituido por la crítica, fue víctima de un profundo estremecimiento. A excepción de Uslar Pietri, quien había sido miembro del jurado que galardonó la fascinante pieza de ficción y reconoció sus virtudes literarias y poéticas, otros le negaron su carácter de cuento o la acusaron de soez y vacía de logros estilísticos. Así se constata en el Editorial del diario *La Religión* correspondiente al día 7 de agosto de 1951, y en las opiniones de Díaz Solís (1951) y Angarita Arvelo (1951), aparecidas en los diarios *El Nacional* y *El Universal*, respectivamente.

A pesar de los cambios ocurridos en el género cuento desde sus orígenes hasta nuestros días, los teóricos aún sostienen que todo texto con aspiraciones de enmarcarse en esta categoría debe referir una historia conformada por un conjunto de acciones. En lo concerniente a "La mano junto al muro" se ha advertido, en algunos casos, que una de sus virtudes consiste en cambiar el énfasis hacia el discurso a costa del sacrificio de la historia, los personajes o los contextos. Inclusive se ha negado la existencia de una trama, lo que permitiría hablar más de un anticuento que de un cuento.

Sin embargo, una lectura detenida sugiere que lo antes dicho es una verdad a medias. La certeza se encuentra en la importancia concedida a la estructura discursiva como instrumento para imponerse

sobre los otros aspectos de la narración; lo incierto consiste en negar la potencialidad de ese discurso para contar una historia, delimitar un ámbito, caracterizar a unos personajes, transmitir significaciones múltiples. Todo ello logrado con estrategias que le permitieron a Meneses construir otro cuento, alejado del modelo convencional. Primero presentaremos al lector algunos rasgos discursivos; luego se intentará explicitar la historia que esa configuración verbal transmite.

En efecto, en el plano del discurso, “La mano junto al muro” se desenvuelve como una narración conducida por una voz narradora única que reconstruye la historia desde el un pasado específico, integrando otras voces que aun situándose en un nivel temporal distinto, remiten a un pretérito que corresponde al del cuento ya contado, pero que vuelve a contarse. En ese juego, la voz conductora rescata palabras y gestos (las palabras del hombre de los discursos y los gestos de la mujer) que a pesar de enunciarse en presente corresponden a un pasado que un testigo escuchó pero que actualiza durante la escritura. El resultado es la creación de una polifonía en la conciencia del narrador, además de un juego que en apariencia genera confusión de hablantes: ¿narra la voz central?, ¿el sujeto de los discursos?, ¿la mujer?, ¿Dutch?, ¿alguno de los marineros?; alternativamente, produce ambigüedad en el enfoque las expresiones: “el hombre pensó (o dijo)” (Meneses, 1991: 207), “el hombre respondió (con palabras o con pensamientos)” (*ibidem*: 208), ocasionando lecturas diferenciales según se adopte una u otra perspectiva.

En “La mano junto al muro”, el discurso proviene de una conciencia que, fundada en retrospecciones y en movimientos de avances y retrocesos, produce sinuosidades en el texto, aunadas éstas a un ilusorio efecto de estancamiento, porque el lector se siente como detenido en el descanso de una escalera mecánica con movimientos simultáneos de ascenso y descenso. Esto es imposible, pero también lo es la ausencia de progreso en la dimensión textual. Lo que ocurre es que el cuento transcurre de manera parecida a una línea cuyos puntos iniciales y finales se contactan para crear un relato que semeja a “la serpiente que se muerde la cola” (Meneses, 1991: 207). De tal manera que la imagen de la serpiente enrollada sobre sí misma refiere no sólo al tiempo, pues también es una metáfora del cuento; éste concluye porque la mujer muere, aunque al final se prolongue con las palabras del hombre de los discursos y las del hombre del

sombrerito ladeado.

