La Historia en la Mirada

La conciencia histórica
y la intrahistoria
en la narrativa de

Ana Teresa Torres, Laura Antillano y Milagros Mata Gil

Luz Marina Rivas; Carlos Pacheco; Beatriz González Stephan; Anabella Acevedo-Leal; Amaya Llebot; Gloria Romero-Downing; Gloria da Cunha-Giabbai

Compilación y Ensayo Introductorio: Luz Marina Rivas

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE GUAYANA
FONDO DE PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
Ediciones de La Casa
COLECCIÓN Lucila Palacios
1

1996

Fondo Editoral CEL
Ediciones de La Casa
Colección *Lucila Palacios*

Destinada a recoger y proponer lecturas críticas acerca de lo mejor de la producción literaria escrita por mujeres en todos los tiempos y en los diversos géneros.

El nombre de la distinguida escritora e intelectual guayanesa, defensora de los derechos ciudadanos y de la dignidad del trabajo literario de las mujeres, honra esta Colección y le sirve de orientación ética y estética: de manifiesto y bandera de principios.

Para iniciarla se escogió una compilación de ensayos críticos sobre tres escritoras que son consideradas la mejor representación de la narrativa femenina venezolana de la segunda mitad del siglo XX. Dichos ensayos fueron elaborados por distinguidos especialistas provenientes de reconocidos medios académicos nacionales e internacionales.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (6)

PARTE I: LA CONCIENCIA DE LA HISTORIA (15)

ESCRITURA CONTRA EL PODER *(Beatriz González Stephan)*

CINCO TEXTOS DE LUZ MARINA RIVAS (33)

LA MIRADA FEMENINA EN LA HISTORIA *(Luz Marina Rivas) (33)*

LA INTRAHISTORIA EN TRES AUTORAS VENEZOLANAS (53)

LA POÉTICA EN LA HISTORIA FRAGMENTARIA: UNA APROXIMACIÓN A MILAGROS MATA GIL (66)

LA PERSPECTIVA MARGINAL DE LA HISTORIA EN LA OBRA DE LAURA ANTILLANO (77)

METAFICCIÓN E HISTORIA EN LA OBRA DE ANA TERESA TORRES (100)

PARTE II: INTRAHISTORIAS (117)

FICCIÓN Y REALIDAD EN *ESA OTRA ESCRITURA: O FORMAS ALTERNATIVAS DE NARRAR LA HISTORIA (Carlos Pacheco)*

TEXTOS EN LA FRONTERA: MEMORIA, FICCIÓN Y ESCRITURA DE MUJERES (118)

LA AUTOBIOGRAFÍA FICCIONAL COMO HISTORIA ALTERNATIVA EN *EL DIARIO INTIMO DE FRANCISCA MALABAR*, DE MILAGROS MATA GIL (130)

MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA EN DOS NOVELAS VENEZOLANAS (*Amaya Llebot Cazalis) (141)*

VAGAS DESAPARICIONES: LA AFIRMACIÓN DEL SER A TRAVÉS DE LA PALABRA (*Anabella Azevedo Leal*) (150)

EN TORNO A *VAGAS DESAPARICIONES* (Gloria Romero Downing)

EN BÚSQUEDA DE LA UTÓPICA PLENITUD HUMANA: *MALENA DE CINCO MUNDOS (Gloria Da Cunha Giabbai) (171)*

FICHAS DE LAS AUTORAS MENCIONADAS (181)

FICHAS DE LOS CRÍTICOS QUE PARTICIPARON EN ESTE LIBRO (183)

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y DE CONSULTA

INTRODUCCIÓN

Negarse a cortar el cordón umbilical con el pasado constituye un intento por huir de la muerte.

Freddy Raphael, citado por Françoise Morin en *Praxis antropológica e historia de vida*

La pasión por la reescritura de la historia en los textos de ficción como forma *otra,* distinta del discurso historiográfico, para mirar el pasado, para escuchar las voces del fracaso de los héroes y de los vencidos, así como para examinar las versiones no oficiales de los hechos históricos, ha ocupado mi atención durante los últimos años. En mi labor docente me ha permitido disfrutar con mis alumnos de novelas tan diversas como **Volavérunt**, de Antonio Larreta, **El general en su laberinto**, de Gabriel García Márquez, **Los perros del paraíso**, de Abel Posse o **Maluco**, de Napoleón Baccino Ponce de León. En mi labor de investigación, esta pasión se ha volcado hacia la narrativa escrita por mujeres. A lo largo del año 1994, en busca de un tema para mi tesis doctoral, la lectura de las novelas de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres, me permitió descubrir en ellas una línea común, una mirada del pasado nacional desde la otredad, un sentido de la historia que tiene un anclaje en la cotidianidad anónima y doméstica de los seres comunes y corrientes que la viven como vida propia. Intuí entonces que estas tres escritoras estaban marcando una pauta nueva; cada una a su manera, cada una con su lenguaje único, partiendo de la escritura de la memoria se remontaban hacia una historia colectiva vivida desde la individualidad de sus personajes.

Me pareció encontrar en ellas una particular manera de hacer novela histórica, eso que Gloria da Cunha-Giabbai (1994) y Biruté Ciplijaukaité (1994) han llamado *intrahistoria,* en una brillante

apropiación de la expresión que Unamuno (1945) utilizaba para referirse a la historia viva que enraíza en la tradición popular, en el quehacer cotidiano de miles de hombres que hacen lo mismo que han hecho todos los días. Comencé entonces mi investigación a lo largo de 1995, cuyos primeros frutos fueron varios trabajos sobre Laura Antillano, presentados en distintos congresos realizados durante ese año, uno de los cuales, *La perspectiva marginal de la historia en la obra de Laura Antillano*, presentado en el XXI Congreso de la Latin American Studies Association, en Washington, se publica en este libro en su versión completa [1,] así como *La poética de la historia fragmentaria en Milagros Mata Gil* presentado en el Simposio de Literatura de la Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, en el marco de la Convención de la Asociación Venezolana para el Avance de la Ciencia (ASOVAC) de ese año.

Esto me llevó a proponerme un tema de investigación que tuvo muy buena acogida en la Universidad Simón Bolívar, especialmente en dos de mis profesores más apreciados: Beatriz González Stephan, mi tutora anterior, bajo cuya guía elaboré mi trabajo de maestría sobre narrativa escrita por mujeres venezolanas[2,] y mi actual tutor, Carlos Pacheco, quien ha investigado exhaustivamente sobre la relación entre historia y ficción en la literatura latinoamericana. Tal fue el interés mostrado por el tema por estos profesores, que los dos elaboraron sendas ponencias sobre Antillano, Mata y Torres para presentar en el Simposio *Literatura venezolana hoy*, de la Universidad de Eichstätt, en Alemania, en 1996, trabajos ambos incluidos en este volumen en sus versiones finales. Ello me animó a continuar mi investigación y a divulgarla a través de las diversas ponencias que están recogidas en el presente libro. Aún se trata de una investigación en proceso y por ello, los planteamientos teóricos se miran desde distintas perspectivas en cada uno de estos

---

1. Una primera versión resumida fue publicada en la revista **Venezuelan Literature Arts/Revista de Literatura y Artes Venezolanas, vol. 2, nº1, pp. 15-31, 1996.**

2. Me refiero a mi trabajo **La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956.** Caracas, 1992. Inédito.

trabajos; han ido evolucionando a medida que más lecturas y mayores análisis van nutriendo la labor crítica.

Es importante destacar la presencia en este volumen de dos trabajos sobre novelas inéditas. Uno de ellos, de Carlos Pacheco, *La autobiografía ficcional como "historia alternativa" en* **El diario íntimo de Francisca Malabar** de Milagros Mata Gil, analiza esta novela ganadora de la III Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas" como una muestra de la apropiación genérica como vía *otra* para la narración histórica Gloria da Cunha-Giabbai por su parte, quien ha trabajado la visión intrahistórica en las dos primeras novelas de Ana Teresa Torres (1994) nos ofrece su estudio sobre una novela inédita de Torres: *En búsqueda de la utópica plenitud humana*: **Malena de cinco mundos** *de Ana Teresa Torres,* en la cual la autora muestra cómo una historia personal examinada desde una visión intrahistórica, va develando la historia de la humanidad desde la perspectiva de la mujer, dominada por el hombre a lo largo de los siglos. En esta novela, según da Cunha, ve una continuidad en el proyecto narrativo de Torres. En esta ocasión el trabajo crítico se ha adelantado a la publicación de las obras, lo cual es un indicio de la importancia de las mismas, que por razones imperdonables, ajenas a las escritoras, aún no han podido llegar a manos del público. [3]

Anabella Acevedo-Leal, en su trabajo *"***Vagas desapariciones***: la afirmación del ser a través de la palabra*, publicado anteriormente en la revista **Venezuelan Literature Arts/ Revista de Literatura y Arte Venezolanas** (1996), explora lo que llama *el carácter metalingüístico del discurso* en la tercera novela de Ana Teresa Torres, que *comenta el proceso de escritura, que se comenta a sí misma y que nos da los datos suficientes para hacer que nos demos cuenta de que el proceso de escritura es algo dinámico y pluridimensional.* En ello coincide con nuestra propia visión de esta novela expuesta en el trabajo *Metaficción e*

---

3. Se añadieron dos trabajos que parecieron pertinentes para el estudio crítico no sólo de las escritoras mencionadas, sino también de la producción literaria venezolana escrita por mujeres y sus características: los de Amaya Llebot y Gloria Romero-Downing. (Nota de los Editores)

historia en la escritura de Ana Teresa Torres, así como con el trabajo de Carlos Pacheco presentado en Eichstätt, *Textos en la frontera: memoria, ficción y escritura de mujeres.* Los tres coinciden en ver la novela como un texto metaficcional que reflexiona sobre la recuperación de la memoria y de la historia a través de unos personajes que están escribiendo su propia historia personal en un proceso doloroso.

Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres han captado el interés de otros investigadores, como se observa en la publicación de otras compilaciones críticas. Así, están los artículos monográficos de Amarilis Hidalgo de Jesús, Cynthia Tompkins, Zulema Moret, Edith Dimo, recogidos en una antología crítica dedicada a la literatura venezolana escrita por mujeres, editada por Dimo (1996).[4] Igualmente, Daniuska González, Milagros Mata Gil, Ana Acevedo Leal y Margot Carrillo se han acercado a la obra de Ana Teresa Torres en trabajos recogidos en un *dossier* publicado por el Ateneo de Los Teques (1997).[5]

Por su parte, el presente volumen, dedicado exclusivamente a las tres narradoras que nos ocupan, quiere destacar su importancia no sólo como escritoras individuales de trayectoria indiscutible, sino como autoras de un grupo de obras que se replantean la historia y la memoria desde una perspectiva novedosa que se emparienta con el quehacer narrativo de autoras latinoamericanas como Julia Alvarez, con su novela **En el tiempo de las mariposas**; Cristina García, autora de **Soñar en Cubano**; Elena Poniatowska, con su **Querido Diego, te abraza Quiela** y **Tinísima;** Angeles Mastretta con **Arráncame la vida** y **Mal de amores,** novelas todas publicadas en la última década.

La preocupación por la historia vista subjetivamente, desde el interior de los espacios domésticos o regionales, desde el exilio interior

---

4 . Dimo, Edith y Amarilis Hidalgo de Jesús (1996): **ESCRITURA Y DESAFÍO. NARRADORAS VENEZOLANAS DEL SIGLO XX**, Monte Avila Editores, Caracas.

5. *Ateneo*, Revista de Arte y Literatura del Ateneo de Los Teques (estado Miranda, Venezuela) 1977, No. 3. Dossier Ana Teresa Torres.

que viven los personajes de las novelas de estas autoras, ausentes del poder, sumidos en sus subalternidades, es el hilo que entreteje sus obras en un proyecto común, a la luz del estudio crítico. Se trata entonces de hacer intrahistoria, para mí, una modalidad de la novela histórica. Esto se explica desde las reflexiones que siguen.

Si la historia va cambiando sus discursos de acuerdo a como se van desplazando los *centros de interés* -la teología en el Medioevo, la filosofía en el siglo XVIII, la ciencia en el siglo XIX, la sociología en el siglo XX, como muy bien lo explica Carlos Rama (1970)-, obviamente también el discurso de la novela va cambiando según las épocas y los contextos sociales en los cuales se desarrolla. Por eso es impensable fijar rígidamente un concepto de novela histórica sobre determinadas caracterizaciones formales que corresponden a una época en un momento dado. Más bien, cabría analizar, como lo propone Jitrik, los cambios o variables que resultan de *decisiones* que pueden verse como modos de escritura. Este autor cuestiona la visión de Lukács, que distingue dos tipos de novela histórica desde una perspectiva ideológica: la democrática de Walter Scott y la reaccionaria de Alfred de Vigny. Prefiere más bien entender que el concepto de novela histórica perdura porque perduran las pulsiones, aunque varíen las decisiones de escritura motivadas por nuevos requerimientos sociales o nuevos saberes. Esto puede aplicarse a las escritoras de nuestro *corpus*, quienes han tomado decisiones de escritura tomando en cuenta la situación femenina en un contexto histórico.

Jitrik explica que el modelo romántico europeo se instaló en América no como una mera moda, sino porque respondía a necesidades culturales análogas a las europeas. Los latinoamericanos necesitaban afirmarse como ser y como nación y por ello necesitaron revisar el pasado. Si bien los europeos exploraron dentro de la novela histórica el problema de la identidad individual y colectiva, los latinoamericanos se volcaron hacia el problema de la identidad nacional. Podemos añadir que las escritoras venezolanas contemporáneas se plantean en el interior de sus novelas intrahistóricas la afirmación de la mujer y de los marginados como sujetos históricos en una búsqueda de identidad tanto individual como colectiva.

Para Jitrik, la novela histórica dirige su representación hacia alguna parte. Hay finalidades estéticas, políticas, ideológicas, lúdicas, pero todas ellas se subordinan a una mayor: *el acercamiento a una identidad o la comprensión de una identidad* (1995: 60). Esta pulsión primera, presente en la novela histórica del siglo XVIII, puede identificarse en las novelas latinoamericanas actuales en las cuales la relación entre la historia y la ficción es importante estructuralmente. Sin embargo, la búsqueda de la identidad no define de por sí la novela histórica, como tampoco lo hacen las caracterizaciones de Seymour Menton (1993): presentación de ideas filosóficas, metaficción, intertextualidad. Estos rasgos pueden estar presentes en novelas postmodernas donde no necesariamente hay algún tipo de reflexión histórica.

Cabe entonces preguntarse cómo se textualizan las pulsiones de las que habla Jitrik en las novelas que nos interesan. ¿Cómo se realiza en los textos la relación entre la historia y la ficción? Para Carlos Pacheco (1995), nuestra relación con la historia está

> *(...) secretamente presente en múltiples actividades de nuestra vida cotidiana y en la de las instituciones: del noticiero o el diario íntimo, a los archivos y las memorias de eventos. Y por supuesto en muchos tipos codificados de discurso: biografías y autobiografías, memorias, testimonios, confesiones, y finalmente, la novela histórica y el discurso historiográfico en sí mismo (...)*

Esta observación tiene gran importancia, puesto que pone de relieve la diversidad de discursos que circulan socialmente en la relación con la historia, de los cuales puede apropiarse la literatura, como también lo ha hecho la historia con muchos de ellos, que funcionan como documentos. Esto da pie a considerar la relación con la historia como un

amplio abanico de registros que pueden darse en las novelas. Entonces, es posible que una novela asuma la forma de un diario íntimo, de una carta, de una autobiografía, etc., así como que los géneros se superpongan y se creen textos híbridos. Estas múltiples formas de escritura pueden ser generadas por determinadas pulsiones que hacen o no de los textos resultantes, novelas históricas. Entonces, ¿en qué medida se hace *histórica* una novela al apropiarse de esos discursos?

Hayden White nos da la clave en el marco de su discusión acerca de la poética de la historia, cuando se refiere a los niveles de conceptualización de la obra histórica. Así, nos habla de un espectro que comienza con la crónica y el relato, ambas formas, según él, *elementos primitivos de la narración histórica, pero ambos representan procesos de selección y ordenación de datos del registro histórico en bruto* (1992a:16). A estos les siguen niveles más complejos de abstracción: modo de tramar, modo de argumentación y modo de implicación ideológica. En ellos va apareciendo la posición crítica del historiador, su explicación y búsqueda de sentido de los hechos, las relaciones causales que ha encontrado. Jitrik, por su parte, anota que el saber histórico restablece la relación entre lo colectivo y lo individual y que la novela histórica, como respuesta a las pulsiones del imaginario social, tiene una intencionalidad. Lo histórico dentro de la novela aparece para ser interpretado y cuando la literatura recoge la historia, no puede dejar de recoger los múltiples discursos sobre la historia misma. El novelista se documenta, investiga, asume las funciones del historiador.

En una conferencia reciente dictada en Caracas, Karl Kohut, luego de un interesante análisis de las formulaciones conceptuales de la Nueva Novela Histórica, concluía diciendo que para él, la novela histórica es *la que trata eventos pasados con una mirada de historiador*.[6] Ahora bien, señalaba que esta mirada debe condicionarse a una relación de distancia que está por definirse. Considero más bien, que más que una distancia, se

---

6. Karl Kohut, *Novela e historia en tiempos de la postmodernidad*, conferencia dictada en Caracas en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELARG) el 14 de marzo de 1997.

trata de una intención que pueda ser develada en la construcción del texto. Volviendo, entonces, a Hayden White, podemos comprender que si hay una intención evaluadora, ideológica; si hay necesidad de reinterpretar la historia desde la novela como texto de ficción, entonces la historia no es mero decorado. Estamos en presencia de la novela histórica, que tiene que ver con la

> *captura de lo histórico propiamente dicho: así algunos perciben la historia en lo colectivo y la gran escena, como ocurriría en grandes tramos de la obra de Pérez Galdós o en* **La guerra y la paz***; otros a través de lo individual y lo íntimo, como sería, tal vez, el caso de Stendhal en* **La cartuja de Parma***, donde el miedo personal del soldado conlleva una interpretación global de la historia o permite formular una interpretación o favorecer un acercamiento a la materia histórica (Jitrik, 1995: 80)*

En esa intencionalidad podríamos reconocer las pulsiones primeras de las que hemos hablado. Considero apropiado llamarla **conciencia de la historia** de parte del novelista o autor de la ficción, que busca la reformulación de lo histórico, su interpretación, llenar los silencios de la historia no ficcional. Así, nos dice White (1992b: 190):

> *Lejos de ser la antítesis de la narrativa histórica, la narrativa ficcional es su complemento y aliado en el esfuerzo humano universal por reflexionar sobre el misterio de la temporalidad. De hecho, la ficción narrativa permite al historiador percibir con claridad el interés metafísico que motiva su tradicional esfuerzo por contar "lo que realmente sucedió" en el pasado en la forma de relato.*

Por todo ello, puede pensarse que cuando la novela se apropia de los múltiples discursos ya visualizados por Pacheco, si en ello hay una intencionalidad como la descrita, podemos decir que hay novela histórica. Así, estamos de acuerdo con Kohut en que un rasgo definitorio de la novela histórica es la construcción textual desde una mirada de historiador. A esa mirada la llamamos **conciencia de la historia**. Por ella entendemos la textualización de una interpretación de la historia a la manera de un historiador, que no necesariamente está identificada con un género discursivo.

El discurso del historiador ha variado a lo largo del tiempo. También el del novelista. Los géneros se confunden e hibridizan en este fin de siglo. Sin embargo, la intencionalidad del historiador es reconocible en la organización textual. Obviamente esa intencionalidad no puede medirse en forma absoluta. Puede manifestarse tal vez en una forma parecida a la señalada por White. Habría desde una presencia de lo histórico en bruto, como en la crónica, mera presencia, hasta un modo de implicación ideológica. Las fronteras se hacen imprecisas, pero lo que se acerca más a esa **conciencia de la historia** estaría en una **textualización de una subjetividad organizadora**, **evaluadora**, con distancia de lo narrado no como época vivida o no, sino con actitud de historiador que vincula y explica los hechos. Además de textualización pueden estar presentes los siguientes elementos: un **referente histórico** definido explícito o implícito con suficientes marcas para ser identificado, un discurso metaficcional sobre el hacer historia o el historiar, es decir, la presencia de la **metahistoria** y también, **una relación entre el presente del narrador y la historia narrada,** que muestra cómo el pasado determina en alguna medida el presente.

Por todo lo dicho, entenderemos como novela histórica aquella novela que re-crea el pasado en el interior de la ficción desde la distancia que le confiere una conciencia de la historia, presente en el texto como instancia de evaluación, reorganización e interpretación de los hechos del pasado, bien sea en el marco de lo público o de lo privado, y que para su construcción se vale el autor indistintamente de la incorporación de

géneros discursivos diversos o hasta de hibridaciones genéricas, de acuerdo con el material elegido. Esto da pie a distinguir como novelas históricas textos testimoniales, epistolares, diarios, biografías y autobiografías, *bildungsroman,* etc. que asumen la forma de textos de ficción histórica.

Vista así la novela histórica, desde este concepto que propongo, **conciencia de la historia**, no vinculado necesariamente a una forma de escritura o a un género o estilo, puede trabajarse con mayor amplitud un gran número de textos ficcionales en los cuales la presencia de lo histórico cobra importancia. Esto permite entender los textos intrahistóricos como modalidades de la novela histórica.

Cabe anotar que en las obras de Antillano, Mata y Torres hay gradaciones en esa conciencia de la historia. En algunas novelas, la conciencia de la historia se subordina a la memoria individual; en otras, aparece metaforizada en anécdotas que se presentan como metaficciones del proceso de historiar. Los deslindes están aún por hacerse. Sin embargo, en este libro aparecen los primeros tientos de una perspectiva de conjunto, que esperamos abra múltiples posibilidades de acercamiento a las obras de estas tres importantes narradoras venezolanas. **

Luz Marina Rivas

** Debido a que los materiales provienen de fuentes diferentes, varía la colocación de las notas que corresponden al aparato académico y se tomó la opción de conservar las variaciones y no la de uniformar criterios. La Bibliografía de cada ensayo es coincidente, por lo que se prefirió colocar una lista bibliográfica general al final del libro.

Parte I
La Conciencia de la Historia

ESCRITURA CONTRA EL PODER

Beatriz González Stephan *

LA RESISTENCIA DE LA MEMORIA: UNA ESCRITURA CONTRA EL PODER DEL OLVIDO

Papá suele decir que este pueblo está hecho del olvido, nació del olvido, vive del olvido, el olvido es su forma de vida.

Solitaria Solidaria de Laura Antillano

En alguna parte leí que la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido

Memorias de una antigua primavera, de Milagros Mata Gil.

---

* *Investigadora especializada en Literatura Venezolana, adscrita a la Universidad Simón Bolívar (Sartenejas, Venezuela)*

Hasta la década de 1960 los individuos nacían y maduraban en un medio que no cambiaba radicalmente, ni cada década ni, tan siquiera, de una generación a la siguiente. Ahora no funcionan ya las antiguas formas. Hay una crisis del modelo acumulativo de vida.[1] El advenimiento de una nueva cultura y una nueva temporalidad, cuyos cuatro pilares, entre otros, son la tecnología audiovisual, las computadoras, la energía nuclear y el control genético, han provocado una crisis de significado y de visión social, así como una pérdida de identidad. Ante la crisis del tiempo acumulativo y lineal, la homogeneización cultural y social, el monoteísmo de los valores, el saqueo del ambiente y de la economía por el dominio tecnocrático, la eliminación del papel local en la toma de decisiones, se elaboran varias contra respuestas culturales. Se renuevan viejos nichos culturales, como la vida rural, el lenguaje de los antepasados, la comunicación oral, la noción de raíces. Se busca refugio en lo viejo, como manera de lograr un reconocimiento de la diversidad humana y la invención de nuevas formas sociales. Pero estas alternativas, estas estrategias de alivio, son la expresión de grupos minoritarios.

A esta sintomatología generalizada de la tardomodernidad, habría que agregarle el plus de cada región en particular, de acuerdo al modo cómo ha insertado y resuelto la problemática de sus procesos histórico-sociales en virtud de la compleja agenda del proyecto modernizador y de su eventual disolución en estos tiempos. El saldo actual de la contemporaneidad venezolana está signado por el fracaso, derrota y últimamente descrédito de una serie solapada de proyectos políticos que -independientemente de su cualidad ideológica- se reconocían igualmente en la Razón Ilustrada, y que, por otras razones no menos serias, han demostrado su ineficacia. El desencanto y el escepticismo son componentes decisivos de las sensibilidades que miran, ahora desasistidas de utopías, un presente desarticulado y un pasado diluido. El mito del progreso, acelerado por la vorágine petrolera, los petrodólares, la petrocultura, agilizó la inserción del país en el uso compulsivo de patrones consumistas de existencia, provocando también una progresiva liquidación del pasado, de su historia, y, puntualmente, de la red del tejido simbólico de referencias en el cual una determinada

sociedad se reconoce y puede aglutinarse entorno a ciertos modelos identitarios. Si a esto le sumamos la violenta devaluación en la última década de aquellos aspectos todavía sólidos de la realidad nacional -para recordar someramente: la debacle bancaria, la poblada del 27 de Febrero, los golpes de estado, los juicios inconclusos de las presidencias de la República, los niveles de corrupción, el desborde de basura, delincuencia y enfermedades, la falta de agua- lo que queda es una especie de vacío de categorías de dónde asirse, y, por otro lado, paradojalmente la cólera de las voces que no se resignan a esta desarticulación social: voces de resistencia sobrevivientes en las fisuras de una historia oficial tan invalidada como el poder institucional que la sostiene.

Son las voces -y a ellas me voy a referir- que, desde posiciones subalternas, erigen con su trabajo una posibilidad vertebradora de los fragmentos residuales de una cultura atomizada.

Aunque la metáfora biológica no decide el carácter hegemónico o subalterno del sujeto masculino o femenino, destacan con un perfil lo suficientemente incisivo para detenerse en él, el conjunto de novelas publicadas en esta última década por Laura Antillano (**Perfume de Gardenia**, 1982; **Solitaria Solidaria**, 1990) [2] Milagros Mata Gil (**La Casa en Llamas**, 1989; **Memorias de una antigua primavera**, 1989; **Mata El Caracol**, 1992) [3] *Y* Ana Teresa Torres (**El Exilio del Tiempo**, 1990**; Doña Inés contra el Olvido**, 1992) [4] , *corpus* narrativo, que, independientemente de las diversas estrategias usadas para representar la mujer como los nudos de tradiciones personales y colectivas, encara, de manera casi orquestada una re-escritura de la historia, pero desde ángulos que comprometen la recuperación no sólo de tradiciones desdeñadas, de sujetos silenciados (femeninos sobre todo), sino también las texturas culturales que yacen por debajo de las historias oficiales.

Uno de los dispositivos detonantes de esta preocupación por recuperar el imaginario histórico desde la plataforma ficcional es el carácter mutante del sistema de referencias espaciales, básicamente de Caracas, pero también del país: **País portátil** acuñó en su momento una metáfora lucida de una nacionalidad volátil:

> *Cuando fui al centro ... me parecía que estaba perdida en una ciudad desconocida... hasta que vi que era bien sencillo, estaba en la esquina y las Residencias no las veía porque las habían tumbado y en su lugar se levantaba un edificio inmenso... Fue como quedarme sin paisaje, como si las máquinas demoledoras hubieran arrasado con nosotros... como si el tiempo o las máquinas de demoler fueran lo único que tuviera en este país una cualidad democrática... como si debajo de los escombros estuviéramos nosotros. (**El Exilio del Tiempo**, 223)*

El desarraigo que ha producido el crecimiento hipertrofiado de la ciudad, el vértigo de sus cambiantes arquitecturas y escenarios, ha dejado a la colectividad sin puntos de referencia que puedan explicar su proceso en el tiempo. La velocidad de las mutaciones aniquila la vivencia de un centro imantador de sentido. Por ello, el gesto de una narrativa con el aliento de restablecer una especie de macrorrelato fundacional (gesto por demás arcaico dentro de las postmodernidades) es un modo de sobrevivir en un paisaje urbano que socava cualquier permanencia. Una ciudad movediza y la percepción de un país devastado, constituyen el marco de fondo de estas novelas: la consistencia irreal de sus proyectos, la artificiosidad de su bonanza, la naturaleza travestista de sus actores, la usurpación de sus tierras y riquezas, el olvido de sus víctimas:

> *Todo fue como una aparición o un espejismo: acabó sucumbiendo ante la voracidad de los olvidos. Los extraños arrasaron los privilegios y cada vez se erigieron en amos: eran políticos, técnicos, artistas: eran **todo**. Ellos se adueñaron de la historia y de los recuerdos, pero equivocaron las fechas y las palabras... Pero nada volverá. Ésta es una ciudad sin*

> *huesos... Miremos en derredor: ruinas, odio, ambición, corrupción y sangre: ésas son las pautas de esta historia... Y ahora, cuando se han cumplido cincuenta años, sólo los sobrevivientes se aferran a los palos del desastre, sin querer salvar realmente la memoria del avance indetenible de la disolución.(* ***Memorias de una antigua primavera, 77, 81, 9)***

Tema central en **Memorias de una antigua primavera**, y contexto inevitable en las demás, ha sido el presente de la Venezuela petrolera la que, por procesos de mimetización con modelos foráneos (lo que se reconoce como *miamización*) y una riqueza fácil y descontrolada, ha inundado el espacio nacional con una serie abigarrada de imágenes que han terminado por obturar lo que quedaba como legado de la tradición. Cancelado el período saudita, la sensación de vacío y amnesia aparece descarnada, y urgente la re-fabricación de uno o varios tejidos que puedan operar como reemplazo (en el sentido de Ersatz) de una historia borrada que sirva de plataforma de balance para ***repensar (se)*** como sujetos sociales también dentro de nuevas coordenadas. (5) La narradora que cuenta y escribe la novela que leemos como **El Exilio del Tiempo,** cuando niña, le había entregado al Tiempo toda su herencia familiar (cosas, conversaciones, fotos, las sombras de los tíos, las historias de los abuelos, la casa); así se había quedado como *única sobreviviente del naufragio*; el Tiempo, perverso "implacable", "insaciable" "la fue dejando sin pasado", "condenada al silencio": *exiliada del tiempo*. Entonces la escritura se convierte en una labor titánica porque le tiene que hacer frente -alegóricamente hablando- a una instancia antropofágica (instancia androcéntrica que resume tradiciones patriarcales y prácticas culturales falocéntricas), en este caso al Tiempo, en otras al padre, al Estado, que se ha fagocitado las identidades. La escritura es así un reto contra este vacío, un acto de rebeldía de subalternos críticos, cuyo compromiso político en este espacio despolitizado es re-narrativizar esta realidad perdida:

> *Y después, frente a frente con el tiempo, tendría que arrancárselo, desgajárselo, despojárselo, para que una a una me devolviera mis ofrendas, aunque con polvo, incompletas ... recoger con tristeza lo que el tiempo había hecho con ellas, unos pedazos desarticulados, unos muñecos sin voz, unas hojas separadas de un libro desencuadernado era eso lo que el tiempo me devolví... Entonces me senté y escribí la primera frase de una novela... (263)*

El problema de la escritura como el modo que se tiene para retener y rehacer los signos de una realidad e historia desvanecida es punto neurálgico en todas estas obras. Al tiempo que la misma escritura reconstruye hacia atrás y adelante, orígenes y decadencias, reestablece genealogías, devela secretos, descubre paralelismos entre pasados y presentes, testimonia: UNO, el carácter meramente ilusorio, convencional de esta fijación, que sólo satisface al imaginario ("Quería indagar en esa desintegración lenta y fatal de nosotros mismos y el mundo que nos rodea, en busca de los orígenes, los gérmenes... solo soy una pobre narcisista que se mira (o pretende mirarse) en las palabras que escribe y que tampoco sirven. Porque son meros fragmentos de algo que tal vez un día fue grandioso y callado, pero que hoy es grupo de escombros... No puedo reconstruir los muros del templo", **Mata El Caracol**, 153-4); DOS, la necesidad de una articulación coherente de los fragmentos para saber(se), por ende, la escritura de la historia es una forma de conocimiento (Zulay en **Solitaria Solidaria** es profesora de historia, y a través de la investigación documental que realiza sobre el guzmanato, descubre los manuscritos inéditos de Leonor Armundeloy, que le permiten conocer que hubo otras historias de rebeldías y resistencias en la Venezuela finisecular); TRES, lejos de todo pasatismo, la reconstrucción del pasado no significa su nostalgia ("era mejor que demolieran la casa sin nostalgia y pudieran construir sobre el solar una nueva historia", puntualiza esta narradora de **El Exilio del Tiempo**, 261); CUATRO, al no ser una reconstrucción edulcorada, permite, mediante un proceso de

extrañamiento, expresar aspectos recuperables que sirven para reestablecer identidades subalternas (de mujeres, de obreros), reconocer fracasos, frustraciones y etapas marcadamente postizas de la historia nacional ("Esta fue una ciudad donde la vida floreció intensamente. Esta fue una gran feria de disfraces: todo a nuestro alrededor era fantasía, decorado, música, luces, y nosotros teníamos un arcón repleto de máscaras y trajes que cambiábamos e intercambiábamos según nuestro vertiginoso capricho... todo era el espejismo de una sola ambición, **Memorias de una antigua primavera**, 196-7); *Y* CINCO, el trabajo de esta escritura realiza en un doble movimiento, por un lado, la recomposición de ciertos hitos canónicos de la memoria colectiva, para luego, por otro, develar su carácter enmascarador. Así, esta escritura es desacralizadora y opera como fuente de contracultura. Hace y deshace simultáneamente. Lejos de emular el mito de Penélope, que tejía y destejía para burlar el tiempo, la tela de esta narrativa recupera fragmentos, empata hilos sueltos, le da voz a los/as que no la tuvieron, coloca en perspectiva para no dejarse entrampar por los espejismos de la historia o las versiones de la historia escritas por otros.

Más allá de la figura de alguna narradora preocupada por fijar signos, la idea más plástica de cartografiar el cuerpo de la nación refuerza este sentido de recorrer/reconocer un vasto territorio no explorado; y al fijar en él un nuevo sistema de coordenadas, poder (re)apropiarse de esa geografía, y poder manejar los mapas no sólo de la historia política, la historia de las expoliaciones, sino la historia personal, familiar, porque, al fin y al cabo, también las genealogías privadas están profundamente conectadas a la historia pública del país. Por consiguiente, el mapa como metáfora de la *casa-particular* pone al descubierto el mapa de la *casa-nacion.* El personaje Leonora Armundeloy cartografía en su diario su vida personal, pero el mismo también le sirve para consignar que: "Yo he conseguido iniciarme en un trabajo nuevo: la Cartografía... El gobierno va a imprimir un 'Mapa Físico y Político de los Estados Unidos de Venezuela'. Yo tengo que revisar archivos, desenrollar viejos planos y mapas, y marcar algunos caracteres en el original final que realizamos, los nombres de los lugares, montañas, Estados y Territorios, usar color azul

para ríos y lagos, y para los 'accidentes' del suelo, un tono hollín pardusco (**Solitaria Solidaria**, 138).

