

LA REESCRITURA COMO CENTRO DE RELACIONES EN CINCO RELATOS VENEZOLANOS

Rosaura Sánchez Vega

Universidad Dr. José Gregorio Hernández — Maracaibo, Venezuela
rsvegas51@yahoo.com

El propósito del artículo es estudiar el funcionamiento de la intertextualidad o reescritura en cinco relatos de autores venezolanos. A partir de la oposición paródica con “La balandra ‘Isabel’ llegó esta tarde”, se determinan las innovaciones de la estructura narrativa de “La mano junto al muro” de Guillermo Meneses, expuestas como modelo de interrelaciones con tres relatos de diversos autores que lo reescriben o copian. Cada copia o versión presenta mecanismos textuales diferenciados, que dan lugar a tres modalidades de reescritura que resaltan la gran proyección de Meneses en la cuentística venezolana.

Palabras clave: copia; Guillermo Meneses; intertextualidad; modelo literario; parodia; reescritura.

REWRITING AS THE CORE OF RELATIONS IN FIVE VENEZUELAN STORIES

The purpose of this article is to study the functioning of intertextuality or rewriting in five short stories by Venezuelan authors. Starting from the parodic opposition with “La balandra ‘Isabel’ llegó esta tarde”, the innovations in the narrative structure of “La mano junto al muro” by Guillermo Meneses are determined and held up as a model of interrelations with three stories by different authors who rewrite or copy it. Each copy or version presents differentiated textual mechanisms, which give rise to three rewriting modalities that highlight Meneses’ great influence in Venezuelan storytelling.

Keywords: copy; Guillermo Meneses; intertextuality; literary model; parody; rewriting modalities.

EN UN TEXTO NARRATIVO, LA intertextualidad o reescritura, entendida como la incorporación de textos previos que se repiten con modificaciones, establece una relación de dependencia entre un modelo original y una copia. Se produce la dependencia al reescribir elementos de la estructura narrativa (lo narrado: personajes, anécdota), una variedad de recursos textuales o los caracteres narrativos del texto en préstamo, lo que hace más complejo el funcionamiento de la reescritura por la imbricación soterrada del modelo en la copia. La cita puntual de una frase o de algún recurso textual aislado no da lugar a una dependencia entre uno y otro. El modelo condiciona y sustenta la copia o el nuevo texto narrativo. Las transformaciones del modelo se integran al propio mundo ficcional del nuevo texto. La copia toma algo de Jano: se vuelve bifronte; la reescritura propicia una doble lectura: una lectura primera cuyo referente es la representación de lo real y del contexto literario, cultural o social del cual derivan significaciones, y una lectura paralela encabalgada sobre la anterior, autorreferencial por remitir a otra escritura, que agrega otras significaciones interrelacionadas con el modelo que nutre la copia.

“La mano junto al muro” (1951) de Guillermo Meneses reescribe la estructura narrativa de otro de los cuentos del escritor: “La bailandra ‘Isabel’ llegó esta tarde” (1934). El modelo de protagonista de éste último, Esperanza, es modificado y se convierte en Bull Shit en el primero de los cuentos. Retoma el espacio: un cabaret en un puerto y personajes marineros. Reinventa, agrega una historia policial con el asesinato de la prostituta y la presencia de un detective.

De acuerdo a la configuración tradicional de un personaje, Esperanza aparece definida por contornos precisos, desde lo físico hasta su modo de ser y sus aspiraciones. Sabe lo que quiere: cambiar de vida, vivir junto a Segundo Mendoza como vía para dejar la prostitución. Su contextura literaria es tradicional, pero, al representar una prostituta en el papel de protagonista, subvierte los personajes femeninos tradicionales, sumisos y recatados de las primeras décadas del siglo xx —con la excepción de María Eugenia Alonso

de *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, y Nila Cálice de *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez—. Este personaje femenino del relato de Meneses incluso infringe una prohibición moralista de la sociedad de su época, que, en efecto, la sancionó. Los epítetos de envilecimiento que se le adjudican al personaje de doña Bárbara, de 1929, operan como condena moral a su condición de “barragana” de numerosos amantes. La presentan como una figura opuesta a la ejemplaridad de Santos Luzardo y Marisela, el personaje femenino tradicional. A Esperanza, por el contrario, el narrador la califica de “bella y pura” (Meneses 1981, 365), y Segundo descubre en ella la autenticidad de su amor; por tanto, su carácter de prostituta no la envilece, no afecta su condición humana. Ante el abandono definitivo de Segundo, continúa su misma vida acorde con un planteamiento sobre las imposibilidades sociales de salir de la miseria, lo que anula la parte alegórica del nombre Esperanza.

Según Jitrik, en la narrativa vanguardista, una “proliferación de posibilidades” del lenguaje en beneficio de la escritura reduce la centralidad del personaje realista y lo lleva casi a “una disolución” (157). Los personajes de “La mano junto al muro” provienen del esbozo, y siguen esa tendencia a la disolución referida por Jitrik. De Bull Shit, también prostituta y protagonista, el narrador apenas llega a informar: “Ella nunca recuerda nada. Nada sabe” (Meneses 1981, 415). Su única reacción es la de una inexplicable risa ante un ofrecimiento de matrimonio y de amor: “Ella rió igual que cuando Dutch le decía Bull Shit” (414). Esa propuesta era lo que más ansiaba Esperanza, y Bull Shit la desprecia. La primera sabe exactamente lo que quiere y lo dice; la segunda, nada sabe de la realidad, tampoco habla y nada le importa. La oposición entre ambas pone al descubierto la presencia de Esperanza en su contextura literaria¹. La risa de Bull

