

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 4, Diciembre 1995

Lecturas en dos novelistas

José Balza

pp. 9-17

Lecturas en dos novelistas

José Balza

I
COMO cualquier persona, un novelista puede leer innumerables libros durante su vida. Distracción, aprendizaje o enigmática forma para reconocerse, ese gusto, esa tarea, quizá no dejen huellas aparentes en su obra. A veces, sin embargo, el narrador desliza nombres de autores, títulos de textos o citas de ellos, que parecen obedecer a preferencias muy profundas. (Lo cual tiene su equivalente en otras variaciones del fenómeno: un silencio notable – como tal vez lo practicó Teresa de la Parra; o una prolongada admonición, como en Borges contra Gracián).



Lo anterior sugiere que tales vinculaciones no fijan un determinismo entre el narrador y sus lecturas sino ciertas inclinaciones sensitivas, conceptuales o existenciales. Tampoco imponen estrictamente correspondencias inmediatas, producidas por la moda, aunque así ocurre a veces. En el mundo del pensamiento, un remo-

to escritor puede imantar la imaginación de alguien actual, quien lo absorberá y lo interpretará desde su nueva perspectiva.

En la medida en que un narrador es consciente de sus vivencias y de su técnica, sabe que úni-

Venezuela, 1939. Premio Nacional de Literatura. Entre sus libros de ficción y ensayo figuran: *Antonio Estévez* (1980), *Percusión* (1982), *La mujer de espaldas* (1986), *Este mar narrativo* (1987), *Medianoche en video: 1/5* (1988), *INICIALES. Anuncios de la teoría literaria en América Latina: 1600-1700* (1992), *Ejercicios narrativos* (1992).

camente puede transmitir lo más personal de su conocimiento, aunque éste surja cubierto de dudas y de sombras. No se escribe para ilustrar tesis filosóficas o políticas ajenas. La ficción misma es un tono de filosofía privada.

II

TERESA de la Parra se adelanta en América Latina a vislumbrar nuestras ciudades del siglo XX, con sus remanentes de vida colonial. Prosa ágil, casi vacilante por su frescura, despliega ella para detenerse en personajes que recorren un complejo espectro moral y anímico. En *Ifigenia*, la acción penumbrosa de la abuela y la tía; el cautiverio solícito de Mercedes Galindo; la sed burocrática y el brutal delirio ante el petróleo de Gabriel Olmedo; la ríspida María Antonia, el lúcido, festivo y débil Tío Panchito, giran alrededor de María Eugenia Alonso, la joven protagonista, que, si bien condensa un poco de todos ellos, también contrasta por su espíritu libre, sus ensoñaciones, su inocencia.

En *Las memorias de Mamá Blanca*, cada una de aquellas oposiciones son graduadas por personajes cuyo desfile debe obedecer a la gracia, al humor, a la picardía y la rebelión, pero siempre macerados por una modulación compasiva, tierna.

Las alusiones culturales (y literarias) de María Eugenia Alonso vibran sesgadamente. Las hay de diferentes imbricaciones; como cuando se nimba a una figura femenina con el aura de Penélope, Semíramis o de Julieta; como cuando la actualidad del momento destaca a Wagner, a Sacha Guitri, a Isadora Duncan; también parecen indicar preferencias de actitud cuando nombran a Demóstenes, Mirabeau, D'Annunzio, y franca admiración literaria cuando se pronuncian exclamativamente los nombres de Musset, Bécquer, Chénier.

Algunas de las cartas de Teresa de la Parra citan, se oponen, evocan o comentan frases e imágenes de numerosos escritores. Desde Colette, Rolland, Hugo, Mann, Barbusse, Dickens, Daudet, Kipling, Gracián, Unamuno, sin omitir a varios latinoamericanos como Isaacs, Lydia Cabrera, Mistral, Enrique Bernardo Núñez y Zaldumbide, hasta Paul Morand y Eugenio d'Ors. Y también en ellas es notable la lista de filósofos: Plotino, Cicerón, Aristóteles, Santo Tomás, Bergson, Nietzsche, Kant, Schopenhauer, Vasconcelos.

Cierto es que a muchos de éstos últimos la novelista no parece leerlos directamente, y que el remoto punto de partida (1931) debió ser una historia de la filosofía de Messer. Apropiado (y sorprendente) proceso para los últimos años de una mujer tan sociable y aguda: la obsesiva visión que le deparaba comprender los misterios del pensamiento filosófico parece un ardiente consuelo ante la enfermedad fatal.

• • •

COMENTAREMOS en seguida cuatro aspectos visibles en la escritura de Teresa de la Parra sobre sus lecturas de novelista.