Los recursos que inciden en la percepción de infinitud narrativa son, en esencia, las reiteraciones constantes. Se repiten enunciados, palabras, gestos, significados, voces, contenidos, mediante un proceso de autocita textual o modificada. Así, persiste la imagen de la mujer con la mano apoyada sobre el muro, el discurso del hombre, gestos, la duda sobre cuántos eran los marineros, la reflexión acerca de la infinitud del tiempo, lo transitorio de cualquier obra hecha por el hombre, el contraste entre temporalidad psíquica y cronológica, medida esta última con las monedas pagadas para la ejecución de un acto sexual: "(Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós)" (Meneses, 1991: 210). Pero también repetición de una modalidad existencial: la que transcurre en el vientre del monstruo donde el sujeto no tiene identidad, vive en la anomia, pierde capacidades cognoscitivas. No se informa sobre las características físicas de la prostituta, pero sí se dice, mediante un discurso informativo, que ella no recuerda siquiera el nombre de los que la utilizan como objeto sexual, no sabe nada, vive entre sombras ocasionadas por las borracheras, es una más entre tantas a pesar de ser la única que posee un anillo y un fonógrafo, la única desde cuyo cuarto se ve el mar o el cielo.

Retornando al asunto de la historia, se advierte que "En la mano junto al muro" sí se evidencian acciones. Ellas se insertan en un lapso mínimo: el que transcurre desde el momento en que la mujer se apoyó sobre el muro de piedra hasta el instante cuando la misma mano resbaló para posarse junto a la pared. Tres variaciones de la misma frase son confirmatorias: "... la mano de la mujer se sostuvo sobre el muro" (Meneses, 1991: 207), "La mano de la mujer se apoyaba sobre el muro" (*ibidem*: 208), "La mano de la mujer estaba quieta junto al muro, sobre el pozo de su sangre" (*ibidem*: 223). Principio y final del cuento, que el lector completa por dos vías: el denso discurso informativo que ocupa un amplio espacio textual y la secuencia de actos explicitada en el último tercio de la narración.

Sin temor a coincidir con intentos previos (Barrera Linares, 1992; Bueno 1990 en Lasarte y Achugar, 1992), presentaremos una versión de la anécdota dividiendo el cuento en dos secciones. A partir de la información dada en el primer bloque, conocemos que la prostituta desde niña vivía en el edificio, construido para ser fortaleza defensiva, transformado luego en casa de mercaderes y, finalmente, convertido

en burdel. Se sabe que la noche de los acontecimientos también se encontraban en el lenocinio el hombre de los discursos y los dos (o tres) marineros. También se sabe que allí conoció a un individuo llamado Dutch, a otro que la comparó con una virgen flamenca, a otro que la odió porque lo había olvidado y a otro que le dijo “Te quiero más que a mi vida” (Meneses, 1991: 211, 212, 214, 216, 220, 221, 222).

En el segundo bloque discursivo se indica que la mujer, los marineros (¿dos o tres?) y el hombre de los discursos se encontraban en el cabaret del burdel. Los marineros van hacia la prostituta y uno de ellos le ofreció un cigarrillo encendido. Luego, la mujer y los marineros fueron hacia el hombre que descansaba en una mesa; al llegar la mujer rozó el pecho del hombre; éste le dijo Bull Shit, al tiempo que ella lo identificó con Dutch, afirmación que el hombre objetó. Los marineros ordenaron a la mujer subir con el hombre; al llegar al cuarto observaron las dos gorras de marineros reflejadas en el espejo; el hombre de los discursos comenzó a hablar.

La mujer se encontraba fuera del cuarto con la mano apoyada en la pared; el hombre oía, en el cuarto, una canción, inclinado hacia el fonógrafo. La mujer observó que uno de los marineros se dirigía hacia el sitio de la cartera o del corazón del hombre; el hombre miró al marinero y volvió a inclinarse. Otra amenaza del marinero ocasionó que la mujer advirtiera al hombre; éste inició el discurso alusivo al muro. El marino alzó y bajó el puñal; la mujer gritó, mientras que el hombre del sombrero ladeado disparaba. Otra prostituta corrió hasta donde estaba la que se apoyaba sobre el muro, gritó. La mano de la mujer resbaló sobre el muro; su cuerpo cayó, sus dedos tamborilearon una vez más; el hombre de los discursos continuaba hablando, mientras tanto el del sombrero ladeado afirmó que estaba muerta.