Podríamos decir que uno de los impulsos que guía este grupo de obras, es el de (re)diseñar una otra cartografía histórico-cultural del país; y al igual que Leonora Armundeloy en 1883, constituirse en un gesto neo-fundacional de otras estrategias reivindicativas de otros quehaceres culturales (como la cultura popular, de masas, canciones, periodismo, folletería, álbumes, recetas, telenovelas, manuales), y, en última instancia, desde preocupaciones distintas, el trazado de una historia de la mujer nacional o al menos de una historia parcial de ella. Y es en este sentido que una serie de relaciones duales entre *escritura-historia, historia-nación, nación-casa, casa-subalternos*, se esbozan desde posiciones litigantes. Escrituras que luchan en contra de la amnesia de una tradición patriarcal (**Doña Inés contra el Olvido**), escrituras que recomponen cuadros familiares (**Perfume de Gardenia, Mata El Caracol, La Casa en Llamas**), escrituras que rompen pactos de silencio **(El Exilio del Tiempo**), que deciden desde las tribulaciones cotidianas que se resisten a la disolución: escrituras básicamente alimentadas por una *conciencia en litigio* cuyo compromiso pareciera ser levantar con la palabra un vasto y continuo mural de la historia venezolana para arrebatarle a la nada el aliento cada vez más breve de una narrativa que parecía ya imposible.

El establecimiento de la legalidad -lo que podría ser la correspondencia entre la letra, la casa y el sujeto- es lo que hace que Doña Inés sea emblemáticamente esa conciencia litigante de un sujeto histórico desplazado precisamente del olvido hacia la palabra viva, recobrada:

> *Piensas que me ha llegado el momento de callar, y que yo debo también quemar mis papeles mi voz porque no hay razones para que siga buscando mis títulos de composición. Pues no es así... Debo seguir hablando para que sepas... puesto que únicamente me queda mi voz, permaneceré para relatar la destrucción.*

Escucha, de mi profunda memoria el destino de nuestro linaje. ***(Doña Inés contra el Olvido, 95)***

Voz solitaria y despierta frente a un escribano que transcribe fiel los signos del tiempo ("sabes que soy una mujer sin letras que únicamente aprendió a leer y a Garabatear unos palotes desmayados todos mis escritos fueron obra de escribanos", 91) y un, marido, interlocutor muerto y desmemoriado ("¡pero qué mala memoria tienes! No te preocupes, yo estoy aquí para refrescártela; la memoria...", 134). Del mismo modo las dos protagonistas de los dos finales de siglo, Leonora Armundeloy y Zulay en la novela de Laura Antillano son conciencias críticas solitarias no sólo frente a los procesos políticos dictatoriales del país, sino también aisladas (raras) en tanto marca sexuada (femenina) que asume para sí un discurso que desborda los linderos de la simple agenda doméstica y es capaz de convertirse en un sujeto que trasciende su propia subjetividad, y constituirse en agente de la historia pública a través de la escritura de esa misma historia: Leonora porque trabaja en una imprenta y fija en la letra de los periódicos de la época la otra faz de los acontecimientos; por ello la hacen presa y silencian por siempre su voz. Por el otro lado, Zulay, como profesora de historia, al exhumar de los archivos la otra cara de la historia oficial, su cátedra permite darle voz a la otra voz silenciada una siglo atrás. El gesto de solidaridad tiene en este caso un doble compromiso con el género sexuado y con una cierta modalidad de la escritura de la historia.

Una de las estrategias contraculturales frente a la tradición falocrática es la inversión del sujeto depositario de la memoria, que se ve desplazado desde el tradicional eje androcéntrico hacia un posicionamiento periférico. Esta nueva locación del sujeto femenino para narrar la historia (privada y pública) adquiere en este descentramiento, por un lado, una condición de activa beligerancia, y, por otro, una cualidad contestataria, porque corrige omisiones y desvíos de las versiones oficiales. Quien recuerda, sabe, explica, comprende, testimonio y asienta una contra-escritura (vs. las Cédulas Reales, los documentos jurídicos, Gacetas Oficiales, libros de historia, discursos políticas de personajes masculinos públicos) es una mujer, Doña Inés (y en otros casos

tendríamos sus equivalentes en las figuras de Zulay, Leonora, Adriana, Betty, Armanda, Eloísa).

La reubicación antropológica del punto de vista permite una inversión de los roles tradicionalmente asignados a los sexos en relación a la producción de un saber que excede el espacio doméstico -el hogar familiar-, básicamente signado por su historicidad, y una recolocación -al menos en este *corpus* narrativo- del sujeto femenino como instancia clave en la vertebración de una historia pública-nacional -que el imaginario colectivo de los tiempos modernos ha desechado- con líneas de las diversas historias privadas y familiares de cada personaje:

> *Alejandro, ¿qué haces que no te levantas?... ¿Qué haces dormido como un tonto?... Eres un muerto tonto, Alejandro, eres un muerto inútil, un muerto abandonado a su propia muerte... Unicamente yo veo en la oscuridad porque mis ojos han muerto hace mucho, y como ojos de cadáver, se complacen en contemplar a los cadáveres, únicamente yo no tiemblo de miedo y de hambre... Yo estoy aquí para recordar el final de, la guerra que emprendimos y cantar su victoria... (**Doña Inés contra el Olvido, 48, 71, 75)***

Es un esfuerzo por cartografiar históricamente una tipología femenina anclada en diversas épocas de la historia del país: fundamentalmente las narradoras protagonistas desafían con otro tipo de escritura el modelo patriarcal de prefigurar el deseo de la mujer subjetivada, la mujer puro sentimiento y sensibilidad, atrapada en las redes de un Yo psicologizado, ciega de pensarse más allá del sí mismo. 6 Tanto el modelo de la mujer doméstica como la mujer independiente emergen en estas páginas en un esfuerzo por recuperar la historia de la casa familiar dentro de un escenario político-social más amplio, que no separa lo público Y lo privado como dos espacios que la ideología

burguesa ha configurado en tanto sexualmente diferenciados. En este sentido, estas obras -con diversos matices- proyectan un doble esfuerzo: por una parte, reescriben desde un *locus* enunciativo politizado el carácter represivo, incestuoso y endogámico de la casa paterna y su desintegración en un tiempo presente:

> *Con el tiempo, la Casa había adquirido un aspecto estéril. Sus muros frontales, primorosamente pintados de verde un día, se habían ido destiñendo, se habían ido llenando de parches de un hongo gris y profuso que parecía comerse las paredes a pedazos... Porque Felipe Guzmán, mi padre, fue el caudillo entre aquellos hombres crueles y terribles que hicieron su fortuna a fuerza de rezumar la sangre de sus látigos y sus puñales y empaparse del olor a pólvora y de los gritos de los condenados... No quiero que relaten otra vez esas historias... Quiero hacer una hoguera con todas esas edades, borrar los desvaríos de fantasmas llenos de amargura... Hemos llegado a este juego atroz donde se estira la memoria acorralándonos de muros y recuerdos...* ***(La Casa en Llamas, 23, 59, 73)***

y, por otra parte, el trazado de puentes que articulan la historia de la casa a la historia del país, a ciertos ejes de la historia oficial, también marcada por signos de poderes falocráticos.

Estas narrativas, al interconectar la Casa con la Nación, reestablecen el carácter político de la división de las esferas pública y privada, particularmente reintroduciendo la naturaleza histórica y no eterna de la vida familiar y de la mujer.

Lejos de un regodeo nostálgico en el pasado patriarcal -a menos que éste esté funcionando a contrapelo de la absoluta historicidad de las sensibilidades contemporáneas-, la necesaria escritura y fijación de la representación de la casa patriarcal, creo que debe apreciarse como una operación exorcizante de la misma escritura, que a la vez plasma y objetiva en la letra una representación simbólica que es de urgente superación para una nueva configuración del sujeto femenino, liberado -a través de un ejercicio autobiográfico escritural- del deseo cosificador masculino. La escritura misma produce el re-cuento del núcleo patriarcal *(todos buscan la línea paterna, el hilo de la línea paterna: el sendero de la estirpe... Y te confieso que no sé como empezar al asunto sin convertirlo en un recordatorio de fantasmas familiares... el encierro verbal, el hechizo, los mil pliegues destinados a la acumulación de evocaciones y reflexiones, cuyo espesor indica las vertiginosas fluencias de un tiempo que se encierra, se desenrolla a partir de un centro... máscaras sucesivas: caracol*, **Mata El Caracol**, 15); pero simultáneamente su fijación-disolución-liberación. La escritura, en una dirección, conjura los demonios de una tradición castradora, y, en otra, se esgrime como una máquina productora de un sujeto subvertidor que se desplaza, en una nueva vuelta de tuerca, del margen a un también nuevo centro anunciador de sentidos. La lucha del poder interpretativo femenino rediseña las subalternidades al desconstruir los ejes hegemónicos de la cultura (padre-casa, caudillo-Estado, genealogías-guerras).[7]

La visión recuperada del sujeto femenino le permite sacar a la luz los residuos opacos olvidados entre los pliegues de la historia oficial. Así, por ejemplo, en boca de Doña Inés la Guerra de la Independencia ya no es ese mural de victorias y derrotas de un elenco masculino presidido por el Padre de la Patria, sino también la dolorosa narración de sobrevivencia de los que se quedaron sin nombre: mujeres, niños, ancianos, esclavos, que entre el hambre, la lluvia y el barro, huyen aterrorizados en un lamentable éxodo hacia el oriente del país, Como un vasto contracanto en simétricas proporciones heroicas a la imagen que los historiadores han fabricado de los héroes masculinos, estas páginas re-focalizan la magnitud de la gesta bélica hacia el plano de la masa anónima que la historia oficial ha ignorado, sin embargo, capital en la vida social y economice del País.

Pareciera que solo una mirada subalterna -descentrada- puede rehacer otra historia: "Unicamente yo veo en la oscuridad porque mis ojos han muerto hace mucho" (**Doña Inés contra el Olvido**, 75).

Desde la muerte, Doña Inés puede dar vida en su escritura-memoria a todas las sombras-cadáveres olvidadas por la historia. El gesto autobiográfico femenino en tiempos postmodernos (en forma análoga **Hasta no verte Jesús mío**, 1969, y **Tinísima**, 1992, de Elena Poniatowska; **Si me permiten hablar...,** 1977, de Domitila Chungara, para mencionar sólo algunas) no tiene ya mucho que ver con el *bildungsroman* de una vida ejemplar; sí más con la relación de un caso representativo de una comunidad marcada por su *ninguneamiento* étnico, sexual, regional, laboral, político, etc. Es el sujeto que habla en nombre de un grupo; es el Yo de un nosotros, independientemente si su formalización no se corresponda con la narración en primera persona. Por ello, poco importa si los personajes remiten a figuras históricas "reales"; su carácter enteramente ficticio favorece la producción de un poder -el de la palabra- para hablar por otros de su misma clase.

También esta nueva modalidad autobiográfica apunta a: uno, demitificar el sujeto masculino moderno hacedor de una historia nacional, que finalmente resulta una historia inauténtica, baile de máscaras, llena de poses, de usurpaciones y exilios:

> *Cierto que la ciudad alcanzó momentos de gloria, que hubo el intento de construirle un pasado... Todo fue como una aparición o un espejismo: acaba sucumbiendo ante la voracidad de los olvidos. Los extraños arrasaron los privilegios y cada vez se erigieron en amos: eran políticos, técnicos, artistas: eran todo. Ellos se adueñaron de la historia y de los recuerdos, pero equivocaron las fechas y las palabras. Levantaron la Carta Astrológica de una ciudad fundada el 23 de febrero de 1933, y esa ciudad nunca fue*

fundada y nunca ha existido. Mintieron, pues, y atrajeron con su mentira otras maldiciones...(***Memorias de una antigua primavera****, 77)*

Dos, despojar al sujeto femenino -mediante el gesto catártico de la escritura- de una historia incómoda y de un pasado enajenante; y tres, el esfuerzo por reconstruir un sujeto subalterno hecho pedazos, fragmentado, roto, y reestablecer su identidad genealógica. No es casual que este conjunto de obras estructura sus estrategias narrativas echando mano tanto a formas fragmentadas (**Mata El Caracol, Memorias de una antigua primavera, Perfume de Gardenia)** tan caras a la cultura del álbum femenino (*De ella quedan algunas fotografías en el álbum familiar, y los recortes de periódico donde he seguido sus viajes por el mundo y sus andanzas. Quedan los cuadernos de sus primeros poemas y los libros de su primera Biblioteca. Yo intuyo [sé] que en esos mínimos vestigios está el secreto del tiempo y la posibilidad de rescatar la memoria,* **Mata El Caracol**, 62), como también recuperando el macrorrelato -en tiempos de su efectiva disolución- como gesto fundacional de otra tradición. La insistencia en la reconstrucción del árbol genealógico familiar en las novelas de Ana Teresa Torres ilustra el esfuerzo por desmentir el "*fin de la historia*".

Por otro lado, si se reflexiona sobre los fenómenos de la ruptura, la anomia, la amnesia, y las crisis engendradas por los rápidos cambios experimentados por los participantes en las nuevas formas de vida, la *historia de vida* (y me refiero a estas narraciones ancladas simbólicamente y formalmente en un Yo autobiográfico), puede permitir la identificación de la elección de ciertas estrategias utilizadas para mitigar el desequilibrio y el desorden de un cambio demasiado rápido. La selección del método biográfico (narración en Yo, diario, el género epistolar, estructuras narrativas en forma de diálogo, monólogo, soliloquio) se vincula con la dinámica del cambio y, por ellos no es un simple registro de prácticas culturales, sino, más bien, una revelación de interacciones, de conflictos y de posiciones sociales y políticas alternativas dentro de un amplio marco de variantes contraculturales.

Frente al horizonte de una reciente tradición narrativa venezolana claramente signada por una llamativa brevedad y laconismo del impulso narrativo -de hecho, la crítica literaria nacional ha señalado el giro sucinto que ha tomado la narrativa dando lugar a una preferencia por el cuento breve en detrimento de formas narrativas de largo aliento-[8,] este *corpus* de novelas ofrece una respuesta crítica alternativa en varios sentidos: la cantera de la intrahistoria (las historias de vidas nada relevantes) sirve como plataforma para el restablecimiento de narrativas fundacionales que satisfacen la reconfiguración de la historia del imaginario femenino; frente a la clásica novela histórica que recrea destacadas figuras masculinas de la historia oficial -recordemos las novelas de Denzil Romero, Arturo Uslar Pietri, Manuel Trujillo, Francisco Herrera Luque, Caupolicán Ovalles- estas obras no incursionan en la historia de los grandes acontecimientos, sino en la historia cotidiana, menuda, intranscendente: son así pues novelas históricas dentro de un nuevo concepto post-estructuralista y desconstructivo de la escritura de la historia; y, finalmente, frente al "relato imposible" de las recientes generaciones literarias -porque tal vez la imposibilidad factura esta situación de anomia y de desidentidad social- este esfuerzo está representando el trabajo de hilación del tejido de una memoria que se disuelve.

Como sacerdotisas antiguas, la escritura de mujer se torna en custodia crítica de la historia megalómana que se ha contado, pero también de la otra que se ha olvidado. La Casa paterna como emblema de un espacio simbólico de un proyecto de nación (más hecho de mentiras y traiciones) queda en estas paginas demolido: a la manera de una terapia psicoanalítico, la (recomposición del pasado no atiende necesariamente a nostalgias sino catarsis liberadoras.

> *Hay que enfrentarlo, sexualizarlo, saber que es básicamente un pasado hecho de acuerdo a la fantasía falocrática que ha controlado las imágenes del poder interpretativo de la palabra. La partida hay que peleársela a este*

> *tiempo antropofágico (masculino) que se ha canibalizado los retazos de otras historias. Volver a ubicarse en la historia es recoger con tristeza lo que el tiempo había hecho con ellas, unos pedazos desarticulados, unos muñecos sin voz, unas hojas separadas de un libro desencuadernado, era eso lo que el tiempo me devolvía, lo que me había prometido guardar y me había obligado a entregar, cuando yo tenía una edad imprecisa y él era un extraño. Entonces me senté y escribí la primera frase de una novela... (**El Exilio del Tiempo**, 263)*

No se trata exactamente de una propuesta en los términos de un feminismo radical, sino lo que identifica el proyecto narrativo de este conjunto de obras es ser un contracanto frente al perfil de cierta tendencia literaria dominante de las últimas décadas (la fragmentariedad, el hermetismo, la disolución del sujeto, la des-referencialidad), y ofrecerse como un tejido imaginario alternativo. En un sentido equivalente a la labor soterrada y de resistencia que realizaron las arpilleras durante los años de las últimas dictaduras de nuestro continente, la materia prima que infunda el cuerpo de esta narrativa son los retazos desarticulados que fueron quedando al margen de una historia nacional igualmente atropellada por los mecanismos invisibles del poder. (*)

(*) Este papel de trabajo fue presentado en el Simposio Literatura Venezolana Hoy, realizado en la Universidad Católica de Eichsttät, Alemania, en 1996

Notas y Bibliografía

1. F. Laplantine entiende por modelo acumulativo "el ideal de una sociedad en la que su conocimiento memorizado y capitalizado no se cuestiona todavía, así como un tipo de relación con la historia que se entiende como un legado que debe ser transmitido y un pasado que ha de ser cultivado y al mismo tiempo transformado", citado en *"Praxis antropológica e historia de vida"* de Francoise Morin, **Historia oral**, de Jorge Aceves Lozano (comp.). México: Instituto Mora y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. pp. 83-113.

2. Laura Antillano, Caracas 1950. Citamos de estas ediciones: **Perfume de Gardenia** (Caracas: Seleven, 1984); **Solitaria Solidaria** (Caracas: Editorial Planeta Venezolana, 1990, Finalista del Premio Miguel Otero Silva de Novela 1990).

3. Milagros Mata Gil, Caracas 1951. Citamos de estas ediciones: **La Casa en Llamas** (Caracas: Fundarte, 1989); **Memorias de una antigua primavera** (Caracas: Editorial Planeta Venezolana 1989 Ganadora del Primer Premio Bienal Miguel Otero Silva 1989); **Mata El Caracol** (Caracas: Monte Avila Editores, 1992).

4. Ana Teresa Torres, Caracas, 1945. Citamos de estas ediciones: **El Exilio del Tiempo** (Caracas: Monte Avila Editores, 1991, 2da ed.), **Doña Inés contra el Olvido** (Caracas: Monte Avila Editores, 1992).

5. Como ha señalado Freddy Raphael "el amor por el pasado y la resurrección de la tradición representan, con frecuencia, una sensación de pánico ante el rápido cambio, un deseo de esconderse bajo las faldas de la abuela "como si fuese otro mundo", un temor a perder los baluartes y los apoyos necesarios para mantenerse firme contra el flujo de cambios que inundan este siglo. Negarse a cortar el cordón umbilical con el pasado constituye un intento por huir de la muerte". Citado por Françoise Morin op. cit., P. 84.

6. Ver **Deseo y ficción doméstica**. **Una historia política de la novela** (España: Ediciones Catedra, 1991) de Nancy Armstrong.

7. Ver. **Las Conspiradoras La representación de la mujer en México** (México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1994)
8. Ver **El relato imposible** (Caracas: Monte Avila Editores y CELARG, 1991) de Verónica Jaffé. Y "*Narrativa 80: discurso populista e imaginario social en la Venezuela Petrolera"*, en Letras Caracas Nº 47, 1980, de Beatriz Gonzalez. También *"Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera",* de Beatriz González, en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima/Pittsburgh, Nº 29, 1989.

LA MIRADA FEMENINA EN LA HISTORIA

Cinco Textos de Luz Marina Rivas *

1

LA MIRADA FEMENINA DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA

Es casi un lugar común sabernos un continente sin historia, o un conglomerado de naciones e historias silenciadas, deformadas, o quizá demasiado parciales. En algunos de nuestros países, la historia de otros tiempos al menos vive muda en la imponente arquitectura precolombina, o en los viejos muros coloniales, en ancestrales casonas o edificios; también habita en iglesias y catedrales, que testifican el encuentro violento de culturas disímiles, tallado o pintado en imágenes mestizas. Sin embargo, en otros, las máquinas demoledoras incesantemente van enterrando una historia tras otra y levantado una y otra vez presentes superpuestos que se elevan vertiginosamente en pos de un futuro incierto porque aun no sabemos quiénes somos ni adónde vamos.

Tal es el caso de las ciudades venezolanas, con honrosas excepciones, que ofrenda cada día cuotas importantes del pasado a la pala mecánica. No sólo el pasado visible desaparece, sino también la memoria colectiva en este siglo modernizador. La historia oficial, por otra parte,

---

* *Investigadora especializada en Literatura Venezolana, ha escrito varios estudios sobre la escritura femenina y, específicamente, poniendo énfasis en la narrativa. Adscrita a la Universidad Central de Venezuela (Caracas)*

congela las mismas imágenes mitificadas en los textos escolares, de los cuales han sido excluidas múltiples voces. Frente a ese paisaje del olvido, tres autoras venezolanas, Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres, buscan en su literatura llenar los vacíos de las sin memoria.

Estas tres autoras han tenido una producción notoria de novelas de tema histórico que privilegian las voces de la otredad, que asumen con frecuencia el género femenino como voz narrativa en busca del devenir de la mujer como sujeto histórico, silenciada desde siempre. Si socialmente la mujer ha formado parte de los grupos subordinados, históricamente no ha sido reconocida en su hacer, como no lo han sido otros subordinados sociales. Las obras de estas escritoras han querido buscar este hacer desde novelas concebidas como *intrahistóricas*. Esto es, retomando a Unamuno, obras cuyos personajes son anónimos y realizan hazañas de supervivencia al enfrentarse a los acontecimientos históricos que los envuelven y determinan.[1] Se trata, como dice el poeta José Emilio Pacheco, de *la historia de los que no tienen historia*. Cabe agregar que desde ese anonimato, estos personajes hacen también historia. Desde los limites de su cotidianidad construyen o rechazan tradiciones, ideologías, inventan objetos o dejan de usarlos, se adaptan o no a los cambios que pretenden imponer los poderes hegemónicos. Estos personajes construyen, pues, la historia global, aquella que va más allá de los hechos puntuales políticos, militares y económicos, la que se desarrolla en la cotidianidad.

Las novelas que hemos estudiado como intrahistóricas son **Perfume de Gardenia** (1982**), Solitaria Solidaria** (1990), de Laura Antillano; **La Casa en Llamas** (1989), **Memorias de una antigua primavera** (1989) y **Mata El Caracol** (1992), de Milagros Mata Gil; **El Exilio del Tiempo** !990**), Doña Inés contra el Olvido** (1992) y **Vagas Desapariciones** (1995), de Ana Teresa Torres.

Todas ellas se nutren de la historia no oficial, de voces al margen del poder, revirtiendo la afirmación de Michel de Certeau, quien explica que la historia se escribe desde la posición del poder. Según este autor, el historiador asume la posición del príncipe, del dominador, y escribe desde una ficción del poder, pues él mismo no lo detenta, aunque pretende

asumirlo desde la escritura. Más bien, las novelas de estas autoras venezolanas se escriben desde el fracaso, tal como ocurre con otras obras como **El General en su Laberinto**, de Gabriel García Márquez; **Maluco**, de Napoleón Baccino Ponce de León; **Los Perros del paraíso**, de Abel Posse; **Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad,** de Miguel Otero Silva.

El fracaso es la gran constante temática de la producción de Antillano, Mata y Torres. Sus novelas hablan del fracaso de la historia, de la imposibilidad de asir el pasado, del fracaso de los esfuerzos individuales y colectivos. Aun cuando es esto el común denominador, hay focalizaciones diversas en las elecciones temáticas. El interés fundamental de Laura Antillano está en la vida cotidiana de sujetos femeninos que, separados en el tiempo, constituyen relaciones especulares. Para Milagros Mata Gil, la focalización está en la provincia y su historia, vivida desde personajes marginales e incomprendidos, con frecuencia femeninos. Ana Teresa Torres, en sus primeras dos novelas describe desde una ficción de poder que presenta fisuras. A medida que lo emplea, va desconstruyendo el discurso ideológico de las clases dominantes. En la última indaga sobre las *vidas ajenas*, las de personajes que se encuentran en las antípodas de cualquier poder, gente común y corriente que, sin embargo, se reúne en una clínica psiquiátrica.

Hayden White ha dicho, con razón, que toda historia es discurso, es construcción lingüística. No hay posibilidad de acceder al objeto de la historia, puesto que éste está mediatizado por múltiples representaciones lingüísticas que se tiñen de interpretaciones ideológicas diversas en tanto que éstas se insertan en sistemas semánticos culturales. El referente es, por lo tanto, *La cosa para nosotros y no la cosa en sí misma*, como bien lo explica Tomás Lewis, para quien el referente *permanece a la vez como constitutivo y deformativo de la realidad histórica (45-46).*

El discurso literario, entonces, organiza e interpreta lo real, le da coherencia y produce en el texto, *un efecto de realidad*, como lo explica Michel de Certeau. A continuación, visualizaremos las constantes de los discursos empleados por estas tres autoras, que conforman, a nuestro

juicio y pese a sus diferencias individuales, una tendencia en el modo de historiar en la literatura, de interpretar el pasado desde el presente, que sobresale en la actual producción narrativa venezolana y que, en una primera aproximación hemos querido comprenderla como la mirada femenina de la historia venezolana.

Las constantes de estos discursos que hemos hallado son las siguientes:

- La visión del mundo se proyecta desde lo privado hacia lo público. La historia es vista desde la interioridad de la vida doméstica, la cual es determinada por los acontecimientos del afuera.

- Identificación afectiva con un espacio físico y geográfico de los personajes o de los narradores, dentro del cual el espacio doméstico resulta privilegiado.

- Estructuras fragmentarias, en las cuales están presentes los siguientes elementos:

- Polifonía Narrativa.

- Cruce de géneros con frecuencia relacionados con las *contraliteraturas.*
- Juegos de intertextualidad.

- Interpolaciones de elementos de la cultura popular y de masa (oralidad, textos de canciones boleros, guarachas-, textos periódicos, etc.).

- Utilización de las imágenes: presencia de las fotografías o descripciones de las mismas como metáforas del tiempo detenido.

- La metaficción o el discurso de la historia dando cuenta de sí mismo.

LA HISTORIA DESDE LA INTERIORIDAD DOMÉSTICA

Las fronteras entre lo público y lo privado se diluyen en estas obras. Lo primero determina a lo segundo; sin embargo, la mirada surge de la casa, de la cotidianidad vivida por los personajes en sus vidas privadas. En **Perfume de Gardenia**, de Laura Antillano, la saga histórica se construye a partir de los personajes femeninos de una familia -abuela, madre e hija-, que viven el mundo de afuera desde sus vidas casi anodinas, desde la Venezuela de la Guerra Federal, a mediados del siglo pasado, hasta los años ochenta del siglo XX. En esta novela lo cotidiano se marca por usos y costumbres, productos y objetos que se reúnen en largas enumeraciones, que constituyen de por sí, descripciones de la historia. Así, no sólo las revueltas civiles y los cambios de gobiernos causan cambios en las familias, sino también la música popular, las industrias artesanales, los inventos que se incorporan a la vida doméstica, la medicina casera. Esto se ilustra con el pasaje de una esposa encinta durante los años de la dictadura, los cincuenta, en el cual ella vive la angustia de la espera del marido preso del régimen escuchando las noticias y las canciones de la radio.

En **Solitaria Solidaria** una profesora universitaria de historia hace un trabajo de investigación sobre la Venezuela decimonónica del Autocrático Antonio Guzmán Blanco, y tropieza con los diarios de una mujer que vivió esa época. La cotidianidad de la una y de la otra parecen establecer paralelos múltiples, que explican a la primera su propia existencia en relación especular con la segunda, como también se identifica la nieta de la otra novela con la madre y la abuela. En la historia de ambas se suceden los hechos de la historia publica. Penetran en sus vidas luchas sindicales o gremiales, cambios de gobierno, transformaciones del entorno. En la vida de la mujer de los tiempos de Guzmán vemos aparecer los trenes, los teatros, la luz eléctrica, el jabón de panela, el arte de los impresionistas, las ideas socialistas y las luchas sindicales. En la vida de la historiadora se suceden las crisis económicas de la Venezuela contemporánea, los cambios políticos, las luchas gremiales, la publicidad, los Beatles, Sting y las luchas antirracistas de Nelson Mandela. Todo ello se va filtrando en el texto desde diarios y reflexiones personales, desde cartas y documentos diversos. Todo ello

tiene impactos determinantes en sus individualidades y las van conformando como sujetos sociales, aun desde los espacios marginales que habitan, que en esta novela no son verdaderos hogares, sino lugares que oscilan entre casa y lugar de paso. Una de ellas ha vivido siempre en un hotel; la otra ha emigrado a una ciudad extraña.

No sólo las obras de Laura Antillano presentan este rasgo. Igualmente, en **La Casa en Llamas,** de Milagros Mata Gil, se hace un recorrido desde la Venezuela finisecular desde las montoneras y las dictaduras, hasta el estado petrolero sumido en crisis y contradicciones económicas, a partir de la historia de Armanda Guzmán y su madre, cuyos destinos son determinados por la gran Historia. Así, Armanda pasa a ser la acomodada esposa de un militar en tiempos de la dictadura, a una exilada sin razón y, más tarde, una guerrillera comprometida, para finalizar su vida como una artista solitaria. El contar la historia se desencadena a partir del incendio de su casa, que de múltiples formas, era una historia que habitaba en su interior **Memorias de una antigua primavera** narra la evolución de un ficticio pueblo del oriente hasta su decadencia de ciudad moderna, en el cual podemos reconocer a *El Tigre*, población surgida de la explotación petrolera. La historia se reconstruye no sólo por la voz del cronista oficial, sino desde las voces de sus habitantes, que la elaboran desde sus calladas cotidianidades y desde sus propias casas en ruinas, desde espacios domésticos que reflejan el deterioro o el extrañamiento de la vida moderna. En **Mata El Caracol** resulta menos evidente la intrusión de la gran Historia en la vida familiar, pero no está ausente. Se la puede reconstruir desde las viejas fotografías familiares y así descubrimos el mundo de un anciano padre que ha vivido historias lejanas determinadas por la emigración de su madre.

Ese fluir de la historia total hacia lo doméstico y familiar se hace más consciente en las novelas de Ana Teresa Torres. La historia del país y sus relaciones con ella obligan a la familia a múltiples exilios y la impotencia de sentir la determinación de la vida individual por causas ajenas a la propia voluntad, le hace exclamar a la Mercedes de **El Exilio del Tiempo***:*

> *Odio como toda mi vida se ha visto envuelta en problemas que no entiendo y de los que no participo, odio sentirme siempre anticipando un acontecimiento que no puedo preveer, una decisión que proviene de un destino ignorado, me parece como si toda mi existencia se desarrollara a la intemperie (...) Odio este continuo aplazamiento cuyo término nunca es el esperado. Odio a mamá cuando me dice, mi amor, no se puede decidir nada, es necesario ver cómo se desarrollan los acontecimientos y que tu papá resuelva. Odio esa frase que vengo escuchando todos los días de mi vida porque creo que él tampoco decide nada, se sienta en su escritorio, habla con Ernesto, revisa unas cartas, se sienta de nuevo, dice, Clemencia, por favor, hazme un café, y luego comenta, que malo es este café africano. Odio ese gesto que le he visto todos los días del mundo, esos tres repetidos cuando se sienta a decidir y sé que no está decidiendo nada, sólo esperando mientras quiere hacernos creer que decide. Odio ser yo también un perpetuo gesto inacabado.(117).*

Esa conciencia desde lo doméstico de la supeditación de la vida individual a una historia impuesta por otros está también presente **Doña Inés contra el Olvido**. El fantasma de *Doña Inés* continúa habitando su vieja casa en la casa de Mijares de la Caracas colonial y, presencia impotente, como se sucede la historia del país en la historia de casa. Ve su esplendor colonial, mira con dolor su abandono durante la emigración a Oriente de los caraqueños patriotas en 1814, contempla su austeridad en los años de relativa paz republicana, se horroriza con la destrucción y violación de su vivienda al llegar los caudillos de las montoneras a la ciudad a finales del siglo y huye desolada luego de presenciar su demolición en pleno siglo para dar cabida a un edificio. En su necesidad

de centro doméstico para su mirada, el fantasma se muda a la casa de la familia en el este, donde cabían varias casas como la de ella, y se adueña del nuevo espacio y sus objetos para continuar mirando la evolución del país.

Aunque **Vagas Desapariciones** no es una novela de tema histórico, interesa por la ficcionalización del hecho de construir una historia. También en ella se mira el transcurrir de la sociedad desde una casa de reposo para pacientes psiquiátricos, único hogar del personaje principal, Pepín, quién nunca la llama *clínica*, sino *la casa*. Este personaje, un enfermero de origen humilde, huérfano y totalmente solo, siente la necesidad de saber en que fecha llegó él a esa casa, único lugar que le da un sentido de pertenencia. Como lo ignora, decide junto con Eduardo un artista homosexual, paciente de la casa, escribir toda su historia personal hasta dar con la fecha que tanto le interesa, pues ve en ella una afirmación de su ser en un tiempo que nunca lo ha registrado. En un momento le dice a Eduardo con armadura, al contemplar una foto infantil de éste: *ahí dice que tú tenías cinco años. En ninguna parte dice que yo tuve cinco años (38).*

La necesidad de articular su tiempo, desconocido, con su espacio, el lugar con el que se identifica, lleva a Pepín a indagar su pasado en su memoria encontraste permanente con su vida cotidiana en la casa, donde atienden a unos pacientes con quienes lo unen lazos de auténtico afecto. En esa empresa lo acompaña Eduardo, quien también investiga en su propio pasado y se van filtrando las historias individuales de cada uno de los pacientes, que se entremezclan con las de Pepín y Eduardo y con los discursos atormentados del profesor, un científico inmigrante a quien aún torturan los recuerdos de su niñez durante la Segunda Guerra Mundial. Esa casa que constituye el centro de afirmación de Pepín será vendida, lo cual desencadena en él la demencia criminal al final de la novela. Al fracaso de la ubicación de la ansiada fecha que rescate su fecha individual, se aúna la pérdida del espacio vital y, por lo tanto, de su propia identidad.

La casa, lo doméstico como centro de la mirada hacia lo histórico nos conduce a la relación espacio-temporal que se establece en la novela.