“Tanto la lectura de Proust como los ensayos de Ortega y Gasset ‘La deshumanización del arte’ y ‘Sobre la novela’ me han hecho bien en el sentido de que he hallado muchos puntos de coincidencia entre opiniones y lo que yo naturalmente siento y pienso”. Teresa de la Parra anota esto al margen de su diario, en Neuilly, el 18 de octubre de 1931. Es un día en que ha comenzado a ordenar papeles viejos (algunos de 1924) y rompe y clasifica materiales. Allí mismo dice: “Son cuatro años intensos de mi vida los que he visto pasar. A pesar de alguna monotonía, cuántas cosas olvidadas, de valor documentario para mi vida interior, y qué melancolía ver cómo nos vamos muriendo en lo que está ya marchito a pesar de recordarlo con cariño y ternura”. Esta es la única referencia a Proust que conocemos en lo que se ha publicado de Teresa de la Parra. Una narración tan memoriosa, tan armoniosamente vital en la construcción del pasado de sus personajes; tan adicta a los espacios interiores, a la conversión de la prosa en un acto respiratorio, dulce, dramático a veces, como lo es *Ifigenia*, inexorablemente gravita hacia la sensibilidad proustiana. Por lo menos desde 1922 Proust había dejado de ser un escritor excéntrico para la exigencia francesa. La venezolana, frívola y culta, no debe haber tardado en descubrir a ese autor, aunque escribiera *Ifigenia* en su refugio de Macuto. Como un *zeitgeist*, el relato de la Mamá X, redactado en 1922 e incorporado después a la novela, ya muestra esa búsqueda del milagro del tiempo.

¿Qué estaba leyendo Teresa de la Parra de Proust, según su diario? Nunca lo sabremos. Pero la lectura y el momento entero en que ella hace la anotación de su diario, iluminan una honda vinculación con la manera de hacer reverberar

memoria y presente según el narrador francés: otra vez el pasado, la revisión de lo que fuimos, la intensidad convertida en marchitez y, sin embargo, viva, dentro de la escritura que rescata aquellos momentos.

No debió ser la primera vez, entonces, que la narradora sintió el bien que le hacían esas coincidencias "entre opiniones y lo que yo naturalmente pienso y siento". ¿Qué nos dice su inmenso silencio sobre Proust? ¿No es una manera táctica de aceptar su cercanía literaria?

• • •

AUNQUE leídas para el público en 1930, las *Tres conferencias*, por su tema, por las consultas bibliográficas y epistolares y probablemente por el sentido de su orquestación, debieron irse fraguando inmediatamente después del éxito de *Ifigenia*. La "influencia de las mujeres en la formación del alma americana" estaba muy cerca de la historia de la abuelita y de las señales del mundo colonial en la Caracas de María Eugenia Alonso. También de una vislumbrada novela sobre Bolívar.

Ahora la novelista saluda con complicidad a Bernal Díaz del Castillo porque su "falta de estilo", su "desaliño" le parecen acentos deseables (sobre todo a ella, tan prosista en *Ifigenia*, tan calculadamente espontánea en *Mamá Blanca*). Retrata a la *ñusta* doña Isabel, madre del Inca Garcilaso de la Vega, pero se detiene en éste para celebrar su estilo y la estructura de su obra mayor: "donde su prosa sonriente llega a la más alta cumbre creadora es en *Los comentarios reales*. Memorias de su infancia, recuerdo de recuerdos que otros le narraron...". En Sor Juana reconoce a "uno de los más complejos genios femeninos" que, de haber nacido en Francia en la misma época, hubiera deslumbrado por su talento literario. Aunque no se detiene en esos aspectos formales, cómo deben haber impresionado a Teresa de la Parra las dotes lúdicas de Sor Juana ante la construcción del poema. La forma se realiza con el fuego de la perfección, pero dentro de ella alguien vigila: la explica, la contradice o se burla, mientras el poema afirma su duradera organicidad. ¿No había hecho algo similar Teresa de la Parra con una novela que es a la vez diario, carta y parodia?

De nuevo en estas conferencias, la narradora menciona a numerosos personajes del teatro, la poesía y la ficción; y nombra algunos de los au-

tores con quienes ya se relacionaba desde antes: Rousseau, Corneille, Chateaubriand, Madame de Staël, Humboldt, Andrés Bello. Establece así un discreto tejido para extraer contemporaneidad a la Colonia, discreción que apenas deja filtrar lo que debió ser un ambiguo impulso de información para Teresa, la mujer: el nombre de Freud.