1 Con el término contextura literaria de un personaje nos referimos a las características o rasgos que representan una personalidad. La personalidad expresiva de Esperanza se opone al perfil inexpresivo y el estado confuso de Bull Shit. La contextura literaria puede ser de tipo tradicional o realista, si los

Shit como única respuesta no sólo se burla del ofrecimiento de su enamorado, sino que reduce a la irrisión de la parodia las aspiraciones de Esperanza. Ocurre, entonces, lo que Severo Sarduy llama “la venganza de la copia sobre el modelo” (52): lo imita con irreverencia. “La mano junto al muro” interpela el texto anterior, es su punto de partida y, a la vez, punto de ruptura. Meneses no toma un modelo de otro escritor, ni siquiera de uno de renombre universal, cuyos textos son los que generalmente se reescriben; se mofa de otro de sus relatos para redefinirse y hacer una novedosa propuesta estética. Se cumple así el señalamiento de Kristeva sobre las relaciones de oposición paródica de la novela con los textos preexistentes a los cuales desvaloriza: la “novela parece, desde siempre, haber querido constituirse como oposición a una ley ideológica del discurso de su época” (247). “La balandra...” reproduce la autoridad ideológica de la narrativa tradicional de los años treinta a los cincuenta, con acentos en la problemática social y en el criollismo, de lo cual “La mano junto al muro” toma distancia a través del gesto lúdico de la parodia. Bohórquez explica que Linda Hutcheon define la parodia como una forma de la intertextualidad por medio de la superposición de un texto ajeno sobre otro (Bohórquez 129). Se podría llamar también reescritura paródica.

Bull Shit, debido a la reescritura, reaparece transformada y con otros nombres en “La mujer de espaldas” (1986) de José Balza, en “Contracuerpo” (1988) de Wilfredo Machado y en “El castillo de hule” (1990) de Alberto Guaura. Esperanza, como génesis de Bull Shit, es el modelo original encubierto, solapado, del cual surgen varias copias.

Uno de los personajes femeninos del *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández, al reflexionar sobre su condición de personaje partícipe en textos anteriores con otro nombre, recomienda a su escritor que su obra sea sin “cierre hermético” y

rasgos aparecen bien definidos y le otorgan centralidad al personaje, como en el caso de Esperanza. La contextura de Bull Shit, que apenas se esboza o se diluye, respondería a la tendencia vanguardista de su momento.

con salida a otra novela, “porque soy personaje de transmigración”. Concluye el personaje que quizás otros autores no se conformen con “personajes usados”, pero eso no le concierne (Fernández 223). Esperanza se constituye en un personaje de transmigración que arriba a cuatro relatos más, cada uno sin final hermético porque ha permitido su salida. Es, a su vez, personaje usado; deriva de modelos europeos de cortesanas protagonistas: Margarita Gautier de *La dama de las camelias* (1842), de Alejandro Dumas (hijo), que se desplaza a *La Traviata* (1853), de Giuseppe Verdi, con el nombre de Violeta Valéry, y otra sería *Naná* (1879), de Émile Zola. En sus desplazamientos por la cuentística venezolana, Esperanza se convierte en Bull Shit; Marie-Jos, en “La mujer de espaldas”; Ofelia Dietrich, en “Contracuerpo”, y Chai, en “El castillo de hule”. Cambia de nombre, pasa de criolla a extranjera, pierde sus aspiraciones de abandonar la prostitución, se vuelve indiferente al amor, muere asesinada, pero subsiste como prostituta en papel protagónico.

Severo Sarduy considera que también el modelo se venga de la copia porque la obra artística tradicional o clásica contiene en sí misma la subversión que la burla de la copia simplemente despierta (123). Introducir en la narrativa venezolana de los años treinta una prostituta sin envilecerla es el resquicio de subversión que ya poseía el modelo del personaje. La venganza de Esperanza consiste en trascender su época y reaparecer bajo la forma de Bull Shit en tres relatos posteriores.

La relación de oposición paródica con “La balandra...” se extiende al resto de los personajes de “La mano junto al muro”. La anonimidad o ausencia de nombres propios, sustituidos por genéricos (el hombre, la mujer, el detective, los marineros), deja la marca de lo impersonal sobre los personajes, que, en consecuencia, se ofrecen como presencias difusas.

El nombre propio especifica y ordena la realidad de los personajes, ejerce poder sobre su identidad e individualidad. La narrativa realista siempre recurre a nombres y apellidos que remitan al origen y hagan memorables a los personajes; una forma de abarcarlos desde

su pasado, su físico, su comportamiento y su psicología, y de darles centralidad, como sucede con los personajes de “La balandra...”.

La anonimidad desacata el poder sobre el significado y la información precisa. Adjudicarle cuatro epítetos diferentes al personaje masculino (“el hombre”, “el hombre de los discursos”, “el que dormía”, “el que escuchaba música”) induce al lector a dudar si son cuatro personajes diferentes o uno solo. La duda se incrementa cuando Bull Shit lo confunde con Dutch, el extranjero, y cuando el personaje se adjudica el mismo rasgo de verde lagarto que se le había atribuido a uno de los marineros: “Tal vez soy yo el que parecía un verde lagarto” (Meneses 1981, 411). Conversión en otro con cada nuevo epíteto, en Dutch y en uno de los marineros: el personaje masculino no ofrece una continuidad estructural, no siempre es el mismo; su identidad y significado se desplazan de forma continua. Juego al enmascaramiento de una identidad que se diluye tanto como se multiplica. La identidad de los tres marineros, igualmente, se vuelve inasible: el hecho de que sólo dos lleven gorra de marinerito y uno sombrero se convierte en objeto lúdico del narrador para sembrar dudas. El hombre de los epítetos y los tres marineros, al desdibujarse, se oponen radicalmente al perfil definido de los marineros Segundo Mendoza y Martinote de “La balandra...”.

