GUILLERMO MENESSES: DEL CUENTO AL CUADERNO METAFICCIONAL
(UNA LECTURA DE LAS PROYECCIONES DE LA ESPECULARIDAD
EN LA CUENTÍSTICA MENESEANA
HACIA LA ESCRITURA DE *EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO*)

POR

LOURDES C. SIFONTES GRECO
Universidad Simón Bolívar

DEL CUENTO A LA NOVELA

Un acercamiento a la obra de Guillermo Meneses (1911-1978) conduce a la comprensión de la existencia de un discurso, de una evolución que, desde los primeros textos, va trazando lo que se convertirá en la autoconciencia de la literariedad en obras como *El falso cuaderno de Narciso Espejo* —en adelante *FCNE*— (1952) y *La misa de Arlequín*, novelas en las que los mecanismos de la ficción dentro de la ficción presentan un vasto campo de ejercicio analítico. Sin embargo, para llegar a una percepción más acertada de la *escritura de Narciso* que signa la obra madura de Meneses es preciso observar las peripecias narrativas de su obra anterior. El análisis directo de las resoluciones textuales de las citadas novelas concluiría, ciertamente, en el reconocimiento fundamentado de un aporte metaficcional que hace de este narrador, como bien dice Juan Liscano, el “precursor de las tendencias más actuales” (1973: 84). Sin embargo, es indispensable ceder a la verdad de que el curso de la historia literaria “es alterado por los textos, no por los críticos” (Hutcheon 1984: 39), y, siendo así, la *endo-historia* literaria de la obra de Meneses constituye un área de conocimiento que revela el *cómo* y el *por qué* de los hallazgos narrativos últimos de su trayectoria, cuya observación concentraremos en *FCNE*.

Aquí sería pertinente preguntar por qué, en este concepto de “obra anterior” señalado más arriba, el presente trabajo no aborda las novelas que preceden a *FCNE*. Es necesario señalar que en ningún momento se intenta proponer la exclusión de la novelística de Meneses del eje diacrónico de su escritura. Simplemente, para los efectos del presente estudio, se pretende rastrear, en algunas muestras de su cuentística, el registro evolutivo de los motivos de la autorreflexividad dentro del proceso de su elaboración creadora como indicios diacrónicos de un trayecto hacia la especularidad metaficcional, hasta revisar ésta última en la escritura de *FCNE* como novela autorreflexiva. El propio Liscano (1973) sintetiza unos diecisiete años de transformaciones en la obra de Meneses a partir de sus cuentos, en una muy sucinta reflexión sobre el tránsito que va desde “La balandra “Isabel” llegó esta tarde” hasta “La mano junto al muro”.¹ Por esta razón nos remitiremos a la observación de

---

¹ “Y lo que era lirismo realista en *La balandra*, argumento lineal, enfoque cinematográfico, situaciones sentimentales, sabor, criollo, se convierte ahora en una suerte de alucinación confusa, de embriaguez sin perfiles ...”. Juan Liscano 1973: 88.

algunos cuentos de Guillermo Meneses, ensayando en este ejercicio el seguimiento a ese “libro que no termina nunca, siempre haciéndose, buscando una identidad” (Araujo 1988: 29) que parece inscribirse —y escribirse— en el ámbito de su obra, y al arribo a “un énfasis adicional sobre la *diegese*, sobre el acto de contar la historia” (Hutcheon 1984: 51), dado por una asunción dialógica de la mecánica narrativa en la novela, donde el propio texto cobra conciencia de su *disfraz*, de su paradójal *ser otro*. Esa escritura fundada en centros internos de referencia que se desplazan, retando al lector, tiene en Meneses una historia: la historia que cuentan, hablando de sí mismos, dialogando consigo y con su proceso de formalización, los personajes de sus cuentos: personajes cuya realización narratológica prepara la consecución de la metaficcionalidad de FCNE.

PERSONAJES, PALABRAS Y REFLEJOS

Desde “Juan del Cine”, relato publicado en 1930, los personajes de Meneses, de una u otra forma, se miran, instauran un proceso de desdoblamiento, un ser otros. Juan, en el espejo, en la imaginación, se inventa en la pantalla con las actrices del momento. De este personaje se dice en el texto: “Juan no es Juan”. Ya en este temprano ejercicio narrativo pueden verse el espejo y la pose ante el reflejo, rasgos que acompañarán siempre a los personajes de Meneses, embotándolos, arrastrándolos, tóxica como el azogue de la esencia material de los espejos mismos, cuestionando su individualidad.

No es casual que Barthes observe la consustancialidad de personaje y discurso afirmando que éstos “son cómplices uno del otro” (1980: 150). Espejo y disfraz —Narciso y Arlequín, nombres para nada gratuitos de los personajes de sus últimas novelas— sustentan la obra de Meneses desde sus inicios, y se desarrollan en el proceso de escritura y reescritura de sus textos.

El protagonista del cuento “Adolescencia” —1934,² Julio Folgar, “moreno, flaco patiquín de 15 años” (DC, 16), ve en el espejo su “estampa ... romántica, bobalicona, pedante” (25), y, al mismo tiempo, la ve convertida en otro ser, la proyecta a un futuro próximo, confronta al Julio escolar y religioso con el Julio mundano que se pretende dispuesto a ingresar en la hombría atendiendo, como quien mira al destino, al significado de su apellido —*mira* su nombre: *se* mira en él. No pocos personajes de Meneses tienen un nombre en el cual mirarse: Esperanza, Vencido, Bull Shit. Esta condición emblemática del nombre constituye uno de los indicios más evidentes e incluso *escandalosos* de ficcionalidad autoconsciente (Riffaterre 1990: 33). Julio Folgar se mira, se piensa, es *mirado* por una voz narrativa que entra en él y conoce sus secretos y sus sueños:

... y una imagen viva de su sueño anterior volvió a llenarlo: eran unos labios enormes que se acercaban siempre y sangraban una extraña sangre espiritual, inexistente, *literaria* (33, énfasis mío).