• • •

EN efecto, al final de la segunda conferencia, mientras evoca el incidente de un olvido (algo cruel, pero referido con humor ocurrido a su muy anciana tía Teresa Soubllette), Teresa de la Parra escribe: "...era un olvido, uno de esos olvidos realmente involuntarios, pero que Freud, descendiendo a lo más hondo del subconsciente, haría derivar del temor violento de aburrirse en compañía de la pobre vieja romántica. También ella se valió de recursos freudianos para guardar fresco su ideal".

Una ilustración de la psicopatología de la vida cotidiana, una omisión social. El olvido que revela aquella otra zona de la realidad que nos posee como presencia o recuerdo. ¿No hay una misma línea reflexiva en la escritora que pasa por Bergson, Proust y Freud?

Un año después, el 23 de setiembre de 1931, vuelve a Freud en su diario: lee sobre psicoanálisis "con gran interés, especialmente ahora que he ido aceptando ciertas cosas que juzgaba arbitrarias al principio". Y describe:

Antenoche hice una experiencia muy interesante, traté de recoger el sueño y analizarlo según el método que indica Freud. El sueño correspondía a preocupaciones de la víspera, a opiniones oídas en conversaciones anteriores, todo en una forma simbólica que se podía analizar fácilmente gracias a coincidencias muy curiosas.

Con audacia, podríamos pensar a partir de estas anotaciones, que Freud no estuvo presente, como apoyo teórico, en la elaboración de *Ifigenia*. Lo cual no impide que haya escenas perceptibles desde el claroscuro freudiano en la novela (la larga divagación, las horas de la duda en la noche de María Eugenia ¿no podrían corresponder a esta advertencia de Freud sobre la *Grädiva*: "la vida anímica posee mucha menos libertad y arbitrariedad de lo que suponemos, y hasta

quizá carezca de ellas en absoluto"?). Al parecer, la narradora estaba más interesada en aplicar un método de interpretación a sus propias experiencias que a la literatura, porque tampoco hallamos signos conflictivos deliberados de Freud en *Mamá Blanca*; excepto, tal vez –lo que sería decir todo lo contrario– en el diseño general de la anécdota: “en los tres o cuatro primeros años de la vida quedan fijadas ciertas impresiones y establecidas ciertas formas de reacción ante el mundo exterior que no pueden ser despojadas ya de su importancia y sentido por ningún suceso ulterior” (*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*). La narración de *Mamá Blanca* dejaría entonces de poseer la simetría bergsoniana que guarda *Ifigenia* para convertirse en una exploración de lo inconsciente a partir de imágenes poéticas: el “misterio dual” de la esterilla.



AL mostrar la acción de las mujeres criollas en el preludio de la Independencia, la tercera conferencia de Teresa de la Parra las exhibe –a medias ingenuas, a medias muy informadas– escondiendo, haciendo circular y leyendo libros de los enciclopedistas. Allí está Voltaire y su “pestífero Diccionario Enciclopédico”.

También la inquieta María Eugenia acaba de descubrir en su encierro caraqueño la biblioteca circulante que le permite, por mediación de la inefable Gregoria, leer cuanto se le ocurra. “¡Ah, si tía Clara supiera, por ejemplo, que estoy leyendo ahora el *Diccionario Filosófico* de Voltaire! ¡Qué escándalo y qué horror le causaría! Pero mis lecturas tienen el doble encanto de lo delicioso y lo prohibido, y el *Diccionario Filosófico* cuando no está en mis manos yace enterrado como un tesoro en el doble fondo de mi armario de espejo”.

Por una vez, la escritora de las Conferencias y la narradora de *Ifigenia*, a través de su protagonista, coinciden en un autor y un libro, en una lectura que se está haciendo.

Esto no ocurre por azar. La obra de Teresa de la Parra está atravesada por un vertebral concepto de la libertad, de la justicia, de la armonía. El reparto de personajes en *Ifigenia*, como decíamos al comienzo, constituye una gama de mentalidades y de actitudes, que convergen hacia el aéreo espíritu de la joven. Pero ésta es a la vez espontánea y analítica, sabe sopesar lo práctico y lo ideal, ama la tradición y el presente;

su rebelión pudiera llevar como emblema la búsqueda de un equilibrio.

El cuadro de *Mamá Blanca* –política, humor, naturaleza, estado– reviste aun mayor significación: la sociedad debe cumplirse dentro de lo liberal y la tolerancia.

En ambos libros, la prosa quiere ser informal, naciente; el humor, compasivo y placiente. El lector está invitado a participar en una experiencia de convivencia. ¿No revela todo esto las calculadas y delicadas aspiraciones filosóficas de Voltaire?