Los personajes de “La mano junto al muro” encajan en el inusual tipo de personajes que pretende Morelli para su libro, en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar: “Si escribiera un libro, las conductas *standard* (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables” (1977, 417). Por ello, el comportamiento de Oliveira, la Maga, Traveler y Talita se reduce al absurdo en *Rayuela*. Resulta inexplicable la pérdida de memoria de Bull Shit y su desinterés por el matrimonio; los marineros resultan misteriosos, y extraño, el personaje masculino. Los personajes de “La mano junto al muro” se mueven dentro de su propia lógica, ajena a todo encasillamiento y convenciones literarias. Su transgresión elude el carácter de representatividad, de parecerse a los seres reales, como los personajes de “La balandra...”. Al hacerse innovadores y anular la tipificación

sociológica y psicológica, se alejan de los personajes realistas y, especialmente, anteceden a los personajes de Morelli, de *Rayuela* y de la neovanguardia de los sesenta.

Las innovaciones de “La mano junto al muro” atañen igualmente al perfil del narrador. El mismo Meneses, en una entrevista, explica que “La mano junto al muro” “parece hecha como si no tuviera forma definida, como si fuera posible comenzarla por cualquier parte, ya que la mujer ha olvidado o confundido su vida” (Balza 1991, 261). La forma indefinida de todo el relato hace que la narración parezca provenir del estado interior confuso del personaje. Para Ricoeur, todo “punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido del autor o el personaje” (531), es decir, cada uno expresa su correspondiente perspectiva. En el relato de Meneses, el narrador no manifiesta su propio punto de vista, sino el de Bull Shit, pero sin referirlo a ella; narra como si simulara desconocer y dudar, para adecuarse a la confusión de ella. Henry James, reconocido por sus innovaciones con los puntos de vista de sus personajes, utilizó esta técnica y otras, sobre las que incluso teoriza. Su novela *Lo que supo Maisie* (1897) presenta un narrador en tercera persona que adopta la ingenuidad de una niña, Maisie. No obstante, el narrador de la novela se amolda a la perspectiva de la niña sólo en algunos episodios. En “La mano junto al muro”, por su brevedad, la perspectiva del narrador que simula la de Bull Shit se extiende a todo el relato. Se produce así una fusión entre la voz del narrador y el punto de vista del personaje, técnica inédita en la narrativa venezolana y que sólo había sido anticipada por el mismo Meneses en un cuento anterior. En “Borrachera” (1936), la repetitiva voz del narrador puesta entre paréntesis, intercalada en las frases de un diálogo, igualmente reproduce la ebriedad de Antonio Retoño, protagonista del relato.

Para adoptar la perspectiva de Bull Shit, el narrador emite de forma recurrente un discurso paralelo entre paréntesis que introduce la duda al valerse de interrogaciones o informaciones diferentes a las aseveraciones del discurso normal: “Había en ellos (¿junto a

ellos?) una sombra verde, y a veces, uno de los dos (o, acaso, otra persona) parecía un muñeco de fuego” (Meneses 1981, 417). El discurso entre paréntesis intercala reiterativamente frases dubitativas sobre la presencia de dos o tres marineros: “(Dos gorras; tal vez tres los marineros)” (416), o suposiciones y conjeturas: “(Lo que podía hacer pensar que fueron dos los marineros, aunque también es posible que otro marinero desembarcase sin gorra y se comprase un sombrero en los almacenes del puerto)” (417). Las informaciones confusas e incompletas del discurso normal y de los paréntesis dan lugar a una escritura que incentiva la duda en el lector. Las mismas dudas de la protagonista sobre la realidad, para lo cual también se vale de la anonimidad o uso de genéricos y epítetos que impiden la identificación de los personajes.

Se intercala, además, el discurso del personaje masculino, el de los cuatro epítetos, entre ellos, “el hombre de los discursos”, citado directamente entre comillas. El discurso de este personaje, por el uso del “tú” dirigido a Bull Shit, se asemeja a un diálogo, pero al no tener respuesta de ella parece un extenso monólogo repetitivo y fragmentado a lo largo del relato, bajo la forma de discurso expositivo de ideas. El tema y las significaciones del relato, el efecto corrosivo del tiempo sobre la inutilidad de la obra y la vida humana de trasfondo nihilista se exponen desde el punto de vista de este personaje, como una muestra de que el narrador omite sus propias opiniones: “Hablabo mucho el hombre. Dijo: ‘Hay en esa pared enfermedad de lo que pierde cohesión: lepra de los ladrillos, de la cal, de la arena. Reciedumbre corroída por la angustia de lo que va siendo’” (412). El narrador queda limitado al inusual papel de repetir y confirmar lo que primero ha introducido el personaje: “Cuando tú llegaste, ya estaba hecha la serie de trasmutaciones. El castillo defensivo ya había pasado por casa de mercaderes y era ya lupanar’. *Cierto. Cuando ella llegó, el comercio de los labios, de las sonrisas, de los vientres, de las caderas, de las vaginas, tenía ya sentido tradicional*” (412; énfasis mío). El texto del narrador, resaltado en cursivas, certifica lo afirmado por el personaje. De este modo, aunque no sea

un personaje, el narrador deja de ser impersonal, actúa como si escuchara al personaje y le respondiera al lector.