IDENTIFICACIÓN AFECTIVA CON EL ESPACIO GEOGRÁFICO

Si, como hemos visto, el primer espacio de identificación de los personajes en estas novelas tiende a ser la casa, el espacio más próximo, sucede también que hay en ellas una fuerte identificación con otros espacios más amplios. Pero próximos. No hay tanto una conciencia de país como la hay del terruño. Cuando la acción se desenvuelve en ciudades como Caracas y Valencia, la identificación se establece con ciertas calles y lugares y con el sitio de habitación.

Noé Jitrik caracteriza el sentido de la novela de tema histórico como América Latina como una búsqueda de la identidad, de qué se es frente a otras identidades y cómo se problematiza ese ser con respecto a la *alteridad*. Ahora bien, no sólo somos por la forma como hemos sido, sido por el lugar donde hemos estado. El espacio se vuelve muy importante en estas novelas que se relacionan con la historia. Los personajes se identifican con él y, cuando deben emigrar, intentan llevárselo consigo. En **Solitaria Solidaria y Perfume de Gardenia**, los desterrados añoran el sol del Caribe. La protagonista de la segunda, la historiadora, recorriendo los mismos lugares que habitó su contraparte decimonónica, Leonora Armundeloy, se conecta con ella. Supone que sus ojos vieron los mismos paisajes de Adícora y Choroní y, estando en Adícora, se pregunta en cual de aquellas casas temperaba aquella mujer. En **El Exilio del Tiempo**, Caracas es el gran escenario de la historia de unos personajes, que llegan a identificarse con el sitio de la ciudad que habitan. Primero ellos son el centro, la esquina de Veroes donde se levantaba la casona colonial de la familia,, con sus cuatro ventanas indicadoras de su señorío. Con la modernización de la ciudad deben mudarse al lado este, y entonces ellos *son* el Country Club, donde vive la *gente conocida.* Uno de los personajes de la novela, Marisol, al descubrir que había sido demolido el edificio de su infancia dice:

> *Fue como quedarse sin paisaje, como si las máquinas demoledoras hubieran, arrasado con*

> *nosotros, con la señora Ríta y con Gloria, con Walter, con la señora Susana, con los sicilianos, con don Antonio y doña Clemencia, con la señora Mercedes y el señor Pedro Miguel, como si el tiempo o las máquinas de demoler fueran lo único que tuviera en este país una cualidad democrática (223).*

En **Doña Inés contra el Olvido**, el problema central de la novela lo constituye la posesión de la tierra, de las tierras donde se asienta la población costera de Curiepe, que por *siglos* han sido motivo de discordia entre doña Inés y su ex-esclavo y Liberto, Juan del Rosario.

Para **Mata El Caracol**, el lugar es un pueblo de decadencia, San Alejandro, adonde una de las protagonistas siente que debe regresar en busca de sí misma y del pasado familiar. La protagonista de **La Casa en Llamas** añora con nostalgia la sabana de su infancia y encuentra, luego de sus múltiples fracasos vitales, que su lugar está en la vieja casa paterna de una ciudad selvática y colonial, en la cual cualquier lector venezolano reconoce a Ciudad Bolívar. Sin embargo, el mejor ejemplo de identificación con el espacio geográfico, aquel que constituye una gran razón de nuestra identidad, está en las palabras del párroco de Santa María del Mar, la ciudad ficticia de **Memorias de una antigua primavera,** construida por inmigrantes provenientes de muchas partes, pero en su mayoría de la Isla Grande, en la que reconocemos como referente la Isla de Margarita. El párroco refiere su frustrado sueño de levantar una hermosa iglesia:

> *Aquí traje mis ilusiones, ilustradas por una serie de fotos del templo que un discípulo de Gaudi había creado en una isla del Pacífico. Durante años mostré mis fotos a quien quisiera verlas, con diferentes grados de interés, deslumbramiento y confianza en nuestras posibilidades. Pero pronto comprendí que estos*

> *isleños desterrados sólo querían reproducir las humildes catedrales de sus pueblos, que les traían recuerdos de su infancia: galpones con muros lisos, una fachada que se alarga por encima del tejado y un rosetón con vitrales encima del altar mayor (...) La compañía a instancias de los isleños encabezados por Subero, construyó el actual templo, tan sencillo y mediocre, burda imitación del de Pampatar, en la Isla Grande, donde se rinde culto a la Virgen del Mar (153-154).*

De esta manera el espacio se lleva a cuestas, es la ciudad que sigue de Cavafy, es componente de la identidad y solo en su reconocimiento es posible construir la historia.

Los espacios de estas novelas están llenos de objetos y personas, que son referencias claves en la vida de los personajes, tanto, que la narradora de **El Exilio del Tiempo** llega a explicarnos cómo los constituían un orden vital y cómo la pertenencia de cada uno de ellos y su historia, condicionan el *status* del poseedor.

La identificación con los espacios ocurre en las novelas desde una perspectiva afectiva. No hay distancia frente al propio territorio. El mismo constituye en buena medida el *quiénes-somos.*

ESTRUCTURAS FRAGMENTARIAS

La fragmentariedad es una condición presente en la mayoría de las novelas estudiadas. Parece, pues una condición de la memoria, que es acumulativa pero incompleta. Lo pasado se recupera sólo a partir de fragmentos, a los cuales se intenta alguna coherencia. En un momento muy logrado de la metaficción histórica, dice uno de los personajes de **El Exilio del Tiempo***:*

> *Soy el personaje más antiguo de los que hablan en esta novela, por lo tanto, soy apenas una radiografía del tiempo, una reliquia, un vestigio en el último grado del deterioro. He sido construido con los mismos métodos con que puede restaurarse una tela de muchos siglos, con apenas unas esquinas que permanecen, algunos hilos que conservan su tejido, y añadiéndole tantos pedazos nuevos que su imagen es totalmente una composición (251).*

La imagen de este personaje ilustra perfectamente la necesidad de lo fragmentario: si la historias se mira desde el presente, sólo se cuenta con fragmentos desarticulados. El contar desde el principio es subordinarse a un principio de coherencia cronológica artificial que no tiene porque ser la única manera de historiar. Se puede dar cuenta de la memoria tal como la registra, por pedazos, pues esto hace del texto otro artificio más rico en posibilidades, un texto múltiple, inacabado, *texto de goce*, diría Roland Barthes, quien ha reflexionado sobre la fragmentariedad precisamente en una obra que busca recoger una historia, la suya propia, o sea, su autobiografía**: Roland Barthes por Roland Barthes**, reflexiona así:

> *El círculo de los fragmentos:*
>
> *Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho de migajas: en el centro, ¿qué? (...)*
>
> *Como le gusta encontrar, escribir, **comienzos**, tiende a multiplicar este placer: es por ello que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres*

> *(pero no le gusta los fines: es demasiado grande el riesgo de la cláusula retórica: tiene el temor de no saber resistir a la* ***última palabra****, la última réplica) (****103****).*

La fragmentariedad permite, en la construcción ficcional de la historia, una heterogeneidad de miradas, múltiples posibilidades no clausuradas, la ausencia de un centro organizador del todo. Noé Jitrik apunta ganancias en esta manera de historiar que se hace cada vez más caracterizadoras de las producciones recientes en nuestro siglo:

> *(...) En cuanto a la linearidad, la denuncia de su carácter convencional, que descansa a su vez en una idea de temporalidad continua, permite articular una respuesta racional a su desgastada coherencia por medio del fragmentarismo que abre, así, una gran y extensa posibilidad: no es el que el fragmentarismo quiera violar la lógica del tiempo sino que la quiere aprisionar por caminos más hondos, tomando distancia respecto del causalismo en el que la linearidad parecía protegerse (28).*

Puede entonces interpretarse que la fragmentariedad funciona en doble sentido: por un lado es una propuesta estética del discurso literario; por la otra, resulta en una búsqueda de nuevos contenidos en el oficio de hacer la historia desde la ficción. En efecto, tal como es dicho, se busca dar voz a los que no tienen historia y permitir que se filtren en el texto muchas voces, muchas historias y muchas perspectivas. Por ello, la **polifonía** constituye un principio de construcción fundamental en la mayoría de las novelas estudiadas.

Perfume de Gardenia se estructura como una composición de textos, que se superponen unos a otros y narran fragmentos de la historia.

El texto total de la novela está constituido por diarios íntimos, cartas personales, telegramas, fotografías, manuscritos, testimonios judiciales, recortes de prensa, diversos *collages* de imágenes, monólogos interiores y narraciones en tercera persona. La estructura es acumulativa de pedazos de historia cuya coherencia debe armar el lector. La novela se construye como esos grandes altares familiares de la iconografía católica, presentes en muchos hogares latinoamericanos, de los que habla Celeste Olalquiaga en su **Megalópolis.** Explica como los altares familiares *rearticulan la historia en relación con los eventos que son importantes para el creyente (66)*. En efecto, tal como se coleccionan en ellos estatuillas, fotografías familiares, objetos sentimentalmente importantes para la familia, de la misma manera acumula sus textos la novela, dando voces a diferentes miembros de la familia, a los extraños que también intervienen en su historia (políticos, policías, cantantes) y hasta los antepasados. Para Olalquiaga, los altares individuales *representan una historia personal de recuerdos, anhelos y deseos colectivos (76)*. Esto es también válido para **Perfume de Gardenia**, pues en la polifonía de textos tan disímiles se mira la historia del país permeada por la historia de una familia. Esta, en su anonimato cultiva visiones y esperanzas que pueden representas los ecos de la colectividad.

Otro ejemplo de polifonía es **La Casa en Llamas**, en la cual aparecen varios narradores que se alternan: un narrador en tercera persona; Armanda, la protagonista, y uno de sus títeres. En **Memorias de una antigua primavera**, la polifonía es aún más rica: la historia de la ciudad es narrada desde la perspectiva de los fundadores: un capataz del campo petrolero, dos viejos obreros, el cura, la prostituta, un técnico norteamericano, etc. Se alternan voces narrativas en primera, segunda y tercera personas, que asumen distintas visiones del mundo y de su historia.

Igualmente hay multiplicidad de voces en **El Exilio del Tiempo**, que se van desprendiendo del discurso de la narradora, una adolescente que busca sus raíces en el pasado de la familia.

La polifonía como principio estructurador permite que en los textos se utilicen diversos géneros y discursos. Aparece el periodismo, las cartas, los diarios íntimos, los graffitis callejeros, letras de canciones populares, poemas, escenificaciones teatrales, gran parte de la cual conforma lo que Bernard Mouralis entiende como *contraliteraturas*. Hay un **cruce de géneros y discursos** diversos, que son precisamente los que la tradición culta no conserva y que en las novelas de estas autoras aparecen como formas de dar expresión a lo marginal. Esto ocurre en **Perfume de Gardenia, La Casa en Llamas, Memorias de una antigua primavera, Mata El Caracol, El Exilio del Tiempo, Vagas desapariciones**. De esta manera la cultura popular y algunas expresiones de la otra cultura, la que se ha dado en llamar *culta*, atraviesan esta producción.

La oralidad merece una atención aparte. Ella permea toda la producción que analizamos y tiene las mismas funciones. Sin embargo, la presencia de la oralidad resulta interesante como discurso para contar la historia desde lo marginal. En *Doña Inés contra el Olvido*, el fantasma de doña Inés narra dos siglos de historia venezolana a su marido Alejandro y a su ex-esclavo y liberto, Juan del Rosario. La oralidad del diálogo, del que sólo escuchamos la voz de ella, da al texto una gran fluidez y vivifica al *muerto que habla*, como diría Michelet. Las constantes apelaciones a un *tú* que escucha, devuelven al discurso histórico el carácter compartido y colectivo de la historia, involucran al *otro* de tal manera que el sujeto narrador no se impone como único observador. Así ocurre también en **El Exilio del Tiempo, La Casa en Llamas, Mata El Caracol.**

La utilización de las **fotografías** es también un principio estructurador en el interior de varias de las novelas. En algunas de ellas aparecen como imágenes que dialogan con el texto escrito; en otras, simplemente aparecen textos que describen fotografías. En todos los casos funcionan como metáforas del tiempo detenido. Esto sucede en **Perfume de gardenia, Memorias de una antigua primavera, Mata El Caracol** y **Vagas desapariciones**. Es en esta última la novela en la que cobran mayor importancia, pues la novela se estructura en la alternancia de cuadernos titulados *La felicidad detrás del olvido, Autobiografía de un*

escritor autodidacta, El fotógrafo ambulante. Los cuadernos llamados así, con este último título, son el resultado del diálogo de las fotos viejas de la familia de Eduardo con su propia memoria. A partir de ellas, elabora su propia autobiografía y enhebra recuerdos tan dispersos como las fotos que tiene en una caja. Las fotos se someten a revisión: se eliminan algunas, se rescatan otras, y a través de ellas, Eduardo se reencuentra consigo mismo, con lo que es y con lo que ha dejado de ser. Olalquiaga explica que las imágenes son fundamentales en la formación de la identidad, lo cual adquiere sentido en la construcción de una novela que dialoga con el historiar. Ahora bien, en Roland Barthes, la lucidez acerca de la imagen congelada en la fotografía es notoria en **El grano de la voz***:*

> *Es verdad que la foto es un testigo, pero un testigo de lo que ya no existe. Incluso si el sujeto está todavía vivo, se trata de un momento del sujeto que ha sido fotografiado, y ese momento ya no existe. Y eso es un traumatismo enorme para la humanidad y es un traumatismo renovado. Cada acto de lectura de una foto (...) Cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente, de una manera reprimida, un contacto con lo que ya no existe, es decir con la muerte. Creo que es así como habría que abordar el enigma de la foto, es al menos así como vivo la fotografía: como un enigma fascinante y fúnebre (363).*

De esta manera, la fotografía puede entenderse como un texto histórico. Es, de hecho, testigo de otros tiempos, da cuenta de lo que ya no es, y, si bien no es un signo en sí mismo, como dice Barthes, el estilo y la composición de una foto da mensajes sobre la realidad y sobre el fotógrafo, produce connotaciones, por lo cual es lenguaje en ese sentido.

En las novelas estudiadas, la fotografía es una voz más que hace la historia, un documento necesario dentro de la polifonía general.

La fragmentariedad de las estructuras novelescas de las obras que nos ocupan también tiene relación con los **juegos intertextuales**. Estos ocurren de diversas maneras. Por ejemplo, la incorporación de textos múltiples en **Perfume de Gardenia**, como un discurso del ex-presidente Rómulo Gallegos o la primera plana del periódico *El Nacional* del 23 de enero de 1958, fecha de la caída de la dictadura, es una intertextualidad que permite la resemantización de los textos por el nuevo lugar que ocupan dentro de una obra de ficción. En **Solidaria solitaria**, hay cartas auténticas de José Martí que resultan ser remitidas a personajes de ficción de la novela. Aquí, las posibilidades de significación se hacen muy ricas. En **La Casa en Llamas** se juega con múltiples textos como *El libro de Enoch*, que imprime a unos de los pueblos nombrados de la novela un carácter mítico y en otro momento, una parodia de las coplas de Jorge Manrique, carnavaliza la muerte de la protagonista. En **Memorias de una antigua primavera**, hay personajes cuyos nombre coinciden con personas reales de la vida publica venezolana. Abunda la intertextualidad en casi todas las novelas y ésta resulta ser un elemento que pone de relieve en las obras, con frecuencia, una oscilación ambigua entre ficción e historia.

METAFICCIÓN

La metaficción es una constante en las ocho novelas que hemos revisado. Ahora bien, la metaficción que nos resulta más interesante es la que tiene que ver con el hecho de historiar. Cada de las autoras elige una estrategia diferente para acceder a lo histórico.

En Laura Antillano, la historia se hace autorreflexiva precisamente en el juego especular planteado en **Solitaria Solidaria**. El hecho de escoger como personaje a una historiadora que busca en el pasado a una mujer que tiene parecidas características a las suyas propias (ausencia de figura materna, padre tutor y maestro, soledad vital, compromiso social, predilección de las mismas lecturas de los míticos españoles), es ya de por sí una forma de metaficción. De esta forma, la historia se plantea como una búsqueda del propio ser, una explicación y una manera de llenar vacíos vitales.

Milagros Mata Gil *hace una poética de la historia desde la destrucción y la inminencia de la muerte*. En sus tres novelas, el elemento desencadenante de la narración es un signo de decadencia o una cercana destrucción. Primero, la de una casa; luego, la de una ciudad y en la última novela, casa y ciudad a la vez. A partir de este acercamiento de la muerte, se comienza a rescatar la historia a través de la memoria, pero en ese contar se van sucediendo parodias, carnavalizaciones y teatralizaciones de una buena cuota de ese pasado. La vida aparece entonces como una ilusión fallida frente a la certeza de la muerte, un enmascaramiento de la destrucción inevitable causada por el paso del tiempo. Aunque la muerte y el olvido se le aparecen como inevitables, la escritura de la vida y de la propia historia es catártica. Contarla aplaza la destrucción y explica el Ser. Intentar asir la historia es una manera de aferrarse a la vida para Milagros Mata Gil y una vía para hacer esto es la literatura. La autora dice en **Mata El Caracol***: Hay un lugar en el tiempo que se llama pasado y hubo un hombre en el mundo que se llamó yo mismo, dijo el poeta (19).* La joven que regresa para escribir la historia de su padre quiere intentar también reconstruir la casa, aunque sabe de antemano que todo esfuerzo es fallido. Dice este personaje, llamado Eloísa:

> *Y te digo, te repito, padre, que todo este texto sólo fue en principio un juego, un ejército literario: el intento de reconstruir un texto a partir de esa necesidad de hablar, de decirte que me escucharas, aunque aparentemente ya no tuviera sentido:*
>
> *Quería que nos viéramos ambos enfrentados: como si fuésemos recíprocas imágenes en el espejo:*
>
> *Quería indagar en esa desintegración lenta y fatal de nosotros mismos y el mundo que nos rodea, en busca de los orígenes, los gérmenes,*

> *los estímulos barrocos del propio desmoronamiento (153).*

Esta visión de la historia como rescate de la identidad y de lo propio antes de que sobrevenga la destrucción no sólo está presente en Milagros Mata Gil. También lo vemos en la obra de Ana Teresa Torres en los esfuerzos fallidos de Pepín y Eduardo por recuperar el pasado y en el esfuerzo de la narradora de **El Exilio del Tiempo** que ofrenda al tiempo todos sus recuerdo, que éste lo devuelve hechos trizas, fragmentos incompletos del propio ser en un momento en que la familia se separa y deja de ser lo que había sido a lo largo de varios siglos. doña Inés, la que narra su historia contra el olvido, reitera con frecuencia que necesita contar su historia. Ella busca los documentos de sus tierras para asentar su crónica, para componer su historia. No hay ningún otro propósito del contar salvo el necesitar hacerlo a lo largo de toda la novela, para terminar diciendo al final, entre otras reflexiones:

> *A lo largo de mi vida quise estar a la altura de mis propias afecciones y la muerte me parece un profundo peligro para la memoria. Hoy que me despido de mi paisaje, ya muerto hace mucho, y que mis ojos de cadáver recorren la ausencia de lo que tanto amé sé que todo mi empeño ha sido crear una voz inútil, voz de cadáver para oídos de cadáver, pero acaso la memoria sea la más inútil de nuestras cualidades (238).*

Aun frente la futilidad del intento de recuperar el pasado, quijotescamente se asume el riesgo. La historia inasible sigue siendo necesaria. Si es imposible recobrar el pasado, al menos la literatura permite reinventarlo, como lo hace Pepín en **Vagas desapariciones,** o como lo hace la narradora adolescente de **El Exilio del Tiempo** cuando les inventa a la tía a la tía Graciela y a la tía Malena otras historias más interesantes. En las tres autoras, la metahistoria dentro de la ficción confirma la idea de Jitrik de la búsqueda de la identidad, del llenar los

vacíos de una historia que apenas se está haciendo. La historia literaturizada es, entonces, en estas novelas, una búsqueda de imágenes especulares en el pasado, en desesperado deseo de ser. No en balde ha dicho Elena Poniatowska al referirse a la escritura en Latinoamérica: *Escribimos para ser. (*)*

(*) Ponencia presentada en el Primer Simposio Interdisciplinario sobre La Nueva Novela Histórica en América Latina, Cartagena, 1996.

2

LA INTRAHISTORIA EN TRES AUTORAS VENEZOLANAS:

TORRES, ANTILLANO Y MATA GIL, REINVENTANDO LOS ESPACIOS

En este fin de siglo postmoderno y fragmentario, que alimenta y acentúa las diferencias, que reconoce la pluralidad de voces y perspectivas desde las cuales podemos conocer el mundo, y que ha perdido las certezas absolutas, es posible escribir la historia en femenino. Es posible reencontrar al propio país, al propio terruño, desde la voz parcial y no oficial de un sujeto femenino y desde la historia anónima de la cotidianidad en lugar de la historia de los grandes dirigentes de la sociedad. Ya la historiadora española Amparo Moreno, apunta la necesidad de reescribir la historia incorporando a ella los aportes femeninos, tradicionalmente silenciados por la historia oficial.

Para la literatura, nueva vertiente de la narración histórica en nuestros días, esto también es posible. Según Biruté CiplijauskaitJ, las mujeres europeas que escriben novelas históricas prefieren la firma autobiográfica para propiciar un visión femenina de lo histórico que rectifique la historia en general y dé prioridad a lo subjetivo. Se elige, pues, un sujeto femenino que narra desde la perspectiva de conocimiento de la mujer. Ese sujeto femenino narra la historia como *intrahistoria*, término utilizado por Unamuno para conceptualizar la historia narrada por quienes la sufren y no por quienes causan sus grandes giros desde las posiciones de poder. Las *intrahistorias* narran la historia desde la posición de anonimato de quienes se desenvuelven al margen del poder, de quienes nunca hubiesen cabido en la gran Historia de los acontecimientos políticos

y militares. Su perspectiva es subjetiva y parcial, pero quizás no mucho más subjetiva y parcial que la de los propios historiadores oficiales, que, condicionados por el pesos de sus propias ideologías y de sus propias épocas, terminan por escribir también historias marcadas por su propia subjetividad.

En América Latina y el Caribe, la novela histórica tiene un gran vigor actualmente, pues este tipo de relato, como bien lo acota Noé Jitrik, tiene una importante razón de ser como vía para la búsqueda de la identidad. Sucede que aquí también se escribe la historia en femenino, y así lo hacen tres importantes autoras venezolanas contemporáneas: Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. Todas ellas tienen en común el rescate la subjetividad femenina o de la subjetividad de la otra edad, de los relegados. En sus obras hay una construcción de la historia de Venezuela desde el margen del poder. Escriben *intrahistorias*, en las cuales se da preferencia a lo anímico, a lo afectivo, a lo cotidiano. La historia pequeña de los seres anónimos es permeada en sus novelas por la gran Historia. Los acontecimientos políticos y sociales se filtran en la vida cotidiana, la determinan y con frecuencia la empujan hacia derroteros no deseados por los personajes. Con frecuencia se adapta la narración en primera persona, el testimonio. La ficción autobiográfica es usual. De no ser así, un narrador omnisciente asume complicidad con un personaje protagonista ficticio cuya vida constituye el eje de lo narrado. Esto reúne los discursos históricos de las tres autoras y las diferencias de la tendencia generalizada en Venezuela entre otros autores de novelas históricas, mayoritariamente hombres, a hacer de grandes héroes o figuras conocidas los protagonistas de sus ficciones. Entre ellos estarían Arturo Uslar Pietri, Francisco Herrera Luque, Denzil Romero, Caupolicán Ovalles, Eduardo Casanova y, más recientemente, una mujer, Mercedes Franco.

El universo textual que hemos analizado está constituido por las siguientes obras: **Perfume de Gardenia** (1982) y **Solitaria Solidaria** (1990), de Laura Antillano; **La Casa en Llamas** (1989), **Memorias de una antigua primavera** (1989) y **Mata El Caracol** (1992), Milagros Mata Gil; **El Exilio del Tiempo** (1990), **Doña Inés contra el Olvido** (1992), de Ana Teresa Torres.

El discurso de la historia en todas estas obras tiene elementos comunes, que hacen surgir del *corpus* una tendencia interesante. Caben varios aspectos en el análisis. Así estas novelas se caracterizan, entre otras cosas por las **estructuras fragmentarias,** que se constituyen como amplios marcos para dar cabida a la polifonía de voces narrativas entrecruzadas. En la mayoría de las obras hay más de un sujeto que narra, por lo cual se relativiza lo narrado y se recuerda permanentemente desde la estructura misma la parcialidad de cada historia contada. En esa polifonía se multiplican también los lenguajes. Hay un **cruce de géneros y de lenguajes**, así como múltiples **juegos intertextuales.** Es posible hallar en el interior del espacio textual artículos periodísticos, poemas, letras de canciones, *grafittis*, escenificaciones teatrales, fotografías y descripciones de las mismas, incorporación del lenguaje oral, etc. El hacer la historia desde estas visiones parciales implica con frecuencia la necesidad de reflexionar sobre las necesidad de contar la historia, por lo cual la metaficción es un rasgo importante en esta producción. Se cuestiona en el interior de las obras la necesidad de contar la historia, de no perder la memoria, de explicar el propio ser a través de lo contado. Sin embargo, paralelamente se va reflexionando sobre la inasibilidad del pasado y lo inútil del esfuerzo de recuperarlo cuando el presente se muestra como un tiempo de la decadencia, de la proximidad de la muerte, de la inminencia de la destrucción. En la mayoría de las novelas, la narración del pasado histórico es la narración de un proceso de pérdida o de deterioro indetenible; es un relato que se presenta trágicamente como el producto de una batalla del ser humano pequeño y anónimo contra el tiempo inexorable o contra injusticias que están más allá del mismo, o como un espacio que se pierde y con él, la propia identidad. Van transformándose o desapareciendo pueblos y ciudades, y el olvido se asemeja a la muerte del colectivo y de gran parte de las razones de ser de los sujetos narradores o de los personajes. La visión del mundo se proyecta *desde lo privado hacia lo público***.** La historia se mira desde el interior de la casa, de la vida familiar, de lo doméstico. La casa familiar se construye en el espacio por excelencia del acontecer narrativo, así como también lo es el terruño antes que el país. El discurso femenino de las escritoras venezolanas parece preferir la casa, el propio espacio hecho por

los personajes para sí antes que los espacios públicos, donde la intimidad no puede expandirse a gusto. Los espacios cercanos son los privilegiados y en todas las obras es observable una *identificación afectiva con un espacio*.

En este trabajo nos centraremos en este último rasgo: en la relación afectiva con el espacio geográfico y humano que se establece en las obras de Antillano, Mata Gil y Torres, para indagar en la relación ficcional entre ese espacio y la historia recreada en la literatura. El discurso histórico de estas mujeres reinventa los espacios en comunión con la identidad. Los personajes se identifican con el lugar en el cual se desenvuelven en su vida cotidiana. Los lugares son escenarios de múltiples imágenes que los definen.

En las novelas estudiadas, la identificación afectiva con el espacio geográfico, nos muestra una vinculación importante con la *caribeñidad* venezolana, así como una evidente relación con el Caribe como región y con el mar como un espacio de referencia y de imaginario cultural. En la construcción de la historia el espacio es determinante. Hay un lugar en alguna parte para cada identidad, un *hemos sido* insuperable de un *donde*. En las regiones estudiadas no hay exactamente una conciencia espacial referida a región; la de país se hace más clara sólo cuando hay exilios. Más bien, está presente una conciencia del terruño, del propio lugar de crianza y desarrollo, lugar de la familia y mundo conocido, lugar de la identidad.

Ahora bien, en las novelas citadas hemos encontrado la presencia del Caribe textualizado a través de las siguientes constantes:

1. El mar y la naturaleza costera como espacios de la ficción con los cuales se identifican los personajes.

2. El imaginario marino como fuente de metáforas y comparaciones.

3. El puerto y la ciudad como escenarios cambiantes donde se desenvuelve la vida de los personajes.

4. Relaciones de intercambio cultural con las islas del Caribe.

EL MAR Y LA NATURALEZA COSTERA COMO ESPACIOS DE LA FICCIÓN CON LOS CUALES SE IDENTIFICAN LOS PERSONAJES.

La historia textualizada en la literatura no puede prescindir de las referencias espaciales. Las obras dan cuenta de la presencia del Caribe en esta literatura de un país volcado hacia el mar, cuya mayor densidad poblacional se encuentra en el norte del país y, aun cuando el mar no se vislumbre como próximo geográficamente, esa proximidad se da de hecho en el imaginario cultural presente en la obras.

En un país como Venezuela, los movimientos migratorios internos han sido frecuentes debido a la diferencia del desarrollo económico en distintas regiones. Así, el petróleo y los campos petroleros han atraído, entre otros, inmigrantes procedentes de la isla de Margarita, como ocurre con los personajes de **Memorias de una antigua primavera,** de Milagros Mata Gil, quienes fundan en medio de la sabana una ciudad alimentada por un campo petrolero y la llaman Santa María del Mar en recuerdo de su isla. La historia de Santa María del Mar narrada desde la perspectiva anónima de sus primeros habitantes reconstruye ficcionalmente las historias fundacionales de El Tigre, ciudad del oriente venezolano nacida al amparo de la explotación petrolera. Comienza siendo un pequeño pueblo de la sabana, que llega a convertirse en una ciudad moderna , para luego entrar en un proceso de franca decadencia, todo lo cual comprende en la novela un periodo histórico de unos cincuenta años. Los inmigrantes margariteños traen consigo el paisaje caribeño de la isla: siembran palmeras para recordar su terruño, diseñan la iglesia como la que había debajo de su isla; uno de los personajes recuerda sus fantasías infantiles asociadas con aventuras marinas. El mar es el lugar del origen del que nuca es posible desprenderse y que condiciona la historia vivida en el lugar de llegada:

> *Es de suponer que había decidido construir su propio exilio, y que por eso había asumido este pueblo como si fuera suyo. Se había adoptado a Santa María, y esa adaptación le había revelado el secreto del tiempo, lo había alejado del miedo al metérselo en el cuerpo, de manera tal fuera un elixir contra la nostalgia. Vivía aquí como en otra isla. Su sangre estaba llena de islas, su cabeza, de mar (148).*

Igualmente, el mar es espacio de la nostalgia para Don Francisco Mata, personaje de **Mata El Caracol,** quien recuerda con nostalgia dolorosa su niñez en el pueblo de Macuto, en el litoral central de Venezuela. El mar también es un lugar paradisiaco de la infancia en Doña Inés contra el Olvido, de Ana Teresa Torres, novela que cuenta la historia de querellas legales de la población costera de Curiepe. En ella se narra cómo en los tiempos de la independecia los personajes Francisco Martínez de Villegas, amo blanco, y Julian Cayetano, esclavo negro jugaban juntos sin sentir sus diferencias, en tiempos cuando juntos montaran para recorrer las trochas, vadear los ríos y luego extenderse en la arena de la ensenada de Higuerote y chapotear en el mar hasta que el sol se encontrara en su cenit (77).

Otra perspectiva de identificación con el mar, la constituye el hecho de tener que auxiliarse a otro país, alguno muy lejano, a donde el Caribe no puede ser trasladado a otro vehículo que no sea la memoria misma. Así, Gabriel, personaje de Perfume de Gardenia**, de Laura Antillano, exiliado en Chile y contemplando el paisaje grisáceo de Santiago, extraña el colorido caribeño de Venezuela; Sergio Gentile de** Solitaria Solidaria**, de la misma autora, recuerda la ciudad portuaria de Maracaibo desde París:**

> *Maracaibo es una ciudad de amplia vista, con la agitación y el encanto de los puertos*

> *mediterráneos, pero a su vez con sus vientos y su luz tan propia (sic) de nuestra América. El sol denominado la laguna y el color vivo de nuestras casas en su verdadero prodigio regalado a los ojos del habitante (35).*

La prima Isabel, de **El Exilio del Tiempo**, de Ana Teresa Torres, antes de irse a Francia en un viaje de estudios, decide recorrer la ciudad de Caracas y también el Litoral cercano, que pues decía querer llevarse en los ojos, su propio paisaje para cuando se enguayabara en el gris oscuro (231). El colorido del mar y de la naturaleza resultan pues claves importantes de identificación con el espacio propio. Por contraste, el extranjero carece de los colores del trópico, donde no tendrá Isabel la impresión fresca de la carretera bordeando el mar, estrechándose entre el Caribe y la tierra roja, alineada por secos cujíes de decaídos uveros, sorteada por bañistas y niños que siempre cruzan las carreteras (231).

Los exilios, tan frecuentes en toda la región caribeña, son dentro del *corpus* estudiado una constante. La historia venezolana ha estado signada por múltiples acontecimientos públicos que han llevado al exilio muchas personas, que han debido viajar al extranjero. Esto se textualiza en las novelas en un afán por recoger en la memoria de los personajes el recuerdo dejado atrás. Por ello, se enfatizan en todas las novelas los lugares y el clima, los paisajes con manglares, las casas de la infancia con sus guayabos y sus mangos y sus tamarindos, el recuerdo de sus aguaceros tropicales en contraste con las finas lluvias europeas. La naturaleza tropical permanece indeleble en la sensibilidad de los personajes desplazados. Incluso se narra un huracán en el pueblo de Adícora en **Solitaria Solidaria.**

El mar siempre tiene relación de una u otra manera con los personajes aunque su lugar no sea precisamente colindante con él: sea la capital, o la sabana o la selva. Es un espacio de la nostalgia, o un lugar de intercambio comercial, cultural, o sitio de visita relativamente cercano, anímicamente próximo, como puede apreciarse en el lenguaje de los narradores.

EL IMAGINARIO MARINO COMO FUENTE DE METÁFORAS Y COMPARACIONES.

Recientemente, Aura Marina Boadas ha observado en la narrativa continental venezolana una tendencia en el lenguaje a construir un sistema de metáforas y comparaciones asociadas con imágenes del mar. Esto se corrobora en las novelas analizadas. El mar no es sólo un espacio exterior sino interior, de manera tal que a través de sus imágenes que constituyen un saber cultural compartido. Podemos citar ejemplos como:

> *Todo se bifurca como una estrella marina de mil puntas, aparejado al sentimiento altruista, primario, que te hace militar en la juventud comunista* **(Perfume de Gardenia**, *p. 44-45)*

> *Recorrimos un largo camino: primero, en la gabarra "Argos", que atracó en La Peña, y después en tres camiones, atravesando una sabana que parecía interminable: lisa, verde y quieta. Uno perdía en ella las sensaciones del tiempo y la distancia, como la pierden los navegantes en altamar (* **Memorias de una antigua primavera,** *p. 26)*

> *(...) ahora que soy un muerto, reinvindico el derecho a contar mi historia, denme por vivo, soy un sobreviviente de ese naufragio (...)* **(El Exilio del Tiempo**, *p. 252).*

El mar es también un espacio onírico hacia donde viaja Armanda ya muerta, personaje de **La Casa en Llamas:**

> *Voy flotando en el río. Finalmente, mi cuerpo es arrojado en una playa muy blanca: el río desemboca en un fuerte ruido en el océano. Un olor profundo y picante a sal sube entre el de los mangles y las marismas, por detrás de la galería de palmeras. (...) Frente a mí hay un barco anclado: un barco grande y blanco, apto para largos viajes. ¿Cómo llegaré a esa cubierta tibia y soleada donde no se ve a nadie?*
>
> *(**La Casa en Llamas**, p. 254).*

Con estos ejemplo podemos apreciar cómo el mar se hace imaginario cultural de pueblos que conviven con él de diversas maneras. Así como hace quinientos y tantos años, los primeros europeos utilizaron imágenes de su propio mundo para describir a América y vieron tigres en los felinos americanos; amazonas, en las indias, piñas como imágenes de los piñones, etc., cada ser humano se vale de las imágenes más próximas para comunicar su visión del mundo.