El *Diccionario filosófico portátil* (1764) de Voltaire cumplió con su título. Recorre su país, recorre Europa, pasa a América; y ya lo vemos atravesando el tiempo para caer en manos de una adolescente arisca o de su refinada creadora. Dirá el filósofo sobre Descartes: “hizo una filosofía como se hace una buena novela: todo parece verosímil y nada es verdad” (*Cartas filosóficas*). El había preferido un pensamiento más próximo a lo vital, y dentro de esto, el buen humor, la desatención a las supersticiones, la lucha contra la intolerancia. Admirador de la cultura inglesa, Voltaire no rehuye la sátira, la ironía y hasta el sarcasmo. Desoye el canto de las abstracciones (¿no son éstas el pecado de Tío Panchito y de Primo Juancho?), porque el mundo se nos entrega desde las sensaciones, y en la elevación de las mismas encontraremos la sociedad. “Pensar en sí mismo, haciendo abstracción de las cosas naturales es no pensar en nada: y digo absolutamente en nada, entiéndase bien” (*Anotaciones sobre los pensamientos de Pascal*).

Concreción para el pensamiento; reconocimiento del optimismo y de la gracia; cultivo de la discreción, de aquello que revela y madura nuestros sentimientos, nuestra pública intimidad: un rastro voltaireano en la novelista y sus personajes. ¿No lo acepta así Richard Rorty? Propone en *La historiografía de la filosofía: cuatro géneros*: “podemos esperar continuas revisiones del canon filosófico con el fin de armonizarlo con las necesidades presentes de la cultura superior”. Especialmente si ese canon se convierte en principio inmerso en la vida cotidiana, tal como nos lo ha mostrado la obra literaria de Teresa de la Parra: el “desaliño” de Bernal Díaz repica en las *Memorias*; la sonrisa que nos despierta María Eugenia deviene de su astuta candidez. ¿No se inclina todo esto hacia una emoción voltairiana?

• • •

EN julio de 1925 la novelista escribe su famosa carta a Miguel de Unamuno, verdadero diálogo sobre *Ifigenia*.

Concluye la misma con algunas consideraciones sobre el espejo y Narciso. Así como en el relato de Guillermo Meneses, *La mano junto al muro*, hay dentro del cuarto de Bull Shit un espejo que podría equivaler a la vibrante y cambiante órbita de la narración misma, en la novela de Teresa de la Parra, María Eugenia y algunos otros personajes reciben el comentario, el paralelismo de algún espejo, cuyo soporte final es también la escritura.

“Si como Narciso me ahogo todos los días en su insípida atracción, no es por convencimiento, créalo”, pide la escritora. En efecto, ya ella misma ha reconocido poco antes que el espejo “no solamente nos vacía o nos desdobra, sino que nos multiplica además hasta lo infinito en partículas tan insignificantes, que las vamos perdiendo como alfileres...”.

El espejo, que convierte en Narciso a todo el que se le asome, ha dado cuenta de la aligera voluntad de María Eugenia. Multiplicada en los otros y por los otros; graciosa pero sin energía suficiente para convertir lo abstracto en concreción (es decir, en decidir su destino), se multiplica para terminar en una unidad tal vez insignificante – de acuerdo con sus aspiraciones previas. Una interpretación muy diferente sobre Narciso hallaremos precisamente en Guillermo Meneses.

III

MENESES (1911-1978), que tan vitalmente supo convertir en conciencia el ilimitado hecho de existir, siempre aceptó que se puede ser “sólo literatura” (*La batalla con el yo*). Apasionado de los ritos religiosos, estudiante brillante, rebelde y prisionero político, permanente lector, diplomático, director de publicaciones culturales, asiduo columnista, entendía la literatura como una forma tan singular de expresión, que debía ésta hacer circular dentro de ella la sensibilidad de su hacedor hacia las disciplinas intelectuales y las artes.

El espectro de personajes y situaciones que recorre en su obra incluye desde la ardiente y misteriosa ceguera del sexo y la pasión, desde la marginalidad social, hasta los no menos miste-

riosos desafíos de la abstracción, del refinamiento económico. Escritor desde la infancia, su cultura literaria y filosófica no es escasa. Cuando arriba a París en 1948 –donde inicia su larga estancia en Europa– no hará más que compartir de manera inmediata procesos, polémicas y experiencias teóricas que ya estaban dentro de sus intereses.