El narrador tradicional, de postura totalizadora, presente en “La balandra...”, se corresponde con una narrativa que privilegia el mensaje directo, suerte de verdad unívoca circunscrita a la problemática social. Para tales efectos, explica y opina, provee una información precisa y detallada sobre los personajes, las acciones y los temas esenciales expuestos desde su punto de vista. El narrador de “La mano junto al muro” se opone radicalmente a este modelo, adopta una postura lúdica que, al simular las dudas y confusiones de la protagonista, suprime explicaciones detalladas, opiniones, y reemplaza afirmaciones por suposiciones, conjeturas y datos inexactos. Se trata de un narrador producto de una dinámica experimental que se adelanta al perfil del narrador desarrollado en la neovanguardia de los años sesenta, como también resultan experimentales y opuestos a “La balandra...” el resto de los elementos: los personajes cancelan los contornos definidos; lo social y lo sentimental se anulan en la entrada a lo ontológico desde el tema del tiempo; la linealidad de la anécdota se elimina y disgrega en las innumerables repeticiones de las mismas frases y escenas que retardan la brevedad temporal de una noche cuando aparecen los tres marineros y el hombre de los discursos y ocurre el asesinato; el espacio pierde los topónimos (La Guaira, Boca de Uchire), el localismo geográfico de sentido realista, con el fin de aludir a cualquier puerto genérico; la escritura con las repeticiones, y en su apuesta por la duda, juega con el lector: en lugar de descubrir al asesino, se hace necesario descifrar datos confusos donde el significado se vuelve inasible.

Pareciera confirmarse que “La balandra ‘Isabel’ llegó esta tarde”, el modelo, funciona como un espejo en que se mira cada detalle de su estructura narrativa, escritura y planteamientos anteriores para revertirlos. Explica, además, la elección de un cuento propio y no el de otro escritor. Más que copia modificada de un modelo al cual se parodia, es cambio total de la concepción narrativa hacia “los valores de la duda”, como el mismo Meneses (1968, 43) lo explica;

es mudanza, paso de lo tradicional a la asunción plena de la vanguardia que encuentra continuidad en la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952).

“La mujer de espaldas”, “Contracuerpo” y “El castillo de hule” presentan tres versiones o copias de este relato de Meneses consagrado por escritores venezolanos y la crítica especializada. La reescritura proviene de la lectura e interpretación de un texto previo. Cada copia presenta una lectura diferente del mismo modelo, que se puede releer desde la perspectiva de estos tres relatos que descubren y destacan otras significaciones de “La mano junto al muro”. No sólo la copia amplía y enriquece sus significaciones a partir del modelo, sino que ambos se nutren, intervienen e iluminan recíprocamente.

“La mujer de espaldas” de Balza reescribe lo más conocido del relato de Meneses: la historia de la prostituta indiferente al amor que vive en un puerto y muere apuñalada. La escueta historia de Bull Shit sigue un curso opuesto por medio de la reescritura, se amplía y se vuelve trama enrevesada con los nuevos agregados de la ficción; breves momentos de una noche se extienden a cuarenta años. “La mujer de espaldas” presenta dos historias. La primera trata sobre un periodista con aspiraciones de escribir ficción. El periodista le cuenta al personaje narrador la segunda historia, la trama de una pieza teatral sobre un asesinato pasional. Al periodista, a su vez, le ha contado la trama un viejo que era un joven limpiabotas en 1930, cuando sucedió el asesinato que leyó en los periódicos y del que, además, participó. El personaje narrador relata en tercera persona la segunda historia, la de François y Marie- Jos, que escucha al periodista. En Marseille, Marie-Jos —una extranjera— finge su muerte y su entierro a su enamorado François. Después de varias décadas, un amigo le informa a François que en Venezuela vive una mujer idéntica a su amada, pero con el nombre de María Inés. El enamorado se vale del limpiabotas que viaja a Puerto Cabello y la identifica plenamente por la imagen de una flor de lis que ella llevaba tatuada en la espalda. Una vez corroborada la identidad, François

viaja acompañado del limpiabotas que le sirve de guía y finalmente asesina con una puñalada en el tatuaje a Marie-Jos.

La parodia recae sobre “La mano junto al muro”: la trama policial se degrada a crimen pasional periodístico; la insólita mascarada de hacerse pasar por muerta parodia e hiperboliza la inexplicable risa de Bull Shit ante la propuesta de matrimonio. François tiene como modelo el enamorado de Bull Shit, el extraño hombre de los discursos, del cual se parodia la idealización de la meretriz al llamarla “virgen flamenca”, aunque lo haga bajo un tono irónico que equipara castidad y prostitución. François piensa algo parecido de Marie-Jos, lo que se introduce entre paréntesis: “La mujer había andado siempre entre hombres (Estaba seguro de que, en su soledad, un finísimo límite —el azar— habría podido convertir a la mujer en monja, en enfermera)” (Balza 1986, 82). Los paréntesis, recurso recurrente a lo largo del relato de Balza, no inducen la duda como lo hacen los frecuentes paréntesis en el modelo, sino nuevas informaciones o aclaraciones que complican y extienden la trama. La idealización de Bull Shit no impide la ironía y el humor sobre la vida de sociedad pronunciada con solemnidad por el hombre de los discursos:

[...] te llevaría a mi casa; te presentaría a mis amigos. Entrarías al salón, muy lujosa, muy digna; las señoras te saludarían alargando sus manos enjoyadas; algunos hombres insinuarían una reverencia; nadie sabría que tú estás borracha de ron barato y miseria; [...] de repente, soltarías una redonda palabra obscena. ¿Sería maravilloso? (Meneses 1981, 414)

En el relato de Balza la cita le cede la voz al texto en préstamo, repite con diferencias y parodia con humor el fragmento anteriormente citado: “Puerto Cabello la recibió con festiva comicidad; tuvo problemas ante algunas esposas, pero la aceptaron gradualmente, y hasta algunas familias decentes llegaron a ser sus amigos” (88).