El puerto y la ciudad como escenarios cambiantes, donde se desenvuelve la vida de los personajes

El puerto es un espacio relacionado con el mar, lugar de intercambio y de novedades, de intensos flujos que van conformándolo como lugar de entropía, de imágenes encontradas, de novedades y de tolerancia. Varios puertos venezolanos, que son además, ciudades importantes, son ficcionalizados en las novelas de estas autoras: Maracaibo, Puerto Cabello, La Guaira, Puerto La Cruz son lugares de paso, pero son lugares de la infancia y de la adolescencia también, el recuerdo de la niñez acostumbrada al caos cotidiano de estos sitios cambiantes, como lo expresa Adriana, una de los narradores en primera de **Perfume de Gardenia** refiriéndose al mercado viejo de Maracaibo cerca del malecón:

> *Atravesando entre los buhoneros, cintas para el cabello, tijeras, hierbas para curar el mal de ojo, estampas de Fray Escoba (...) El barco grande, los marineros italianos, que no entendemos, que no nos entienden, la orilla sucia del agua, llena de desperdicios, papelitos arrugados, colillas, tablones, cáscaras de frutas (46-47).*

Una de las protagonistas de **Solitaria Solidaria**, la historiadora Zulay Montero, se espejea en otra mujer del siglo pasado, que vivió en Puerto Cabello, Leonora Armundeloy, cuyos diarios son estudiados por la primera. Los espacios vividos comúnmente reúnen a estas dos protagonistas aunque el tiempo las separa:

> *Zulay piensa con optimismo en todo lo que ha significado este Puerto para la historia del país, y en la nobleza del mar, ese mar inmenso a sus espaldas, puerto de salida y entrada para los buques como para las lanchas de los pescadores que extraen de él el pan de cada día Zulay piensa en Leonarda y el Hotel Santander, y en Maracaibo y los barcos, y el sonido de las sirenas pidiendo puerto que marcaron su adolescencia allá en la Avenida El Milagro (324).*

De esta manera la historia reencuentra el espacio. En las novelas de Laura Antillano, la especialidad continúa a través del tiempo, con múltiples cambios, pero con un hilo que permite la identificación de lo que es propio. En las novelas de Milagros Mata Gil, los espacios se van perdiendo con las mutaciones y la desmemoria, y el contar la historia intenta recogerlos antes de que terminen de desaparecer, al igual que en la de Ana Teresa Torres, en que Caracas se aparece como ciudad caribeña, en permanente transformación. En sus novelas los espacios separan la

historia y las generaciones con frases como *cuando vivíamos* en *el centro de Caracas:* ése es el lugar de los abuelos, del origen familiar, con sus reminiscencias coloniales cada día más escasas, pues son el tributo que exige la pala mecánica. El este, más moderno, con sus autopistas y comercio lo va determinando, parece decirnos la narradora de **El Exilio del Tiempo***:*

> *Yo esperaba salir de la infancia como atravesar una larga tarde siempre cálida y llena de frutas misteriosas que los adultos conocen y los niños no, abandonar el espacio ahora decadente donde nuevas construcciones han ido progresiva y a veces regresivamente sustituyendo las casas. Edificios en algún momento nuevos, con relación a quintas, fueron a su vez demolidos o transformados en comercios y restaurantes. (59).*

Así, la ciudad caribeña se presenta cambiante, caótica, disfrazada y grotesca:

> *un monstruo joven prematuramente envejecido creciendo dentro de su cuna de niño, desbordada en sus límites, pintorreada en sus esquinas (60).*

Un monstruo tal, desbordado en sus límites, no puede ser contenido por la memoria. Esta se contenta, más bien, con el espacio cercano, con las calles conocidas y próximas que rodean la casa familiar. Sus imágenes van componiendo la memoria y la desaparición física de ese entorno propio, causa una sensación de pérdida de la identidad, como cuando Marisol, de **El Exilio del Tiempo**, intenta regresar al edificio donde se crió y no lo encuentra y se siente *sin paisaje, como si las máquinas demoledoras hubieran arrasado con nosotros.*

Como una ciudad que aparece y desaparece todos los días es mismidad y ajenidad simultáneamente para los personajes. La historia le persigue inútilmente. Con ella, sus habitantes cambian *status*, pareceres, estéticas y van desapareciendo también, para dar lugar al olvido. Puerto y ciudad están asignados por el Caribe multifacético en estas novelas. Se trata de lugares coloridos que escenifican el cambio permanente, el encuentro de toda clase de gentes, con los desarrollos no lineales.

RELACIONES CON INTERCAMBIO CULTURAL CON LAS ISLAS DEL CARIBE

En las novelas estudiadas es evidente el contacto cultural de Venezuela con el Caribe, puede decirse que en todas ellas. Las múltiples referencias van desde las mismas palabra *Caribe,* asociada para designar el espacio venezolano, pasando por la importancia que tiene la isla de Margarita, hasta el universo cultural del mundo de la ficción.

Así, la economía de plantación levantada sobre la esclavitud negra en la zona de Curiepe es historiada en **Doña Inés contra el Olvido**. Los bailes de San Juan de Choroní, pueblo costero, no son sólo de los negros barloventeños sino que llegan a ser sentidos como propios por las protagonistas blancas en **Solitaria solidaria**. La música que se escucha en Santa María del Mar en las **Memorias de una antigua primavera** es música del Caribe mayormente:

> *Uno escuchaba de lejos el eco de la rockola reproduciendo las voces de Pedro Infante, de Javier Solís, de Jorge Negrete, de Pedro Vargas, del Flaquito de Oro, de Toña la Negra o Libertad Lamarque* [10.]

Un bolero da el título a **Perfume de Gardenia** , novela que se explaya en el periodo histórico de los años cuarenta y cincuenta, que se relata con múltiples juegos intertextuales con letras de canciones, con boleros y salsa. En ***La Casa en Llamas***, se celebran grandes fiestas en un

pueblo de la sabana cercano a la selva, donde los negros con sus *steel bands* amenizan una boda. Esto lleva a la literatura a un hecho claramente histórico: la inmigración caribeña hacia el sur de Venezuela, donde la cultura ya se ha apropiado del calipso. Un artesano jamaiquino hace obras de arte y una isla caribeña sirve de lugar de exilio a la protagonista. El padre de **Mata El Caracol** era hijo de una trinitaria inmigrante, que traía consigo sus costumbres y su té. Trinidad es también lugar en que las señoritas elegantes iban a aprender inglés, así como un lugar de intercambio comercial y de contrabando en contrabando en **Memorias de una antigua primavera.** Por otra parte, en **Solitaria Solidaria** se elabora un período de la historia de Venezuela, durante el cual el intercambio cultural con el Caribe era aún mayor: el siglo XIX. La amistad entre Leonora Armundeloy con José Martí hecho personaje de ficción, que se carteaba con la protagonista, muestra un Caribe muy cercano, con un ideario compartido.

Abundan los ejemplos de estos intercambios en esta narrativa continental. Sin embargo, de todo esto lo más importante resulta ser que el espacio caribeño es historiado y reinventado como un espacio propio en estas obras de ficción. La literatura de estas escritoras muestra una percepción del venezolano de sí mismo en relación con el mar, con el paisaje de la costa, con formas de producción, música, fiestas y costumbres que encuentran ecos en todos el Caribe.

3

LA POETICA DE LA HISTORIA FRAGMENTARIA: UNA APROXIMACION A MILAGROS MATA GIL

Inútilmente intentamos sustentar
la eternidad, escapar de la muerte,
del olvido.

Milagros Mata Gil

Con estas palabras, Milagros Mata Gil nos da una clave que parece llevarnos al por qué de la necesidad quijotesca de reconstruir un pasado histórico, de registrar una memoria, personal o colectiva, como antídoto de la Nada, al no ser, en un mundo equívoco, en el cual el tiempo inexorable conduce a la desaparición a todo aquello que nos proporciona identidad y seguridad.

Milagros Mata Gil, escritora venezolana contemporánea, ha llevado a la literatura a la indagación del pasado histórico, a través de caminos que tienen confluencias con los elegidos por otras narradoras también venezolanas: Laura Antillano y Ana Teresa Torres. En todas ellas, cabe observar una mirada al pasado marcada por el rescate de lo fragmentario y singular, por la necesidad de reconstruir en virtud de la palabra mundos que se extinguen lentamente y que irremisiblemente se enfilan hacia el olvido; marcadas también por la multiplicidad de voces marginales que, alejadas de las grandes figuras históricas que han ostentado el poder, dan sus propias versiones individuales, parciales, de lo acontecido en el marco de la ficción novelesca. Construyen, pues, intrahistoria, la historia vista desde seres anónimos, los que no entrarían en ninguna historiografía.

Las novelas de Milagros Mata Gil transcurren en lugares de ficción con una filiación cultural que entre líneas nos permite visualizar sus referentes biográficos.

Hay datos que nos permiten inferir que Ciudad Bolívar es la ciudad de **La Casa en Llamas**; ver a El Tigre detrás de Santa María del Mar de **Memorias de una antigua primavera.** El *San Alejandro* de **Mata El Caracol** es otra transfiguración extrema de Ciudad Bolívar.

La primera de estas novelas, **La Casa en Llamas**, publicada en 1989, [7] reconstruye la historia de Venezuela a lo largo del siglo XX enfocada desde sus espacios marginales: desde la provincia. Un pueblo de la sabana, *San Miguel*, cercano a la selva y a las minas, donde las figuras de los indígenas son familiares y están integradas a la sociedad; una ciudad vieja, de muros de piedra donde la comunicación con el mundo ocurre a través de los barcos que van y vienen por un gran río que llega al puerto fluvial, donde ella se asienta, son los principales escenarios de la novela. Esta se constituye alrededor de un personaje central, Armanda Guzmán, que recorre el siglo desde los recuerdos de su madre desde la Venezuela gomecista y avanza a los tiempos de la dictadura perezjimenista, a los de la guerrilla de los años sesenta –en cuyas filas milita Armanda activamente- y a los tiempos del Estado de los años sesenta y principio de los ochenta. Hablan distintas voces. Los narradores que cuentan la historia, aparte de una voz omnisciente, son los títeres de teatro de Armanda y ella misma, en primera persona. Las voces se van alternando dejando ver diversas miradas y actitudes sobre la historia narrada. A ello se añade, como intertexto, un fragmento de **El Libro de Enoch**. De esta manera, la historia se va entretejiendo a partir de los múltiples fragmentos que constituyen los discursos de distintos narradores. A partir de esta historia familiar de Armanda, de ella misma y

---

7. Ésta es la primera novela escrita por Mata Gil, que la fecha en 1987. Pero por razones de tardanza editorial de FUNDARTE, que tenía los derechos debido al Premio de Narrativa que le otorgaron a la autora por ese texto, fue publicada en 1989, después de la publicación de **Memorias de una antigua primavera**, que es la segunda novela escrita por la autora.

de su madre, se va narrando también la historia de Venezuela y el paso de un país rural y caudillista a un país moderno, de vida citadina.

Memorias de una antigua primavera, de 1989, narra la historia de una ciudad en una sabana abierta, que cumple cincuenta años y que en sus primeros años se iluminaba con los mechurrios de los campos petroleros, los cuales, al apagarse se llevaron el antiguo esplendor, como si con ellos la ciudad se hubiese perdido el mítico fuego del hogar y por ello sus habitantes tuvieron que comenzar a emigrar. La historia es contada desde la perspectiva de los fundadores: un capataz del campo petrolero, dos viejos obreros, el cura, una prostituta, un técnico norteamericano que decidió permanecer, las damas conservadoras: todos seres alejados del omnipotente poder de *La Compañía*, que maneja las vidas de toda la ciudad. Estos personajes recuerdan la historia desde su ancianidad. La arquitectura de la novela incluye textos diversos como la descripción de viejas fotografías hecha por un narrador omnisciente, y la escenificación paródica de la fiesta del cincuentenario de la ciudad, la cual aparece como un texto aparte dividido en actos, como un guión teatral. De esta manera, la historia se construye como un caleidoscopio de miradas diversas, igualmente fragmentados que deben ser reunidas por el lector.

En **Mata El Caracol,** una mujer llamada Eloísa indaga sobre su pasado familiar el lado de la línea paterna, a partir de los fragmentarios testimonios dejados en viejos cuadernos por otra mujer, Betty, hija natural de alguno de los tíos, reducida al papel de sirvienta o criada –en un sentido más literal-. Esta indagación se lleva a cabo en una ciudad caliente, húmeda, donde existe una compañía de ferrys.

Esta búsqueda, motivada en buena medida por una necesidad de reconciliación con el padre, constituye una reflexión filosófica, poéticamente elaborada, sobre el hacer de la historia desde lo femenino, buscando un diálogo con lo masculino encarnado en el padre. Eloísa aprehende la historia del padre desde su lado de víctima –él mismo- de su propia historia personal, al igual que ella; lo llega a conocer desde su posición de despojado ya de todo poder y autoridad. La novela se construye como una narración múltiple, que deja escuchar la voz del

padre, de la criada y de la hija, en monólogos que apelan a un interlocutor, quien nunca está para escuchar. Los tres personajes –narradores se hallan solos. Sus voces se alteran con cartas y con la descripción de fotografías que permiten seguir el paso del tiempo de la saga familiar y, tangencialmente en esta novela, el tiempo histórico que ha acompañado a la familia.

Si buscamos establecer como perspectiva de investigación en la literatura venezolana la filiación de ésta con el Caribe, sorprende hallarlas en obras como las de Milagros Mata Gil, aunque los espacios de sus novelas no son necesariamente costeros. Incluso, en **Mata El Caracol** se enfoca con mayor énfasis el espacio de la casa que el espacio exterior de la misma. Las novelas permiten destilar una cultura marcadamente caribeña, lo cual confirma el hecho ya anotado por Rubén Carpio Castillo de que Venezuela es un país volcado hacia el Caribe.

Así, tenemos en las obras estudiadas, tres variables cuya presencia define una importante filiación con esta región, lo cual contribuye a la concepción del Caribe como cuenta. Estas son:

- ✓ Una identificación con el mar y sus espacios, en términos de temática o de imágenes poéticas relacionadas con el imaginario marítimo.
- ✓ Una identificación con las islas del Caribe y con su cultura (esto es, la presencia en la ficción de algún tipo de relación con al isla o con rasgos culturales propias de estas como música, costumbres, etc.).
- ✓ Una identificación con la naturaleza y paisaje de la costa, así como sus fenómenos naturales.

Puede observarse que en **Memorias de una antigua primavera** y en **Mata El Caracol** hay una identificación con el mar y con la costa como escenarios de la infancia, que producen una intensa nostalgia en los personajes. Esto se puede apreciar en la siguiente cita:

> *En la playa, frente a la casa, reposaba el esqueleto de una gabarra, y todos los niños del*

pueblo aprendíamos a caminar sobre ella; soñábamos con navegaciones y regresos. Mi madre tejía y tejía cestas. Tejía esperando el regreso de mi padre. Tejía mirando siempre hacia el mar por el que se fue un día, y por el que jamás regresó. Muchas veces yo creía que era a mía al que ella esperaba, y que yo viajaba e un barco grande, de velamen abundante y amarillo. Un barco que penetraba desde el mar en un río ocre y bramante. Atravesábamos entonces grandes territorios poblados de manglares y árboles que simulaban ser de oro y aves gritadoras y polícromas. Desembarcábamos en un claro los arcabuces y los caballos, las armaduras y las lombardas, las alabardas y los morriones, las provisiones y los equipajes, y después nos apresurábamos a seguir entre selvas cerradas las huellas de un capitán alucinado.

En esta cita habla Castor Subero, uno de los fundadores de Santa María del Mar, ciudad petrolera que, a pesar de encontrarse lejos del mar, recibe ese nombre de sus nostálgicos fundadores, originarios de la Isla (que por múltiples indicios tiene como referente a la isla de Margarita). Como puede apreciarse, el mar es el espacio paradisiaco de una infancia de la que ya se vislumbra el afán de viajar de los isleños. La madre tejedora, que espera el regreso del marido pescador, semeja a la música Penélope, y el barco de los sueños prefigura el viaje y el exilio en busca de un mejor futuro a través de la alegoría del conquistador.

En **Mata El Caracol**, también el mar y los viajes se constituyen como paraíso de la infancia del padre de Eloísa, Francisco Mata, nacido en Macuto de madre trinitaria:

> *En tus sueños siempre aparece el mar como un inmenso animal móvil. Los gritos de las aves marinas cortan el aire dibujado de mástiles. Tu hermano y tú regresan al pueblo de la infancia, vestidos ambos de marineros. Y tu casa está intacta. Vuelven aureolados de cien viajes, cien peleas, cien amores de puerto y adiós.*

Las islas del Caribe se presentan también en las tres novelas como referencias con las cuales la cultura local del continente se identifica. Así, en **La Casa en Llamas** una boda se celebra con la presencia de músicos *negros con steel-bands*, se citan como intertextos canciones de Willie Colón y de Wilfrido Vargas, aparece una institutriz trinitaria, se menciona a un herrero que había aprendido el oficio de orfebre en Jamaica, una isla del Caribe no identificada sirve de refugio a Armanda durante su exilio político.

En **Mata El Caracol**, la familia tiene una abuela trinitaria, que insistía en que sus hijos hablasen inglés y buscaba mantener en su hogar venezolano las costumbres de su propia cultura inglesa, para lo cual había traído una nana de Trinidad.

Por otra parte, en **Memorias de una antigua primavera**, Puerto España aparece como un lugar de intercambio comercial y el sitio donde estudiaban las señoritas elegantes. En esta novela se evidencia más el contacto con el Caribe por el origen caribeño de los fundadores de Santa María del Mar, que traían consigo no sólo la nostalgia por el paisaje de su *"Isla Grande"*, sino también la necesidad de trasplantarla al continente, mediante la siembra de palmeras que recordaran el mar o trayendo su paisaje humano, como bien lo advierte el cura, el Padre Bruno:

> *Aquí traje mis ilusiones, ilustradas por una serie de fotos del templo que un discípulo de Gaudi había creado en una isla del Pacífico.*

Durante años mostré mis fotos a quien quisiera verlas, con diferentes grados de interés, deslumbramiento y confianza en nuestras posibilidades. Pero pronto comprendí que estos isleños desterrados sólo querían reproducir las humildes catedrales de los pueblos, que les traían recuerdos de su infancia: galpones con muros lisos, una fachada que se alarga por encima del tejado y un rosetón con vitrales encima del altar mayor (...) La Compañía, a instancias de los isleños encabezados por Subero, construyó el actual templo, tan sencillo y mediocre, burda imitación del de Pampatar, en la Isla Grande, donde se rinde culto a La Virgen del Mar.

En cuanto a la identificación con la naturaleza y el paisaje de las costas, tenemos que en las novelas aparece todo un paisaje natural caribeño. Los manglares, los guayabos, los jardines que los isleños siembran en Santa María del Mar o el patio de San Alejandro en **Mata El Caracol** testifican la presencia del Caribe. Igualmente se presentan los fenómenos de una naturaleza tropical jubilosa en descripciones como la que sigue, de esta última novela:

Recuerdo un día, cuando a mis hermanos y a mí nos sorprendió una lluvia repentina en el patio. Llovía torrencialmente bajo un sol luminoso, y corrimos bajo los guayabos y cerezos y el tamarindo, y entramos corriendo por los pasillos pulcrísimos. Estabamos mojado, llenos de tierra húmeda, exudando el placer de todo lo viviente, yo sentía el cuerpo como algo vivido y diferente de mi propio ser.

En las novelas de Milagros Mata Gil hay una relación afectiva con el espacio, casa o ciudad, independientemente de su ruina o perentoria desaparición, o aparente esterilidad vital. Ahora bien, ¿cómo entender la necesidad de buscar el pasado histórico de estos espacios?

La atención, que el elemento desencadenante de la narración en las tres novelas, es la inminencia de una destrucción o una decadencia palpable.

Así, en **La Casa en Llamas** se da inicio a la novela con la noticia del incendio de la casa de Armanda Guzmán y de su muerte; esto activa las voces de la memoria. En **Memorias de una antigua primavera**, la decadencia de la ciudad cincuentenaria abre la novela**. Mata El Caracol** comienza con la agonía del padre moribundo. En estos mundos de muerte inminente, de destrucción, se suceden ciclos de exilios, olvidos y extrañamientos. El rehacer la historia es una manera de escapar de la muerte. Así, dice Eloísa en **Mata El Caracol:**

> *Alguna vez, en algún tiempo, en algún espacio, el hombre tuvo una verdadera felicidad de la que ahora no queda más que la huella a punto de ser borrada por la erosión: el vacío que intenta llenar con cuanto lo rodea buscando en lo ausente al exilio que no encuentra en lo presente.*

Y, aunque el reloj, *señal infalible, indetenible, la cercanía de la hora del ocaso*, precisamente por ello se rescata de alguna forma la permanencia a través de la ficción de la historia, metafóricamente ilustrada en la magnífica celebración del cincuentenario de Santa María del Mar, cuando la ciudad languidece mientras la mayoría de sus habitantes la abandonan. Sin embargo, se viste de gala y hace campañas de limpieza y discursos conmemorativos y medallas para los seniles fundadores que apenas pueden tenerse en pie. Las personas importantes se visten de frac para luego ver con desconsuelo la apariencia informal de los

invitados foráneos. La novela parodia el suceso presentándolo como una comedia, que adopta la forma de un guión teatral presentado como una sucesión de actos, con lo cual resulta en el texto una interpolación de géneros. Lo carnavalesco y pomposo de la celebración, junto con el escepticismo del público que asiste es expresión del dilema vida-muerte, permanencia-desaparición. El asirse a la historia, aún a sabiendas de que se trate de un esfuerzo fallido, como ocurre con la Eloísa de **Mata El Caracol**, se convierte en algo así como una empresa quijotesca y catártica. Esto tiene correlación con la fiesta callejera con que Armanda Guzmán da a conocer su teatro de títeres con el que esperaba inaugurar una nueva vida, y con el títere que narra la historia de Armanda, vacío por dentro, con apariencias de máscara, manejo por manos ajenas, pero con ilusión de humanidad, mientras la casa se consume en llamas con el mismo y con Armanda en su interior. Igualmente, la voz del padre en **Mata El Caracol**, rememora el pasado de su vida desde el título que la precede en la novela, alusivo también al carnaval: *El arte de enmascararse*, que se repite cada vez que aparece el mismo personaje como narrador y que se alterna con los *Cuadernos de la disolución*, de Betty, también esta novela hay alusiones a lo festivo del carnaval, cuando Eloísa recuerda cómo su padre y su tío amaban el Carnaval. Lo carnavalesco, lo teatral, la fiesta como ocultamiento de la destrucción, está presente en las tres novelas y se reitera una y otra vez como una dicotomía con la muerte, la destrucción o la inminencia de desaparecer. Ello es expresado poéticamente en **Mata El Caracol**:

> *Me asomo al escenario y descubro que yo también actué en esa obra. Me abruma la claridad con que me llegan los pensamientos de muerte y la vejez que es sólo hundirse irse hundiendo en un sillón de mimbre sólo con los recuerdos*

Carnaval y teatro son entonces elementos que constituyen una poética de lo histórico en Milagros Mata Gil. Esto de nuevo se vincula con el Caribe. No se olvide que el carnaval constituye un importante

elemento cultural y estético de la región. Carnaval y teatro son metáforas de la vida que se oponen a la muerte, de la historia como antídoto al olvido y a la decadencia. En **La Casa en Llamas** aparece un poema apócrifo de Jorge Manrique referido a la vida y a la muerte de Armanda Guzmán cuya última parte dice:

Los placeres y dulzores
De esta vida trabajada
Que tenemos ¿No son sino corredores
Y la muerte es la celada
En que caemos?
Cuando presto se va el Placer
Como después de acordado
Da dolor
Cómo a nuestro parecer
Cualquier tiempo pasado...
Fue mejor.

De esta manera, hay toda una actitud filosófica con respecto al pasado de la obra de esta autora. La recuperación de éste tiene una vía válida en la literatura, como bien se dice en **Mata El Caracol**: *Hay un lugar en el tiempo que se llama pasado y hubo un hombre en el mundo que se llamó* yo mismo, dijo el poeta.

¿Cómo, entonces, reconstruye el pasado la ficción literaria de Milagros Mata Gil? Hace una poética de lo fragmentario. Busca como el carnaval, lo fragmentario y lo múltiple. Las tres novelas se caracterizan por la confluencia de diversos géneros y discursos, la plurivocidad de las voces narrativas que se constituye en una polifonía, la presencia de la intertextualidad, que revela una intensa pasión lectora de la autora. La novela toda, como creación, se hace un poético viaje al pasado en un barco en el cual se enrola géneros, discursos múltiples, tonos íntimos o descriptivos, diversas perspectivas y miradas sobre lo mismo, todo ello rumbo a la Itaca de Cavafy, que recuerda un personaje de las **Memorias de una antigua primavera**, pues lo que interesa es la travesía misma, más que la Itaca de llegada.

4

LA PERSPECTIVA MARGINAL DE LA HISTORIA EN LA OBRA DE LAURA ANTILLANO

Un fenómeno interesante se ha producido en Latinoamérica desde la década de los setenta: la proliferación de novelas que se nutren de la historia, un conjunto vasto de textos que recoge el referente histórico de diferentes momentos de evolución de estas naciones, de las que con frecuencia se dice que no tienen memoria. Estas novelas decantan las imágenes del pasado en un cedazo distinto al del discurso académico de la historia; son filtradas a través de la construcción ficcional, del discurso literario, uno de los más discursos producidos por la cultura que le permiten a esta traducirse en palabras. Esta elección libera al sujeto que elabora el discurso, del pretérito rigor objetivo de la historia como disciplina académica, aunque, como dice Carlos Pacheco, la realidad objetiva nunca puede ser aprehendida a partir de texto. Del mismo acontecimiento narrado por dos historiadores distintos resultan versiones distintas condicionadas ideológicamente. El hecho es que los referentes son representaciones culturales, productos textuales, según Thomas Lewis. El referente histórico textualizado en la novela es una imagen revestida de múltiples mediatizaciones que nos muestran una visión objetiva y condicionada del sujeto que habla en el interior de ese texto, es decir, del hablante implícito que se devela entre líneas.

Cabe entonces preguntarse cómo aproximarse a textos que ficcionalizan el pasado histórico cuando quien los escribe pertenece a una cultura periférica y se desenvuelve socialmente con las limitaciones prescritas por su condición de individuo marginado de los centros de

poder. Este es el caso de la mujer latinoamericana, que vive una doble marginación: la que le impone su condición de mujer en sociedades en las cuales el machismo ha sido una de sus caracterizaciones más extendidas, y la que le impone el pertenecer a la periferia. ¿Cómo se asume la reescritura de la historia desde esta posición? ¿Por qué la necesidad de ficcionalizar la historia?

Las respuestas podemos encontrarlas en la condición de otredad de la mujer, en su otredad social e histórica. Para Simone de Beauvoir, la mujer es otro a través del cual el hombre se afirma en el mundo. La mujer confirma el quehacer del hombre. *Detrás de cada gran hombre, hay una gran mujer*, se dice popularmente, pero en este refrán se encierra otra gran sentencia: el lugar de una mujer es detrás, el lugar del desplazamiento, el no-reconocimiento, el silencio, el estar más allá de Logos, como diría Jaques Derrida. Derrida explica cómo la escritura ha sido desplazada por el Logos. En un texto no sólo los significantes expresados contienen sentido. También el sentido será por lo que está más allá de las palabras, por lo que no está en el texto, por lo ausente, los blancos y las omisiones. Un signo es también lo que no es y lo que lo diferencia de los otros signos. La mujer con frecuencia ha sido ese elemento ausente en el discurso del hombre. Según María D. Costa, quien ve los aportes de la deconstrucción para los estudios de la mujer, ésta ha sido silenciada en el discurso masculino. De la misma manera, los discursos del poder silencian y desplazan a otros subalternos sociales, como las minorías étnicas, por ejemplo. Por Costa, la mujer debe recuperar la diferencia como afirmación y no como negación.

La mujer, para separar el androcentrismo que la ha marginado, deben partir de la asunción de su otredad, dialogando con la cultura patriarcal. Así, Hernán Vidal (275) llama la atención sobre la necesidad de que la mujer dialogue con lo que es la cultura establecida, manifestación del patriarcalismo y la falocracia. Pretender ignorarse como sujeto inserto en un proceso histórico sería ilusorio. Para comprenderse así misma debe asumirse como el Otro en la cultura patriarcal. En ese diálogo, la mujer que describe decide atacar o subvertir, reorganizar, parodiar, silenciar, añadir contenidos a esa cultura. Estos pueden adoptar diversas

modalidades discursivas, como apunta Lucía Guerra Cunningham. Por una parte puede presentarse que la escritora perciba la dualidad de sentirse sujeto productor mientras los discursos dominantes la visualizan como objeto. Esto la lleva a silenciar experiencias femeninas o a sustituirlas, explica esta estudiosa: *la sexualidad por la sentimentalidad, el lenguaje explícito por el eufemismo y la ira y la rebeldía por el silencio* (144). Tal cosa ocurre porque se tiene la imagen del interlocutor masculino de la cultura patriarcal.

Por otro lado, la escritora puede apropiarse de códigos de esta cultura para subvertirlos desde dentro. Esto hemos podido visualizarlo en un trabajo anterior. Algunas autoras venezolanas de los años cuarenta se apropiaron de los discursos patriarcales que mitificaban a la mujer como santa o como bruja, para desautorizarlos desde adentro. Por ejemplo, en un cuento de Gloria Stolk, se describe cómo un joven romántico se enamora de una mujer casta y purísima que se le antoja un hada. El discurso amoroso y mitificador del joven enamorado ocupa casi todo el texto. Al final, debe separarse de la amada, que no es sino una campesina de apariencia corriente, porque lo persiguen un grupo de enfermeros del manicomio, de donde se ha escapado. De esta manera, el discurso mitificador queda devaluado por el narrador omnisciente que revela la locura del personaje al final.

Otra modalidad discursiva es la diglosia. Un discurso aparentemente dominante enmascara a otro disidente. Jean Franco nos da el ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, quien apropiándose del discurso místico y confesional, elaboró argumentaciones fisiológicas.

Otra posibilidad es la de enmascarar la propia subordinación a través de la identificación con otros subordinados sociales que son una imagen especular de la mujer.

Entendida así la otredad de la mujer, volvamos al problema de la historia. La mujer que asume su otredad en la cultura dominada por el androcentrismo necesita interrogarse acerca de su devenir como sujeto histórico. Descubre entonces que su historia también ha sido silenciada,

pues la historia como discurso social forma parte de los discursos dominantes de filiación evidente con el poder. No es precisamente la voz de los vencidos aquella que se registra en la historia oficial, sino la de los vencedores. Generalmente, la historia es estructurada en torno a los grandes acontecimientos y los dirigentes de la vida social, no en torno a ese entramado de múltiples seres y grupos anónimos que, marginados del poder, desde su quehacer cotidiano, van construyendo ideas, aceptando o rechazando ideologías, sosteniendo o debilitando tradiciones, luchando por una u otra causa e inventando objetos, modos de hacer de vivir.

Esa historia desde la otredad está aún por contarse, pero puede decirse que, desde la periferia, la otredad de la historia latinoamericana está haciendo su casa en la literatura. Así, por ejemplo, en **Maluco** de Napoleón Baccino Ponce de León, el bufón de la flota de Magallanes el navegante cuenta desde su vejez de pobreza y abandono, desde la marginalidad, la historia contradictoria de una vuelta al mundo no tan gloriosa; a la voz de los vencidos se filtra disidente e irreverente en **Los perros del paraíso** de Abel Posse; José Tomás Boves y Lope de Aguirre pasan de tiranos a incomprendidos en las novelas **Boves, el Urogallo y Lope de Aguirre, príncipe de la libertad,** de Francisco Herrera Luque y Miguel Otero Silva, respectivamente. La subjetividad de las miradas de los otros relativiza la univocidad de la verdad en **Volavérunt,** de Antonio Larreta. La otredad se vuelve conciencia en el Colón hecho mujer de Alicia Freilich en **Colombiana descubierta;** y la otra revolución mexicana recibe nuevas miradas desde la cocina de Tita en **Como agua para chocolate,** de Laura Esquivel. Abundan los ejemplos y en todos ellos puede verse la razón de la creación histórica: que el otro lado de la historia oficial cuente, con la perspectiva de los olvidados; que se mire en la cara opuesta de la luna, que se pueda ver la historia como un todo: no la historia como una cadena de acontecimientos políticos y económicos provocados por las relaciones de los centros de poder, sino la historia, como diría Guerra Cunningham, como *un conglomerado complejo de sub-culturas mantenidas en el ámbito marginal por el poder hegemónico* (135). Retomando a Unamuno, Gloria da Cunha-Giabbai propone llamar novelas intrahistóricas a todas aquellas que no se refieren a los grandes hechos sino que:

> *Son obras cuyos personajes anónimos, como la gran mayoría de los hispanoamericanos, y sus actuaciones nunca llegan a destacarse como para que hubieran merecido la inscripción en la galería de la historia oficial. Estas obras revelan las pequeñas y cotidianas hazañas para sobrevivir de unos seres al verse sacudidos por el impacto del oleaje de la historia del dominador. (18)*

Novelas como estas buscan lo que está más allá de la crónica, lo que define la identidad misma, e incluso, como apunta Seymour Menton citando al poeta mexicano José Emilio Pacheco, *la historia de la gente que no tiene historia* (32). La preocupación por la historia ha sido una constante en la producción novelística hispanoamericana.

La escritura de la mujer latinoamericana se produce desde su doble otredad. Helena Araujo ha dicho que lo femenino ha sido una gran condición al margen de la historia. Estudiosas como Lucía Guerra Cunningham, Gabriela Mora y Amparo Moreno han apuntado la necesidad de que la mujer se asuma como sujeto histórico.