Como aún no contamos con la correspondencia, con los diarios y cuadernos del novelista, con documentos privados que nos permitan reconocer su proceso mental, bien podemos detectar en su cuento de 1947 “Tardío regreso a través de un espejo”, la compleja amalgama de un pensamiento que se apoya en Sartre.

• • •

LA actitud pública de intelectuales y gobernantes durante las primeras décadas del siglo XX en Venezuela exuda un positivismo implacable, cuya misma rigidez filtra compuertas para permitir presentir que algo diferente está siendo considerado en el mundo. Aquella actitud, sin embargo, acentúa la conciencia histórica, sociológica, hacia la realidad circundante. Gallegos podría ser un representante de esta fidelidad; pero junto a él, ya lo hemos visto, Teresa de la Parra salta los siglos para hallar en Voltaire un espíritu mozartiano. También junto a él Julio Garmendia (como hiciera Cervantes con Descartes) se adelanta a percibir una inseguridad, una ironía en los aparentes pivotes de la realidad, cuyo eco se convierte en ficción de lo ficticio.

Meneses, el prisionero de la dictadura de Gómez, el solidario con la República española y el ávido testigo de la Segunda Guerra Mundial, percibe con lucidez el malestar moral, filosófico, que desde los años cuarenta popularmente se desencadena en Europa. Federico Riu, en su evocación sobre las bases de la filosofía en nuestro país, orienta a la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela de esta manera: “En el plan escolar, su característica básica fue el predominio de ciertas disciplinas tradicionales: metafísica, ontología, teoría del conocimiento, y de ciertos autores, preferentemente alemanes, Husserl, Heidegger, Hartman, etc.; en el plano ideológico, fue el concepto de filosofía que se promovió, en nuestro incipiente medio filosófico, y, por irradiación, en el panorama cultural del país. Este concepto, de inspiración fenome-

nológica y existencialista, hay que verlo en su doble aspecto teórico y práctico; en el aspecto teórico, reprodujo el ideal platónico-aristotélico de la sabiduría primera, de la filosofía como un saber de rango superior que aporta el fundamento de las ciencias positivas; en el aspecto práctico tendía a desarrollar un ideal de vida de corte individualista y subjetivista, centrado en premisas, fines y valores antropológicos de carácter metafísico. Recuerdo que en aquella época, algunos jóvenes profesores, entre ellos quien habla, sentíamos a menudo la tentación de flotar, angustiados, en la patente 'nada anonadante' como entonces se decía, o buscábamos inútilmente como los atormentados personajes de Sartre, una autenticidad interior definitiva, pero contrapuesta a los afanes del mundo cotidiano".

Ya la *Leyenda de Narciso*, en la primera parte de la famosa novela de Meneses —al indagar sobre el diálogo entre el joven y el agua y asomar la posibilidad de que las "presencias femeninas" ocultas en ésta lo llevaran a buscar la serenidad empozada—, inicia un giro sobre la relación entre ambos. No es que Narciso no se desdoble o se multiplique en el reflejo; como en el personaje de Teresa de la Parra, aquí también se presiente la infinita dispersión y por lo tanto el paso del ser hacia lo insignificante. Pero la acción de este Narciso es conducida por él; es él quien ha venido al agua y quien la ausculta inquiriendo algo al reflejo. Tampoco se conforma con lo representable de él mismo en la quieta superficie. El Narciso de Meneses asume en su reflexiva actitud una doble acción: "Lo que yo busco en el agua es todas las preguntas a las que debo dar contestación". ¿Cómo debe interrogar, cómo responder?

Probablemente Meneses llegue a la metáfora de su cuento "Tardío regreso a través de un espejo" al haber aplicado como método, durante años, lo que su Narciso quiere de las aguas. La segunda guerra, la cristalización de una posición filosófica en la universidad venezolana, como acabamos de ver en Riu, pero también la popularización de las ideas existencialistas, la ilustración de una filosofía en la ficción de Sartre, lo circundan.

José Prados, el protagonista del cuento, vive escindido. Poeta y comerciante. Decepcionado ante su propia obra, que antes le parecía vital (y que sigue cautivando al público de América), amenazado por la "monstruosa serpiente de la Nada", "la nada convertida en obsesionante pavor", por esa angustia, algo horrible que lo des-

truye y a la vez lo hace vivir, acude al encuentro con los emigrados de la guerra, a cuyo luminoso hijo entrega en ambigua esperanza el espejo de la poesía.

Aquí están ya las preguntas que el agua formulará a Narciso. O por lo menos una parte de ellas.