² Las citas de los cuentos de Guillermo Meneses han sido extraídas del volumen *Diez cuentos*, publicado en Caracas por Monte Ávila Editores (1978). A partir de esta nota, sólo aparecerá, siguiendo a la cita, el número de página entre paréntesis.

Sangre “literaria” que es parte de lo que el personaje mira en su reflejo: “el verso de Rubén” y el *Cantar de los cantares*, con su metáfora de leche y miel (32), la asociación permanente de lenguaje e imaginación (“Con rapidez de hachazos, entraban las imágenes en el pensamiento del muchacho” 18), la memoria de las lecturas, una conciencia de valoración de lo escrito por sobre lo oral —“Las palabras se dicen y se olvidan” (28). Rodeado por el lenguaje, Julio Folgar escucha la voz del Padre Echevarrieta —“la alta voz dulzona que arrullaba y adormecía a los colegiales” (16)— las palabras del Evangelio, las voces de los profesores. Su respuesta será, entonces, lenguaje, tanto en sus reacciones cotidianas —los “monosílabos secos” empleados para responder a su madre (27)— como en su “contrato” con Satanás y en la resolución del relato, que será también un acto de palabras: la confesión.

Pero esa sangre del sueño de Julio no sólo es calificada de literaria; a esta categorización se suma y se equipara otro adjetivo que aporta la significación de una conciencia de lo ficticio: *inexistente*. El personaje se debate, entonces, entre lo supuestamente tenido por real y la ficción mágica y atractiva de sus sueños. Pero ya existe, y esto es importante, “la creencia del personaje de que ciertas cosas suceden en la vida (es decir, en esa novela) y otras en la ficción” (Hutcheon 1984: 72), propia de los procesos metaficcionales. Esto llegará a su máximo logro con las “sucesivas confrontaciones ficticias” (Liscano 1973: 87) que dialogan en la conformación narrativa de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.

En “Borrachera” —1936— la autoconciencia de la dependencia verbal de la ficción se intensifica. El “negro pobre”, Antonio, es literalmente “halado” por las palabras de Juan de Dios (60), palabras cuyo poder persiste en la memoria —“Años y años hacen que se repitan con voz de pensamiento las palabras lejanas”, “hombre de carne y músculo que decía palabras” (59). Sus actos en la borrachera —esos actos que, hacia el final del texto, el personaje quisiera ver como ficciones— están marcados —y guiados— por el canto materno (esta presencia del canto de infancia puede verse con similar intensidad en *Las vacaciones de la maestra rubia*, 1935), y su deseo está también marcado por una palabra (el voluntario “quiero”, el mismo que encabezaría el “contrato” de Julio Folgar). Palabra que, como vista en el espejo, se presenta siempre duplicada:

—Quiero. Quiero.

La palabra, oscura y vibrante, le corría caminos oscuros de su cabeza chata, pobre.

—Quiero. Quiero.

La palabra simple, oscura, brillante, se hundía con pasos de angustia en los caminos de su pensamiento.

—Quiero. Quiero. (62)

El “quieroquiero” —así llama el narrador a la palabra espejeada, repetida (63)— conduce el texto y construye el eje de movimientos de Antonio en diálogo con la canción de la madre. Fuera de lo determinante del discurso de “Antonio Retoño / mató a su mujer” y del “quieroquiero”, el personaje carece de movilidad. La “borrachera” está hecha de palabras, en una reiteración y un juego que cierta crítica tacha de fetichismo,³ y que nos

³ Véase Gerendas 1969: 27.

atrevernos a señalar como una proposición rítmica ligada al deseo sexual, a la incidencia de características repetitivas en el discurso del estado de ebriedad y a la formalización de un lenguaje de embotamiento alucinatorio manejado por la omnisciencia, que actúa como si se introdujera en las percepciones y sensaciones de Antonio. Estas percepciones y sensaciones, como las del personaje de “Adolescencia”, son manejadas en el texto a través de la relación del personaje con la palabra, y se presentan en un doble registro: el lenguaje de la borrachera —donde el narrador juega con su propia voz, dando al personaje palabras que no le pertenecen en un discurso poético asociable al sueño evasivo del ebrio: “Eres espiral de luz”, “Eres pétalo de la mañana más hermosa” (65), en diálogo con los versos de la canción de “Antonio Retoño”— y el lenguaje de la lucidez posterior, donde los personajes recobran su propia palabra:

—Gua, porque ... Porque tengo que trabajar.

...

—Sí. ¡Cómo no ... Quisiera estar en el carrizo! ... (70)

El desplazamiento del personaje, y de la mirada que se dirige a sí mismo está construido por el desplazamiento del lenguaje mismo de un discurso a otro. La palabra atrae (Antonio se va a Caracas), la palabra gobierna (Antonio es una marioneta del “quieroquiere”: no mira, no ve con quien se acuesta, la cubre de palabras, la quiere matar —por virtud de otra entidad de palabras, la canción), la palabra expone ante el lector la lucidez.

Este poder de la palabra en la configuración del personaje se afirma y se intensifica en “El duque” (1946): narrado por el personaje mismo, adquiere, frente a los textos hasta ahora revisados, la dimensión dialógica del ser que se mira como otro y desde su otro sin el testigo omnisciente. Federico Montesdeoca habla desde sí y asume su doble posición (la de la memoria y la miseria del instante de la narración); se sabe dos personajes enfrentados (uno y otro ante su espejo) y se mira en ambas direcciones:

Recordé al muchacho Federico Montesdeoca. Tuve mucha, mucha lástima del duque (96).

El personaje de “El duque” está estigmatizado ante sí mismo por el nombre que le fue adjudicado en un tiempo sin memoria (“No sé desde cuándo me llaman el duque” 85). El sello del mote adquiere aún mayor peso cuando se lo asocia con implicaciones religiosas (“creo que el cura mismo me colocó ese mote al echarme las aguas del bautismo” 85), y cuando se manifiesta su carácter literario y vinculado con la creación y la fantasía:

Ha debido ser cosa de mi madre. Era ella de carácter melancólico y dada a las imaginaciones novelescas. Leía muchos libros de cortesanas aventuras, muy de moda en los tiempos de su juventud. Tenía el pensamiento lleno de marqueses, de intrigas, de combates entre caballeros que discutían cuestiones de amor (85).