A través de esa historia y del discurso que la sostiene, Meneses creó un cuento que plantea otras alternativas para el contar, pero también presentó una profunda filosofía del tiempo y de lo humano, una conceptualización del ser alienado cuyo destino se identifica con la imposibilidad para evitar la muerte.

UNA NOVELA, OTRA NOVELA

Aunque *El falso cuaderno de Narciso Espejo* fue galardonada

con el premio de novela “Aristides Rojas” en 1953 -el mismo año de su publicación-, el efecto que produjo en la crítica del momento fue la indiferencia. A partir de la década de los sesenta, nuevas lecturas, combinadas con otras visiones acerca del texto novelístico, la situarán en su justo lugar, permitiendo que su influjo se desplazara hacia la producción de escritores que se iniciaron en el oficio de novelar en esa década o en las posteriores.

Esa resonancia, relativamente tardía, se corresponde con una asimilación también retardada de muchos cambios ocurridos (algunos incluso a finales del siglo XIX) en conceptualizaciones literarias y extraliterarias que, en una u otra forma, influyeron en la manera de escribir novelas, así como en las exigencias planteadas al lector de este tipo de productos artísticos. El paso desde lo objetivo hacia lo subjetivo, la ruptura de la linealidad discursiva, la exigencia de un lector capacitado para construir el texto y la inserción de componentes metateóricos, son algunos de los cambios vinculados con la estética de la novela. Por otra parte, en lo extraliterario, se asimiló el impacto de la ideología marxista, la industrialización y la consecuente sociedad de masas, la teoría de los *cuanta* y de la relatividad, así como el principio de indeterminación de Heisenberg. Se recibieron influencias de las artes plásticas y de disciplinas como la filosofía, la psicología, la sociología y la antropología, pero sobre todo influyeron las conceptualizaciones de Bergson acerca del tiempo y el psicoanálisis freudiano.

Ambas modalidades de cambios promovieron el surgimiento de un pluriperspectivismo que impone la necesidad de una nueva novela. Concedor de esas transformaciones, Meneses las convertirá en fundamentos que regirán la construcción de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, profundizando, o ampliando, muchos de los recursos empleados en “La mano junto al muro”. Resta explorar algunos aspectos que ilustren por qué *El falso cuaderno de Narciso Espejo* representó una versión distinta del novelar y consolidó las bases para el surgir de otros derroteros en la evolución de la novela venezolana.

El primer aspecto transgrede la manera de distribuir dentro del texto los componentes del argumento y el conocimiento que toda novela pretende comunicar. La distribución convencional en capítulos ordenados por un narrador hegemónico se sustituirá por otra que vinculará a los documentos, expedientes y legajos presentados en las dos partes del texto. La primera parte consta de tres documentos.

En el “Documento A”, subtítulo “Explicación de Juan Ruiz”, se plantea la intención del narrador de escribir las memorias de Narciso Espejo, así como la necesidad de darse a conocer. Para ello propicia una autodescripción de su personalidad, incluyendo su soltería, su trabajo en el almacén de Pérez Ponte, sus limitaciones como escritor y el contraste entre él y Narciso Espejo. En el “Documento B”, denominado “Explicación de Narciso”, se afirma la decisión de Narciso Espejo de escribir sus memorias o su biografía, pero será una falsa biografía porque al estar fundamentada en los recuerdos, éstos no permitirán exponer la realidad. Concluye con una leyenda sobre su vida que parodia al mito de Narciso, no como es narrado en su versión original, pero sí como parodia de su formato moderno. El “Cuaderno C”, subtítulo “El cuaderno apócrifo”, funciona como intermedio y parte esencial de la narración. Este cuaderno lo integran diecinueve subapartados que aglutinan, mediante recursos diversos, parte de los contenidos y reflexiones expuestos en los otros documentos, incluyendo referencias a los que integran la última parte.