El proceso, sin embargo, ha sido largo. Y si bien Meneses pudo haber accedido a él en primer lugar por su sensibilidad, por su **situación** en el momento histórico que le correspondía, por algunas lecturas filosóficas, no hay duda de que otra línea central lo familiariza con esas interrogantes: la literatura.

Kierkegaard y Dostoievski; Rimbaud, Kafka, Joyce y Thomas Mann. Un inefable peligro amenaza al individuo; la existencia humana como posibilidad que puede no ser a cada instante; el hombre que inexorablemente debe escoger las posibilidades de su vida; la inminencia de la caída en la banalidad, en la insignificancia; cada uno de nosotros como ser fallido: los amados escritores del Meneses que avanza hacia su madurez van compartiendo con él, desde las indirectas imágenes de lo narrativo, aquello que él mismo percibe en carne propia y que los nuevos teóricos desarrollan como formas de comprensión del hombre contemporáneo.

El falso cuaderno de Narciso Espejo (1952) es novela altamente intelectual. Su aparición, ya lo hemos dicho, constituye la madurez del género en nuestro país, que tan ilustres narradores había tenido. Esto ocurre, en principio, porque jamás antes entre nosotros el lenguaje había sido llevado a tal categoría de transparencia ficticia, a prestar un discretísimo servicio como realidad última: no es un lenguaje preciosista ni recargado: una huella apenas, concisa, nítida. Lenguaje que no ha venido a decirnos las verdades profundas de nuestra historia, nuestra sociología y nuestras pasiones, sino que, en la medida en que se expone, dudando de sí mismo, abre relieves hacia temáticas y conceptos poco valorados antes en el país.

Al (im)posible narrador lo acechan dolores políticos, familiares, urbanos, pero también la certeza (maravillosa y terrible) de que él puede ser Otro ("cada uno de los actos de Narciso ha podido ser mío"; "es posible que, en realidad, yo haya dejado de vivir hace mucho tiempo"; "una mezcla de disfraz y espejo"), de que el absurdo lo espera tras sus acciones ("si tuviese la

certeza de que mis actos tienen una intención"; "cada paso ha estado marcado por el peso de la angustia, por un reseco gusto de ceniza, por una tristeza de suicidio") y, esencialmente, la seguridad de que, siendo **en cierta manera escritor**, su obra es falsa porque opera sobre **un material que se me escapa**, por lo cual se convierte en "comentarista de la obra ajena". Existencia de un Otro, existencia sin sentido, que se recupera en una escritura contingente, visible tal vez mientras se invoca, pero que por su fragilidad escapa, y con ella los contenidos que quiere apresar. En Sartre la otra existencia es tal, por cuanto no es la propia; tal negación produce la "estructura constructiva del ser otro" (*El ser y la nada*). ¿No enfrentamos así una nada contra otra, que vacila como una ilusión de ser?

Desde un punto de vista compositivo, la novela revela un uso instrumental de posiciones existencialistas: cada cuaderno busca un sentido en el próximo, que a la vez lo anula. Pero también la obsesión de Pedro Pérez sintetiza la angustia de una existencia ante esa nada.

• • •

MUCHAS de las ideas que Meneses desata y comenta en los ensayos de *Especiosos y disfraces* (1967), se adelantan como impulsos o imágenes en su relato de los dieciocho años "Juan del cine". No había leído entonces a Joyce ni a Freud. De allí que aquellos ensayos, al recorrer algunos problemas de la novela contemporánea, estén hundiéndose también en una secreta autobiografía intelectual de Meneses, o por lo menos en lo más duradero de sus afinidades teóricas.

Meneses veía al siglo XX desprenderse de la herencia romántica. "Ha sucedido, pongamos por ejemplo, que en determinados momentos la posibilidad de ser héroes ha terminado". Nunca como a partir de entonces el escritor asumirá su poder y su debilidad y, sin embargo, "el escritor podría considerarse como el más **libre** de los profesionales". (Tanto, que a veces se le paga para que al escribir no escriba).

Este escritor de ahora ejerce su función, la cual "implica —quíeralo o no— la fijación de una relación con los demás, aceptable por unos, insostenible para otros". Es esa misma función —la escritura— lo que "puede coincidir con determi-

nados conceptos filosóficos"; y cuyo sentido desemboca en una paradoja: "Mística, formal, razonadora, de apasionada relación sin límites, su expresión es, al mismo tiempo, camino de ida y vuelta hacia sí mismo". La escritura —su función y su expresión— traduce un mundo personal, aunque no esté alejada del solipsismo, y tal vez de algo peor: "A veces se da el caso de que surge en la obra de literatura una especie de monólogo compuesto por las palabras delirantes que sólo establecen relación con el yo del escritor". El yo, la escritura y un azar recóndito que los sostiene: "Cada hombre se inventa a sí mismo, pero ese invento está condicionado por circunstancias que él no puede cambiar". ¿No resuena en estas palabras la imprecisable hondura vista por Freud, y que acabamos de citar respecto de Teresa de la Parra?