El tatuaje de Marie-Jos que François le había grabado (“Ella soñaba con los tatuajes de los marineros, quería gozar de alguno” [85])

cita un episodio de “La balandra...” en el cual se explica que el marinero Segundo Mendoza tenía un tatuaje de una culebra con cabeza de mujer pintado por el hechicero Pedro Martín. El personaje narrador cuestiona el relato oral del periodista diciendo que “se extiende en detalles, en la moda de los ’30, interpola tonos locales...” (81). La moda de la década de los treinta remite a “La balandra...”, de 1934. Las críticas, de modo autorreferencial, enfatizan los caracteres narrativos de “La mujer de espaldas” que son los mismos de “La balandra...”: la trama lineal extensa y llena de acciones, el lenguaje directo, las explicaciones detalladas, recurrir a lo local con topónimos y gentilicios. Aunque se transformen con las añadiduras creativas de una nueva trama, se retoman los caracteres narrativos de “La balandra...” sin disimularlos; por el contrario, se dejan pistas, como las críticas que indican la intención paródica sobre el estilo tradicional del texto ajeno. Las exageraciones de la historia se deben a la reescritura paródica: un amor en demasía por el cual François vive abatido y en soledad durante cuarenta años; sus expresiones sentimentales y hasta cursis, y el engaño absurdo de Marie-Jos de hacerse pasar por muerta. Para Culler, si bien la parodia exagera y deforma, evita lo burlesco porque la crítica al texto ajeno no debe tomarse como un “aserto serio” (218). De hecho, los textos parodiados se eligen por su renombre. En consecuencia, la reescritura paródica, a pesar del intento de socavarlos, al mismo tiempo los celebra, actualiza y revivifica. El modelo sale triunfal de cualquier ataque; he ahí la venganza del modelo que señala Sarduy.

“La balandra...” es la historia del abandono por parte del hombre, de Esperanza por parte de Segundo Mendoza; el relato de Balza trata el abandono de François por parte de la mujer, sobre la base de la indiferencia de Bull Shit hacia el amor, y reescribe el asesinato. Se descartan unos aspectos y se retoman otros de ambos relatos de Meneses con el fin de producir un cruce lúdico de reescrituras de dos modelos opuestos, fusionados y sintetizados en el nuevo texto. La elección de estos dos relatos no es de extrañar, dada la admiración de Balza por la escritura de Meneses y la influencia que registra en su narrativa.

La complicada trama de “La mujer de espaldas” surge de un elaborado ensamblaje de los relatos de Meneses y de otros recursos aislados, puntuales, pertenecientes a otros textos previos. La atribución de la trama a un limpiabotas que fue testigo del asesinato y que, además, lo leyó en periódicos parodia el viejo artificio de adjudicar a un informante el relato de un hecho real o el de atribuir los manuscritos a otro autor. Como muestra, en *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne, el personaje narrador encuentra el manuscrito del viejo administrador Pue con la historia de la condena religiosa a Esther Prynne, que escucharon los testigos, como prueba de un hecho real. El manuscrito del *Quijote* de Cide Hamete Benengeli, el historiador árabe, es comprado por el narrador a un muchacho. En *Memorias de Mamá Blanca* (1930), de Teresa de la Parra, el manuscrito se recibe de las manos de Mamá Blanca. En “La mujer de espaldas”, el personaje narrador, que comienza en primera persona y cambia a tercera persona para relatar lo que escucha del periodista, también remite a los textos anteriormente citados. En el extenso prólogo de *La letra escarlata*, el personaje narrador cuenta en primera persona la forma de encontrar el manuscrito sobre Esther, mientras que los capítulos de la novela son narrados en tercera persona; en *Don Quijote*, la escena del encuentro y la compra de los cartapacios también se relata en primera persona y se cambia a tercera en el resto de la narración. En “La mujer de espaldas”, el estilo del periodista recibe la influencia de Tom Wolfe, periodista y escritor en la década de los sesenta, y la mascarada de Marie-Jos remite a las actuaciones de Simone Signoret. Mencionar directamente autores (Wolfe, Signoret), como en el relato de Balza, remite al recurso literario del *Ulises* (1922), de Joyce, de declarar los nombres de autores y títulos de obras. La identificación de Marie-Jos mediante el tatuaje de flor de lis como seña de identidad reenvía al antiguo recurso de la anagnórisis o reconocimiento que Aristóteles estudia en la tragedia griega. Remite a la revelación de una verdad oculta como la de Edipo al descubrir que le había dado muerte a su padre y que se había casado con su madre. También reenvía al

reconocimiento de Amadís de Gaula como hijo de nobles mediante la espada y el anillo que la madre había colocado junto al niño. El tatuaje también se relaciona con el ramo de camelias de Margarita Gautier puesto siempre en su palco del teatro, por cuanto ambos son marcas distintivas de prostitutas, elegidas por ellas.

“La mujer de espaldas”, a través de la remisión a los relatos de Meneses y a los recursos literarios de varias obras, conforma un entramado y acoplamiento de textos ajenos que dialogan; se ubica en un centro de confluencia de textos migratorios. Se cumple la afirmación de Derrida sobre el carácter heterogéneo de la reescritura gracias a las diversas voces que reúne: “La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto” de diversos textos ajenos que dan lugar al “movimiento incesante” de una “sustitución de contenidos” que se desplazan de un texto a otro (Derrida 535-536). Para Hartman, “cuanto más rico o más cargado está el lenguaje de citas y alusiones, tanto más puede subvertir el significado” (65). En “La mujer de espaldas”, las alusiones ramifican el recorrido de la lectura, fracturan la linealidad de la historia, que se desvía una y otra vez tratando de desentrañar los encabalgamientos en cada texto diferente, como en un juego de acertijos por donde el significado se desplaza, subvierte y enriquece. El texto bifronte propicia una doble vertiente de significaciones: las de los agregados de ficción propios, originales, y las de la referencia a múltiples textos que eluden la representación de lo real. Mediante la reescritura, el relato forma parte del ejercicio lúdico de un proceso predominantemente literario.