LA OBRA DE LAURA ANTILLANO

La obra de Laura Antillano, escritora venezolana nacida en 1950, reconstruye la historia venezolana desde esa otredad. Nos centraremos en el análisis de uno de sus relatos más importantes: **La luna no es de pan-de-horno,** ganador del concurso de cuentos del diario *El Nacional* en 1977, y sus novelas **Perfume de Gardeni**a, publicada en 1982 y **Solitaria Solidaria**, finalista del Premio Miguel Otero Silva de Novela en 1990. Aunque nuestro interés primordial está en las novelas, incluimos el relato mencionado porque en él está evidenciado el germen de **Perfume de Gardenia.**

Laura Antillano, además de sus creaciones de ficción, ha escrito ensayos en algunos de los cuales reflexiona sobre la creación literaria de la mujer, y puede verse que esta escritora ha asumido su otredad en forma consciente:

> *No podemos considerar nunca los lenguajes del arte (entre ellos la Literatura) sin partir de su inserción como fenómeno ideológico en el contexto histórico, económico y social, toda una* ***red de mediaciones*** *que señalan la relación entre el creador y la sociedad.*
>
> *(...) Cuando hablamos entonces de la escritura, de la literatura y de la mujer, tenemos en esta parcelación que ubicarnos en la misma ventana desde la cual analizamos fenómenos tales como la literatura de los negros (como grupo social marginado), la literatura indígena, la literatura chicana, o, en general, la literatura producida por y referida a cualquier grupo social en el cual podamos localizar algunas características implicadas en su orden semántico y sintáctico. (38).*

En su relato **La luna no es de pan-de-horno** se ofrece ya una primera modalidad de acercamiento a la historia, que si bien tiene muchos aspectos comunes a **Perfume de Gardenia,** merece una consideración aparte. El relato, de tono íntimo y autobiográfico es una carta en segunda persona, que es dirigida por la narradora a su madre, que acaba de morir. Dejaremos de lado que el texto devela múltiples experiencias que tienen que ver con la vida de la autora. Esto no interesa. Lo verdaderamente importante es la construcción del texto del cuento a través de un género prestado: un género epistolar. La carta permite lograr el tono de intimidad, afectivo y privado que reconstruye el pasado personal de la narradora y de

su madre. Esta resulta ser una primera instancia de la ficcionalización del pasado: la memoria personal. Como dice Carlos Pacheco:

> *El interés actual por confesiones, diarios, memorias y autobiografías suele enfatizar en sus reflexiones sobre esta* ***literatura de la mismidad*** *una gran paradoja: el yo, el sí mismo, es supuestamente el objeto más inmediato, y por tanto mejor conocido y más accesible al autocronista. (3).*

En una entrevista periodística, a raíz de la publicación de la novela **Solitaria Solidaria**, la autora comenta se le ha acusado de que sus primeros estuvieron cerca de una relación autobiográfica y se excusa diciendo que "Quien empieza a escribir muy joven liga su escritura a la intimidad".

Con frecuencia se acusa a la literatura de mujer de adaptarse de la vida social y refugiarse a una escritura intimista, de desahogo de vivencias personales. Esto justificaría la elección de géneros como el epistolar o los diarios íntimos. Sin embargo, en **La luna no es de pan-de-horno** están presentes no sólo el desahogo y lo íntimo sino también se van deslizando elementos de la historia percibida desde el interior de la vida privada. Entre las evocaciones de la historia familiar se van intercalando diferentes referentes de la vida venezolana de los años cuarenta y cincuenta: la música popular, de la cual se evocan los cantantes más escuchados por la radio: Agustín Lara, Toña La Negra, y otros; elementos culturales como la referencia a *El Morrocoy Azul*, revista literaria de aquellos años, las colecciones de cromos, referencias a la dictadura mediante la cárcel del padre y el recuerdo de los esbirros. Estos detalles no tan abundantes a lo largo del relato permiten insertar lo evocado en tiempos claramente determinados. Igualmente se precisan los espacios: Maracaibo, Caracas, Clarines, Sabana de Uchire, Cumaná. Esto revela un sentido histórico de la historia familiar.

Por otra parte, la memoria se instala no sólo en los recuerdos sino también en los objetos:

> *Nos dejó en cambio una habitación, llena de muñecas de porcelana, muñecas de rostros antiguos y ojos vidriosos, que parecerían buscarla con la mirada y lamentan su ausencia. Nos dejó una hermosa jaula vacía. Los cromos. La mesa de dibujo, los pinceles, los tubos de las acuarelas italianas, los dibujos inconclusos (...) Nos dejó sus juguetes de cuerdas, las fotografías, sus trenzas, su mirada de niña de los años cuarenta (...)(12)*

La identidad se va construyendo a través de esas enumeraciones de hechos y objetos, a veces desordenados en el tiempo, recogidos por la memoria mediante asociaciones más que por un riguroso orden cronológico. Más adelante, la imagen de la madre se va haciendo una con la de la narradora, cuando ésta última descubre en sí misma las actitudes de la primera. Entonces, se produce una identificación:

> *Fue una noche de ésas cuando descubrí que usted estaba allí, estaba dentro de mí, era yo misma, ¿comprende? Puedo entonces determinar con certeza el origen de esas largas noches de insomnio suyas, puedo palparlas, conocer su forma y textura. (18)*

Pero luego, descubre en los objetos y recuerdos de la madre otro yo de la progenitora, inasible para siempre, que estaba más allá de su rol; en una mujer que describía y dibujaba a espaldas de la vida doméstica, que vivía una soledad interior y que había roto sus diarios juveniles. El otro yo de la madre era una mujer desconocida. Esto deja una zona de incomunicación con esa otredad que no llega superarse. La soledad para estos personajes es sentida como única e individual.

Sin embargo, persiste la necesidad de identificación y de continuidad, que sólo parece aprehenderse desde los objetos y la memoria:

> *(...) la abuela y usted en sucesión están en estas máquinas de moler maíz, están en las dos exprimidoras de naranja, están en el colador anaranjado, en los platicos para servir postre, objetos heredados, objetos cotidianos que dibujan la casa, la sensación tibia de la casa. Vivo la imagen de la abuela; bordando, sentada al lado de la radio, mientras yo jugaba debajo de la mesa, metida en una jungla imaginaria. La veo a usted, sentadita en la mesa de dibujo, construyendo su mundo de personajes diminutos, haciendo total abstracción de esta realidad que rechazaba. Y me pregunto si dentro de unos años habrá una cuarta de nosotras que nuevamente lave, con suavidad y nostalgia, cada objeto, y a estos que ahora yo veo estén sumados los míos, y ella tenga también esta sensación de vidas inconclusas, de tristezas ancestrales...(22).*

Una tristeza ancestral, la necesidad de comprensión del pasado, la identificación con las mujeres antecesoras, la recuperación de la memoria, son los temas claves de este relato, que constituirán también los temas de **Perfume de Gardenia**, desde la cual se proyecta desde lo doméstico hacia toda la vida social de un período que abarca tres generaciones.

La anécdota del relato **La luna no es de pan-de-horno** vuelve a construirse de nuevo en la novela, que se estructura en una saga familiar, en que encontramos los mismos referentes: las mismas mudanzas de lugares, la misma madre que tuvo siete hijos, que vivió en Maracaibo, que recordaba a un caballo llamado Marco Polo, que cantaba **Perfume de**

Gardenia, que sufrió la dictadura de la soledad desde un apartamento en El Silencio, en Caracas, y recibió al esposo liberado de la cárcel mientras tendía pañales a secar. Evidentemente, el relato da origen a la novela.

La *otredad* de la escritura de la mujer puede apreciarse en este relato, especialmente en la necesidad de desdoblarse en otras mujeres, de verse a ellas para descubrir el sentido o sin-sentido de su mismidad o para descubrirse como eslabón de una cadena histórica que define una identidad colectiva, en la cual las contracciones vitales de la feminidad son parte importante, no resuelta, inconclusa. En este relato la narradora descubre que su otredad individual es parte de una otredad colectiva que se sucede en el tiempo, que la lleva a generaciones anteriores y que tiende a continuar más allá de sí misma. El querer explicarse a sí misma desde la *otredad* colectiva, lleva necesariamente a la mujer que escribe a indagar en lo histórico. Así, surge **Perfume de Gardenia** en 1982, obra hija de este relato íntimo. El tema principal es la historia desde el margen. El texto es una saga familiar de personajes femeninos, que comienza con la última mujer de la cadena en el período de su niñez y adolescencia. La novela va retrocediendo en el tiempo haciendo el pasado lejano de la abuela, niña a finales del siglo pasado, durante la Guerra Federal. Después reconstruye el pasado de la madre y por último, el de la hija, tercer elemento de la saga, joven moderna, que se tiempla en el fragor de la década de los sesenta.

La estructura de la novela es una composición de textos variados, que incorporan múltiples discursos sociales de diversa índole. Así, el pasado histórico va tomando forma en la reunión de documentos como cartas familiares, recortes de prensa, testimonios judiciales, diarios íntimos, manuscritos del siglo pasado, un manual de buenos modales, telegramas, fotografías y *collages.* Además, coexisten textos como el *Y Ching*, graffitis, y sobre todo, letras de canciones populares –retahílas infantiles, rock, guarachas, boleros-. Todo esto conforma en el interior de la novela una inmensa polifonía bajtiniana, en una estructura fragmentaria. Esta clase de texto constituye lo que Bernard Mouralis define como *contraliteraturas.* Se entienden como los textos que no se perciben y no se transmiten como *literatura.* La literatura, para Mouralis,

es una institución. Definimos determinados textos como *literarios* de acuerdo con parámetros que tiene que ver con la tradición, la detención dl poder social, etc. Entre las contraliteratuas están los relatos orales populares, lo folletines, el melodrama, la ciencia ficción los dibujos animados, las fotonovelas, las cartas personales, los carteles, los diarios íntimos, las cartas personales. Estos textos son los que la tradición culta y dominante no conserva. Son parte de otra cultura, que "permanece marginal en relación con los centros de la sociedad global –aunque surja generalmente de aquellos- y de la que el público participa más por un determinismo sociológico que por una verdadera aceptación".

La intercalación de textos que son letras de canciones populares, especialmente de boleros, constituye una presencia importante dentro de la novela. No sólo señalan las diversas épocas en que se desenvuelven los personajes, sino que se hacen marcas ideológicas de la cultura colectiva. Tal como lo explica Gisela Kozak:

> *... postulamos la necesidad de entender la transformación sufrida por el concepto de cultura popular, sobre todo en su conexión con la llamada cultura de masas. Es necesario definir la cultura popular de acuerdo a su uso por determinados sectores sociales y/o por su origen (...) Así, continuar separando cultura de masas y popular de manera tajante, privilegiando en matices el corrido o las artesanías, traer apoyada la cruel ironía de que los productos de la cultura de masas son más populares que los de la cultura popular. (52)*

En efecto, aunque con frecuencia se señala que la cultura de masas es alienante y busca perpetuar modelos y conductas estereotipadas que afianzan los poderes hegemónicos, también es cierto que las masas no son enteramente pasivas como receptáculos de esta cultura. El gusto

colectivo, la cultura, las vivencias, se traducen en aceptación, rechazo o modificación de los productos destinados al consumo masivo.

En **Perfume de Gardenia,** la canciones populares son marcadas de época de recuerdos afectivos que signan a los personajes, especialmente cuando se textualizan buscando rescatar la oralidad. Por ejemplo, en el caso de las canciones infantiles:

Se va, se va la barca, se va, se va el vapor/ y el lunes por la mañaaaana/ también se va mi amor/ (17)

En el caso de los años sesenta, la presencia de las canciones de los *Beatles*, aunadas a las de Joan Manuel Serrat, alternando con los discursos universitarios, los graffitis inconformes, las huelgas durante el gobierno de Allende y la dictadura de Pinochet en Chile contribuye a crear el clima de rebeldía de la juventud de la época. Las canciones se relacionan con la sensibilidad de quienes las escucha.

En la reconstrucción del pasado histórico de la madre, al llegar a su juventud en los años cuarenta y cincuenta, la presencia de los boleros es mayor que la presencia de otras letras populares en la vida de la abuela o de la nieta. De hecho, la novela se llama **Perfume de Gardenia**. Justamente esto nos permite comprender mejor el referente elegido y su reconstrucción. Precisamente, es esos años, la cultura popular era recibida a través de la radio, el vínculo más inmediato de la mujer de entonces con el mundo exterior. Así, por ejemplo, la mujer que aguarda en casa a una marido que está preso, se alimenta de sus recuerdos lejanos, sufre imaginando las torturas de la cárcel del dictador y escucha la radio, donde encuentra ecos de su sensibilidad:

> *Atmósfera de incertidumbre alimentaba el sueño, y reviviste la corriente fresca del río Manzanares, las tardes en el conuco, los caramelos regados en el patio de la casa, los caballos de pan construidos por el abuelo, el*

> *primer novio a los dieciséis años, allá en el pueblo, todo conjugado con una figura desnuda sobre un rin, en una celda húmeda y grisácea...*
>
> *(No quiero verte llorando, no quiero verte sufrir, porque te quiero tanto, que al ver venir tu llanto, me siento moriiiiiir). (176)*

En su trabajo **La mujer en la música popular del Caribe**, dice Lyl Rodríguez:

> *Epoca de machismo, ésa en que la mujer debía quedar en casa porque su "macho" marchaba a la guerra a defender lo indefendible. (...) Ellas, las mujeres, quedaban para llorar la ausencia y para mantener, en medio de cualquier dificultad, la imagen sacrosanta del hogar. Comenzó así una historia de desvelos que tuvo un ápice de luz cuando ellas, las mujeres, descubrieron que podían expresarse a través de otros (...) Es la época dorada de Agustín Lara, de Rafael Hernández, de Pedro Flores. (256).*

De esta manera, las *contraliteraturas* pueden servir a la reconstrucción ficcional de la historia. No es gratuito que todos estos textos multidiversos hayan sido elegidos para construir una novela que hace instrahistoria, la historia desde el margen o desde esos seres anónimos, al decir de Gloria da Cunha-Giabbai. Tal como se explicó antes, la mujer que escribe, dialogando con la cultura patriarcal, puede tomar códigos de ésta y subvertirlos. Aquí las canciones populares ficcionan para permitir que la voz de los que no tienen historia se filtre en un texto institucionalizado, literario, una novela. Se va filtrando, además, como polifonía, como texto fragmentario, que permite múltiples juegos de

intertextualidad. Al hilarse todos estos textos, mediante una disposición premeditada e intencional, cobran un nuevo sentido, se hacen historia, reproducen un sentir colectivo de un determinado momento y de un determinado espacio.

La intertextualidad constituye un importante principio de construcción de esta novela intrahistórica. Esta ocurre de varias maneras a lo largo del texto. La más evidente consiste es trasladar literalmente un texto o documento histórico al texto de ficción. Por ejemplo, además de las canciones populares, un telegrama del dictador Pérez Jiménez a Jóvito Villalba, dirigente de un partido político, o un testimonio judicial auténtico que formó parte de la investigación de un asesinato político en Venezuela, o la reproducción plana del diario *El Nacional*, la auténtica, correspondiente al día del derrocamiento de la última dictadura. Estos textos, como diría Bajtín resultan resemantizados; cobran nuevos sentidos. En la novela aparecen de manera considerable.

También la intertextualidad aparece como parodia a través de la estabilización, que juega con los procedimientos del discurso ajeno. El siguiente ejemplo, en forma irreverente, busca enlazar el texto de la novela con la tradición literaria occidental, recuerda al Quijote y a la narración medieval:

> *Historias de cuando el apogeo de la Billo´s Caracas Boys*
>
> *De traspasos de mando entre generalísimos*
>
> *Anécdotas de amor y muerte y otras cosas que darán nacimiento a la tercera del cuento (125)*

De esta manera, este texto fundado en la otredad y en las contraliteraturas busca establecer su filiación con la tradición literaria, con el placer de contar ficción con los clásicos integrantes que despiertan el interés del interlocutor: amor y muerte.

Aparecen también como intertexto personajes históricos reales, mencionados en múltiples ocasiones, así como acontecimientos históricos:

> *Se habla en todas partes del holocausto más terrible conocido: la Bomba de Hiroshima. Las veces que sueñas con lo que cuentan los periódicos, y te despiertas aterrada. Tu diario mantiene su lugar debajo de la almohada, y sigue siendo el desahogo de muchas de tus explosiones secretas. Un mundo misterioso y anhelante se esconde al dorso de la revista, en el fondo lánguido y dulzón de las canciones que escuchas, en las miradas que sientes te rodean en las calles de la ciudad. ("Cuando se requiere de veras/ como te quiero yo a ti/ es imposible mi cielo/ tan separados vivir") Adolfo Hitler y Eva Braun se suicidan, la guerra ha terminado. (140-141).*

Así, se reúne la intimidad de la vida privada con el acontecer general. El afuera también concierne.

Hay, además, una presencia casi permanente de la narración en segunda persona. Se invoca un "tú" que puede ser un destinatario de alguna carta o el propio sujeto del discurso desdoblado como otro, *buscando comprenderse a sí mismo o al otro interlocutor*. De esta manera y al igual que en el relato **La luna no es de pan-de-horno,** se busca la identificación con otro, desde su construcción desde otro tiempo.

En un fragmento titulado *Adriana inventa a Adriana* se produce otro desdoblamiento en un juego metaficcional, que da cuenta de la elaboración de la misma novela. Así la autora se ficcionaliza como creadora:

> *El problema se me presenta a nivel contextual: una época está integrada y embuída, en la serie de acontecimientos más o menos relevantes que*

> *se desarrollen en ella, desde una canción de especial significación melódica o poética, hasta el asesinato de un líder de envergadura. Un personaje está por lo tanto, definido, traslúcido escondido en relieve, en el encaje de la temporalidad. Sin embargo, no se trata de escribir un texto diseñado a partir de una información histórica, sino de penetrar, en el sentido exacto del término, lo que ese personaje o esos personajes son, sin desencajarles de un contexto inmediato: la literatura. (218-219)*

La saga familiar de la línea femenina (abuela, madre y nieta) de **Perfume de Gardenia** ficcionaliza la historia venezolana desde el margen de la experiencia femenina. La mujer se hace importante en esta novela. El espacio privilegiado de la acción es el espacio doméstico. La figura materna se hace el eje sostenedor del hogar. La mujer cambia, además, con el transcurrir del siglo. De la obediente hija, callada pero de temperamento fuerte, que fue la abuela, se llega a una nieta cuestionadora del mundo que la rodea, que necesita del auto-exilio para tomar la suficiente distancia que le permita recuperar el mundo de sus antecesoras e integrarlo, a pesar del dolor, a su vida de mujer moderna, profesional, con consciencia social, con consciencia de su tiempo y también de su espacio, no sólo el doméstico, sino también el otro, el geográfico.

Hay una especial relación de afecto con el terruño, el de los padres donde habitan los recuerdos de ellos, que terminan por ser legado para los hijos. Todos los sitios vinculados con la familia, en sus sucesivas mudanzas van constituyéndose en parte del ser familiar. Véanse los siguientes ejemplos:

> ***Perfume de Gardenia**, pequeña muchacha extraña, mudada a una ciudad sin memoria, porque la memoria se quedó lejos, cruzando el*

> *río Manzanares, sobre el caballo de su hermano mayor (...)*
>
> *eres tú entre el tumulto, en esas calles de El Silencio, el silencio, El Silencio que constituyó Carlos Raúl Villanueva, sobre el barrio El Silencio, y tú silenciosa (...) (133)*

Generalmente, todos los espacios que forman esta filiación afectiva son espacios a la zona norte del país, de clima cálido, caribeña, en fin. El sentido de pertenencia a este paisaje se evidencia más cuando los personajes están en el exilio y establecen comparaciones:

> *(...) cuatro edificios grisáceos, ¿feos? Como si todos los del centro de Santiago, no tiene que ver con el sol brillante del verano (...) uno se da cuenta cómo la retina tropical exige superficies más cálidas, colores vivos que retribuyan al sol con gestos alegre. ¡Pero no! La ciudad es marrón, grisácea, como extranjera. (221)*

La historia contada se abre de ida y vuelta desde la casa hacia el mundo exterior y de éste hacia la casa. La historia es el suceder de acontecimientos, pero también la ruina cotidiana, la publicidad, los objetos, las costumbres, las marcas comerciales y sobre todo, los recuerdos, yendo y viniendo, revoloteando como fantasmas que han decidido quedarse y que impiden que el tiempo sea unidireccional. El pasado siempre vuelve, porque cada cual lo carga consigo irremediablemente, parece decirnos esta novela.

En la novela **Solitaria Solidaria** hay un salto interesante de perspectiva. La distancia establecida frente a lo histórico es mayor, aunque el tono autobiográfico no está superado del todo. Esta novela se construye como yo contrapunteo de dos historias que se narran alternativamente. Son la historia de una mujer que vivió en el siglo XIX, en la Venezuela gobernada por Antonio Guzmán Blanco, y una mujer del

siglo XX, historiadora, que encuentra accidentalmente los manuscritos del diario de la primera y su correspondencia, y decide iniciar una investigación académica sobre ese periodo histórico. Se establece de esta forma un juego metatextual: una novela re-construye la historia venezolana de un periodo específico como intrahistoria, desde la otredad de un ser anónimo que no tiene acceso a ninguna forma de poder: una mujer del siglo pasado. Lo hace entonces asumiendo esa perspectiva marginal. De nuevo se vale de textos que puedan entrar en el campo de las *contraliteraturas* –diarios y cartas personales-, y lo que hace mientras cuenta la historia de un personaje que está haciendo lo mismo.

Otro elemento importante dentro de la novela es el contrapunteo de las dos ofrendase que conducen a un proceso de identificación. La historia va descubriéndose así misma cuanto más se conoce la vida de otra mujer similar a ella que vivió cien años antes.

En ambas protagonistas se establecen paralelos: ausencia de la figura materna, relación cercana con padres no autoritarios que les permite diferenciarse de otras mujeres porque se apropian del logos paterno para redimensionarlo para sí mismas. Estos las sitúa como personajes *sui géneris* dentro de sus propias sociedades. Hay además paralelismos en sus vivencias como individuos: tienen gustos parecidos, como la predilección por la lectura por los místicos españoles. Una de ellas prefiere a San Juan de la Cruz; la otra a Santa Teresa de Jesús.

La relación con el espacio geográfico es también interesante. Ambas comparten los mismos espacios, casi todos costeros: Adícora, Puerto Cabello, Valencia, Choroní, Maracaibo y Caracas son los sitios que las reúnen. La historiadora se emociona intentando adivinar en sus propios espacios los recorridos de la escritora de diarios. La filiación afectiva con el paisaje es aún más evidente en esta novela, en la que también están presente las comparaciones por contraste, como la de la carta de un primo de la cronista desde París en la cual se añora la luz del paisaje. Ese paisaje determina en gran medida a los personajes, que llegan a identificarse con él como en el ejemplo que sigue:

> *El Puerto es hermoso a esta hora del atardecer, con sus líneas de palmeras, altas y elegantes, hay una brisa suave que apenas levanta un tímido oleaje, puedo sentarme en la plaza a contempla la llegada de los barcos, este paisaje ya forma parte de mi (sic) misma como mi retrato, mi entraña, un no sé qué sería de mí si alguna vez me viese despojada de él (166)*

La historia reconstruida no es sólo la de la dama que escribía en el siglo XIX en soledad, desde una vida marginal, sin fortuna y sin matrimonio, las únicas condiciones de éxito para una mujer de su época. No sólo esta mujer existencialmente sola, que trabaja en una imprenta y que se interesa por el mundo en que vive y participa de la primeras luchas sindicales y sufre el exilio del padre y la cárcel en carne propia, no sólo esta historia constituye la novela intrahistórica. También la segunda mitad del siglo XX se va haciendo en el interior del texto desde la historiadora, sola también en el autoexilio de una ciudad distinta a la ciudad natal, en que intenta buscarse a sí misma.

Ambas protagonistas tienen una vivencia de la historia total, que va también desde los cotidiano hasta lo político, lo social y lo cultural. De esta manera la novela da cuenta de cuándo llegó el jabón veteado a Venezuela con el nombre de *jabón de Castilla*, cómo eran las costumbres autoritarias de las familias conservadoras, cómo fue el proceso de modernización finisecular de las ciudades venezolanas, la introducción de la luz eléctrica, la construcción del Teatro Baralt de Maracaibo, la fundación de orquestas de provincia, la opresión del guzmancismo, las primeras luchas sindicales, etc. Por otro lado da cuenta de la Venezuela entre los años sesenta y los ochenta, con sus crisis políticas y económicas, con la vivencia de la cotidianidad, de la música popular de nuevo, con alusiones a tragedias como el desbordamiento del río limón, a marcas de productos, a mensajes publicitarios; da cuenta de la vida universitaria de la ciudad de Valencia (otros rasgos con visos autobiográficos de la autora).

El interés por el mundo exterior también ocupa parte importante del espacio textual. Así, la intertextualidad vuelve a ser un principio de reconstrucción histórica. Hechos y personajes que mencionan como por ejemplos, los nombres de Nadar, Cézanne, Manet, la Reina Victoria, Disraeli, la guerra civil de Nicaragua, el golpe de Estado de Portugal, la muerte de John Lennon, Pinochet, Sting, Nelson Mandela, Anzdrei Wajda.

También algunos personajes históricos son ficcionalizados e interactúan con los personajes de la novela. Tal es el caso de los escritores venezolanos Nicanor Bolet Peraza y Cecilio Acosta. También se ficcionaliza el célebre cubano José Martí, personaje que llega a cobrar un peso importante dentro de la novela por su amistad con la dama de los diarios. En su ficcionalización interviene en forma importante el manejo intertextual de cartas suyas auténticas que en la novela parecen dirigidas a esta protagonista.

La cultura venezolana también se descubre como un proceso evolutivo que conserva cierta continuidad aunque los saltos de la vida moderna impidan apreciar esto a primera vista. En la novela podemos apreciar rasgos culturales que tiene su ancla en el lejano pasado histórico en un ejemplo como la noche del baile de San Juan de Choroní. La novela permite asistir dos veces a este acontecimiento: una en los tiempos de la cronista de los diarios; la otra, en los tiempos actuales. En ambas persiste el baile mestizo y magia. La narración hecha desde el siglo XIX testifica así este baile:

> *Los **blancos** no somos de la fiesta, los blancos aquí somos espectadores, pero no soy blanca, no lo siento así.*

He visto a estos negros muy de cerca para vivir distante ahora. Hay algo de misterio, de lo fatídico, de lo oculto en esto, que me llama, me gusta. Changó y Santa Barbara están en alguna nube sabiendo de una San Juan Capistrano de Puruey, traídos por los españoles con nombres

como: Nueva Andalucía y Tarragona, para convertirse en el San Juan Guaricongo de los negros. (115)

> *La estatuilla de San Juan lleva sombrero de cogollo y alpargatas, y huele a ron y a café. San Juan para que vengan las lluvias, y cuando sobre, entonces llamaremos a San Isidro para que se las lleve.*
>
> *El baile comienza, los tambores revientan en redoble, el más alto, la Mina, va por delante del Santo y a los lados: el Tambor Redondo, junta del pujao, el Cruzao y el Corrido. Ololó, ololóo, ololé... Ololó, ololó, ololé... hace calor pero el ron va de boca en boca, la botella se pasa, y todos se van sumando a hipnosis interminable a la fiesta. (116)*

Puede notarse que la dama, aunque no es negra, se identifica con los negros, siente necesidad de bailar y participar, pero las costumbres no se lo permiten, a pesar de encontrar en la otredad de los negros, ecos de su propia otredad. Ella tampoco se siente parte de la sociedad blanca patricia y conservadora. Por eso, sólo puede limitarse a narrar desde afuera, con explicaciones intertextuales lo que ya quiere comenzar a experimentar como propio. La introducción de la oralidad de los cantos de los negros intenta aprehender e integrar esa *otredad.* Veamos, en cambio, cómo se experimenta la misma festividad para la historiadora que participa de ella en el siglo XX:

> *Zulay entra en el circulo, baila con el negro, su cuerpo va tomando el ritmo de los tambores sin que su cabeza intervenga, a su alrededor los otros palmean, el Santo va adelante, el paso es en círculo frente al hombre, tratando de sacarlo, y es, al mismo tiempo, en sentido*

> *lineal: la procesión sigue camino. El negro es ágil, tiene piernas diestras, Zulay ha tomado ron suficiente como para flotar, está liviana, etérea, lo tumba. Lo ve caer, sale del círculo, ella debe elegir un hombre ahora. Mira a Azafrán, él entra. –Si san Juan lo tiene/ San Juan te lo da... Los tambores aceleran el ritmo. Olé, olé, olá... Olé, olé, olá... (117)*

En este caso, con una mayor libertad de las costumbres, es posible constituir la reflexión intertextual por la acción misma. Esta mujer ya no tiene las limitaciones de la anterior. Vive el ritual desde su interior y no necesita explicárselo. La *otredad* ha sido integrada como mestizaje cultural en este caso. La oralidad ya no resulta ajena a este discurso que es fundamentalmente descriptivo.

En ambas novelas, la vivencia de la historia es una manifestación de temas constantes en el Caribe, como la otredad, el exilio, la búsqueda de la identidad, la confrontación con la otredad. Ello se logra mediante estrategias textuales que buscan la subversión del género novela, a través de la incorporación de textos marginados tradicionalmente como literarios. Así estas novelas integran diarios, cartas, publicidad, letras de canciones, en suma *contraliteraturas* que construyen estructuras polifónicas capaces de dar cuenta de un cambio de mirada hacia lo histórico. Laura Antillano, desde el relato **La luna no es un pan-de-horno** se interroga acerca de la otredad de lo femenino inserto en la cultura, busca explicarse la historia percibida desde el margen de los doméstico o del anonimato de quienes no detentan poder. En sus obras puede decirse que la mujer se asume como sujeto histórico, quien desde los límites de su espacio y de su tiempo, puede crear y transformar elementos culturales recibidos.

Seymour Menton, estudioso de la Nueva Novela Histórica latinoamericana, no admite como novelas históricas aquellas que tienen como referente un tiempo que haya podido ser vivido por un autor. Sin

embargo, encontramos que tanto en **Perfume de Gardenia** como en **Solitaria Solidaria** cuatro de las características definitorias de la Nueva Novela Histórica determinadas por este autor. Estas son:

- ✓ La intertextualidad
- ✓ La polifonía o el dialoguismo
- ✓ La presentación de reflexiones filosóficas sobre lo que se está describiendo como vivencias de lo histórico
- ✓ La metaficción o comentario del narrador sobre el proceso creador de su propia otra.

Esta forma de ficcionalización de la historia resulta entonces en la aprehensión de una perspectiva que supera los centrismos y que se construye desde la otredad femenina, una otredad social, cultural e histórica desde la cual la mujer se asume como sujeto. (*)

(*) Papel de trabajo entregado en el encuentro de LASA (Latin American Studies Association) celebrado en Washington, en 1995.

5

METAFICCIÓN E HISTORIA EN LA ESCRITURA DE ANA TERESA TORRES

No puedes lanzarte a escribir una historia, aunque sea de divulgación sin asumirla. Ni aún dándole el carácter de novela. Escribir es siempre asumir.

Ana Pizarro: **La luna, el viento, el año, el día**.

Estas palabras que lúcidamente hacen de **La luna, el viento, el año, el día**, una novela autorreferencial, parecen también acercarnos al proyecto estético de otra Ana, la venezolana Ana Teresa Torres, cuyas tres novelas publicadas muestran una constante preocupación por la historia como temática y por la metaficción del novela la historia. Estas son **El Exilio del Tiempo** (1990), **Doña Inés contra el Olvido** (1992) y **Vagas desapariciones** (1993). Se trata de novelas que sumen la historia desde lo femenino (las dos primeras) o desde los otros subordinados sociales (la última). Tienen en común la necesidad de mirar la historia desde espacios individuales y cotidianos, cuya metáfora es la casa o lo doméstico. Hacen *intrahistorias*, según Unamuno. Sin embargo, esa perspectiva no excluye la visión política y general de lo histórico, que se filtra en lo privado y lo determina. Las novelas son visiones no oficiales de la historia, en las cuales el interés por lo colectivo pasa por el tamiz de ficciones con fuertes rasgos autobiográficas. Se novela en primera persona, contando una historia propia para poder contar otras muchas historias de *otros*, de antepasados o de las *vidas ajenas* que tanto seducen a los narradores de

Vagas apariciones. La perspectiva de conocimiento es, entonces, un *yo,* que observa y que organiza los hechos del pasado imprimiendo en ese orden su propia subjetividad y su propia concepción de la necesidad de recuperar la historia, los cuales, como intentaremos explicar a lo largo de este trabajo, en las obras de esta autora, aparecen textualizadas a conciencia.

En la novela femenina contemporánea (1970-1985) Biruté Ciplijauskaité analiza la novela histórica escrita por mujeres en la Europa actual y anota que las mujeres europeas escriben *intrahistorias* y que con frecuencia se elige la forma autobiográfica para propiciar la visión femenina que busca aclarar y rectificar la historia en general y dar prioridad a lo subjetivo. Para esta autora, la producción de novelas históricas en la Europa contemporánea escritas por mujeres, responde a un enfoque parecido al de los autores de la generación de 98, quienes conocían la interpretación de la historia de Dilthey y Simmel. Estos filósofos destacan la importancia de lo anímico espiritual en los fenómenos de la historia. También conocían la concepción de Schopenhauer, para la cual la historia era *una maraña de hilos que se cruzan al azar.* Explica Ciplijauskaité que los autores de la generación del 98, *se acercaron a la historia con un enfoque nuevo: en vez de batallas y reyes, las vivencias del pueblo; en vez de progresión lineal, tiempo cíclico; en vez de una única visión "oficial", énfasis en la realidad:; en vez de tono elevado, uso de la ironía (126).*

A pesar del contexto latinoamericano, tan diferente del europeo, las autobiografías ficcionadas de Ana Teresa Torres, se caracterizan por el desarrollo de los mismos elementos. Los protagonistas son anónimos y, en dos de las novelas, el *yo* narrador se multiplica en un colectivo de voces que cuentan la historia y reflexionan sobre sus hacerse. Las tres novelas elaboran una visión del tiempo y del olvido, del historiar y del crear la historia, todo lo cual resulta en una autorreflexividad que se impone en la escritura de la obra de Torres con tal densidad, que merece una intención particular. De esta manera, surge un pensamiento de la historia cuestionador del pasado histórico y de las ideologías que lo han registrado. En este pensamiento priva la importancia de lo anímico y

espiritual, precisamente lo que más se aleja de la historia oficial; se hace énfasis en como sienten la historia aquellos que la viven y la sufren. A ello se añade la necesidad de descubrir la propia identidad en el proceso de reconstruir a propia historia.