El “duque” es, entonces, doblemente personaje en la medida en que presiente su nombre, el nombre que lo presenta al mundo, como surgido de la fantasía, de la irrealidad.

Si Julio Folgar y el negro Antonio eran seres de ficción, Federico Montesdeoca lo es doblemente al recibir una denominación de “ser de papel”. El personaje —luego, también el texto— se sabe deudor de la literatura. La palabra “duque” lo construye, lo distancia de su nombre real, lo convierte en dos, haciendo más explícita la duplicidad que ya se visualizaba en lo angélico-demoníaco de Julio y en el binomio sobriedad-ebriedad del Antonio de “Borrachera”. Éste y aquél jugaban a sustituirse: en el primero, los períodos de inocencia se sucedían con los de tentación; en el segundo, la lucidez, el retorno a la realidad, sobrevenía después de la alucinación. Federico Montesdeoca, en cambio, es siempre ambos. La superposición de la memoria, al fundir en la anécdota que se supone actual en la escritura la historia del crecimiento del personaje, su transformación y su soledad, propicia una continua visión mutua de ambos duques, o ambos Federicos. A lo largo de todo el texto está presente la conciencia de que Montesdeoca, de una o de otra forma, siempre es ambos, y evoluciona —o involuciona— como dos entidades.

El duque está marcado por el lenguaje, por la palabra, por la designación. Es *él* y es *yo* por un manejo de personas verbales (“Sentíase importante ..., corría por el escueto y prodigioso mundo de las páginas comerciales ... En este mundo buscaba yo alusiones” 92). En una lectura metaficcional, podría decirse que, en su dependencia de lo verbal dada su condición de personaje, se desplaza permanentemente en busca —ya no la tiene, como la tuvieron Julio Folgar y el negro Antonio— “de una señal, de una voz, de una palabra” (93). Sustenta su fin en su propio verbo (los versos de “Si alguna bala me hiriera”). Es “más consciente” de su ficcionalidad que Julio y Antonio. Sabe que su propia definición es eminentemente dialógica: depende de la mirada de los otros, de lo que los otros pongan en él. “Mi profesión es la de pedigüeño. Altísima honra” (95). El cigarrillo, la borrachera, todo parte de los demás. Incluso el sostén de su nombre, que se tambalea cuando un compañero lo llama “Federico”:

No me dijo duque, como los demás.

...

Mañana me vengaré de ese antiguo compañero que me dijo anoche:

—“¿Qué quieres, Federico?” (95-96).

Sin embargo, el duque persiste en su disfraz, en su caracterización, en ese “ser personaje ante sí mismo”, en esa mascarada, esa parodia del joven talentoso, del poeta, del profesorcito brillante que fue una vez, que sigue siendo, que sigue viviendo en el tiempo sin tiempos de la ficción:

Mañana, el duque no recordará. Ni sentirá lástima por nadie. Ni siquiera por aquel otro duquecito de diecisiete años, hijo sentimental de una maestra de aldea, *el que busca* en los periódicos llamadas misteriosas de su destino (96, énfasis mío).

Ya en este personaje se pone en evidencia la visión paródica de sí mismo, el jugueteo con su nombre, la percepción de sus miserias. Con cada texto, Meneses va acercándose al disfraz de Arlequín y al espejo de Narciso, en un proceso paródico de renovación literaria necesario y paulatino. Meneses retoma, reformula, reconstruye y supera las convenciones de su propia obra, cuento a cuento:

La parodia surge de la realización de las inadecuaciones literarias de cierta convención. Siendo no sólo un desenmascaramiento de un sistema que no funciona, constituye también un proceso necesario y creativo que por medio de nuevas formas aparece para revitalizar la tradición y abrir nuevas posibilidades al artista (Hutcheon 1984: 50).

Los personajes de Meneses se preguntan, se miran, se construyen, se escriben. Desde aquel Juan que se sentía Rodolfo Valentino hasta la escritura del disfraz de Américo Arlequín y la dialogicidad de Narciso Espejo. Se rehacen, se perfeccionan diacrónicamente en manos de un organizador textual dedicado a la parodia y al espejo.

Y en este sentido se traza el hilo anecdótico de “Tardío regreso a través de un espejo” (1948), cuento en el que la palabra funda un universo de conocimiento (se juega permanentemente con el “saber”, con la afirmación “José Prados lo sabe”) que redimensiona la poética especular estableciendo su lejanía con respecto a la mimesis:

Saber que en el vidrio azogado hay sombras, manchas, misteriosos jardines que no pertenecen a la realidad reflejada; que son —acaso— espejo del espejo. Saber que la poesía es ese espejo y que en él —a veces— valen más las sombras misteriosas que el dibujo de la verdad (139, énfasis mío).

Propuesta de lo literario como lugar donde “mirarse y mirar el mundo”. Espejo. Lugar de alteridad. Lugar para, como “Juan del Cine” y Julio Folgar, posar siendo otros, siendo disfraz y ficción. Lugar donde ser Juan Ruiz, Narciso Espejo o Pedro Pérez (o todos, unos dentro de otros, como en un sistema de cajas chinas), donde vestirse de Arlequín y *saber que se es* un personaje, que se es ficción:

Así, en un momento determinado, el relato interroga a la ficción a partir de la ficción misma. Convierte al narrador, ese Américo Arlequín inaprensible en irreal especularidad de sí mismo: “Quién sabe si algún día cuando ya está muy viejo, decidiré por fin ser personaje de novela ...” —y la áspera respuesta: “—Te pasarás la vida escribiendo. Eres literatura. Nada más que palabras” (Fauqué 1983: 141).