La reescritura en “Contracuerpo”, de Machado, difiere en varios aspectos de la reescritura paródica de Balza, por cuanto reescribe precisamente los recursos de la ficción que ya en el modelo apuntaban a décadas posteriores.

Julio Miranda afirma que las características más destacadas en los personajes de la narrativa venezolana de los setenta a los noventa son el insomnio y lo onírico (38). Lo onírico, sin distinguir entre el sueño y la vigilia, opera como “versión de lo real” hasta conseguir una “onirización de la realidad” (Miranda 39). En “Contracuerpo”,

el hombre no diferencia el sueño de la vigilia; un estado de confusión se interpone entre su conciencia y la realidad: “Recordó como en un sueño a otras mujeres desgredadas bajando por una escalera polvorienta, ¿soñaba ahora?” (Machado 77). El insomnio de Ofelia Dietrich, causante del mismo estado turbado, igualmente la lleva a distorsionar la realidad, incluso con alucinaciones en las que los objetos cotidianos cobran vida. El inexplicable estado nebuloso que le impide captar la realidad a Bull Shit, aunque se deba a la dispersión de la memoria, ya en 1951 anticipa el mismo estado confuso de los personajes de décadas posteriores. En “Contracuerpo”, este estado se le atribuye a lo onírico y al insomnio, acorde con los años ochenta; pero, básicamente, reescribe la confusión de Bull Shit. En consecuencia, no hay parodia ni oposición al modelo; le sirve de fuente de recursos y con ello celebra su contemporaneidad. Los personajes desdibujados producto del estado difuso, de la anonimidad y la ambigüedad de la escritura de “La mano junto al muro”, que anteceden a los de la narrativa posterior, son también retomados por Machado.

Para Hillis Miller, los ecos y alusiones a textos anteriores existen en el poema “de un curioso modo fantasmal, afirmados, negados, sublimados, torcidos” (168). Las presencias fantasmales, las apariciones del texto prestado, habitan en el nuevo texto, lo condicionan, actúan con sigilo, lo sustentan. En “Contracuerpo”, el narrador lúdico vuelve a entrar en escena, simula la perspectiva confusa de los personajes y la expresa partiendo de informaciones inexactas e incompletas hasta conformar una compleja escritura de la duda como la del modelo. Igualmente reaparece la anonimidad, recurso textual complementario de la indefinición de la escritura. Los nombres del que duerme en la cama de Ofelia y del que asiste a su entierro se eliminan y son suplidos por el genérico “el hombre”, para hacer creer al lector que es un solo personaje y no dos. Por tanto, se logra un efecto similar al del relato de Meneses, pero invertido: en “La mano junto al muro”, un solo personaje se confunde con cuatro diferentes por los cuatro epítetos que se le adjudican; aquí, dos personajes se confunden en uno solo por compartir el mismo epíteto.

El narrador de “La mano junto al muro” intercala informaciones entre paréntesis y el discurso entre comillas del personaje masculino. En “Contracuerpo” se intercalan dos textos en letra y márgenes reducidos a modo de cita textual, que se pueden equiparar a los paréntesis, debido a que ambos introducen nuevos datos que propician la duda y alteran el ritmo de la comprensión lectora. Uno de los textos intercalados en el relato de Machado deja sin aclarar la muerte de un hombre posiblemente asesinado por la protagonista: “[...] caída del hombre-gato-mariposa. [...] Postura ridícula la de un muerto. [...] Última mirada a la mujer que permanece callada frente a la puerta con las tijeras colgando de una mano” (Machado 87).

“La mano junto al muro”, al comenzar por el final, sigue un recorrido fragmentario, no lineal, del después al antes; por tanto, el trozo final resume y ordena la escena cercana a la habitación de Bull Shit donde sucede el asesinato. Debido a que esta escena se ha introducido parcialmente y repetido con anterioridad, se vale de los indicadores propios de una recapitulación: “fue entonces cuando habló: ‘Hay en esta pared un camino de historias...’” y “fue entonces cuando él le propuso matrimonio” (Meneses 1981, 419-420). En el relato de Machado, igualmente, el fragmento final, que describe los pensamientos del gato sobre su dueña Ofelia, repite y sintetiza escenas anteriormente narradas:

El gato ha cerrado los ojos y sueña que una mariposa atraviesa la calle golpeando suavemente el aire con sus alas, y que Ofelia acaricia su piel como en otro tiempo. [...] De alguna manera sabe que puede [...] despertarla de ese mutismo con que se detiene frente a la ventana a contemplar la lluvia sin verla realmente, escuchando caer las gotas en el mundo distorsionado del cristal. [...] Ahora juguetea con un murciélago y no sabe si sueña o está solo en la habitación sentado delante de una actriz japonesa... (Machado 88)

Previamente, en la mitad del relato, la mujer de la habitación había contemplado una mariposa revoloteando y la lluvia por la

ventana, y el gato había atrapado un murciélago cuyo juego mortal se describe detalladamente. El relato no sólo reescribe un texto ajeno, el de Meneses, sino que se reescribe a sí mismo. Esta repetición de escenas anteriores equivale a la recapitulación final de la escena del asesinato en el relato de Meneses. En “Contracuerpo”, la repetición consigue que la historia regrese sobre lo anteriormente narrado hasta anular el sentido conclusivo de un final que queda suspendido en las escenas de la mitad del relato.