La segunda parte consta de seis documentos. Los documentos “D” y “E” se sustentan en dos reportajes, cuyo centro es la ciudad de Caracas cubierta por una nube amarilla. Destacan la presencia de Lola Ortiz, empleada del almacén de Pérez Ponte, un suicidio y el asesinato de un obrero; en el “Documento E” aparece José Vargas como jefe de redacción del diario *Mañana*, exigiendo a uno de sus reporteros -Mendoza- precisión sobre los acontecimientos ocurridos frente al almacén de Joaquín Pérez Ponte. Concluye con la orden que José Vargas transmite a Mendoza para que llame a Juan Ruiz quien debería estar en el Bar Bristol. El “Documento F”, subtítulo “Información sobre José Vargas y la pensión de Doña Rosita”, muestra el contraste entre el mestizo proveniente de la provincia y el hombre Narciso Espejo, producto de la ciudad. Cierra con una retrospectiva que retorna hasta otra tarde de la juventud en que estuvieron tomando cerveza a la mesa del bar estudiantil. El “Documento E”, “La entrevista de José Vargas y Juan Ruiz”, concreta lo planeado en el “Documento C”. En el “Documento H”, “Visita domiciliaria a la pensión de Doña Rosita”, destaca la convivencia de los personajes en ese sitio, la llegada de Lola Ortiz, su despliegue de salvaje belleza y el enamoramiento solitario de Juan Ruiz, envuelto éste en una profunda celotipia. Culmina con la reacción de José Vargas ante el “procaz erotismo” utilizado por Juan para referirse a Lola Ortiz. En el “Documento I”, subtítulo “Declaración indagatoria de Narciso

Espejo”, Juan Ruiz y José Vargas se encuentran en el bar del vasco Aguirre; luego se une a ellos Narciso Espejo. Vargas cuenta a Ruiz una anécdota que involucraba a Lola Ortiz en una noche de farra con Pérez ponte, lo que no implicaba que fuesen amantes. Esa noche, Ruiz entrega el cuaderno a Narciso Espejo y se suicida. En la última sección, “Tacha del Documento “C”, “Crítica del cuaderno apócrifo”, Narciso Espejo, aún conmovido por la muerte de Juan Ruiz, corrige el cuaderno y expone sus dudas ante algunos acontecimientos destacados por el amigo muerto.

Al elaborar este sumario, con omisiones temáticas y de contenidos, pretendimos establecer un marco de referencia para introducir algunos rasgos definitorios de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Comenzaremos con el señalamiento de que Meneses fue quien primero escribió, con toda la lucidez requerida, la primera novela venezolana que expresa en simultaneidad su proceso de construcción y deconstrucción. El primer indicio de esa actividad constructiva y deconstructiva se revela en la ambigüedad que produce la respuesta ante la pregunta ¿quién narra? Una respuesta ingenua sería decir que la novela es contada por Juan Ruiz, transmutado en Narciso Espejo. Sin embargo esto es sólo una presunción, ya que en el “Documento A” el cierre indica que el narrador deja de ser él, se transforma en el otro: “Podría cederle el ‘yo’ de mi relato con la mayor naturalidad. Decirle: Narciso, aquí tienes la pluma. Comienza...” En una confesión más profunda, Ruiz alcanza el óptimo de la despersonalización al considerarse muerto. Luego, la culminación del “Documento B” anuncia que Narciso Espejo escribirá sus historias; esto negaría la participación de Juan Ruiz, pero en el “Documento C” se introducen enunciados que hacen pensar que es él quien está narrando. La segunda parte promueve la idea de Narciso Espejo como narrador, expectativa truncada con lo que sucede en “Tacha del Documento C”. En este documento Narciso Espejo afirma que José Vargas “escribió los reportajes novelados sobre la nube amarilla”. Informa, además, que él, Vargas y Pérez Ponte, reconstruyeron “las historias de la pensión de doña Rosita”. Más sorpresa produce la pérdida de identidad de Narciso al identificarse con un anónimo, “Pedro Pérez” o con cualquier otro hombre común. Entonces, ¿quién narra? La respuesta exacta la proporcionará el lector de la novela.