En el contexto de la metaficción, del lenguaje narrativo que habla de sí mismo, la verosimilitud reside, entonces, en el reconocimiento del espejo como lugar otro, diverso de la realidad, como el universo fundado en algún momento de la vida literaria de José Prados:

... escribía las claras estrofas en cuyos versos se transparentaba una prodigiosa batalla en la que se rompían —como en el cristal de un espejo— la luz del mundo y las sombras de José Prados (o de Narciso) inventando los símbolos, las palabras del rito, las líneas del misterio (142).

La imagen de Narciso emerge del discurso, instituyendo una poética de autorreflexividad del personaje. Esto reafirma la naturaleza del texto meneseano como entidad *consciente* de su carácter ficcional, actitud que signa, en muchos sentidos, el carácter de la creación contemporánea. En sus *espejos y disfraces*, en el apego al poder de la

palabra, Meneses presenta fuertes rasgos de exploración del montaje de la ficción sobre la ficción sin pérdidas para la verosimilitud: “La ficción más honesta y auténtica puede bien ser aquella que más libremente reconoce su ficcionalidad” (Hutcheon 1984: 49).

“Tardío regreso ...” presenta una reiterada reflexión del lenguaje poético alrededor de sí mismo, y constituye una resolución extrema de dualidad —espejo que refleja sombra— en el personaje. José Prados es definido, como todo individuo de ficción —en el texto, “todas las gentes” (139)— como un naípe de dos caras: “ha enseñado a los otros, con habilidad de malabarista, uno u otro lado de su personalidad” (140).

La supuesta conciliación de poesía y comercio ironiza la naturaleza de este personaje, cuya doblez estalla en la angustia y la ira, únicos motores efectivos de su desplazamiento vital. Prados, definido como “correcto, atildado, sonriente, elegante, cortes, ceremonioso” en varios puntos del texto, es un *payaso* de los otros, un personaje que existe para causar risa, para despertar extrañeza. Un ser que resiste en la cuerda floja de un imposible, entre sus negocios y su poesía. Un ser que luce desfigurado por el espejo de sí mismo, que se asquea de sus propios oficios. Un ser que evita reconocer en sí el lado secreto del naípe.

La inserción, en el texto, de la historia de los Kaufman —indudable ficción dentro de la ficción— desencadenará la mirada que hace Prados de sí en otro, en el niño, en la promesa de la poesía, “el caso” como lo llama su propio padre (159), en el que sí se admite irreal, ajeno al mundo de los otros, dueño y poseído de su interioridad, tal vez aún inocente de su lenguaje, ansioso portador del espejo de imágenes y ficciones. “Ha cambiado sus trajes, su calzado, el sombrero, las joyas, las monedas, y está viviendo alegremente, entre campesinos o entre rufianes ... Regresa sonriente como quien despierta de un sueño grato” (158). Para José Prados parece ser tarde. Seguirá viviendo su angustia, su doble vida “de los corrillos de los comerciantes a la tertulia de los literatos” (160).

El lenguaje del texto, en el ámbito de la reflexión sobre la poesía, alberga claves léxicas importantes en el desarrollo de la obra de Meneses: la imagen, la sombra, el rito. Las dos primeras, próximas al contexto de los espejos y a lo ya dicho hasta ahora, remiten a la distorsión, a la percepción, a la creación, al ocultamiento, al *otro yo* que la luz produce en los objetos y los seres. La tercera formaliza la noción consciente del creador como instaurador de rituales: “Al organizar y dirigir ritos y ceremonias, Arlequín, igual que Narciso Espejo ... se hace dueño de su existencia” (Gerendas 1969: 57). “Mezclada con las sombras”, señala el narrador de “Tardío regreso ...”, “la imagen del poeta mueve los labios y dice el rito de los reflejos” (159). Los personajes son también, entonces, *espejos* unos de otros y de sí mismos, vehículos y reflejos del organizador del texto.

Pero el logro cuentístico que da forma cabal a la cohesión de todos estos factores trazados, limados y perfeccionados desde los inicios de la narrativa de Meneses, es, sin duda, “La mano junto al muro” (1951).

Texto de ambigüedades y múltiples reflejos, texto para desentrañar, ofrece una vasta reflexión de y sobre sí mismo en un lenguaje que logra metaficcionalizar la anécdota:

El texto alude al poder de la palabra, al lenguaje como fundamento de la subjetividad, del que emerge mediatizado el ser del sujeto (Zacklin 1985: 82).

El rol protagónico de la narración recae entonces sobre la palabra en la medida en que “el hombre que decía discursos” nuclea en torno a su parlamento —“Hablabla mucho el hombre” (161)— la totalidad de la historia, o ese “camino de historias enrollado sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola” que se menciona en la apertura y el cierre del relato y que instaura un nuevo modo de relacionarse con el texto que el lector debiera asumir. “La autorreflexividad lingüística e incluso la autogeneración del texto son formas de resistencia al acto de la lectura” (Hutcheon 1984: 119), y en ello se inscribe la escritura de “La mano junto al muro”. En un lenguaje narrativo que se autorrefiere, el texto ofrece al lector un enigma que remite a sí mismo, una serie de preguntas para las cuales la respuesta es la construcción misma del relato. Una de las dudas que más frecuentemente asaltan a quien se enfrenta por primera vez con “La mano ...” es la de que es lo que *sucede* con los presuntos dos —o tres— marineros que visitan a la llamada Bull Shit. ¿Son dos? ¿Son tres? La “pesca” de la vida o la muerte de la mujer en el espejo contiene la probable clave, como también la despliegan el lenguaje y el juego que se establece entre las distintas identidades que se pretenden manejar: el hombre que decía discursos, el amigo que colecciona antigüedades (167), los supuestos marineros —“el que parecía un verde lagarto, el del ladeado sombrero, el del cigarrillo azulenco” (168)— la afirmación “ella llamaba a todos Dutch” (166) y la unificación, al final, de los indicios verbales de los hipotéticos personajes masculinos —“Hay en esta pared un camino de historias que se muerde la cola” (174); “Te quiero más que a mi vida. Pareces una virgen flamenca. Bull Shit” (175)— en el discurso del marinero que está con la mujer junto al muro, inducen a la percepción atenta de un único personaje, un único marinero —la gorra desdoblada, multiplicada en el espejo—, una sola voz elaborada con finalidades de desdoblamiento, como sucederá en “El falso cuaderno ...”⁴

“Bull Shit muere asesinada. De hecho, su muerte es el relato mismo” (Fauquie 1983: 129). El texto es, entonces, un regodeo que asedia a la muerte, una detención temporal en flujos textuales, un volverse sobre sí mismo y sobre sus propias preguntas.