El novelista sabe "que el mundo es algo semejante al azar" dentro de la novela contemporánea. En uno y otro, se practica "al mismo tiempo, la lucha contra el yo y la aceptación del absurdo". Percibida de manera casi personal por el propio Meneses, él anuncia así esta certeza: "lo epidérmico contiene una señal precisa de todas las profundidades y cobra tanto mayor valor cuanto que no insiste en precisar los caminos que convierten esa realidad en condición del yo".

Recapitulemos: cada hombre puede ser su propia invención, sólo que en ella han participado elementos que él no puede manejar. Si éstos pertenecen al mundo y hombre y mundo pertenecen al azar, ¿no hay entonces en el yo más estable la máxima ignorancia sobre sí mismo? Vivimos en lo epidérmico, y parte de nuestra significación está en que esa superficie no insiste en precisar los caminos de la realidad y el yo. En extremo, la escritura puede ser un monólogo delirante entre el yo que la sostiene y su nada (o su condición inconsciente).

Esta convergencia de Meneses hacia el psicoanálisis y, concretamente, hacia la visión del "Doctor Freud", no sólo se produce como una **afinidad** profunda sino que es lúcidamente explícita cuando confirma: "Se tenía un método de conocimiento para explicar el yo y ha llegado el momento de afirmar que el instrumento utilizado, el recuerdo, es inapropiado y, muchas veces oculta, en lugar de señalar. Ha llegado el momento de afirmar que hay un territorio mucho mayor, mucho más importante, al cual no llega la conciencia y, sin embargo, interfiere la vida corriente y empuja al yo por sorprendentes

vías" (*El tiempo perdido y desmenuzado*). También cuando, aludiendo a Bergson, considera la construcción de la **personalidad** como una manera de fabricar el yo al rescatar el misterio de los recuerdos; "en nuestra literatura —extiende Meneses— Teresa de la Parra hizo *Ifigenia* sobre la línea del yo, que se encuentra en el recuerdo y el tiempo".



PERO no queremos cerrar estas notas sin aludir a la lectura más eficaz y sorprendente que ejecutó Meneses: la de su propio lenguaje. Ciertamente que debió padecer la "nada anonadante" referida por Federico Riu y que su cercanía al estilo y al pensamiento de Freud debió conducirle a no pocas perplejidades. Lo asombroso en el novelista venezolano es su conciencia sobre lo fortuito de la escritura y de su efecto, el correlato narrativo; su certeza ante aquello que Richard Rorty llamaría, décadas después, la **contingencia del lenguaje**. Rorty y Lacan: dos virtuales herederos de Meneses, dos pensadores que son meneseanos a partir de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, aunque nunca leyeron esta obra.

Nada hay menos impactante, extraordinario o exótico que la cadena anecdótica del *Narciso Espejo*. Vidas cotidianas, afanes religiosos y puritanos junto al alcoholismo y la prostitución; aspirantes a escritores, empleados de oficina; un crimen vulgar, suicidios. Una "ciudad de luz", monótona, tal vez aburrida. Tras esos ingredientes se mueven sin embargo, dos ejes extraños: el suceso de una "nube amarilla" que parece imantar y precipitar ciertos hechos y la transmisión de los mismos a través de un "cuaderno" que vacila por su origen, su "tachadura", sus falsedades.

La nube, insólitamente detenida por largo rato sobre la ciudad, adquiere rasgos metálicos, brillo, consistencia de algodón o de grasa. Es un elemento que interviene sobre la ciudad alegre o rutinaria y que de manera incisiva ilumina las acciones y el alma de ciertos personajes para convocarlos hacia situaciones determinantes. Alguien asesinará, otro hinchará la noticia para la prensa; un amigo se decidirá a entregar la autobiografía que ha usurpado, antes de suicidarse. Casi todos los pequeños (o deseadamente heroicos) destinos de estos seres pudieran insertar ese instante de revelación en la nube amarilla; pero ésta, con su luz vibrante, socava lo inmediato, la estabilidad; su luz es oscura y pervierte el sostén

de la cotidianidad. La nube no ha venido a irradiar sino a contaminar, tal vez a ensombrecer. Su función es la de un negativo fotográfico.