Además, se exploran el tiempo cíclico, la memoria fragmentaria y el olvido, así como se asoman distintas posibilidades de acceder a lo histórico: recordarlo a partir de fragmentos, recrearlo, reinventarlo.

En **El Exilio del Tiempo** y en **Doña Inés contra el Olvido** se parte de una ficción del poder, lo cual nos recuerda a Michel de Certeau, para quien el historiador escribe desde el poder que no detenta; por lo tanto, la escritura de la historia se presenta como una ficción del poder. En la primera novela encontramos una voz femenina que narra la historia de una familia venezolana a lo largo de cinco generaciones. Esta voz femenina pertenece a la clase dominante, a la burguesía caraqueña que se identifica con apellidos poderosos y que ha decidido con sus actuaciones la historia del país. Por los tanto, esta voz femenina parece situarse del lado del poder, del lado de una clase social que se ha legitimado como clase dirigente. En un juego de metaficción, un personaje llamado Isabel, la prima, *alter ego* de la narradora principal indaga con ironía acerca de su necesidad de historiar al burgués:

> *Burguesía, palabra obsesionante, plagada de connotaciones y discretos encantos que Isabel quería explicar pero no desde afuera sino desde adentro. Oh, la burguesía. Explicar de modo subjetivo de ser burgués, el amor burgués, el origen y el devenir burgués, la marca indeleble de ser burgués.*
>
> *(...) esa vieja oligarquía goda se reúne y persiste porque deviene burguesa(...) (158)*

La historia narrada es precisamente la historia de una familia burguesa, cuya vocera es una adolescente que se identifica tanto con su

familia, que asume, irónicamente, la voz autoritaria y el orden burgués desde un *nosotros* que va explicando justamente esa manera de ser burgués. De esta manera, la adolescente nos habla del orden impuesto por la herencia recibida, los objetos de la casa y los muebles, las posiciones estáticas frente al mundo y frente a los otros. En este último particular, resulta irónico y gracioso el *nosotros* asumido por la niña narradora el emitir juicio sobre Isabel, su prima, que es presentada desde el principio como *alteridad:*

> *Ya dije que Isabel de niña había sido bastante difícil pero de adolescente se puso peor. Tía Luisa vivió siempre en casa porque era la viuda de un hermano de papá y después de la muerte de mi tío Guillermo quedó en muy mala situación. Y desde luego ni lo dudamos en que lo más lógico era que ella e Isabel se vinieran a vivir con nosotros, aunque creo que papá y mamá se arrepintieron un poco de esa generosidad y también nuestros abuelos porque Isabel no llegó nunca a ser lo que se esperaba y no supo agradecer la educación que le dimos, siempre fue una niña sospechosa y descreída, tratando de ser distinta, como si fuera bueno que la gente buscara sus diferencias (53).*

En este ejemplo se hace patente la ficción del poder. El *nosotros* asumido aquí se presenta con la autoridad del que decide y manda, del que tiene poder para juzgar porque tiene el poder de la palabra. Sin embargo, la ironía está en que quien habla es una adolescente, una niña que apenas inicia su pubertad y que, en consecuencia, no detenta ningún poder. Ella es la historiadora elegida por la autora para narrar la historia desde la perspectiva femenina al margen del poder. La mujer está al margen de éste, pero sintiéndolo como continuadora de usos y costumbres, como transmisora ideología que continúan subordinando su hacer. Esta narradora, que habla apropiándose del discurso ideológico dominante, lo

subvierte al ser quien es: una voz femenina y, por si fuera poco, una niña que narra el modo de ser burgués y las fisuras y contradicciones de la burguesía.

Su contraparte es Isabel, un personaje de una gran riqueza, pues en una extraña combinación, *alteridad* y amistad. Isabel, la prima recogida, que participa vicariamente en la vida burguesa, es la voz de la disidencia, cuyo lugar en las reuniones familiares no es un mueble, sino el suelo y aún así, está sujeta al mismo orden que construye la armonía de clase de la familia. Isabel se burla irónicamente de la familia y es al mismo tiempo parte de ella. Es Isabel quien lleva a la narradora a visitar la casa prohibida del señor Laing, el vecino que al final de la novela se muestra como imagen del tiempo que todo lo devora. Es también Isabel, quien en su afán de ser socióloga, busca en el diccionario qué significa ser burgués para descubrir el burgués desde dentro, lo cual de hecho está haciendo la narradora al contar toda la historia de la familia. Este personaje, al igual que la narradora, toma distancia para mirar a la familia descubriendo sus contradicciones. Por ello, no es de extrañar, que en la última parte, Isabel haga un viaje por toda la ciudad en compañía de la narradora, antes de irse a Francia, para llevarse en *los ojos su propio paisaje para cuando se enguayabara en el gris oscuro* (211), y cuando la última mudanza de la casa anticipa cambios irreversibles en el devenir de la familia, queda de manifiesto la escritura de la historia familiar que está culminando la narradora, cuyo nombre nunca es dado a conocer. Entonces, aparece también Isabel, dispuesta a recibir los cambios:

> *Cierra estas páginas, prima, me dijo Isabel, escribe las últimas líneas y vente conmigo, eres la única con quien todavía puedo conversar, la única sobreviviente del naufragio (261)*

Aquí la narradora e Isabel se identifican. Ambas almacenan recuerdos, construyen y deconstruyen el pasado familiar. La narradora, en el encuentro con las alteridades que se suceden al encuentro con Isabel, va

descubriendo las contradicciones del discurso del poder que supuestamente tiene la familia:

> *Existe también la técnica de la paradoja contradictoria. Mamá ¿porqué la cocinera tiene tan poco dinero? Porque la gente floja tiene poco dinero. Contrapregunta: pero ella trabaja. Contrarrespuesta: sólo faltaba que además de floja no trabajara. Estoy convencida de que la gran fisura del niño o niña burgueses es la cargadora, personaje indispensable para aportar a la vida infantil su primera contradicción social: querer mucho a alguien a quien domina, dominar a alguien que lo domina a uno (154).*

En esta escritura se va develando la ficción del poder desde la cual se escribe. El burgués desde adentro, si es mujer, se vacía de poder. La voz de la narradora se va encontrando con otras voces femeninas del pasado familiar, que a su vez han hecho conciencia de las fisuras del poder y han sido voces disidentes de una u otra manera. Así se encuentra con las figuras de la tía Olga, que nunca se casó porque se le prohibió hacerlo con el hombre que amaba; María Josefina, que se divorció muchas veces y que a su adolescencia vivió un exilio voluntario en Europa a través del cual se buscó a sí misma; Mercedes, quien devela para sí misma que la historia ajena determina la propia.

La metaficción de la historia es un juego no exclusivo de la narradora. La conciencia de la fragmentariedad se hace clara en diversos personajes, como el antepasado que habla desde la muerte y que sabe que él mismo es una reconstrucción a partir de fragmentos, como *una tela de muchos siglos, con apenas unas esquinas que permanecen, algunos hilos que conservan su tejido* (251).

De esa fragmentariedad está consciente María Josefina, cuando reflexiona acerca de su discontinuidad, de su memoria fragmentaria, llena de recuerdos que se aparecen al *resolverse de papeles en una gaveta donde meto la mano y no sé si saco un conejo o una radiografía o un recibo de farmacia o un anillo de matrimonio o la foto del preceptor de mi tío Pedro Miguel cuando vivía en París* (168). En un momento en que la metaficción de la historia se hace patente a través de la voz de este personaje, la novela parece anticipar su construcción fragmentaria y la imposibilidad de asir el tiempo:

> *(...) si la vida fuera una película parecería filmada por un director inconstante que en los momentos de dramatismo cortara la escena y pasara a otra. Me gustaría hacer una película donde eso pudiera verse tal como yo lo siento por dentro, para hacerme entender, como si las palabras fueran instrumentos inadecuados para mostrar justamente lo que me parece más bien una visión especial (168).*

La historia en esa novela es vista como una composición a partir de fragmentos. Al final, la narradora ofrenda todos sus recuerdos al tiempo, que toma la imagen del viejo señor Laing, un vecino cuyo cadáver permanecía aún sentado en su escritorio. El tiempo le devuelve sus recuerdos como *unos pedazos desarticulados, unos muñecos sin voz, unas hojas separadas de un libro desencuadernado* (263). Ello provoca que la escritura de una novela a partir de esos fragmentos la necesidad del historiar se textualiza también en la novela desde el epígrafe de Octavio Paz que la precede:

Todo nos amenaza:
el tiempo, que en vivientes fragmentos divide
al que fui
del que seré,
como el machete a la culebra;

la conciencia, la transparencia traspasada,
la mirada ciega de mirarse mirar;
.....
Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Rostros perdidos en mi frente, rostros
sin ojos, ojos fijos, vaciados,
¿busco en ellos acaso mi secreto,
el dios de sangre que mi sangre mueve,
el dios de yelo, el dios que me devora?
Su silencio es espejo de mi vida,
en mi vida su muerte se prolonga:
soy el error final de sus errores (9).

En esta motivación del contar la historia, encontramos, con Noé Jitrik y con Ciplijaukaité, que la novela de tema histórico sirve como vía de búsqueda de la identidad. Esto es claro para Latinoamérica, pero también lo es para la mujer que asume el género femenino en la escritura. Ciplijaukaité afirma que la escritura de la mujer asumida en primera persona se acompaña de la reflexión sobre la escritura, que *se vuelve una meditación sobre su propia identidad.* El epígrafe de Paz establece la mirada al pasado como un juego de espejos que permiten encontrarse y mirarse como un resultado del pasado. Así también, reflexiona la narradora sobre la historia como una sucesión de ciclos que espejean a los seres humanos:

> *A veces temo equivocarme en los recuerdos de los demás y enturbiar su vida con mis recuerdos. Temo también que todo sea a veces lo mismo y que haya una sola historia, repetida y monótona, con discretas variantes. Nuestra vida tan coincidente y yuxtapuesta ¿no será el eco y el anuncio de las otras? Mireille, Ingrid, ¿son nuestras coincidencias o espejos diversos de otras nosotras mismas que hubiéramos*

> *podido ser, múltiples configuraciones o juegos de luz, violentados personajes con los que ensayamos juntos obras inconclusas, siguiendo guiones desconocidos, tanteando diálogos perdidos? (67).*

En esta búsqueda de la identidad se busca también luchar contra el olvido, como dice la tía Olga narrando su propia vida, se hace preferible *morir antes que olvidar* (72).

Sin embargo, la visión de la historia es pesimista, como puede apreciarse en la cita de María Josefína. La historia es vivida por determinaciones que otros imponen. La condición de la mujer es la de subordinación a los dictados masculinos. Por ello, Mercedes expresa su odio y su impotencia al tener que vivir una vida que no ha elegido. Una salida que propone la narradora es reinventar la historia. Como no le gusta la historia de la tía Graciela o de la tía Malena, inventa otras posibilidades, de cómo debieron ocurrir las cosas:

> *A mí me gustaba imaginarme que así no habían sido las cosas y que cuando a Malena le contradijeron sus amores hizo lo mismo que nuestra prima María Josefina: se fue a París y se soltó el moño y fue la amante de artistas muy célebres y de un conde rubio y tenía fama de ser una de las mujeres más bellas, tanto como la Marie Duplesis y eso que era París (39).*

Sin embargo, a estos recursos lúdicos de la narradora mientras es una niña, se impone la reflexión fatalista sobre la determinación que la violencia social imprime sobre las vidas individuales. Marisol, la guerrillera, reflexiona también sobre la historia que le ha tocado vivir a ella y a sus compañeros, desde su condición de subordinados sociales:

> *(...) no somos más que el producto de una violencia, de una ejecución impensada que cae sobre nosotros articulándonos en las más diversas posiciones y dejándonos en historias que pudieran haber sido otras y cuando las reconstruimos desde el presente hacia el pasado, sus conexiones son absolutamente lógicas o coherentes y nos parece que no podría haber sido de otra manera, pero si hiciéramos la operación inversa y tratáramos de recorrer el hilo desde atrás hacia adelante, encontraríamos a cada momento tantísimas alternativas que sólo por un acto de violencia puede decirse cual es la propia, la única, que nos ha determinado (222).*

Esto es justamente lo que guía a Doña Inés, la vieja mantuana de **Doña Inés contra el Olvido**, quien, como los muertos de Michelet, habla y cuenta su historia en la segunda novela, en la cual se narra desde el pasado hasta el presente, a la inversa de **El Exilio del Tiempo**. En **Doña Inés contra el Olvido** también se construye el relato desde una ficción del poder. Quien narra es de nuevo una mujer, una vieja *mantuana* del siglo XVII, con temple y aparentemente poderosa, que ha luchado siempre por unas tierras que le pertenecen legítimamente, pero que, irónicamente nunca ha recorrido ni contemplado. Su condición femenina siempre la ató al espacio doméstico, desde donde inició una lucha desesperada de múltiples litigios sobre las tierras de Curiepe, herencia familiar que le disputa a su ex-esclavo y liberto Juan del Rosario, quien ha querido fundar allí una población. Las querellas legales extendidas por muchos años de espera por la justicia, quedan olvidadas en un país en que todo se olvida, para resucitar en el siglo XX y resolverse, irónicamente, por la vía de la corrupción administrativa, que permitirá la satisfacción de los descendientes y el sentimiento de inutilidad de la historia y la memoria en el cadáver cansado de Doña Inés.

En esta novela también las historias relatadas dan cuenta de su hacerse en el texto narrativo. Al igual que **El Exilio del Tiempo**, privilegia la textualización de la oralidad. Pero aquí no tenemos los monólogos interiores de las diversas mujeres de una familia cuya historia se cuenta polifónicamente, como en la primera novela. En **Doña Inés...,** es el fantasma de ésta quien lleva la voz hegemónica del texto. Ella está relatando su historia a su marido Alejandro y a su ex-esclavo y liberto Juan del Rosario, y ocasionalmente surgen otros que escuchan , como el gobernador Cañas y Merino, o Joaquín Crespo. La apelación a esos otros, que escuchan, sugeridos también en **El exilio** ..., da un sentido colectivo a la historia y la aleja de las voces de la historia oficial, que por lo general se construye como visión única de una sola conciencia.

La metaficción en esta novela tiene también una gran riqueza: se indigna sobre la necesidad de historiar y fijar. Doña Inés *habla* sobre su historia, pero a medida que lo hace, pide a un escribano que le asiente. Esto sugiere la idea de que la historia, para ser reconocida como tal, debe pasar por la escritura. Así, la novela está salpicada de sentencias como: *anota, escribano: yo soy acreedora de la República, yo me adjudico ese honor y ese desengaño* (87). No obstante, la escritura termina por mostrarse inútil, como también la historia y la memoria. Los papeles, las escrituras de las tierras, que tan afanosmente busca Doña Inés durante trescientos años para que quede legitimada la posesión de las tierras de la familia, desaparecen, se olvidan y reaparecen en el siglo XX en manos de un historiador venido a menos, sin poder para publicar sus investigaciones, sin que se escuchado por nadie. Los papeles en cuestión nunca otorgan ningún poder a nadie; terminan por ser piezas raras para coleccionistas, un regalo curioso para los descendientes de Doña Inés. Esta, luego de contar su historia, reflexiona sobre la memoria:

> *Es inútil el recuerdo, Alejandro, he podido comprenderlo. Es estéril como árbol macho; cuantos más recuerdos se almacenen, más es necesario olvidarlos. En este país de la desmemoria es soy puro recuerdo (...) sé que*

> *todo mi empeño ha sido crear una voz inútil, voz de cadáver para oídos de cadáver, pero a caso la memoria sea la más inútil de nuestras cualidades (238).*

Igualmente se refiere Doña Inés a la imposibilidad de asir la historia toda, que quería haber conocido y registrado en documentos, *pero no hay escribano que no acepte tal empresa* (238) y, por ello, sólo pudo contar una de tantas historias posibles, la de su litigio. A lo largo de la novela, también se impone la violencia de la Historia con H mayúscula, que tuerce el curso de los acontecimientos y va causando las desgracias de la familia, los despojos de propiedades y el olvido.

En **Doña Inés...,** también se plantea una búsqueda de la identidad, aunque se relata desde el pasado hacia el presente y no al revés. No se trata de escarbar para indagar quiénes fueron los ancestros, sino de afirmar la propia identidad en contraste con la *alteridad*, representada en la novela por Juan del Rosario.

Durante trescientos años, la historia de la familia mantuana primero; patricia, después y, finalmente, burguesa, ha estado entrelazada con la historia de los esclavos negros, primero y sus descendientes mestizos y plebeyos después, hasta que llegan a confundirse en la misma familia. Durante ciertos momentos de la historia se han enfrentado las dos alteridades como enemigos o han tenido que convivir para garantizar su propia supervivencia. El *otro* afirma al *uno*, parece decirnos Doña Inés:

> *Quisiera que alguien me hablara de este silencio. Tú también me has dejado sola, Alejandro, y tú, Juan del Rosario, contradíceme, dispútame. Cada vez que leía un auto tuyo me encontraba a mí misma, a cada nueva pretensión que se te ocurría, más me afirmaba, a cada anhelo que consignaste, más me opuse, a cada derecho que me combatiste,*

> *más encontré mi razón, a cada pedazo de tierra que quisiste ocupar, más me enterré en mi posesión (25).*

En esta novela, se afirma la necesidad de historiar como un acto de voluntad, como una necesidad porque sí, aunque sea un acto inútil Una y otra vez, Doña Inés expresa que desea que su voz permanezca, insta a su liberto Juan del Rosario para que no olvide y lo que más le disgusta del personaje Domíngo Sánchez, arribista del castrismo y del gomecismo, es su desmemoria.

La propia historia se relativiza en el texto. Termina por ser una historia más, puesto que la de Doña Inés no es la única versión, es la visión mantuana. Los descendientes de los esclavos en Barlovento también han conservado una historia que se transmite oralmente y que sirve de aliento de lucha a José Tomás, el concejal. Por otra parte, Belén desciende de Doña Inés, conserva apenas unos pocos hilos de la historia familiar, que ha reinventado como mitos, cuando refiere a sus sobrinos la casi epopeya de la esclava Daría, que rescató a su bisabuela de una muerte segura durante la emigración a Oriente en los tiempos de la Independencia. El Historiador, Don Heliodoro, por su parte,custodio de los célebres legados de Doña Inés, construye a partir de los mismos otra versión de la historia que enfurece a ésta, quien siempre se otorga como prerrogativa, la autoridad de conocer los hechos tal como ocurrieron:

> *Ahora nada es de nadie y de lo que fue casa de hacienda únicamente quedan las huellas del piso enladrillado que señalan donde estuvo levantada, pero óyeme bien, porque tengo en los secretos de mi memoria toda su historia (77).*

Al contemplar la historia en su hacerse, en su devenir, desde el margen a que la obliga el hecho de estar muerta, de no poder intervenir en los hechos, Doña Inés siente la misma impotencia que los personajes de *El*

Exilio del Tiempo. Volviendo al proyecto metaficcional expresado por el personaje Marisol, puede decirse que la historia, en sus dos sentidos, del presente hacia el pasado y viceversa, muestra siempre su fracaso. La imposibilidad de cisiones globales, no parciales, no condicionadas, la hace siempre fragmentaria e incompleta.

Vagas desapariciones nos devuelve otro proyecto: el que dejó en ciernes María Josefína, una de las voces de **El Exilio del Tiempo** cuando descubría un sentido espacial de la historia que parecía imposible de ser aprehendido por las palabras. Ella no vislumbra la construcción de una novela, sino de una película, para narrar la vida. Esto sugiere la necesidad de inaugurar otros lenguajes que vayan más allá de la linealidad lingüística, para alcanzar esa espacialidad del tiempo posible por vía de la imagen en una película. Ahora bien, para textualizar esto, se puede recurrir a otro registro de imágenes. La tercera novela de Ana Teresa Torres encuentra un nuevo lenguaje en la fotografía, que como dice Roland Barthes, es una manera de encontrase con el ser y el no ser. Una foto da cuenta de lo que ya no es, pero tiene relación con el ser. Es un encuentro con la muerte. **Vagas desapariciones** no asume ya el género femenino en la narración. Es la historia de dos personajes marginales, un enfermero y un artista homosexual, que deciden poner en orden sus recuerdos y escribir la historia de sus vidas. El primero tiene una motivación. Le interesa saber cuál fue la fecha de su llegada a la casa de reposo de pacientes psiquiátricos donde trabaja. Pepín, el enfermero, no tiene otro hogar que esa casa. Se identifica con su espacio, pero ese espacio construye olvidos, puesto que todos los que llegan, lo que quieren es olvidar. La necesidad de articular un tiempo propio a ese espacio tan suyo lo lleva a acometer la empresa de escribir un relato autobiográfico a partir de su colección de fotografías. Se alternan, pues, en la novela, tres tipos de cuadernos que buscan la historia: *La felicidad detrás del olvido*, de Pepín, con ayuda de Eduardo, en los que se narra la vida cotidiana de la casa y de las vidas de los pacientes que la habitan; *Autobiografía de un escritor autodidacta*, de Pepín sólo, en los cuales se narra la vida de Pepín y *El fotógrafo ambulante*, de Eduardo, en que construye dialógicamente su historia con Pepín como voz que disiente, confirma, juzga.

En esta novela se suceden múltiples juegos metaficcionales, pues el tema de la misma es la recuperación de la memoria y su registro; no es en sí una novela de tema histórico. Así, encontramos en ella la posibilidad de inventar la historia, escribiendo historias posibles hasta dar con la verdadera, juego que inaugura Pepín desde su infancia, cuando en su afán de saber de su padre, inventa y escribe sobre él. Igualmente hace un ejercicio de inventar para un vendedor de loterías una historia de la *mujer del vestido santo*, de la cual éste último buscaba saber desde hacía tiempo. Eduardo inventa también historias de lo que el llama personajes emblemáticos, como Fernández, el burócrata o Ricardo, el amigo izquierdista de Pepín. Aquí puede verse como la ficción juega consigo misma. Se plantea como una vía de acceder a la verdad. Se muestra como la ficción de la historia puede mostrar la comprensión de la historia. Sin embargo, esos intentos son fallidos. La madre de Pepín siempre preguntaba *¿y de dónde sacaste eso?* El vendedor de lotería se disgustó con la versión de *la mujer del vestido santo* y el propio Pepín no aceptaba las versiones de las vidas de los personajes elegidos por Eduardo para Historiarlos.

Los cuadernos de Eduardo se muestran como textos metaficcionales sobre la recuperación de la memoria en la vía propuesta por María Josefina. Cada fotografía es una escena recortada de la vida, una metáfora de tiempo detenido. Eduardo guardaba sus fotos en una caja, donde permanecían dispersas para que éste les diera un orden, como María Josefína guardaba sus recuerdos al igual que los objetos en una gaveta. Eduardo reflexiona así sobre sus fotos:

> *Vencí la idea de romperlas porque aquellos puntilleos, aquel caos de personas, luces, calles, edificios, lugares, me constituían, y abandonarlos era colocarme a mí mismo en un lugar* ***fading*** *(36).*

La reconstrucción de una persona, a través de distintas fotos correspondientes a distintos momentos, es sólo el *soñuelo* de fijarla y

poseerla, pues siempre los saltos entre unas y otras quedarán como las desapariciones del personaje en cuestión y será precisamente de esos espacios de donde surgirá la presencia del mismo (37)

En estas citas se manifiesta ya la idea de que la fotografía es un testigo del pasado, un testimonio de la identidad, pero a la vez, se trata de una representación del pasado insuficiente para reconstruirlo. La fotografía como texto recuperador de la memoria, también falla. Cuando Pepín le dice a Eduardo frente a una foto de su infancia: *Ahí dice que tú tenías cinco años. En ninguna parte dice que yo tuve cinco años (38)* quiere rescatar el valor del documento de la fotografía, pero para Eduardo, la prueba de que Pepín tuvo cinco años es su sola presencia. Se relativiza así el valor del documento. Los motivos de componer un relato autobiográfico a partir de las fotos también se hacen relativos. Lo inútil de la aprehensión del pasado también es tema de esta novela:

> *En la medida en que transcurría el tiempo y yo avanzaba en mi proyecto de componer un relato fotográfico que pudiera darme un sentido, oscilaba en enjuiciar mi tarea como un pasatiempo inútil o como la esencia de mi vida; en el primer caso, me derrumbaba en la desolación de saber que aquellas fotografías eran mi vida, y por lo tanto, su inutilidad comparable a la mía. En el segundo, pensaba que la esencia de la vida de una persona es importante, no porque en ella transcurran hechos significativos , ni porque la persona sea, ella misma, un sujeto de importancia, sino porque si todos los seres llegaran a concebir su vida como inútil, la destrucción sería la consecuencia inevitable (239)*

Estas reflexiones de Eduardo prefiguran el final de la novela, cuando Pepín, sintiendo que ha sido inútil escribir los cuadernos y que no

sólo no le es accesible su tiempo, sino tampoco su espacio porque la casa será vendida, decide culminar su escritura con la destrucción. Mata a los pacientes de la clínica para detenerlos dentro de sí mismo en la felicidad de su olvido, antes de que la vida de la casa deje de ser. Simbólicamente los congela como imágenes felices, al igual que Eduardo tenía en sus fotos imágenes felices de lo que ya no era. Para Pepín tenía sentido lo que el loco profesor europeo, paciente de la clínica, concebía a partir de sus propias fotografías: *los errores negativos*, concepto que encerraba lo que ya no era y lo que había sido.

La escritura de Ana Teresa Torres va dejando pistas acerca de una concepción del historiar como un acto humano, a la vez imperioso e inútil; quijotesco, puede decirse.

En las tres novelas puede verse el esfuerzo para mostrar el otro lado de la historia, por develar su hacerse desde una pretendida posición de poder, que nunca es tal. Además, la historia de todo aquello que más allá de los eventos políticos o militares, nos constituye como identidad, pero nunca totalmente. En la escritura de Torres, se pone de manifiesto lo inasible del pasado histórico, su fragmentariedad y su relatividad. La ficción se propone como una alternativa de la búsqueda que puede o no, tal vez sí, tal vez no, ofrecernos parte de la verdad.

Parte II
Intrahistorias

FICCIÓN Y REALIDAD
EN *ESA OTRA ESCRITURA: O FORMAS ALTERNATIVAS DE NARRAR LA HISTORIA*

Dos textos de *Carlos Pacheco* *

1

TEXTOS EN LA FRONTERA:

MEMORIA, FICCIÓN Y ESCRITURA DE MUJERES

Ana Teresa Torres (1945), Laura Antillano (1950) y Milagros Mata Gil (1951) son tres narradoras venezolanas coetáneas que han realizado un aporte sustantivo al desarrollo de nuestra novelística, a través, principalmente, de su exploración de innovadoras modalidades de ficcionalizar el pasado. Sus respectivos universos ficcionales han desarrollado una indiscutible personalidad propia y merecen por ello ser estudiados en profundidad y de manera independiente. Por sobre esas particularidades, sin embargo, puede apreciarse una serie de líneas confluyentes que me propongo resaltar en esta oportunidad. Deseo ofrecer aquí también un primer acercamiento crítico a **Vagas desapariciones**, la novela mas reciente de Ana Teresa Torres, publicada en 1995. Aunque aún inédita, tengo también en cuenta en el planteo inicial **El diario íntimo de Francisca Malabar,** de Milagros Mata Gil, ganadora del Premio de Novela de la Bienal Internacional "Mariano Picón-Salas" de Mérida en 1995. Esta propuesta crítica se inscribe en una investigación cuyo objeto

---

* *Distinguido investigador venezolano especializado en Literatura Latinoamericana y narratología, adscrito a la Universidad Simón Bolívar.*

se construye sobre un amplio corpus novelístico latinoamericano que en los últimos treinta años ha explorado modalidades inéditas de repensar y recontar nuestro pasado histórico, recurriendo a propuestas discursivas, estructurales y procedimentales de llamativa novedad.

RECUERDO PARA SABER QUIÉN SOY.

> Estamos ante un conjunto de textos que podrían llamarse rememoradores, donde uno o varios personajes, desde un determinado presente y a menudo asumiendo la voz narrativa principal., se dedican a escrutar el pasado, en un intento por comprenderse y comprender su situación dentro del devenir temporal. El horizonte de significación de éstas novelas suele estar regido entonces por ese esfuerzo por acceder, reconstruir, interpretar y representar ficcionalmente un pasado personal y social, local o nacional, esfuerzo que se concibe como piedra de fundación dentro de un proyecto de búsqueda de sentido y de dirección.

Aunque no todos los episodios representados tienen lugar en Venezuela, el hábitat de esa rememoración está indiscutiblemente marcado por las coordenadas geoculturales y sociohistóricas de lo venezolano. La extensión temporal del ámbito representacional elegido es sumamente diversa. Este ámbito puede en ocasiones ceñirse al pasado inmediato o al periplo vital de los protagonistas (**Vagas Desapariciones, El Diario Intimo de Francisca Malabar**), pero en la mayoría de los casos se extiende hacia períodos anteriores a su mismo nacimiento, En efecto, el espectro accional de estas novelas puede construirse como el contrapunto de un conjunto de eventos o perspectivas propias del presente de la enunciación y otro del siglo pasado (**Solitaria Solidaria**), o proyectarse hasta la lejanía de los tiempos coloniales, abarcando el desenvolvimiento de toda una familia mantuana a través de diversas etapas del proceso histórico del país (**El Exilio del Tiempo, Doña Inés contra el Olvido**) o centrar su atención sobre el surgimiento y el desarrollo de una localidad particular, contemplando desde múltiples perspectivas (**Memorias de una antigua primavera**).

Los acontecimientos y figuras protagónicas de la historia nacional están presentes en todos los casos, pero son observados siempre desde la perspectiva de sujetos y circunstancias particulares. Y es que no hay, en este conjunto de novelas, visiones o explicaciones de conjunto: cuando esa "gran historia" ingresa a la escena narrativa, lo hace siempre en la medida y de la manera en que afecta a la individualidad de los personajes particulares y a su entorno doméstico inmediato. Por ello, este corpus puede conceptuarse como narrativa intrahistórica.

Intrahistórica y, por esa vía, disidente, pues se trata de un conjunto de relecturas del proceso histórico venezolano desde ópticas alternativas, cuestionadoras, en ocasiones inéditas y resemantizadoras. Es en efecto un viaje ficcional a las raíces, una exploración de los orígenes, pero su valor es más interpretativo que descriptivo; los múltiples sujetos rememoradores recuerdan y recuentan su pasado y el de quienes son de alguna manera sus antecesores, pero el mismo tiempo y de manera por momentos más importante, están evidenciando las condiciones particulares de su manera de percibirlo desde un presente. Por eso, la rememoración se vuelve también para ellos un instrumento para acercarse a una comprensión de ese presente, y también al reconocimiento de su propia identidad individual, social, regional y nacional.

EXPLORADORAS DEL PASADO.

Y es que en varias de estas novelas, ese esfuerzo de recuperación de los tiempos idos no se diluye en el anonimato de una perspectiva neutra, abstracta o genérica, sino que se radica muy a menudo en alguno de los personajes, casi siempre en una figura femenina. *EXPLORADORAS DEL PASADO*, podrían llamarse estas figuras, que actúan como verdaderas catalizadoras de la dinámica narrativa. Porque cada una de ellas va desarrollando, y llega en ocasiones a formular de manera explícita un verdadero proyecto rememorados; un proyecto que exige de su parte un esfuerzo sistemático y tenaz en una indagación vinculada con su propio desarrollo personal, con el hallazgo de respuestas para sus propias preguntas fundamentales. En **Solitaria/Solidaria** (1990), de Laura Antillano, por ejemplo, el proyecto de vida de Zulay, una historiadora y

profesora contemporánea termina estableciendo estrechos vinculos con su indagación a cerca de Leonora Armundeloy, una atractiva figura protofeminista de la segunda mitad del siglo pasado. El relato novelesco se organiza así en torno a la alternancia entre los respectivos procesos de la vida de esas dos mujeres –ambas indagadoras, buscadoras del sentido- y al de sus respectivos contextos sociales y epocales, para permitir de esta manera al lector la percepción simultáneas de sus coincidencias y contrastes.

En algunas de las novelas, estas figuras catalizadoras ocupan de manera indiscutida el centro de diégesis (**Diario Intimo de Francisca Malabar** y/o el dominio del punto de vista de la narración (**Doña Inés contra el Olvido**), mientras en otras oportunidades ceden también por momentos ese lugar protagónico y ese control de la perspectiva narrativa a otros diversos personajes (**Perfume de Gardenias, La Casa en Llamas, Mata El Caracol**). Puede decirse sin embargo que son casi siempre sujetos femeninos quienes centran siempre la atención de la historia y también quienes asumen la misión de relatarla. Y es que se trata en buena parte de historias acerca de mujeres, percibidas por ojos de mujer y narradas por voces femeninas. Ellas prestan naturalmente una atención destacada a la condición femenina, a las características y necesidades propias de su cuerpo, a la índole especial de su educación, al efecto que sobre ellas ---en tanto mujeres--- ejercen los controles sociales, a sus dificultades para desarrollarse en un entorno regido en una y otra época por una mentalidad patriarcal. Así que si bien la referencialidad construida por el relato puede llegar a ser muy amplia, hasta cubrir vastas zonas del acontecer familiar, local, nacional, incluyendo por supuesto la participación de personajes masculinos, es la vida de la mujer en la sociedad venezolana en las diferentes épocas de su historia, la que resulta primordialmente iluminada por el foco de la narración, y ese foco está definidamente anclado en los ojos, la sensibilidad y la voz de una mujer.

LA MEMORIA EN LAS VOCES, LOS TEXTOS, LOS OBJETOS

Los recursos utilizados para la realización de la empresa rememoradora son múltiples . El primero es naturalmente la memoria personal: la evocación que realizan los personajes en su conciencia y que aparece representada como vivencia interior, como elaboración subjetiva. Pero en muchos casos, además de recordar , esos personajes están narrando también oralmente sus recuerdos a otras figuras (el extenso relato de Doña Inés, dirigido a Don Alejandro, a Juan del Rosario o al escribano, sería el ejemplo más evidente). O los van registrando en diarios íntimos, cartas, testimonios y entrevistas grabadas, modalidades todas que coinciden en responder a un común impulso autobiográfico. Por eso el texto novelesco adopta, en muchos de los casos la estructura de una compilación, de una colección de fragmentos, como puede apreciarse de manera más extrema en **Perfume de gardenia** (1984), de Laura Antillano, donde sucesivos o alternantes extractos de los más diversos discursos mentales, orales o escritos (hasta manuscritos), privados o públicos, son recogidos como restos dispersos, como supervivencias del pasado. En otros casos, tales fragmentos llegan a ser comentados, y evaluados por la figura catalizadora, quien asume la múltiple tarea de investigar, recopilar, transcribir, narrar e interpretar (**Doña Inés contra el Olvido, Vagas Desapariciones, Mata El Caracol, El Diario Intimo de Francisca Malabar)**. Es importante destacar el hecho de que en ambas situaciones, nuestro conocimiento de los personajes es casi siempre indirecto: se da en gran medida a través de sus discursos: de su voz rememorante o de los textos escritos que ellos han ido dejado tras de sí como jirones de su vida, como insegura huella de su paso por el mundo, que tanto el personaje compilador como el lector se ven forzados a ir ordenando, integrando e interpretando.