LA NOVELA Y EL ESPEJO: PARODIA Y METAFICCIÓN

Afirmaba Uslar Pietri, en tiempos de *El Ingenioso Hidalgo*, la existencia de un pacto tácito entre el novelista contemporáneo y su lector. El ejercicio del primero consistiría en “ofrecer con apariencia de realidad, sobre todo de realidad, todo lo más que pueda de fermentos humanos exaltadores, de tremendas revelaciones, de arte gratuito y *suficiente*” (1935: 1, énfasis mío).

Subrayamos la suficiencia en virtud de constituir la característica del bastarse a sí misma por parte de cualquier entidad, aplicable en este caso a la narrativa. El eje diacrónico de la cuentística de Meneses apunta hacia una suficiencia ficcional y metaficcional que logra su clímax en “La mano junto al muro”. A lo largo de este eje se observa la

⁴ “Narciso Espejo ha sido inventado por Juan Ruiz, como la propia proyección de sí ... El mito se escribe para leer el FCNE: para desdoblarlo como texto”. Bohórquez 1986: 198. Pensamos que desde los primeros textos de Meneses tiene lugar un proceso de búsqueda en torno a este “escribir para desdoblar”.

transformación de un concepto narrativo germinal en una propuesta metaficcional sólida donde la *dispositio* procura una unidad coherente e indivisible, en un trayecto que se inicia con textos en los que el espejo es aún restitución de la imagen y ésta sólo se dobla en términos polares más o menos elementales. De esto surgirá la madurez escritural de “La mano ...”, necesaria para asumir un proceso metaficcional de la envergadura de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, donde la construcción de ficción dentro de la ficción cumple su cometido: “refleja la imaginación humana, en lugar de contar un cuento de segunda mano acerca de lo que puede ser real en cualquier otro universo” (Hutcheon 1984: 47).

La obra de Guillermo Meneses, sin embargo, no limita sus niveles de autorreferencialidad al universo de cada obra en particular, y *juega con espejos* en la totalidad de su composición: en Meneses hay personajes, categorías, espacios, problemas, giros poéticos que se miran de una obra a otra, que se desplazan, que residen no sólo en sus espacios particulares sino en el más amplio contexto de una obra concebida como totalidad. Este diálogo entre los textos respalda lo dicho en las páginas que a esto anteceden en lo que concierne a una evolución de seguimiento accesible dentro de la obra. Desde sus comienzos, el personaje de Meneses se está mirando al espejo; también desde entonces, el lenguaje es consciente de su rol en la construcción del personaje (las voces, las canciones, las palabras, los poemas, *los cuadernos*, las escrituras y el acto de *decir discursos*); este recorrido narrativo expresa la conformación de una conciencia de metaficcionalidad que, en Meneses, hallará una de sus expresiones máximas en *FCNE*: cuaderno adentro del cuaderno, novela adentro de la novela, texto en el texto, mirándose, retando al lector a entrar en su juego de espejos, en la aventura de la creación sobre la creación.

La elaboración de los motivos del espejo y el disfraz (especularidad y enmascaramiento), sintetizada en los nombres de personajes como Narciso Espejo y Américo Arlequín, sostiene una relación directa con las propuestas contemporáneas de la narrativa dialógica, metaficcional y narcisista. Bajo esta premisa, *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo* es perfectamente ubicable en el contexto de la narrativa latinoamericana de su tiempo. Así, lo que en el eje diacrónico se replantea continuamente como poética hasta refinar su proposición especular, logra fundar, en la sincronía de la creación literaria del continente, una novela con todas las características innovadoras de su momento histórico.

Las ideas del espejo y su función/consecuencia, el reflejo, pueden asociarse con la relación de la creación literaria con la realidad. Relación que a lo largo de la historia literaria ha experimentado diversas transformaciones estrechamente ligadas al concepto de la función poética del lenguaje como aquella que define la nuclearización del lenguaje sobre sí mismo: la autorreflexividad.

Como señala Breuer (1988), siempre ha habido una presencia de lo autorreflexivo en la literatura. Sin embargo, será la literatura de este siglo la que de verás caracterizada como literatura propiamente autorreflexiva, y no solamente como literatura en la cual pueden apreciarse ciertos rasgos de autorreflexividad. El propio Breuer (1988: 123) señala las razones de ser de esta caracterización contemporánea de las letras, asociándola a la contemporaneidad de otras áreas del quehacer humano:

La etapa de la autorreflexividad ... respondió a la pérdida de la certidumbre de que existía una realidad objetiva y objetivamente accesible para nosotros, como ocurriera en muchas otras disciplinas. Después de un período de optimismo ingenuo se llega a la evidencia,

en la física, de que las fórmulas matemáticas con que trabaja tan exitosamente el científico reproducen mucho más los conocimientos que tenemos de la realidad que la realidad misma ... Lo mismo sucede cuando muchos escritores de nuestro siglo ... han perdido la confianza en el derecho y la posibilidad que asiste a un narrar ingenuo, es decir a la descripción de una factibilidad dada, aparentemente sin problemas y positiva.