La nube pierde su función natural, para **intervenir** la realidad: se detiene, violenta la duración, se ejercita sobre los personajes. Con un elemento tan directo, Meneses sostiene la otra cara de su novela: la inestabilidad del cuaderno. Nube y cuaderno (equivalentes en sus disoluciones) obliteran las certezas sociológicas de la novela telúrica, de las denuncias políticas, del positivismo cerrado: la ficción señorea su propio universo, y excluye todas las grandes razones sociales esgrimidas en el país como justificación para la narrativa.

De ambas imágenes emergerá un libro que convierte en espejos a sus diversas secciones; unas se miran en las otras y, como ocurre con los ángulos de percepción, siempre están invertidas (José Vargas corrige a Juan Ruiz, quien a su vez será corregido por Narciso Espejo o por Pedro Pérez).

Este libro está escrito por alguien que es en cierta manera escritor; lo cual desdice su autoridad. Y la escritura corresponderá a la vez a la ejecución de varias manos. La historia contada vacila, lo único que posee como firmeza es el instante de su redacción: aquello que está transmitiendo le es ajeno. La letra misma es parte de un juego o de un sueño o el juego de un sueño: quien ha escrito para revelar a un Otro lo que quiere es esconderse a sí mismo. A partir de tanto mentir, el texto logra revelar algunas verdades, pero eso mismo disminuye la consistencia de la letra.

Seudónimos, sustituciones, el lúcido "narrador" que calcula los misterios y distribuye su expediente sabiendo que los temas pudieran "enredarse en algún imprevisible lazo oscuro", todo esto desencadena un proceso expositivo y analítico, detectivesco en cierto modo, que permite conceder idéntica importancia al recuerdo y al olvido, al yo y al espejo. Proceso que permite al (im)posible Narciso interrogar las aguas, es decir, asomarse a la escritura que lo representa, en un delirante gesto de duda y afirmación. Una novela es su lenguaje, pero la acción novelesca es algo que abandonamos a medida que el lenguaje avanza, es "una huida hacia delante" como apuntará Lacan mucho después.

Meneses, el autor, escribe y lee (simultánea e inmediatamente) su ficción. El instante de su presente desaparece en lo que va narrando; el poder del lenguaje consiste apenas en exigirle un "más", en imponer una dirección, que tampoco puede durar de manera indefinida. Sabe que cuando

ponga el punto final, ese sentido habrá concluido y el proceso de la escritura se borrará. Sólo al nuevo lector corresponderá reiniciar el acto: volver a escribir y a dudar: dejar que el texto desaparezca de nuevo a medida que se consume.

Así los **pequeños seres** meneseanos nos alcanzan y nos acompañan. La grandeza de la escritura del *Narciso Espejo* tiene uno de sus soportes en obligarnos a ser como ella: transitivos, incompletos, siempre haciéndonos. Ya lo dirá Richard Rorty en 1989: "la persona que emplea las palabras en la forma en que antes nunca han sido empleadas, es la más capacitada para apreciar su propia contingencia". Otra manera de subrayar lo que Guillermo Meneses debatía consigo mismo en *Especjos y disfraces*: "...porque dijimos una palabra, la repetimos y nos llenó de congoja, y, de repente, como si nos guiara algo que no está en la palabra, pero va con ella, realizamos determinados gestos y actuamos dentro de una muy especial conducta, como si recitáramos un texto al cual estamos obligados,



como si nos lo supiéramos desde antes de nacer y fuera azar, sorpresa, desconfianza, sospecha, absurdo, en fin". Oficio y contenido, incertidumbre de la escritura, del autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abbagnano, N. (1955). *Historia de la Filosofía*. Barcelona: Montaner y Simón S.A.
- Apuntes filosóficos 4 (1993). Revista semestral, Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela.
- Freud, Sigmund (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hamlet* (1992-1993). Revista freudiana. Barcelona-Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Lacan, Jacques (1983). "Introduction al Entwurf" en *El seminario de Jacques Lacan*. Barcelona-Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Meneses, Guillermo (1981). *Especjos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Parra, Teresa de la (1980). *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rorty, Richard (1984). "La historiografía de la filosofía: cuatro géneros", en *Philosophy in History*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 49-76.
- (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós Básica.
- Sartre, J. P. (1965). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Ed. Losada.

HISPAMERICA

revista de literatura

Subscripción anual:

Individuales, U\$S 30; Patrocinadores: U\$S 40. América Latina: Por pedido a la dirección.

Subscripciones y correspondencia: **Saúl Sosnowski**
5 Pueblo Ct., Gaithersburg, Md. • 20878, USA