La reescritura de “Contracuerpo” asimila el modelo bajo un proceso constructivo, razón por la cual se ciñe más al modelo y retoma varios de sus recursos y sus caracteres narrativos, pero los disimula porque no hay intención paródica. El narrador lúdico, la escritura de la duda, los personajes difusos, la anonimia, las intercalaciones, la repetición de escenas operan como sustrato velado, oculto, sobre el cual se levantan las añadiduras de ficción del nuevo texto. Los elementos específicos y más conocidos salen a flote directamente: Ofelia Dietrich, sumida en el escepticismo y el desencanto, es la prostituta asesinada por un disparo en un burdel, indiferente al amor y a la vida como su modelo Bull Shit, encerrada en un túnel existencial. El recorrido temporal es parecido al del modelo: pocas horas de una sola noche. El espejo de la habitación donde Ofelia deambula por su insomnio antes de su muerte atraviesa todo el tejido narrativo del relato de Machado siguiendo las mismas señas del modelo. El texto ajeno habla con su propia voz en el nuevo texto, las citas casi textuales se lo permiten. Una de las citas del relato de Machado declara explícitamente el título del modelo: “la sombra que proyectaba la mano sobre la superficie de la pared” (84). Otra cita de “Contracuerpo” reenvía al deslizamiento de la mano desfalleciente sobre el muro del modelo: “una mano oscilando como un péndulo” (83). El carácter efímero de la mariposa y la flor comparado a la mano de Bull Shit reaparece en otra cita del relato de Machado: “A veces piensa que la vida de un hombre puede ser la vida de una mariposa, efímera, dar un golpe en el aire y sentir abajo el vacío” (85). En el relato de Machado, las recurrentes adjetivaciones de deshojadas

o marchitas atribuidas a las flores, que remiten a lo efímero de la vida y a la muerte, se pueden equiparar al desgaste progresivo del castillo colonial de “La mano junto al muro”. El regreso paulatino del castillo a sus elementos primitivos (arena, cal, piedra) a causa del paso del tiempo, que apunta hacia la muerte, equivale al proceso degenerativo de las flores expresado en estos adjetivos.

Así como Derrida toma un término botánico, “injerto”, para denominar las citas de textos precedentes, Miller llama al nuevo texto o copia “anfitrión y parásito”, que invita al texto previo para nutrirse de él y aniquilarlo; es un anfitrión siniestro que intenta desaparecer la existencia del texto anterior con las modificaciones (169). La reescritura paródica por su irreverencia hacia el modelo actúa como parásito y anfitrión siniestro. “Contracuerpo”, sin embargo, es un anfitrión amable, invita al texto preexistente y le rinde los honores que merece un texto renombrado; se nutre de él sin aniquilarlo, por el contrario, lo revivifica. La ausencia de humor en el relato de Machado y el acento en la imagen de la muerte y el desencanto por la vida le cierran el paso a la reescritura paródica. La venganza de la copia en contra del modelo tampoco se cumple; sólo ocurre la venganza del modelo, tan subversivo que su proyección rebasó tres décadas, su pasado se hizo contemporáneo con el tiempo de hechura de la copia. La reescritura reúne y relaciona la nueva textura narrativa de la copia reproducida en una época posterior con la propuesta literaria del pasado contenida en el modelo. “La mujer de espaldas” se opone y distancia paródicamente de la propuesta de “La balandra...” por tradicional. El relato de Machado, por el contrario, se apoya y acerca a la propuesta literaria de “La mano junto al muro” por su vigencia. La reescritura de proceso constructivo se edifica sobre gran parte del modelo, del cual depende en su totalidad, en un juego de repeticiones modificadas, adecuaciones y equivalencias, es decir, apunta a las coincidencias. En la reescritura paródica de “La mujer de espaldas”, las similitudes desembocan en una distancia antagónica con los dos modelos que combina, sin que la dependencia a cada modelo sea total. A pesar de la distancia irónica de la parodia, también se le rinde homenaje al modelo.

Lo más notorio en “El castillo de hule” de Guaura no es la reescritura, como en los relatos de Balza y Machado, sino el experimentalismo como tendencia literaria. En el texto de Guaura, el experimentalismo desacata la estructuración lógica del lenguaje; suprime signos de puntuación; recurre a palabras arcaicas y especialmente a neologismos extravagantes que eluden el sentido: “El hombre hablaba con un ardor consumado; por solercias de teúrgo de la casa oficiaba el bardo. No era suyo un ejercicio de aptezas para el alcohol tras esta heria de antifaces...” (Guaura 80). Solamente el fragmento final del relato presenta un discurso normal.

Barrera Linares denomina “experimentalismo textualista” al que se concentra más “en la organización y acomodación de las formas lingüísticas (el discurso) que en la historia”, por lo cual, los contenidos se reducen al mínimo y el texto se sustenta en los significantes y los juegos verbales (237-238). En efecto, en el relato de Guaura, la anécdota sin acciones se limita a un esbozo disgregado e impreciso: un cuadro de Chai, la prostituta, pintado por Reverón, permanece largo tiempo colgado en el muro de un bar en un puerto; Boulton, un reconocido crítico de arte, intentará certificar su autenticidad, pero cuando llega con la idea de negociarlo, el cuadro ya no está; probablemente el enamorado o un marinero lo ha sustraído. El relato de Guaura elude los mecanismos más usuales de la reescritura. Los mecanismos comunes de la reescritura, como repetir con diferencias la anécdota, personajes o caracteres narrativos, constituyen un proceso más complejo, debido a la imbricación laboriosa del modelo en el nuevo texto, tal como sucede en los cuentos de Balza y Machado.