Las posibilidades de lograr la vieja *mimesis* son pocas: el hombre, observador constante de sí y de cuanto le rodea, se da cuenta de que lo único que puede hacer con la realidad es conceptualizarla, mediatizarla y, en cierta forma y en buena medida, inventarla. Los dogmas y las objetividades se acaban para el hombre contemporáneo: las distintas disciplinas de nuestro desempeño conocedor y creador se ven en la necesidad de desarrollar la autoconciencia, la certeza de que sólo son lenguajes, reflexiones sobre sí mismas para explicar una realidad en la que jamás podremos estar de modo objetivo y absoluto, sin nuestro inexorable ser sujetos. De esta concientización emergen las concepciones de lo relativo, lo caótico y lo autorreflexivo, que signan la totalidad del conocimiento contemporáneo. Y en un mundo de realidades que se relativizan, la literatura comienza a verse como espejo de incertidumbres. La única *verdad ficcional* posible es precisamente la ausencia de verdades únicas, la multivocidad, la ambigüedad. “Para una real ‘autenticidad’ (de la ficción)”, señala Hutcheon, “no puede haber (en ella) verdades absolutas” (1984: 19).

Si sumamos lo dicho hasta ahora, puede apreciarse que la noción *contemporánea* del espejo, en el contexto de autoconciencia, relativización e incertidumbre que caracteriza al hombre de este siglo, traza un horizonte de gran interés para la literatura: la posibilidad de que el ejercicio creador se erija en *mimesis* de sí mismo, en reflejo del propio proceso de indagación y de imaginación creadora.

Por su parte, la idea del disfraz sugiere las nociones de máscara y parodia, de encubrimiento del propio rostro, de *mimesis* de otro para el redimensionamiento del yo. La idea del carnaval y sus implicaciones literarias constituyen un atractivo y claro mecanismo de autoconciencia: la evidencia del *disfraz* en un texto de ficción es un indicio que recuerda al lector constantemente el hecho de que está ante un universo imaginario, ante una construcción ficcional. Espejo y disfraz, reflexividad (autorreflexividad) y autoconciencia paródica, marcan la literatura latinoamericana del siglo XX, con una muestra especialmente significativa en la década de los años cincuenta. En ésta, *FCNE*, de Guillermo Meneses, es destacable como novela exploratoria —autoexploratoria— como pesquisa de una contemporaneidad literaria fragmentaria, relativa, perspectivista y cargada de una riquísima propuesta estética, como construcción de un palimpsesto autoconsciente que desde su paratexto se define como *falso* —léase ficticio— como *cuaderno* —lugar de la escritura— y como producción de un ser ficticio dentro de la ficción misma —*metaficcional*— con un nombre doblemente especular.

La obra metaficcional revela su condición a través de diversos mecanismos constructivos. Sin embargo, para el momento que nos ocupa, la novela latinoamericana se preocupa especialmente por su propia disposición y por la representación —*mise en abyme*⁵— de su proceso de génesis y elaboración, con todas las contradicciones, dudas y

⁵ El concepto heráldico de la *mise en abyme* remite a la idea de cualquier estructura o diseño que

variantes que ello amerite. En este sentido es particularmente explorado el manejo del punto de vista y la construcción interactiva y mutua de los personajes. Como ejemplos, pueden mencionarse obras como *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez (1955); *La caída*, de Beatriz Guido (1956); *Los ídolos*, de Manuel Mujica Láinez (1952); *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti (1954), y *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi (1955). Onetti, al referirse al narrador de *Los adioses*, dirá: "Ese individuo, que también es un personaje, nos obliga a aceptar, nos impone su punto de vista y al mismo tiempo nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que nos cuenta".⁶ Meneses, por su parte, señala en sus ensayos que "la literatura de hoy va —es un decir— contra el yo o contra el personaje que es el yo", en una "sana actitud de duda, de desconfianza por la cual nos definimos como hombres de hoy" (1981: 459). Es así como el acto de leer, según lo define Linda Hutcheon, "ya no es seguro, confortable, no problemático" (1984: 99).

La novela autorreflexiva, al buscarse a sí misma en su realización, presenta una carencia de centro único: es dinámica, móvil, está hecha para que el lector la convierta en su propia conjetura. En *FCNE*, "Narciso Espejo no es un personaje central, lo que es central es la multiplicidad ... El lugar de una voz-presencia (personaje) omnisciente está ocupado por un *juego descentralizador discursivo*" (Bohórquez 1986: 68). La metaficción es, en esencia, descentralizadora y caótica.⁷

Juego descentralizador en el que la estructura documental exhibe una indagación que no es policial, sino discursiva. Las historias se construyen, entonces, como especulaciones, como interrogatorios, como expedientes de sí mismas y conjuntos de expedientes que establecen entre sí una relación de dialogicidad. La exhibición textual de percepciones parciales de "lo sucedido" es muestra de la relativización y del equívoco. La utilización de estas estructuras de expediente o pesquisa —ese diálogo que *FCNE* presenta entre sus documentos y tachas— favorece la evidencia de una disposición narrativa autoconsciente y la configuración de un modelo narrativo que, al simular una indagación *casi* policial, se erige en "una historia de conjetura en estado puro" (Eco 1985: 59).

Otro factor que contribuye a la multivocidad y al equívoco metaficcional es la construcción de efectos de inconclusión que cuentan con una repetición autoinclusiva —"fractal"— al interior del texto: en estas novelas, se *recuerda* permanentemente al receptor que lo importante no es el destino del proceso ficcional, sino el procedimiento mismo como presente continuo de una indagación. Así, no es inusual encontrar, a título de *mise en abyme*, metáforas del documento inconcluso o del documento que no llega a destino: en *La caída*, Albertina —nombre intertextual más que sugerente— escribe algunos capítulos de su novela; en *Los ídolos*, nunca se sabe quién es el autor intradieгético del libro del mismo nombre; en *Rosaura a las diez*, la carta clave en todo el proceso no llega a su destino, como tampoco llega la carta que quema el almacenero de *Los adioses*. Por su parte, Juan Ruiz confiesa a Narciso que el cuaderno apócrifo está sin terminar. Gracias a estos mecanismos queda en el lector la certeza de que *el dinamismo del texto novelesco*

---

presenta en su interior su propia reproducción. La validez de este concepto en los estudios literarios es plenamente demostrada por Lucien Dällenbach en su texto: *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil, 1977.

⁶ Citado por Hugo Verani 1981: 137.