En este proceso reconstructivo, la mirada se detiene también con frecuencia en el mundo de los objetos. Como se observa con particular claridad en **El Exilio del Tiempo** (1990), de Ana Teresa Torres, los objetos son descritos, analizados, contemplados, como parte de un mundo de vivencias cotidianas, proyecciones elocuentes de los personajes en diferentes momentos de su vida. Estos objetos, tomados en forma aislada, y también como grandes conjuntos ubicados en las casas particulares donde transcurre la vida cotidiana de sus dueños, no son entonces, sólo

retablos o bibliotecas, sólo patios, salones o piezas de cristalería, sino especie de inmóviles testigos del paso del tiempo que serán utilizados como nuevos y eficaces vehículos para acceder al pasado. La fotografía (a veces el retrato antiguo para el que había que posar) ocupa comprensiblemente un lugar muy especial como recurso rememorador . Por eso no es extraño que la descripción minuciosa, el comentario interpretativo y la elaboración narrativa a partir de las imágenes fotográficas cobren relieve en varias de las novelas (**Perfume de Gardenias, Memorias de una antigua primavera, Vagas Desapariciones)** El texto narrativo se convierte así por momentos en reflexión sobre el significado profundo de los objetos impregnados de vida, y sobre todo de la fotografía, a la vez testimonio irrefutable de un cierto momento del pasado y vehículo de presencias extrañas, irreconocibles, casi fantasmales, casi ficticias, de lo que fue y ya no es.

REFLEXIÓN, METAFICCIÓN Y PARADOJA

Las novelas consideradas se asemejan, por último, en el hecho de que la mayoría de ellas constituyen también meditaciones narrativas acerca del tiempo, el devenir, el cambio, la transitoriedad de la vida, el carácter constante de los ciclos de la existencia humana en diferentes épocas, la decadencia de los seres y las cosas, la muerte, la memoria, el olvido y la irrecuperabilidad del pasado. Se trata de una reflexión esistencial y a la vez filosófica que se halla presente en muy variados aspectos del relato, desde la selección de los títulos, subtítulos y epígrafes. Estos libros (**Perfume de Gardenias, Memorias de una antigua primavera, El Exilio del Tiempo, Doña Inés contra el Olvido, Vagas Desapariciones**) que se asoman al pasado tratando de recuperarlo, de revivirlo, se enfrentan muy pronto a lo obvio: a la imposibilidad de lograr tal empresa, convirtiéndose en pruebas fehacientes de que el pasado es irrecuperable y, en definitiva, irrepresentable. Por lograda que sea, toda diégesis no es sino la imperfecta cartografía de un territorio ya desaparecido, un esfuerzo por definición distorsionado, incompleto, limitado, de representar la realidad. Pero también son libros acerca de esa paraoja humana que consiste en seguir intentando a pesar de todo,

mediante nuevos y reiterados esfuerzos, la persecución de ese esquivo fantasma.

Tal vez por eso la mayoría de ellos, además de obras reflexivas, son también meditaciones autorreflexivas, metaficcionales, acerca de las estrategias y dificultades enfrentadas en ese camino. No es extraño encontrar que los protagonistas de esos relatos ejercen oficios vinculables a esa averiguación sobre el pasado: de la cartografía a la escritura de diarios o novelas, de la crónica periodística y la investigación historiográfica a la fotografía. Son novelas que narran la accidentada escritura de una autobiógrafa como proceso siempre incompleto, siempre distorsionado (**El Diario Íntimo de Francisca Malabar**) o la reconstrucción biográfica de un oscuro personaje del siglo pasado mediante la cacería de sus huellas documentales en los archivos (**Solitaria, Solidaria**) o la imposible recuperación de la vida propia y de algunas vidas ajenas a partir de un cajón de viejas fotografías (**Vagas desapariciones**) o el relato alternativo de siglos de historia nacional mediante el seguimiento de las historias particulares de una genealogía aristocrática (**El Exilio del Tiempo, Doña Inés contra el Olvido**).

En estas obras, sin embargo, no hay engaño ni ingenuidad alguna. Tácita o explícitamente se acepta en ellas como un hecho la inasequibilidad del pasado, en su inabarcable multiplicidad. Esto se hace patente, por ejemplo, cuando el relato abre el espectro de su mirada hacia vidas y contextos vitales muy diversos y alejados unos de otros, como si intentara mostrar la vastedad inabarcable de lo que es: **Memorias de una antigua primavera, Vagas desapariciones**. O cuando un mismo hecho es objeto de las más dispares versiones e interpretaciones: **Perfume de Gardenias, Memorias de una antigua primavera, Mata El Caracol, El Exilio del Tiempo**. Se hace visible también en el carácter evidentemente incompleto, fragmentario de algunos de los textos novelescos, constituidos por trozos de discurso o restos de memoria. Esta conciencia de la derrota que aguarda al explorador del pasado se evidencia de la manera más drástica en el hecho de que el relato es con frecuencia el fruto de una selección completamente azarienta y arbitraria de materiales que a su vez son apenas vestigios, admitiendo que mucho de lo que se ansía

encontrar se ha perdido irremisiblemente. El esfuerzo reconstructor pasa entonces a otra dimensión: se reconoce -en el interior mismo de la ficción novelesca- en su calidad de ente de ficción, como se aprecia de manera elocuente en la declaración del más antiguo de los antespasados en la genealogía de **El Exilio del Tiempo.**

Acerquemos ahora la mirada crítica a la novela más reciente de este corpus. Una consideración más analítica de esta nueva exploración ficcional del pasado que es **Vagas desapariciones** servirá para confirmar o alterar los rasgos comunes del conjunto narrativo que acabamos de describir. **Vagas desapariciones** encierra varias sorpresas para quienes hayan seguido la pista de los anteriores relatos de Ana Teresa Torres, pues allí se opera un cambio importante de atmósfera ficcional. Apenas iniciada la lectura, se advierte que la saga familiar que había caracterizado a sus dos anteriores novelas ha sido abandonada. Ya no nos encontramos en los corredores de las haciendas o en los salones de las casas caraqueñas de familias mantuanas de vieja data. Estamos ahora en una clínica psiquiátrica de la actualidad y la mirada narrativa se amplía hasta abarcar una docena de pacientes de muy diverso origen y condición social. Las figuras catalizadoras de la diégesis, en segundo lugar, no son ya mujeres de una clase privilegiada. Sin abandonar en el conjunto de la obra la atención hacia la condición femenina, se elige ahora como protagonistas a dos hombres que por varias razones podrían considerarse sujetos marginales. Pepín, uno de los enfermeros del establecimiento, lo sería por su origen social, por la trayectoria de su vida y por su final situación de recluso. Eduardo, por su triple condición de homosexual, artista no reconocido y paciente psiquiátrico. Ambos escriben, en colaboración, los varios cuadernos que componen la novela, cuadernos que aparecen definidamente como *autobiográficos*, aunque dedican también su atención a otros personajes muy diversos. Se produce así una apertura de la novela a un espectro social y cultural mucho más vasto que el de la obra anterior, que ya se había iniciado en **Doña Inés contra el Olvido**.

La novelista, es claro, ha optado -en la construcción de su referente- por arriesgarse fuera de un ámbito probablemente más inmediato y familiar, lanzándose a la exploración de otros espacios

socioculturales y otras subjetividades más distantes de su propia experiencia. Es cierto que la clínica psiquiátrica estaría vinculada con su esfera profesional como psicóloga y analista. Y precisamente por eso es significativo que haya desechado en la novela la figura del terapeuta como posible mirada narrativa e interpretativa, reduciéndola además a una jerarquía diegética absolutamente menor. Con **Vagas desapariciones**, Ana Teresa Torres abre pues una dimensión nueva dentro de su novelística. ¿Cómo se relaciona ella, puede preguntarse el lector, con su producción anterior?

Lo que persiste después de este cambio de atmósfera es en primer lugar el interés por el tiempo como condición humana irrenunciable, así como el impulso de recuperar el pasado a través de prácticas de orden en definitiva autobiográfico. Impulso que aparece en un momento de la vida de los personajes como una necesidad irrefrenable. Eso explica la urgencia de un sujeto en apariencia tan sencillo e ingenuo como Pepín de averiguar la fecha puntual de su ingreso a la clínica, dato que puede parecer banal a los demás, pero para él encierra -en clave simbólica- una necesidad de saber qué lo impulsa a emprender su proyecto autobiográfico.

> *Entonces pensé hacer lo mismo que cuando era chiquito y trataba de saber la vida de mi papá. Escribir todas las historias hasta encontrar la verdadera. Voy a escribir todo lo que me acuerdo, pensé, todo lo que me ha pasado en la vida hasta que sin darme cuenta, esté escribiendo el día en que vine a la casa por primera vez. Y así empecé con los cuadernos.* ***(Vagas desapariciones, 12)***

El fragmento citado ilustra de cierta manera una dinámica recurrente en la mayoría de los textos rememoradores. La apremiante necesidad de comprender el presente y comprenderse en ese presente conduce al recuerdo y ese recuerdo busca afanosa y esperanzadamente en

la escritura no sólo el vehículo para fijar lo recordado sino el instrumento mismo de la tarea rememoradora. Dentro y fuera de la ficción, en las múltiples formas discursivas que estos textos rememoradores ensayan es una y otra vez la búsqueda escrituraria la que aparece en primer plano.

Eduardo, por su parte, comparte la inquietud autorrepresentacional de Pepín, y entre los dos van escribiendo entonces esos varios cuadernos que conforman la casi totalidad de la novela, estructurada a partir de tres espacios textuales principales, que se van alternando. En el primero, la *Autobiografía de un escritor autodidacta*, Pepín va contando su proceso vital: hijo de una sirvienta y ocasional prostituta, abandonado y necesitado de su padre, especie de pícaro que crece desempeñándose sucesivamente como recogedor de basura, *handiman*, mozo de burdel, recluso de un reformatorio, enfermero por muchos años, y, finalmente (así es como se autodenomina) escritor autodidacta. *La felicidad detrás del olvido* titula Eduardo el segundo cuaderno de Pepín. Allí éste relata su experiencia presente en la clínica, mientras va siguiendo reflexivamente la marcha de su proyecto autobiográfico. Narra también su interacción con los pacientes que son a su vez "biografiados" desde la perspectiva del enfermero, llegando algunos de ellos a generar sus propios discursos, como las descabelladas conferencias del profesor acerca de los "errores del tiempo", o las memorias del general, epítome del machismo más desenfadado. En el tercero de los escenarios textuales, titulado *El fotógrafo ambulante*, Eduardo desarrolla su propio relato autobiográfico, a través de la estructuración de un álbum de fotografías propias y ajenas, descritas para el lector y acompañadas de comentarios y elaboraciones autobiográficas y ficcionales.

El carácter imaginario ficcional podría decirse, de todo relato y de éste en particular, resulta enfatizado en este último tipo de textos por el hecho de que las fotos de aquel álbum sean seleccionadas, de manera bastante arbitraria, no por el mismo Eduardo, sino por Pepín, así como por la decisión de aquél de imaginar (vale decir ficcionalizar) un determinado episodio a partir de alguna de esas fotos en lugar de esforzarse por referir lo realmente recordado, tratando de acceder así a "la verdad de los

hechos". Como en las obras consideradas anteriormente, la constatación de la radical imposibilidad de recuperar el pasado como experiencia viva, induce a estas nuevas figuras catalizadoras a recurrir a la ficción como alternativa para acceder a una impresión de otro tiempo, ya perdido. Por eso, en una reiterada práctica de *mise en abime*, los personajes catalizadores novelizan dentro de la novela, al tiempo que se autorrepresentan. Porque para ellos lo inaceptable es olvidar, lo que equivale a perder parte de su vida. Para Pepín, en efecto, el recuerdo de aquella fecha clave simboliza la posibilidad de alcanzar su salvación. Por eso, su incapacidad de recuperarla es interpretada al final como el fracaso de toda la empresa rememoradora que con tanto acierto ha venido realizando mediante la laboriosa escritura de sus cuadernos. Llevado entonces por la resaca de la demencia, del desespero, desarrolla una inesperada conducta criminal y termina por ello teniendo que enfrentar las sanciones impuestas por la colectividad.

Unas breves reflexiones para concluir. Considero el corpus analizado como un conjunto de ***textos en la frontera***. Me gusta llamar de esta forma a esos discursos con vocación de situarse sobre el límite, compartiendo rasgos de más de un código genérico y poniendo también en tela de juicio cualquier deslinde pretendidamente exacto de la noción de literatura. Estos ***textos en la frontera*** son por supuesto novelas donde habitan otros tipos de discurso, casi siempre de orden autobiográfico y también ensayístico e histórico. Su orientación general de significado está regida por esa ambigüedad fundamental que se convierte en productividad simbólica.

Entretanto, la coincidencia más llamativa entre ellos tal vez radique en su preocupación por el tiempo, por la temporalidad en tanto problema humano. Somos lo que hemos sido, parecieran decirnos. Y para orientar nuestra búsqueda de identidad, para conocernos y comprendernos mejor como individuos y como colectividades, para rediseñar críticamente nuestro proyecto de nación, no podemos sino repetir el gesto terrible de la mujer de Lot: volver esa mirada interrogante a lo que fue. Mirada que no es sin embargo pasiva descripción de unos hechos cumplidos, sino relectura y cuestionamiento de los relatos e interpretaciones

convencionales formuladas desde lo hegemónico. Son lecturas *otras* realizadas a través de personajes marginales -en los más diversos sentidos de la expresión- y especialmente a través de "figuras catalizadoras", esos agentes intraficcionales dinamizadores de la significación, capaces de mostrar aspectos hasta ahora ocultos de la historia y la actualidad venezolanas. La mujer, de manera prominente, deja de ser la acompañante más o menos decorativa del héroe masculino, para asumir el lugar del centro de atención diegética y también de sujeto del relato: una historia entonces vista con ojos femeninos y narrada con voz de mujer. Por otra parte, el país llega a ser mirado desde la provincia: se visualiza una clase social privilegiada que poco a poco se había atrevido a autorrepresentarse y a proyectar y a proyectar sus perspectivas sobre el país, y es explorado finalmente, en **Vagas desapariciones**, así como también en **El diario íntimo de Francisca Malabar**, el tenue borde entre cordura e insania.

El pasado es, por supuesto, siempre infinitamente más de lo que cualquier discurso podría representar. Como dice Pepín con desaliento al inicio de su programa rememorador. "La vida es así, como un calendario roto" (12) Esa constatación de la elusividad del tiempo ido no detiene sin embargo a los empecinados autobiógrafos en su impulso de *recobarse* a través de la memoria. Y el resultado de su empeño es nuevamente ambiguo: los espera, por supuesto, la derrota, pues nada traerá de vuelta a ese elusivo fantasma de lo que fue. Pero ganan ellos y ganamos también los lectores al poder contar con estos relatos donde los poderes de la ficción nos ponen en contacto con un *cierto* conocimiento y una *cierta* verdad.

2

LA AUTOBIOGRAFÍA FICCIONAL COMO HISTORIA ALTERNATIVA EN *EL DIARIO INTIMO DE FRANCISCA MALABAR*, DE MILAGROS MATA GIL

F*ormas alternativas de narrar la historia* fue el título elegido para nombrar la sesión de diálogo académico donde se presentó la versión original de este trabajo. Esta fórmula me concede un adecuado punto de engarce para comenzar, sobre todo cuando enumera, entre estas *formas alternativas*, el testimonio, la crónica, los diarios, la autobiografía, las memorias. Si éstas son las formas alternativas, las formas otras lo son respecto de cuáles modalidades como canónicas? cuál es el centro del cual ellas vendrían a ser la periferia? Parece legítimo inferir que se estiman centrales aquéllas no incluidas en el subtítulo: es decir: el relato historiográfico y la novela.

De hecho, tanto en el conocimiento popular como en las esferas más tradicionales de las respectivas disciplinas intelectuales (la historiografía, los estudios literarios) el relato historiográfico y novela continúan siendo concebidos como los dos paradigmas básicos de sistematización discursiva que -de manera diferente y complementaria- tienen la misión de *narrar la historia*. Cuidadosamente distribuidas en los dos hemisferios aristotélicos de *lo realmente ocurrido* y de *lo posible, aunque tal vez inventando* historia y novela siguen funcionando para la mayoría de los lectores como los modelos básicos del narrar, modelos que contrastan por el diferente estatuto que se les atribuye, primero, a la aplicación del criterio de verdad o verosimilitud, y en segundo lugar al predominio en ellos de una función ya sea documental/interpretativa o más bien estética. La distinción es cómoda, sin duda, cómoda y práctica. Pero también muy poco acorde con la realidad de los textos. Porque de cuál historia estamos hablando? y de cuál novela?

Hace ya tiempo que hemos sido advertidos acerca del carácter inevitablemente discursivo de toda narración historiográfica. Con Hayden White hemos comprendido que ella es elaboración, producción de coherencia que si bien suele fundarse en indagaciones documentales, en rastreo y compulsa de fuentes, no adquiere suele fundarse en indagaciones documentales, no adquiere su dimensión textual sin optar por una intuición tropológica, vale decir poética: sin convertirse en *artefacto literario*. No muy lejos se mueve el pensamiento de Michel de Certeau, cuando hace notar que la plausibilidad del discurso historiográfico se logra a partir del ocultamiento de los procedimientos y desechos de su propio proceso productivo y cuando nos invita a historizar la práctica historiográfica misma, develando las inevitables presiones ideológicas que la infunden. Por qué no mirar entonces a la propia narración historiográfica como otra *forma alternativa* de narrar la historia?

La polisemia de la palabra *historia*, tópico reiterado de diversas reflexiones teóricas, presentado en ocasiones como aporía reveladora, nos permite, esta vez, acudir inmediatamente a la novela. Porque también ella cuenta una historia y bien sabemos que en determinados casos, el referente que esa historia construye evoca en el lector tantas relaciones con la llamada *realidad* hasta con su propia experiencia, como podría hacerlo el relato historiográfico más apegado a los requisitos de legitimación prescritos por la disciplina. A veces más.

No es a la novela histórica, sin embargo a la que deseo referirme en esta oportunidad, sino a otro paradigma genérico en el cual la frontera entre lo "real" y lo "imaginado" está tanto o más difuminada: la autobiografía ficcional, la novela que se finge relato autobiográfico y que en algunas ocasiones lo es en buena medida. A través de ese acercamiento, me gustaría proponer que también la novela (al menos algunas novelas) pueden sin duda ser consideradas como *maneras alternativas de narrar la historia*, pensando esta vez en la historia personal, en la historia **auto-bio-gráfica**. El panorama que contemplo ante mis ojos al formular este planteamiento es el de un extenso territorio de discursos, atravesado supuestamente por una frontera (aquélla que distingue "lo real" o "histórico" de "lo ficcional" o "novelesco") pero

cuyos hitos han ido haciéndose cada vez menos visibles, menos numerosos. Dispersión, entonces: ambigüedad, difuminación de las divisorias conceptuales.

Existen, es cierto, obras específicas que pueden ser ubicadas sin pestañear de uno u otro lado de aquella división imaginaria. Pero cada vez son más numerosos los híbridos inclasificables, los objetos narrativos cuya naturaleza misma radica en la oscilación entre la función estética y la comunicativa, cuyo *destino específico es mantenerse en el límite* (Sarlo y Altamirano, 1983:29) los *textos en la frontera*. Y esta in-diferencia se aplica también al régimen epistemológico que regiría en principio a los textos de cada lado de esa frontera, ahora casi invisible. Porque, así como -siendo cada vez más ficcional de lo que el *establishment* de la historiografía está dispuesto a conceder- el relato histórico se ha visto obligado a ir abandonando su antiguo sitial de garante de la verdad, de manera simétricamente complementaria, la novela ha ido ganando reconocimiento como modalidad *sui generis* de indagación acerca de la realidad, como vehículo artístico de aproximación al conocimiento.

Me propongo explorar estas aseveraciones a lo largo de este trabajo, a medida que considero el caso de una novela aún inédita de Milagros Mata Gil: **El diario íntimo de Francisca Malabar**, obra ganadora de la III Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas" [8]

Junto a ese título, que pareciera identificar sin lugar a dudas un relato de carácter autorrepresentacional, la portadilla incluye --sobre el nombre de la autora y la fecha (1995)-- el *otro* título de "Novela", que inscribe la pieza dentro de un paradigma genérico ficcional. Como novela, además, la obra resultó ganadora de un premio circunscrito a textos novelísticos. El significado de esta dualidad de adscripciones, en principio contradictoria, tiene relación directa con la ambigüedad que pervive en ese texto que, como anteriores relatos de Milagros Mata Gil (**La Casa en Llamas**, de manera especial) desea ser ambas cosas: novela

---

[8]. Otros novelistas ganadores en ese prestigioso concurso internacional fueron Ana Teresa Torres y Carlos Noguera.

(autobiográfica) y autobiografía (ficcional) La escritura se revela así como un lugar de encuentro, de conflicto, de diálogo, de ese doble impulso. Construir un personaje/contar la propia vida: pulsiones que se acercan, se tocan, se superponen o contrastan sin cesar en el fluido movimiento de los diversos modos de narrar, como si se tratara de un contrato de lectura que pretende precisamente desactivar (sin aniquilar del todo) el valor de verdad que existe siempre como expectativa de los lectores de autobiografías, mientras activa y fortalece al mismo tiempo la impresión de ser ficción: un constructo retórico productor de un *efecto de realidad*, un relato que -contando con la plena anuencia de su receptor real- apenas finge ser real.

Así lo evidencia una nota inicial en la que la autora explicita ese contrato de lectura, nota que lleva el significativo título de "Declaración", no exento de connotaciones jurídicas cuyo matiz exculpatorio revelará más adelante su razón de ser:

> *Este texto es un artificio. En términos de la Poética aristotélica, esto es la aplicación de una técnica de la escritura para construir una obra de imaginación. Sin embargo, como toda obra de imaginación necesita previamente nutrirse de ciertas referencias que proveen la realidad, la historia y la vida de todos los días, suele suceder que se encuentren relaciones, similitudes y parentescos entra una esfera y otra. Por lo tanto, si alguna persona se siente aludida, o cree identificar aquí a otras personas, lugares o hechos que le son conocidos, tiene todo el derecho de hacerlo con la única consideración de que ese derecho limita con los términos lógicos de la ficción y con el desarrollo de tiempos y espacios imaginados para cumplir la ficción primordial de construir un artificio.*

La autora (o narradora interna, si esta "Declaración" fuera leída como parte del discurso ficcional) pareciera cubrirse de ese modo las espaldas, buscar refugio tras el argumento de la ficcionalidad, pero sin cegar del todo el resquicio de ambigüedad genérica. Habría que preguntarse entonces por qué la opción del artificio? de qué se protege quien así escribe? cuál es el riesgo que la amenaza? La página de epígrafes que viene inmediatamente, encabezada con el también defensivo título de "Justificación" es elocuente. Cito sólo una parte del primero de ellos, firmado por Austin McQuinn:

> *Antígona fue condenada a ser emparedada viva porque con sus actos estaba contraviniendo las disposiciones de la costumbre y las regulaciones del Poder. En ese caso, no se trataba de establecer si dichos actos eran justos o injustos, si ella tenía o no razones para ejecutarlos, sino que su conducta subvertía el orden establecido y creaba peligrosos antecedentes para cualquier disidencia.*

Al releer este fragmento después de finalizar la novela, advierto que el mismo puede funcionar como clave, no sólo de la dirección de sentido que modula el texto en todo su transcurso, sino de la razón de ser de su ambigüedad genérica. Para completar este planteamiento, necesito sin embargo referirme a la novela misma. Aunque cualquier análisis crítico de ella sería aún prematuro, pues se trata de una obra que amerita varias lecturas y diversos abordajes para ser justamente apreciada, me propongo ofrecer aquí un primer acercamiento a la complejidad de su cuerpo textual, un acercamiento que revele al menos algunos de sus aspectos más notables.

La escritura autobiográfica, el esfuerzo por narrar la propia vida mediante la escritura, es comprendido y asumido por la protagonista-autobiógrafa de esta novela como *búsqueda de sentido*. Según uno de los principales estudiosos del género, el relato autobiográfico *es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstrucción y al desciframiento de una vida en su conjunto* (Gusdorf, 1991:14) En efecto, por las cercanías de los cuarenta años y, a pesar de sus terribles dudas, Francisca Malabar comprende que ha llegado *el momento de poner por escrito algunas cosas* (1995, 3) La novela consiste entonces casi exclusivamente en la compilación de los múltiples documentos de su archivo computarizado que asumen esa tarea, documentos que van revelando la trayectoria de su esfuerzo por autorrepresentarse, así como los hallazgos y revelaciones alcanzados a través de una experiencia personal sumamente dura.

La estructura narrativa fragmentaria y heterogénea aquí elegida parece entonces la más indicada. Porque una historia "real" como ésta parecería no caber en el molde ordenado y simétrico de un relato (auto)biográfico tradicional). Ésa es probablemente una de las razones del desplazamiento genérico hacia el territorio de lo novelesco. Porque la novela, modalidad discursiva en permanente transformación, género bajtinianamente inconcluso, multiforme y receptivo a la intertextualidad: maleable y abierto a otros múltiples y heterogéneos modos discursivos, se presta magníficamente como vehículo de esta empresa autobiográfica disidente, alternativa.

La estructura del relato consiste en la sucesión y el intercalamiento de espacios textuales de distinta índole. Los dos espacios fundamentales son **el**

Diario Íntimo propiamente dicho, identificado mediante fechas que transcurren entre abril de 1990 y enero de 1992 y las **Notas para una autobiografía**, secuencia de fragmentos que son como emplazamientos o enfoques de la memoria en momentos más o menos precisos del pasado, a partir del evento mismo del nacimiento de la protagonista narradora en 1950. Estos dos escenarios básicos de la escritura interactúan y dialogan complementándose mutuamente: si el segundo narra los núcleos fundamentales del periplo vital de Francisca; el primero -de alto valor ensayístico por momentos- ofrece los comentarios e interpretaciones que ella hace desde su presente y nos permite compartir los hallazgos y las angustias de sus últimos meses de vida.

En medio de este tejido de textos, nada banal es el hecho de que la protagonista sea escritora, escritora de oficio. Además de los mencionados fragmentos de índole autobiográfica y para asegurar su subsistencia, ella redacta artículos periodísticos y obras por encargo (como el guión de un documental o un manual de redacción para una empresa petrolera). Y también, más importante aún, va escribiendo una novela sobre Ernesto Ché Guevara cuyos apuntes (titulados **Notas para una novela sobre "El Pitirre"**) se van incorporando al tejido narrativo. Puede decirse por tanto que en más de un sentido la escritura es su vida, pues es en el fragor esa labor exigente y retadora que ella se realiza como buscadora de sentido.

No es extraño tampoco que la escritura incluya, de diversas manera y como una nueva y rica capa de ese tejido multidimensional, la reflexión metanarrativa: la novela/autobiografía es también una meditación sobre los problemas y riesgos, las potencialidades y dificultades de la escritura en cada una de las múltiples direcciones que ella toma. Dentro de ese corpus textual que es una realidad una serie de archivos computarizados, en uno de sus gestos metadiscursivos, la autora nos deja entrever que (a pesar de sus palabras) ese texto íntimo, encerrado bajo llaves electrónicas (pero no borrado sin embargo) estaba también secreta, indirectamente dirigido a un público más amplio en la forma del texto global que viene a ser la novela misma. Por fortuna para nosotros, su temor (que es también deseo) alcanza a realizarse después de su muerte:

> *Todos mis archivos, es verdad, tienen* ***password*** *pero siempre cabe la posibilidad de que alguien encuentre las claves. Y temo que si encuentran mis diarios, alguien quiera armar una novela, poner sobre el tapete mi vida,* ***convirtiéndola mitad en realidad, mitad en ficción****. (237)* [9]

Convivencia del temor y el deseo, alternancia de lo privado y lo público, dialéctica del ocultamiento y la revelación, mediante la superposición del proyecto autobiográfico y el novelesco: es allí donde se encuentra, según creo, el núcleo fundamental para una interpretación de la obra. Porque tal vacilación se vincula con la identidad femenina de la protagonista autobiógrafa. En efecto: se trata de la escritura de una mujer muy sensible que ha debido atravesar -como tantas de sus con-géneres- por los trances de las restricciones infantiles y adolescentes, la incomprensión y la violencia del cónyugue, el divorcio y el distanciamiento de los hijos, el apremio económico, la presión de las expectativas que impone una ciudad pequeña sobre una divorciada, la ceguera y mezquindad de un mundillo cultural provinciano, la vigilancia y represión ejercida por la sociedad y la familia a través de la institución médico-psiquiátrica, y paremos de contar... Frente a esos abismos de la soledad, la miseria, las dolencias físicas, la insanía y la muerte, Francisca sobrevive escribiendo, recordando y escribiendo, escribiéndo-se para tratar de comprenderse. Toda su vida es entonces una ilustración de ese conflicto: *su identidad como mujer en sociedad*. Para sobrevivir en ese medio patriarcal ha tenido que enmascararse. En su vida de pareja ha debido optar entre la sumisión, el castigo físico o la soledad. Y más adelante, se ha visto obligada a fingir una insulsa normalidad, so pena de ser juzgada loca y enviada al manicomio.

Regresando a nuestra pregunta inicial, habría que decir que en esta novela se ficciona lo autobiográfico para amainar la tensión producida por la múltiple disidencia que ese proyecto de escritura representa. En efecto, Francisca Malabar, protagonista ficcional, vive forzada a fingir, a enmascarar, a silenciar, a silenciar sus verdaderos sentimientos y maneras de pensar. Finge, enmascara y guarda silencio ante sus hijos, ante sus colegas, ante el médico

---

[9]. El énfasis es de Carlos Pacheco.

psiquiatra que vigila su normalidad. El no hacerlo le ha acarreado ya graves consecuencias. Su único desahogo es la escritura de sus diarios y sus notas autobiográficas y por eso se ve obligada a mantenerlos secretos bajo claves electrónicas. Ese gesto de velar que se produce en el interior de la ficción equivale tal vez fuera de ella a la decisión de ficcionalizar una posible autobiografía. Porque es en definitiva la práctica de lo autobiográfico la que subjetivamente termina por convertirla en personaje-límite, en paria, en hereje.

En el epígrafe citado más arriba, Antígona aparece condenada al emparedamiento porque *su conducta subvertía el orden establecido y creaba peligrosos antecedentes para cualquier disidencia*. Pues éste parece ser el caso de toda mujer autobiógrafa. En su propósito de fundar una poética de la autobiografía de mujeres y jugando con la polisemia de la palabra "género", Sidonie Smith define esa modalidad como discurso "generado" *(engendered)* es decir, generado ya siempre con la marca de una ideología genérico sexual masculina. Es por ello que afirma:

> *[...] la presencia de la voz femenina perturba potencialmente el discurso androcéntrico. No importa el nivel de compromiso que la autobiógrafa asuma en su esfuerzo por autorrepresentarse: el mismo acto de asumir el poder de autoexpoerse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo. Al robar palabras del lenguaje, la mujer se conoce y se nombra, apropiándose del poder de autocreación que la cultura patriarcal ha depositado históricamente en las plumas de los hombres.* [10]

Para aliviar esta culpa, sin abandonar su vigencia, el pacto autobiográfico viene a realizar-se a través del pacto ficcional. Aprovecha

---

[10]. Smith, Sidonie (1991): *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres* en **La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental. Suplementos Anthropos, 29**: 93-105

además las ventajas del discurso novelístico en lo tocante a una independencia explícita de las ataduras referenciales. Finalmente, ese ingreso en el territorio de la ficción no tiene por qué implicar un abandono del propósito de acceder a un conocimiento. Por el contrario, esa lógica particular de la ficción permite el acceso a ese conocimiento de manera mucho más fluida y abarcante. Las ventajas de la independencia y desmotivación propias del arte hacen posible así una honda exploración de lo femenino. De esta manera, la pregunta acerca de las vinculaciones entre lo real y lo ficticio, entre los procesos biográficos del personaje y la autora real, queda siempre remitida al ámbito de lo hipotético, más aún, al ámbito de lo impertinente.

Así que si Francisca es disidente en sus inclinaciones y su conducta personales (desde sus rebeldías infantiles hasta su posición político-ideológica, pasando por sus gustos estéticos y sus intereses espirituales) es disidente también -y sobre todo- por atreverse a proyectar sobre el mundo su mirada de mujer, ocupando, adueñándose de un espacio discursivo como el autobiográfico, marcado desde sus inicios por la impronta patriarcal.

Tal como lo propone la "Declaración" inicial, la novela es entonces el escenario textual donde ese acto comunicativo es viable, porque ella hace posible la convivencia de ambas dimensiones: la ficcional y, de cierta manera oblicua, la real. Lo autobiográfico está presente en **El diario íntimo de Francisca Malabar** de la manera como está la historia en la novela histórica. Es decir, se trata de un artificio sin duda alguna, pero de un artificio dotado de rendijas por donde podrían filtrarse destellos de una experiencia real de vida. Esa posibilidad nunca confirmada, ni confirmable, otorga al discurso una potencia de significación de la que carecería la plena e indiscutida ficcionalidad.

La ambigüedad genérica de autobiografía ficcional y ficción autobiográfica permite entonces a la escritora contar con la ventajosa independencia referencial del discurso novelesco, pero sin exigirle el abandono total de su contacto con lo vivido. Y es que el proyecto narrativo que esta novela encarna no renuncia a su aspiración a acceder a un conocimiento, a una *cierta* verdad. Ese conocimiento tiene una doble vertiente: a través del ejercicio de la escritura narrativa, la autobiógrafa novelista alcanza una mayor comprensión de sí misma, mientras, al mismo tiempo, el lector accede también a un conocimiento al actualizar, en el momento mismo de la lectura, el universo de

significados que habitan ese texto. Una vez más y de un modo inesperado y más complejo, puede decirse que la novela actúa como esa mentira que llega a ser la mejor manera de decir *cierta* verdad.

MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA EN DOS NOVELAS VENEZOLANAS.