Funcionan dentro de la obra detalles que estimulan su negación como el decir que se trata de un cuaderno de “memorias” o de “desolvidos”, en conjunción con la desconfianza en la veracidad de

la fuente que provee los contenidos. Existe la duda en torno a la validez de los recuerdos, porque cuando se recuerda, lo recordado cambia la experiencia vivida durante la percepción; además, la conciencia, espacio mental donde se representa el recuerdo puede estar influida por fuerzas ubicadas en otro territorio: el inconsciente. Siendo esto veraz, lo recordado establece discrepancia entre ficción y realidad, entre los mundos objetivo y subjetivo.

Relevantes son las oposiciones que se revelan en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, conjuntamente con la multisignificatividad de las palabras y acciones. Se oponen el mundo luminoso de la religión con el mundo otro, que es el del hombre común; se oponen las acciones que un sacerdote realiza para transformar la hostia en el cuerpo de Dios con los actos que el mismo sacerdote ejecuta para conspirar contra El Tirano; se oponen la pureza de la madre con la sensualidad natural de Lola Ortiz; se oponen el fracaso de Juan Ruiz con el éxito de Narciso Espejo. Un beso puede ser bueno o malo; un pecado puede ser muchas cosas, incluyendo la ración de queso que servían en la pensión de Doña Rosita o el cuerpo de Lola Ortiz. Como paradoja, lo bueno y lo malo se aúnan en el individuo, en la persona que se muestra ante la sociedad y su sombra primigenia escondida.

Para concluir, destacaremos dos aspectos de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Uno, su carácter de novela de liberación y descubrimiento, ya que algunos actos narrados en el “Documento C” representan el desprendimiento de los fantasmas que acechaban al narrador ficticio; otro, el supuesto personaje Narciso Espejo concientiza que hay un país gobernado por un Tirano que simboliza atraso y maldad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angarita Arvelo, R. (1951). Guillermo Meneses y su cuento premiado. *El Universal*. Caracas.
- Balza, J. (1981). Meneses: dos textos. En G. Meneses. *Espejos y disfraces* (pp. IX-XIX). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Barrera Linares, L. (1992). Guillermo Meneses: todos los caminos conducen al espejo. En J. Lasarte y H. Achugar (Comps.). *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Bueno, R. (1992). Para una lectura de “La mano junto al muro”. En J. Lasarte y H. Achugar (Comps.). *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

- Diario *La Religión* (7 de agosto de 1951). Caracas.
- Díaz Solís, G. (1951). Cajón de sastre. El cuento de Meneses. Papel Literario. *El Nacional* (20 de septiembre), p. 8.
- Lasarte, J. (1999). Prólogo. En G. Meneses. *Diez cuentos*. 4ª. ed. Caracas: Monte Ávila.
- Lasarte, J. y Achugar, H. (Comps.). (1992). *Guillermo Meneses ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Meneses, G. (1942). *El mestizo José Vargas*. Caracas: Elite.
- . (1953). *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas-Barcelona, España: Nueva Cádiz.
- . (1962). *La misa de Arlequín*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- . (1968). Palabras del autor. En *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1991). *Diez cuentos*. 3ª. Caracas: Monte Ávila.
- Sandoval, C. (2006). Trampas de lectura. En *Conciencia activa*, 12, 183-203.
- Uslar Pietri, A. (1951). Anuncio. Un gran cuento. *El Nacional* (05 de agosto), p. 1.
- Zacklin, L. (1985). *La narrativa de Guillermo Meneses*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.