⁷ Para una reflexión teórica acerca del aspecto caótico de la metaficción, véase Stoicheff 1991.

*está dado por su propio proceso que se dibuja a sí mismo como escritura y relectura infinitas.*⁸

En *FCNE*,⁹ la construcción dialógica de textos y contratextos, voces y contravoces se convierte en un signo claro del proceso autoconsciente y metaficcional: en tal construcción, los personajes —emisores de los textos adentro del texto— se elaboran unos a otros. Coincidentemente colocados en ambientes de soledad y despersonalización —hoteles, pensiones, casas de vecindad, cuartos de alquiler— los personajes *crean* otros personajes. La relación *imaginante-imaginado*, esencialmente dialógica, es reversible e induce a equívocos y relativizaciones. Juan Ruiz, como autor del cuaderno apócrifo, establece ante el lector una imagen de Narciso Espejo que, en la “Tacha del Documento C” es desmentida por éste en muchos sentidos. El propio Ruiz ha confesado, en las primera líneas de la novela, que *inventa* “las falsas memorias de Narciso Espejo” (369), memorias que, según Narciso, “fueron ... fabricadas con asombrosa seguridad de falsario” (468). Igualmente, el almacenero de Onetti admite que llegó a inventar “modificaciones, fisuras y agregados” (1980: 101), y el Camilo Canegato de *Rosaura a las diez* confiesa, en una escena magistral, la intención dialógica de su invención de un personaje: “adquirir, delante de los otros, una personalidad que no poseía” (1981: 142).

En el diálogo entre documentos, Juan y Narciso son, simultáneamente, constructor y construido: el que inventa adquiere su “personalidad” —o “personajeidad”— a partir de su invención y visión del otro. Así, se ven “ambos Narcisos admirados de nuestra imagen” (*FCNE* 426); no hay una verdad: cuaderno y tachas se miran uno en otro como ante un espejo —valga recordar que los espejos, en la engañosa fidelidad de su devolución de la imagen, *la invierten*— y el cuaderno apócrifo exhibe su falsedad, su saberse ficción, en la conciencia de que ambos personajes se edifican, enmascarándose, el uno al otro: “Es posible”, dice Narciso, “que yo haya inventado algunos recuerdos de Juan Ruiz, como es posible que sea Juan Ruiz quien está contando mi historia” (*FCNE* 420).

En esta dialogización, Juan Ruiz, portador de un nombre de la historia literaria —el Arcipreste— crea —escribe— la autobiografía del portador de un nombre especular —*irreal*: en la propia novela se habla de la “anormalidad” del nombre— y este último corrige al primero, reconstruyendo lo que su voz emite. El narrador es *construido* por su propio personaje. La relación triangular entre Narciso, su hermano y su cuñada es *corregida* por una versión donde aparece el nombre de Juan en el lugar del de Narciso: el equívoco es evidente. La focalización es variable y caótica. En el diálogo de documentos entre Juan y Narciso, entre esa *unidad* narrativa que constituyen ambos, cada uno se introduce en la interioridad del otro, y el lector debe *seguir* una pista. El texto se muestra constantemente consciente de sus propios —manejos discursivos:

⁸ Esta autoinclusividad o *fractalidad* en ciertos textos ha estimulado la producción de términos de matiz retórico para su definición, como el de *reflectáfora* propuesto por el trabajo interdisciplinario de Briggs y Peat: 1990. Los textos metaficticiales serían entonces, de acuerdo con esta terminología, reflectafóricos.

⁹ A partir de este momento, las referencias a *FCNE* irán seguidas de un número de página entre paréntesis, correspondiente a la edición: Guillermo Meneses, *Cinco novelas* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1972).

He debido contarlo antes, pero el orden de este cuaderno va regido por guías que no son las de estricta sucesión en el tiempo (394).

Hay, entonces, por encima de la ficcionalización de la temporalidad, un manejo consciente de la exposición de ésta: el narrador de *Los adioses* dice que “ni siquiera los pasados pueden conservarse inmutables” (Onetti 1980: 41). En *FCNE*, la asociación *memoria-recuerdo alterado-ficción* es parte de la poética narrativa:

¿Qué son, al fin los recuerdos? ... Si se los toca ya no existen .... Traerlos a la memoria es moverlos de su sitio (*FCNE* 379).

En el ensayo “El tiempo perdido y desmenuzado”, Meneses confirma, citando a Bergson, esta actitud ante la memoria y el pasado, planteando la sucesión temporal como una entidad en permanente reconstrucción (1981: 439). En el traslado al presente de sucesos pretéritos, entonces, la ficción ejercerá su mecanismo organizacional y selectivo, mecanismo que en *FCNE* se manifiesta en la disposición del cuaderno apócrifo, la tacha y los reportajes de José Vargas. Con este énfasis en la *disposición* del texto, la novela de Meneses, en su contemporaneidad escritural, funda una “consustanciación de relato e informe sobre lo narrado, es decir, de texto y metatexto” (Breuer 1988: 129). Permanentemente la novela *hace saber al lector* que *sabe* que es una ficción múltiple y cómo está construida. En el capítulo “Dramatización de la Ciudad de Dios”, se dice: “¡Se daban como buenas tantas versiones distintas!” (*FCNE* 385).

Este conjunto de *versiones* que ostenta el texto en su construcción ofrece una perspectiva contemporánea de la noción literaria de la parodia: la óptica bajtiniana ve la parodia como redimensionalización, re-significación, transcendencia y apoteosis de lo parodiado. En efecto, la idea del cuaderno autobiográfico, supuesto documento de verdades y confesional por excelencia, es redimensionada, distorsionada (véase Bohórquez 1986: 177-95) en favor de una nueva propuesta: la reflexión del discurso desde sí mismo. Otro tanto sucede con los testimonios de personajes de novelas como *Los adioses*, *Los ídolos* y *Rosaura a las diez*. Así, según señala Bajtín, “toda parodia desplaza los acentos del estilo parodiado, condensa en él algunos momentos, dejando otros en la sombra” (1989: 441). En muchas novelas de los cincuenta —y *FCNE* es una de ellas— esto se logra con la dialogización reflexiva y el desplazamiento del móvil del crimen —en estructuras aparentemente “policiales”— en favor de la conjetura como eje del discurso. *FCNE*, señala Bohórquez, es “un trabajo sobre la copia y la falsificación” (1986: 77): una novela edificada sobre la ambigüedad y la mentira, es decir, sobre el mismo material de la ficción.