“El castillo de hule” apela a un solo recurso de la reescritura, y al más simple: la cita de palabras y frases literales del relato de Meneses: “el grito de parirla (*¡naciste hoy!*), y ella chai en voz extranjera corriendo naciendo hacia la noche ventana a oleajes evanescentes [...]. Por ese coletito levigan historias que se repiten en decebir feciales, pescadores allí de su vida. O *su muerte*” (Guaura 85). Este fragmento cita las siguientes frases de “La mano junto al muro”: “un chillido (*‘naciste hoy’*)”; “la historia enrollada sobre

sí misma”, y “la vida de ella podría pescarse en ese espejo... O su muerte...” (Meneses 1981, 411). El texto actúa como anfitrión siniestro: la reescritura se convierte en proceso deconstructivo experimental que desmiembra el texto previo en numerosas frases citadas sin ilación alguna y dispersas por todo el nuevo texto. En la disolución de sentido por la que apuesta el relato, las frases citadas del modelo cumplen básicamente la función de enfatizar el verbalismo lúdico. Las citas, por ser tan numerosas, explícitas y atravesar todo el texto, establecen una dependencia con el modelo, aunque no se reproduzca la anécdota ni los caracteres narrativos. Las citas parodian las frases del modelo; pero el nombre del bar, “El castillo de hule”, y del relato, al convertir en hule, plástico, la construcción de la fortaleza colonial, parodian con humor el serio tema del tiempo en “La mano junto al muro”, concentrado allí en el desgaste del castillo.

El relato de Guaura, además, agrega alusiones muy puntuales a “La mujer de espaldas” y “Contracuerpo”, es decir, a relatos que previamente han reescrito el modelo de Meneses, por lo que se convierte en copia de otras copias. El único rasgo definitorio de Chai, el de extranjera, reescribe el de Marie-Jos, ya que Bull Shit es criolla; el hombre pasa años enamorado de Chai y al final se siente traicionado como François. El título del modelo (“esbarando de una mano junto al muro” [Guaura 80]) se cita explícitamente como en “Contracuerpo”. La división en dos columnas de “El castillo de hule” pareciera remitir al relato de Machado en el cambio tipográfico de reducir los márgenes en dos textos a modo de cita textual *in extenso*. En “El castillo de hule”, las columnas ubicadas en los márgenes internos conforman hileras con una sola palabra en cada línea, lo que simula un formato poético; el texto del relato se ubica en las columnas de los márgenes externos. Cada página, al quedar dividida en dos columnas paralelas, propicia una doble lectura, diferenciada e independiente una de la otra. En las columnas internas, sin el uso de neologismos y con efecto de humor, se

cita textualmente la letra de boleros, tangos y rancheras. El texto de Guaura reescribe textos literarios como los relatos de Meneses, Balza y Machado, y, además, reescribe canciones populares. Sigue así la misma tendencia de las citas y referencias a canciones populares de otros narradores venezolanos e hispanoamericanos desde la década de los sesenta, como Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante. Entremezclada con las canciones, se cita varias veces la conocida frase de Gertrude Stein: “una rosa es una rosa es una rosa”, que alude al efecto evocativo de la repetición del nombre mismo y de las canciones, o alude al carácter autorreferencial del poema y del propio texto de Guaura.

“El castillo de hule” se vuelve totalmente autorreferencial por la supresión de la anécdota, y por las acciones y pensamientos de los personajes que anulan la representación de lo real. La lectura se detiene en la pirotecnia verbal de los neologismos y las infracciones lingüísticas por su dificultad comunicativa y su novedad. Las citas del relato de Meneses, la de Stein, la letra de canciones y su efecto evocador se constituyen en los únicos atisbos de sentido.

Los relatos de Balza, Machado y Guaura, al presentar tres versiones o copias distintas de un mismo texto, gravitan de forma curiosa y novedosa en torno a un centro: “La mano junto al muro”, al cual convierten en todo un suceso narrativo paradigmático. Cada versión asimila el modelo según mecanismos textuales diferenciados por los cuales se han establecido tres procesos para abordar la reescritura: la parodia, en “La mujer de espaldas”; la reescritura de proceso constructivo, en “Contracuerpo, y la de proceso deconstructivo, en “El castillo de hule”. Los desplazamientos migratorios de “La balandra ‘Isabel’ llegó esta tarde” por “La mano junto al muro”, y los de éste último por los relatos ya citados, actualizan y ponen de relieve la tradición cuentística venezolana desde 1934 hasta 1990 y consolidan a Guillermo Meneses como uno de los autores más influyentes en la literatura venezolana posterior.

Obras citadas

- Balza, José. 1986. "La mujer de espaldas". En *La mujer de espaldas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Balza, José. 1991. "Guillermo Meneses. Siempre me gustó ser buen escritor (entrevista)". En *Guillermo Meneses ante la crítica*. Javier Lasarte y Hugo Achugar (comps.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barrera Linares, Luis. 1999. "La novela experimental en la literatura contemporánea". En *Literatura venezolana hoy*. Frankfurt / Madrid: Universidad Católica de Eichstätt.
- Bohórquez, Douglas. 1991. "El falso cuaderno de Narciso Espejo: la escritura como parodia y como ironía". En *Guillermo Meneses ante la crítica*. Javier Lasarte y Hugo Achugar (comps.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cortázar, Julio. 1977. *Rayuela*. Buenos Aires: Suramericana.
- Culler, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1997. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández, Macedonio. 1982. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Guaura, Alberto. 1994. "El castillo de hule". En *Re-cuento. El relato breve venezolano 1960-1990*. Coordinación de L. Barrera Linares, 80-86. Caracas: Fundarte.
- Hartman, Geoffrey H. 1992. *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.
- Jitrik, Noé. 2002. *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Mérida (Venezuela): El Otro, El Mismo.
- Kristeva, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Machado, Wilfredo. 1988. *Contracuerpo*. Caracas: Fundarte.
- Meneses, Guillermo. 1968. *Diez cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Meneses, Guillermo. 1981. *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Miller, J. Hillis. 1990. "El crítico como anfitrión". En *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.
- Miranda, Julio (comp.). 1998. *El gesto de narrar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI Editores.
- Sarduy, Severo. 1982. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.