CONSIDERACIONES FINALES

El texto de *FCNE* es un texto autoconsciente: en esta brevísima revisión hemos señalado algunos rasgos que definen su modernidad y su ejercicio de un discurso sobre la ficción que se convierte en historia del proceso creador y en proposición estética. La perspectiva diacrónica de la cuentística meneseana explica el desarrollo de algunas preocupaciones textuales relacionadas con las implicaciones de la especularidad,

preocupaciones que alcanzan, en la escritura de *FCNE*, la propiedad de la metaficción novelesca que esta obra comparte con otros textos de su tiempo. Dialogización, autoconciencia y metaficción erigen el carácter contemporáneo e innovador de *FCNE*: texto espejeante y disfrazado. Textualidad especular que comienza con personajes que se miran tímidamente al espejo hasta que Juan Ruiz se *disfraza* de Narciso, y admite que tal nombre puede ser un disfraz del nombre de Pedro Pérez, tal como el Camilo de *Rosaura a las diez* se *disfraza* de enamorado de una inexistente mujer, el almacenero se *disfraza* de conocedor del alma del basquetbolista enfermo en *Los adioses* y Lucio Sansilvestre, en *Los ídolos*, se *disfraza* del poeta que no es, usurpando el libro de Juan Romano. Estas transposiciones exigen una atención especial del lector: la densidad de las obras no reside en sus historias, sino en la organización de las mismas, en una elaboración intelectual. El propio *FCNE* nos dice que “El misterio de Narciso Espejo estaba en la voluntad de no tener otro misterio que los caminos inventados por su cerebro” (445). “La verdadera acción del *FCNE*, apunta Bohórquez, no es sino una *acción intelectual*: la realización y ‘tacha’ de la novela, su construcción y su des-construcción” (1986: 83). Esto plantea, dentro del texto novelesco, los conflictos realidad-ficción / referente-creación en un procedimiento que no enfrenta valores del mundo real con valores del mundo ficcional, sino aspectos del mundo ficcional del discurso —la *realidad interna* que habitan los personajes— con valores metaficcionales —la ficción sobre la ficción primaria, establecida por los propios personajes, sus imaginaciones y creaciones.

La noción de novela “policial sin policías” que fuera adjudicada por Fernando Alegría a *Rosaura a las diez*, de Denevi, es importante en este contexto en la medida en que reafirma la noción bajtiniana de la parodia: de hecho, Meneses observa que la literatura policial *no* forma parte del universo de esa literatura que el ve como “camino de perfección” (1981: 430):

más importante sería el libro que ... señalara al asesino y al cadáver que todos llevamos dentro (1981: 431).

Efectivamente, *FCNE* trasciende el modelo convencional de la literatura de pesquisa —policial— para llevar al lector en esa búsqueda, en esa disociación del yo, en esa dualidad que Narciso y Juan constituyen en la dialogización del cuaderno y los demás documentos. Meneses, con la escritura de *FCNE*, actualiza la literatura en la medida en que, como afirma Eco,

... cuando el escritor planifica lo nuevo, y proyecta un lector distinto ... quiere que, por su intermedio, el lector se descubra a sí mismo (Eco 1985: 55).

Así, una novela que funciona como metatexto de una estructura policial, muestra al lector, al perseguir que éste ingrese al universo ficcional como reconstructor de un proceso creativo, un espejo en el cual podrá mirarse como reelaborador de la escritura. Al participar de los equívocos que sostienen al texto en su extensión, el lector se convierte en el reorganizador del material ficcional. Y el texto, al disponerse autoconscientemente para un juego de ambigüedades y una recodificación, es siempre irrepetible. En los textos de

Meneses, la construcción dialógica, la propuesta metaficcional, la definición de la poética desde los personajes mismos y a partir de un discurso narrativo elaborado para ser reconstruido, logran una dimensión hasta entonces poco conocida en la literatura venezolana. La obra de Meneses alcanza, en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, con sus textos dentro del texto, sus personajes mentidos y espejeantes, uno de los lugares más representativos en el marco de las propuestas estéticas de la literatura latinoamericana actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Orlando. "La narrativa de Guillermo Meneses". *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila, 1988, 29-50.
- Bajtín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.
- Bohórquez, Douglas. *Teoría semiológica del texto literario. Una lectura de Guillermo Meneses*. Mérida: Universidad de Los Andes, 1986.
- Breuer, Rolf. "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett". P. Watzlawick (editor). *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Briggs, John y F. David Peat. *Espejo y reflejo. Del caos al orden*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil, 1977.
- Denevi, Marco. *Rosaura a las diez* (1955) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Fauquí, Rafael. "Guillermo Meneses: la unión de lo disperso". *Espacio disperso* 119-43. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.
- Gerendas, Judith. *La misa de Guillermo Meneses*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Eco, Umberto. *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres: Methuen, 1984.
- Liscano, Juan. *Panorama de la narrativa venezolana actual*. Caracas: Publicaciones españolas, 1973.
- Meneses, Guillermo. *El falso cuaderno de Narciso Espejo. Cinco novelas*, 367-474. 1952; Caracas: Monte Ávila Editores, 1972.
- _____. *Diez cuentos* (2ª edición). Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- _____. *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Onetti, Juan Carlos. *Los adioses* (1954) Barcelona: Bruguera, 1980.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Stoicheff, Peter. "The Chaos of Metafiction". N. Katherine Hayles (editora). *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, 85-99. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Uslar Pietri, Arturo. "Interludio a la novela". Revista *El Ingenioso Hidalgo* 6.1 (1935).

- Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- Zacklin, Lyda. *La narrativa de Guillermo Meneses*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1985.