Amaya Llebot Cazalis(*)

> *(...) Hoy los narradores latinoamericanos no escribimos para halagar ni para agradar ni para ser queridos, escribimos para indagar y experimentar, para conocer y descubrir, pero también y sobre todo, para recordar y acaso, así, sobrevivir.*
>
> *Mempo Giardinelli*

En estos tiempos de fines del siglo XX, agobiados de teorías y terminologías específicas, de individualismo y de violencia, parece que el problema de la identidad del hombre ya no existe, ya no es foco de interés. Sin embargo,

> *Los violentos conflictos que en las postrimerías de este siglo han surgido en Europa (...) han sido causados por los sentimientos nacionalistas y el deseo de rescatar las características idiosincrásicas : el ethos de cada etnia, por pequeña que esta sea.*

Sin duda, los nacionalismos han resurgido a nivel mundial. Luego, es indudable que el problema de la identidad sigue teniendo vigencia porque "la identidad lleva implícito el nombre" Visto desde la perspectiva latinoamericana el hecho es más que evidente. Llevamos siglos buscando una identidad individual (regional) y una identidad colectiva (dentro de Latinoamérica, de la América Hispana, del "Nuevo Mundo")

Sin entrar en mayor profundizaciones, por no ser el centro de esta ponencia, es innegable que tenemos una cultura común caracterizada por el

---

(*) *Investigadora de la narrativa venezolana, muy especialmente. Trabaja en el Departamento de Documentación de la Biblioteca "Isaac J. Pardo", del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (CELARG).*

mestizaje de tres grandes estratos : el español, el indígena y el africano. Porque - como dice Lotman - el "trabajo fundamental de la cultura consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre" Además,

> *dado que la cultura es **memoria** (o, si se prefiere, grabación en la memoria de cuanto ha sido vivido por la colectividad) ella se relaciona necesariamente con la experiencia histórica **pasada***

En consecuencia, pareciera evidente la necesidad de mirar hacia el pasado para encontrar respuestas a qué somos. Búsqueda del pasado que se observa, particularmente en el caso de Venezuela, en muchas manifestaciones del mundo cultural: estudios e investigaciones académicas, pintura, música, cine y, por supuesto, en la literatura porque

> *La literatura cumple una condición especial dentro del conjunto de las representaciones artísticas: es la vía de potenciación de la lengua*

La preocupación por la identidad podría decirse que es una constante en la Literatura Hispanoamericana. Nuestra narrativa - salvo la producida en la década del 70 al 90 - no parece haber olvidado nunca ciertas interrogantes como ¿quiénes somos?, ¿qué somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos? Lo que ha cambiado es la forma de acercarse y enfrentar esas preguntas. Por supuesto, hablar de pasado implica referirse al tiempo teniendo en cuenta que el término en sí mismo es una invención del hombre creado cuando dejó de ser cazador nómada, cultivó la tierra y se ocupó de la crianza de animales. El tiempo determina todo lo relativo a nuestra existencia en tanto seres humanos y por ello poseemos una infinidad de calificativos para tratar de controlarlo: tiempo histórico, tiempo cronológico, tiempo vital, tiempo psicológico o interior "donde lo que afuera son horas, dentro parecen minutos", tiempo futuro, tiempo presente, tiempo pasado....

> *Aunque los conceptos o teorías sobre el tiempo raras veces son tema de obras dramáticas o de ficción, el*

> *tratamiento del tiempo por parte de un escritor siempre constituye un elemento esencial de su técnica.*

Si del presente nos remontamos al pasado en búsqueda de respuestas es evidente que el tratamiento del tiempo por parte del escritor se convierte en elemento fundamental de su producto literario.

Hay muchas formas de recobrar el pasado y esas formas nos han llevado, entre otras cosas, a revivir la novela histórica cuya relación pasado-presente posee muy diversos niveles de complejidad. Pero lo que nos interesa en este trabajo es la utilización de la MEMORIA como recurso literario para encarar el pasado y, sobre todo, el presente.

> *El discurso sobre el pasado tiene como condición ser el discurso del muerto. El objeto que circula por allí no es sino el ausente, mientras que su sentido es ser un lenguaje entre el narrador y sus lectores, es decir, entre presentes.*

¿Qué es la MEMORIA? El DRAE la define como la capacidad de retener y recordar lo pasado, como el recuerdo de una cosa. Si buscamos en trabajos de Psicología encontraremos que, en su sentido más amplio, la MEMORIA es la supervivencia del pasado individual de un sujeto; sin MEMORIA toda la vida psíquica desaparecería porque "la memoria no es una propiedad puramente biológica ni puramente sicológica: es un rasgo propio del individuo". En consecuencia, pareciera que lo individual es el elemento prioritario de la memoria. Es por ello que un mismo acontecimiento puede ser "archivado" de manera diferente y referirse, a través del recuerdo en formas no sólo variadas sino hasta contrapuestas.

Ahora bien, ¿qué representa la memoria como recurso literario? A pesar de los extensa, transcribimos un cita del crítico uruguayo Hugo Achugar, para quien el tema de la memoria, según sus propias palabras, "se ha vuelto obsesivo".

> *No hay una única memoria ni una única manera de registrar lo que una memoria ha decidido o se permite recordar (...) La escritura de la memoria es (...)escritura del presente, de un presente discursivo que moldea la propia memoria.* ***La memoria no es inocente pero la escritura de la memoria lo es aún menos****. La tensión entre el impulso discursivo y el de la memoria se resuelve a veces en favor de lo que la escritura solicita y no de lo que la memoria cree pertinente. La tensión entre el acto de recordar y el de escribir no es ajena al sujeto que intenta la representación del paisaje de la memoria. En este sentido****, memoria, sujeto y discurso establecen una relación*** *mucho menos obvia que la propuesta por la anciana teoría del reflejo o por lo que creía la retórica del realismo.*

Esa escritura de la memoria es la que observamos en las novelas **El Exilio del Tiempo** (1990) de Ana Teresa Torres y **Mata El Caracol** (1992) de Milagros Mata Gil, a las que nos referiremos en el orden de su aparición. No importa para el presente trabajo que ambas novelas hayan sido escritas por mujeres porque no es de nuestro interés la llamada "literatura feminista". Por razones de exigencias de esta ponencia, tampoco nos referiremos a textos que pueden ser considerados antecedentes como **Memorias de Altagracia** (1974) de Salvador Garmendia y **Ojo de pez** (1984) de Antonieta Madrid (publicada en 1990 pero ganadora de la Bienal "José Rafael Pocaterra" en 1984). Igualmente es importante tener presente que se seleccionaron esas dos novelas y no otras de las autoras porque ambas cuentan la historia de una familia reconstruida básica y fundamentalmente por los recuerdos que guarda la memoria.

El Exilio del Tiempo de Ana Teresa Torres cuenta la historia de la familia Velarte desde la llegada de Domingo ("Txomin") Velarte y Arriola a Venezuela hasta fines de 1970. Cuenta una NARRADORA, sin nombre dentro de la historia, que se entromete en las historias de otros narradores quienes siempre cuentan en primera persona. De manera que tenemos una multiplicidad de narradores y de historias recuperadas y enlazadas por la NARRADORA que

determina no sólo el hilo de los hechos sino también el tono de la narración, sin rupturas violentas del lenguaje. Del presente al pasado y luego de nuevo al presente, reconstruye la vida y la destrucción de una familia venezolana del siglo XX: cuentan "papá" (Pedro Miguel), "mamá" (Mercedes), "la abuela" (Clemencia) "el abuelo" (Antonio José), "el bisabuelo" (Rafael Antonio), "el tatarabuelo" Rafael Ernesto y "el Chozno" Domingo (Txomin) Velarte. Unos, a través de diarios y /o cartas; otros a través de los recuerdos de personajes a quienes la NARRADORA va integrando a la historia principal, como la tía Malena (personaje fascinante) o la prima María Josefina.

Esta construcción novelesca refiere a un tiempo histórico preciso. Papá (Pedro Miguel) es un hombre de negocios, conservador, que administra los bienes familiares, cuyas ganancias se han ido reduciendo desde las malas inversiones en la construcción durante la dictadura de Pérez Jiménez (1948-1958) hasta los años del inicio de la crisis económica de la democracia. El abuelo Antonio José fue antigomecista y vivió exilado en París, mientras su cuñado Eduardo era Ministro de Gómez (1908-1935). El bisabuelo Rafael Antonio fue Ministro de Cipriano Castro (1899-1908) y el Chozno, un vasco que se enriqueció con las haciendas cafetaleras y a través del matrimonio enraizó con "los amos del valle" vive en tiempos de Páez (1830-1843) y su único hijo varón, José Vicente muere luchando en el bando del gobierno contra los federalistas de la llamada Revolución Azul (1867).

En consecuencia, toda esta recuperación de una memoria individual contada en forma fragmentaria por varios narradores nos remite a la memoria de una colectividad que abarca desde los tiempos de Páez hasta nuestros días, desde la "rancia aristocracia goda" hasta los nuevos ricos de la era petrolera (historia del suegro de Pedro, hermano de la NARRADORA), porque esa es la forma utilizada por la narradora para encontrar el sentido de su vida, sus raíces, su identidad. Es curioso señalar que la vida pública del país se conoce en el texto a través de los narradores hombres y la vida privada (hábitos, normas de conducta, valores morales) a través de las mujeres, lo que pareciera ser norma de los papeles que ambos sexos juegan en la sociedad, aún hoy en día. Pero además, Ana Teresa Torres pone en la última secuencia de la novela cuando el desmoramiento de la familia es evidente, a dialogar a la NARRADORA con el mismo TIEMPO quien la interpela en el jardín de su casa :

> *Estaré aquí sentado esperándote, me dijo, entre las trinitarias a la orilla de la pila, vendré siempre al fresco del patio, tráeme tus recuerdos, trae los muebles, trae las fotos, tráelos a ellos, tráemelo todo, yo te lo guardo. Todo se perderá si no me los traes*

Así la narradora fue llevándole todo y él siempre le pedía más porque era "implacable" . Ninguno de los que la rodean notan lo que sucede y cuando ella se da cuenta de que el TIEMPO se lo ha quitado todo y se lo ha devuelto en pedazos como "hojas separadas de un libro desencuadernado" decide sentarse y escribir con esos retazos una novela cuyo primer párrafo transcribe.

> *Se buscó así misma en el tiempo, reconstruyó sus orígenes, supo quién era y de dónde venía y ya con el pasado desmenuzado puede proceder a poner cada cosa y cada momento en su lugar, a través de la palabra escrita. Ahora, el tiempo es suyo.*

Mata El Caracol (1992) de Milagros Mata Gil cuenta también la historia de una familia, la de Francisco Mata Shelley, desde tres perspectivas del recuerdo y dentro de una compleja estructura literaria que abarca diarios, fotografías, recortes de periódicos, cartas, monólogos y disposición tipográfica de los textos, materiales que Eloisa, la hija del personaje eje de la historia, trata de totalizar por medio de la palabra en un texto que ha escrito y que ni ella misma sabe cómo calificar.

> *Junto con esta carta te estoy enviando el paquete con las fotocopias del texto. Título y todo es lo que corresponde. Posiblemente te parezca algo muy extraño ¿Cómo clasificarlo, en realidad?*

La novela está dividida en cuatro partes (*Patria, Los veredictos, Reflexiones ante un álbum de fotografías y Para matar el caracol*). Cada uno de estas partes está conformada por secuencias que al unirse forman una totalidad narrativa y articulan la historia desde las tres perspectivas que señalamos :

“Cuadernos de la disolución” son las secuencias extraídas del Diario de Betty, sobrina de Francisco, que escribió para que algún día, Eloisa pudiera conocer los últimos tiempos del “don”. “El arte de enmascararse” es narrada por el mismo Francisco desde su vejez, a través de recuerdos del pasado, momentos lúcidos del presente y momentos de su locura (alejamiento del tiempo y la realidad, mundo de la imaginación). “Mata El Caracol” es contada, en segunda persona y su narradora es Eloísa. Ella, con sus cartas, conecta el pasado con el presente. Las fotografías sólo aparecen en la parte III en la cual no hay ninguna secuencia de “El Arte de enmascararse” porque es Eloísa quien describe las fotos y las “reflexiones” de su padre no tienen cabida frente a lo concreto.

En esta novela el tiempo histórico no parece tener mayor importancia porque no trasciende el texto ni la historia misma. Sin embargo, hay una gran preocupación por “fijar” ese tiempo. Las fotografías abarcan desde 1898 hasta 1964 y aunque no son descritas en orden cronológico, sí están subtituladas con día, mes y año. Los narradores fijan también su tiempo que se proyecta hasta 1985 en que muere el “don” (nació en 1899) y Betty huye de la casa y, luego, hasta 1988 cuando Eloisa enferma y envía sus escritos a su amigo Roberto Mariscal en México. Pero esta precisión no afecta - ni se proyecta- a la problemática interior de los personajes, a los “acontecimientos” de la historia. Dice Eloísa en una de las secuencias de “Mata El Caracol” en la que trata de entender por qué Betty se dedicó a escribir esos cuadernos, ese Diario:

> *Hace muchos años, sentada en la ladera de una colina cerca de Teotihuacán, analicé mis deseos. Me parecía entonces atrayente la posibilidad de encontrar una concepción de la vida que interpretara adecuadamente sus altibajos, pero en la cual tuviera cabida la posibilidad del sueño.*

La preocupación por recuperar el tiempo pasado es producto de una necesidad individual, de utilizar el pasado, la memoria y los recuerdos para saber quién es ella y tratar de resolver el conflicto amor-odio que tiene con su padre. Sin embargo, al terminar la reconstrucción nos dice :

> *Todos ellos lucharon día y noche para no perecer -*
> *Ahora, yo siento que, de algún modo, soy la guardiana*

> *de sus vergüenzas, la que debe dar un orden al desorden de estas existencias y evitar que se desparramen por el mundo sin ningún control, y sean destruidas y desaparezcan.*

Aquí no parece estar presente la memoria colectiva porque no hay referencias a tiempos ni espacios históricos reales. Pero existe otra utilización del tiempo como problema en sí mismo, como problema narrativo. Eloisa habla desde "la prisión del fuego", ya enferma:

> *Y ahora padre, que no queda tiempo, y tan sólo hay está sensación de finales próximos, el problema es el tiempo. (...) En un principio, se trataba solamente de construir un drama para satisfacción de los fantasmas, para el rescate simplísimo de unos datos, para aliviar los remordimientos soterrados, las culpabilidades secretas, para realizar un acto de constricción por pecados cometidos, o quizá para la diversión de un espíritu que deseó armar su rompecabezas familiar (...) Pero en algún momento del juego entendí que el tiempo es irrevocable. El tiempo como el río, erosiona.*

Eloísa se está muriendo (¿al final muere, sigue viviendo en San Alejandro, se marcha nuevamente al exilio?: los finales quedan abiertos). Sólo quedarán, tal vez, los escritos enviados a México si al "extraño" de la historia le interesan. Logró asir el tiempo pasado pero no le sirvió para nada. En un principio "fue un juego, un ejercicio literario" y todo para nada porque

> *ahora tus recuerdos y los míos son los mismos : ¿a quién se los dejaré cuando deba irme? ¿ a quién le dejaré este puñado de cenizas, estos recuerdos secos, pulverizados y aromáticos como polvo de orégano.*

Dos novelas. Un mismo objetivo aparente : la reconstrucción de una historia familiar. Un mismo instrumento : la posibilidad de utilizar la escritura, la palabra, para "aprehender" el tiempo a través de los recuerdos

escondidos en la memoria. De cualquiera de las maneras, una forma de saber quién soy, de encontrar una identidad.

VAGAS DESAPARICIONES: LA AFIRMACION DEL SER A TRAVÉS DE LA PALABRA

***Anabella Acevedo Leal* ***

El Yo nos habla siempre desde Otro, y no sólo cambia
El objeto de la mirada sino el ojo. Si en algún momento
Pensé que en el texto literario era la fijeza de la huella perdida,
Hoy me inclino a suponer que ese vestigio de una mirada.

Ana Teresa Torres: ***Premisas de una escritura provisional***

Al finalizar una primera lectura de **Vagas desapariciones** (1995), la novela más reciente de Ana Teresa Torres, la primera tentación es la de realizar un análisis psicoanalítico de la misma, sobre todo en lo que se refiere a la recuperación de las memorias reprimidas que deben hacerse conscientes con el fin de recobrar un equilibrio perdido. Después de todo, el espacio en donde se desarrolla la historia que leemos es una clínica para enfermos mentales, la mayoría de los personajes sufre de los trastornos de conducta más variados y la escritora de la novela es psicóloga de profesión, de hecho una de sus libros de ensayo lleva como título **Elegir la neurosis** (1992). Otra tentación es dedicar enteramente el estudio de estas obras de análisis de su estructura, pues es obvio que Ana Teresa Torres es una continuadora eficaz de una tradición hispanoamericana que, bien los sabemos ya, llevó la experimentación lingüística a los niveles más inusitados y se propuso colocar en un plano fundamental el carácter lúdico de la literatura, de ahí de **Vagas desapariciones** nos recuerde

---

* *Investigadora guatemalteca especializada en Literatura Hispanoamericana, adscrita a la Texas Christian University.*

novelas al estilo de **Rayuela**. De más está decir que el uso del collage y la estructura fragmentaria en la novela podría apoyar de manera sólida una reflexión a partir de las teorías psicoanalíticas.

Análisis como los propuestos serían perfectamente válidos pues se refieren a elementos que necesariamente debemos tomar en consideración de cualquier forma, dada la naturaleza pluridimensional del texto. Sin embargo, el lenguaje como tema resulta ser tan poderoso en lecturas subsiguientes que prefiero partir del examen del sentido metafórico que la novela posee para iluminar todo enfoque posterior. Pero antes de todo, veamos la manera en que **Vagas desapariciones** se presenta a nuestros ojos.

Desde el primer capítulo el carácter metalingüístico del discurso se nos aparece de una manera abierta y directa. Pepín—enfermero de la clínica y una de las voces principales—nos explica que Eduardo—paciente del lugar y otro de los narradores de la novela—lo han convencido de que juntos organicen, y eventualmente publiquen, los cuadernos que Pepín ha escrito durante mucho tiempo con el fin de recordarse de la fecha exacta en la que entró a trabajar a la clínica. Para Eduardo se trata simplemente de "mejorar la secuencia para que el lector entienda mejor" (13) pero para Pepín esto no es necesario pues "el que no entiende es porque no quiere entender" (13), aún así es Eduardo el que se sale con la suya.

Quedamos en que eran tres partes. Una, que son los cuadernos que yo escribí contando la vida de la casa, y Eduardo le puso por título "La felicidad detrás del olvido". En algunos él metió la cuchara bastante; luego, otra parte que es mía solamente y que se llama "Autobiografía de un escritor autodidacta", y la tercera, que son los cuadernos que él escribía sobre sus fotografías. ... Se puede describir de este libro lo hemos escrito entre los dos, pero la idea fue mía. (13). Lo que tenemos, entonces, es un libro en el que se cuestiona el concepto de narrador y en donde lo polifónico domina sobre todo lo demás, lo que hace que el lenguaje literario se abra hacia múltiples posibilidades, al igual que nuestro proceso de lectura como se examinará en este comentario.

Los capítulos de la novela en realidad no son capítulos sino fragmentos de lo que el lector va

estructurando, como una serie de historias, especialmente las memorias de Pepín y las de Eduardo, en las cuales en algunos momentos llegan a mezclarse, sobre todo si recordamos la advertencia de Pepín en cuanto a que Eduardo ha "metido la cuchara bastante" en sus escritos. El índice nos presenta 16 secciones con el nombre de "La felicidad detrás del olvido"; 8 con el de "El fotógrafo ambulante"; 7 con el título de "Autobiografía de un escritor autodidacta" y 6 que narran historias creadas por Eduardo o por Pepín. Claro, se nos presentan intercaladas y llenas de "explicaciones" sobre su sentido, pues para Eduardo la recreación poética ilumina de una manera más significativa la realidad mientras que para Pepín su experiencia con la escritura tiene un sentido completamente práctico y vital: "Escribir todas las historias hasta encontrar la verdadera," (12) "lo que puse en los cuadernos es la vida que he conocido, no sé cómo serán las otras vidas que no he conocido," (13) por ello se indigna cuando el doctor de la clínica le dice que no puede facilitarle los datos que necesita: "los archivos viejos los habían quemado porque eran archivos muertos. ¿Muertos? ¿Y yo no estoy vivo?" (12).

Como se ve, estamos ante una novela que comenta el proceso de escritura, que se comentan a sí misma y que nos da los datos suficientes para hacer que nos demos cuenta de que el proceso de escritura es algo dinámica y pluridimensional. Lo que se discute es, en realidad, el poder de la palabra como una manera de revelar la realidad, partiendo del supuesto de que "el lenguaje es la casa del Ser", como bien expresó Heidegger, (63) en el sentido de que la palabra *nombra* la realidad como una manera de *revelarla* tal y como se nos presenta en nuestra mente, en nuestras memorias y en nuestra relación con lo que nos rodea en el tiempo particular en el que nombramos esa misma realidad. Pero en esa revelación de nuestra realidad también se encuentra en gran medida la de todas las personas, pues el lenguaje es la casa del Ser, no solamente la casa

de nuestro ser. En la novela, esto lo expresa de manera más clara uno de los pacientes de la clínica, "el profesor," tal vez uno de los personajes más lúcidos dentro del texto y cuyos discursos transcribe Pepín: "en cada uno de ustedes se aloja el conocimiento; estoy convencido de que en cada partícula de la humanidad se encuentra una molécula infinitesimal de la conciencia humana" (58). Pero esto es algo de lo cual ni Pepín ni Eduardo están conscientes, pues para el primero el lenguaje es una vía para restablecer la continuidad de *su* memoria y para Eduardo lo importante es componer un "relato fotográfico," cuyo sentido él mismo comenta:

> *Durante mucho tiempo estuve obsesionado por un sentimiento de lo disperso, lo heterogéneo, lo inasimilable, que se hacía intolerable porque de ello se desprendía que los fragmentos de mi vida eran relatos inconexos, cuya única ilación era la de ser hechos o acontecimientos sostenidos por mi presencia. Leí en un artículo de quien he admirado profundamente, Henri Cartier-Bresson, una frase que decía más o menos, no podría recordar las palabras exactas: Un relato fotográfico es captar la médula y el fulgor del sujeto, y es la página la que se encarga de reunir los elementos complementarios dispersos a lo largo de varias fotografías. (33)*

El tema de la recuperación de la memoria no es nuevo, por supuesto, más bien podría decirse que ha sido una de las preocupaciones fundamentales del ser humano, la misma Ana Teresa Torres ya había tratado el tema en sus dos novelas anteriores, **El Exilio del Tiempo** (1990) y **Doña Inés contra el Olvido** (1992), pero en **Vagas desapariciones** el planteamiento de la recuperación de la memoria se encuentra presentado como un vehículo que permite recobrar una voz personal, lo cual a su vez conduce a la recuperación de una realidad propia y única. Claro, tenemos que recordar lo que se nos ha dicho al principio de la novela y se nos continúa diciendo a lo largo de la misma: en el discurso de una voz narrativa participan muchas voces, Eduardo "edita" los cuadernos de Pepín. Y éste nos dice que cuando "transcribe" los discursos del Profesor confiesa que no lo hace al pie de la letra, etc. es decir, estamos ante un discurso dialógico que

confirma una vez más lo que ya hemos dicho antes: Cada memoria es en parte la misma de otros, en cada voz narrativa tenemos la presencia de otras voces narrativas. Para Ana Tersa Torres esta es una tarea necesaria pero al mismo tiempo difícil, pues esta recuperación "si es que la novela lo pretende, no puede ser sino fragmentaria, más ficción de memoria que memoria misma" ("Premisa ..." 28). El resultado en el caso de **Vagas desapariciones** es precisamente la manifestación de este deseo en un discurso fragmentario que, sin embargo, parece obedecer a un orden específico, posiblemente debido al carácter ensayístico del estilo de Ana Teresa Torres, elemento que según anota Gloria Da-Cunha-Giabbai, es una constante de las obras anteriores de esta escritora y de la narrativa hispanoamericana en general (26).

A lo anterior se une el hecho de que en un espacio en donde los personajes han sido catalogados como enfermos mentales tanto la existencia individual como la voz propia sufren un proceso de negación, hasta tal punto que es necesario rescatarlas del olvido—otro de los temas recurrentes en la narrativa de Ana Teresa Torres, que se presenta casi como una imposición para los personajes de la novela. Por ejemplo, en un momento Pepín dice: "Y es que aquí, lo que digo yo, aquí la gente debe a olvidarse de todo, y a olvidarse de sí mismos, y a que se olviden de ellos los demás; esto es una casa de olvido. Aquí todo se va olvidando; hasta yo me he olvidado de cuándo entré, de cuándo fue que yo vine, y eso es como tener un hueco en la vida" (53). Sin embargo, existe un propósito de negarse al olvido en muchos de los personajes: Pepín y Eduardo escriben; el Profesor crea discursos elaborados en donde nos ofrece una teoría sobre la realidad y al mismo tiempo nos cuenta su propia vida, sin que al parecer esa sea su intensión; don Emilio ha escrito sus memorias, aún cuando sospechamos que es necesario desconfiar de su veracidad; la señora Lucía canta; en fin, todos parecen de alguna manera oponerse a esa negación a la que son objetos. Y lo hacen a través de la palabra: existen porque su palabra existe. De ahí la infelicidad de Pepín, que reconoce un vacío en su pasado y que busca llenarlo con palabras usando un método que él le parece perfecto, esto es, escribir, a veces haciéndolo con el objetivo de darle existencia a sus deseos hasta tal punto de llegara creer en sus palabras: "Ese fue el final que escribí en mi cuaderno: que yo regresaba al barrio sin que nadie me viera, la llamada y ella me había esperado todo ese tiempo, se veía conmigo y nos íbamos a otra parte, muy lejos. Pero ese cuaderno se me perdió y desde entonces no me volví a enamorar" (75). Es decir, la pérdida de la realidad "ficticia" modifica la realidad "objetiva"

de Pepín; y si hubiera de sacar una conclusión al respecto dentro de la realidad de la novela esta sería: la literatura puede llegar a afectar la vista. Esto adquiere un sentido muy profundo si se recuerdan las palabras de Ana Teresa Torres comentando su propia escritura: "Un texto estático, que no produzca en su receptor ningún cambio, que no le deje una pregunta, una intuición, una conciencia en algo distinta, me parece un libro perdido. Creo que todo escritor desea un encuentro con ese lector a quien le ha dirigido la voz" (37). Así, la relación de Pepín con el lenguaje puede ser entendida como la relación que el lector tiene con la literatura, como una posibilidad de vernos en ella como un espejo, de hacer gestos y verlos traducidos de alguna manera, en fin, de ver en el lenguaje una extensión necesaria de nuestro ser.

Para Eduardo el problema es otro, pues opina que "El recuerdo es una ficción," (115) un mero artificio para re-crear su vida a partir de su colección de fotografías y siguiendo un proceso de relaciones que a su vez sugieren nuevas relaciones. Sin embargo, tanto Pepín como Eduardo reconstruyen una historia personal a través de la palabra, por medio de lo que para ellos son ausencias, huecos en la vida que hay que llenar, en palabras de Pepín. Al final, Pepín y Eduardo pueden ser vistos de manera simbólica como una proyección dual del ser humano: por un lado la búsqueda de un lenguaje poético y por el otro la de un lenguaje objetivo, ambos con la misma idea, la interpretación –el entendimiento—de sí mismo en y frente a la realidad exterior. El final de la novela podría entonces ser leído de una manera pesimista, pues es Pepín quien con el envenenamiento de los pacientes de la clínica, parece anular la palabra –la presencia—de los demás, lo cual sería de alguna manera la negación de su propia búsqueda. Sin embargo, lo que Pepín busca es precisamente lo contrario, la permanencia eterna de los demás en su memoria, pues sabe que si no logra hacerlos permanecer de esa manera ellos van a ser anulados de una manera más drástica con el cierre inminente de la clínica. El carácter circular de la novela reafirma lo anterior, pues a esas v*agas desapariciones* se les devolverá su existencia, a través de la dualidad Pepín/Eduardo que continúa en la primera página de la novela, cuando leemos que Pepín está ya en la cárcel y la organización de sus cuadernos va a comenzar.

Por otro lado, siguiendo las leyes de la lógica convencional, el espacio exterior de la clínica es el espacio de la verdad, adentro lo que encontramos son personajes perturbados mentalmente y, por lo tanto, despojados de sentido

común. Pero en **Vagas desapariciones** esa realidad sufre una carnavalización, la clínica se deja de nombrarse como tal y los pacientes le asignan el nombre de "la casa," abandonando así toda referencia a la locura. Para Pepín, la clínica ha llegado a adquirir un sentido positivo: "Estos es lo bueno de la casa, que hay de todo. Un político importante como don Emilio, un militar con medallas como el capitán Centella, una señorita rica como la señorita Lucía, un artista como Eduardo, un genio como el profesor. La casa debería estar orgullosa de personas como él" (57). Para la señora Cecilia se trata de "un lugar de descanso, una casa de reposo," (225) el Profesor mismo explica la clínica como un lugar muy conveniente: "En esta casa maravillosa he encontrado la solución a mis problemas habitacionales, tengo espacio para escribir y tiempo para leer, y he resuelto también el problema del auditorio" (143). Así, el término "casa" es usado de una manera tan recurrente y dotado de una significación tan positiva que llega a substituir el de "clínica" y los pacientes que están allí supuestamente por su incapacidad de cumplir con las exigencias de la sociedad o por conflictos con el mundo exterior, van adquiriendo poco a poco una presencia y una humanidad de la cual resulta difícil dudar al final de nuestra lectura.

Al llegar a este punto se hace necesario discutir no solamente el tema de la locura sino el de la autoridad, en otras palabras, lo que se cuestiona es quién posee la autoridad de decir qué es la locura y quién está loco, y la palabra clave aquí es *decir*, pues a través de la palabra también se ejerce la autoridad. Podría decirse que en **Vagas desapariciones** el problema de la ausencia de autoridad de los pacientes se resuelve con la búsqueda de la recuperación del lenguaje propio, capaz de ir más allá del poder que la ciencia les da a los doctores o a las familias de los pacientes que han decidido por ellos. Y los que en un momento dado fueron considerados "carentes de toda autoridad" pasan a poseerla en virtud de una nueva perspectiva de la realidad. Al final de la novela sabemos que Pepín es acusado de homicidio y su única defensa son sus escritos, que para él son la prueba más profunda de su realidad, pero para los demás resultan ser simples objetos sin ningún valor: "No sé si los leyeron; me los devolvieron y me dijeron que ahí no decía nada. Me di cuenta que no los había entendido (303). En este momento cabe preguntar ¿por qué Pepín envenena a quienes eran como su familia? Se trata otra vez de un problema con la palabra como dadora de sentido, pues al final de la novela Pepín está preocupado con el desenlace del testimonio de su vida en "la casa," y lo único que le parece posible es un "desenlace real": "No iba a escribir el final, el final iba a ocurrir. Los cuadernos quedaban así, con

la parte escrita, que era lo que iba a pasar" (303). Literatura y vida se llevan al mismo plano dentro y fuera de la novela, pues en el mismo momento en el que Pepín encuentra un desenlace para sus cuadernos, Ana Teresa Torres le pone punto final a su novela, al menos en teoría dado el carácter circular de la obra.

Por último, hace falta mencionar el carácter metafórico de la novela, pues podría ser una lectura de **Vagas desapariciones** con la idea de que la historia de Pepín es en alguna medida la historia nacional, de hecho hay suficientes menciones a "lo que pasa" alrededor de Pepín como para confirmar esto, pero no hablo aquí de una Historia con fechas y acontecimientos específicos sino de los efectos que esta tiene sobre los personajes anónimos, vemos el crecimiento acelerado de las ciudades en estas últimas décadas, la presencia de la violencia urbana, la corrupción, los conflictos guerrilleros, los gobiernos militares, etc. con relación a esto Ana Teresa Torres confiesa: "escribo convencida de que, por más esfuerzos que haga, nunca podré deshacerme de mi tiempo, de mi espacio, de mi historia" ("Premisa ... " 37), y en esta novela en particular parece asegurarnos que detrás de la Historia oficial existe la palabra de una colectividad sin nombres propios que escribe su propia versión con sus actos más cotidianos. Torres ha comentado el carácter histórico en su obra en varias ocasiones, y lo que nos dice en sus dos novelas anteriores en referencia a su posición frente a la realidad venezolana se puede aplicar también a **Vagas desapariciones**, en donde la visión del país parece ser la misma: "¿Cuál es la mirada con la que yo me he acercado a la historia? Una mirada de desencanto, de decepción, que se ha ido profundizando. Una mirada, sin duda crítica, acerca de cómo el poder ha distribuido las acciones" ("**Premisa**..." 43). Y en otro artículo:

> *Una mirada de angustia hacia el país, una evocación de sus señas de identidad, y un deseo de reasegurar la voz de los anónimos que han configurado su textura social y que de alguna manera le han dado consistencia, un alegato por su huella de identidad que no quiere diluirse en la fragmentariedad de una imagen que pudiera, por un instante, hacernos creer que se trata de un país solucionado. ("El escritor..." 44).*

Las dimensiones extraliterarias de obras como las de Ana Teresa Torres son muchas, pues como tan bien ha comentado Gloria DaCunha-Giabbai, "Para el hispanoamericano la *historia* encierra la clave de su conflicto existencial y la *literatura* es la que fielmente ha venido colaborando en el proceso hacia la solución del mismo" (10). En **Vagas desapariciones** esta *historia* está planteada más bien en el ámbito existencial aún cuando sea posible escapar de los efectos de una historia más colectiva y, de hecho, nos conduzca a conexiones metafóricas con ésta. Así, la existencia de algunos de los pacientes en la clínica podría compararse con un *exilio interior* que les ha sido impuesto, problemática que la misma Da-Cunha-Giabbai ha estudiado en las obras de Ana Teresa Torres:

> *Los hispanoamericanos, por no participar en la escritura de la historia, o pro imitar a los que la han escrito, no se han podido ver como seres de carne y hueso. Han sido fantasmas corpóreos habitantes de una Hispanoamérica* tomada *por cuentos fantasmas que los echaron de su propio tiempo y los condenaron a un exilio interior. El único modo de salir de éste es recuperar la presencia después de una interminable y obligada ausencia. (12)*

Para Eduardo y Pepín la llave para salir y recuperar su presencia en el mundo es la escritura de su propia historia, aún cuando corran el riesgo de no ser entendidos, de ser ignorados o castigados.

Unido al tema de esta "intrahistoria," que Gloria Da-Cunha-Giabbai estudió en las obras anteriores de Torres, se encuentra también una dimensión social que ilumina la novela de una manera diferente. Cada personaje de **Vagas desapariciones** puede ser visto de acuerdo a los valores simbólicos que como representante de un determinado grupo social posee. Algunos ejemplos: don Emilio es el militar corrupto que luego es recordado con admiración y hasta con cierto cariño; el capitán Centella es el militar honorable que al final resulta siendo un chivo expiatorio y pierde su honorabilidad; Fernández es el burócrata de clase media baja; y así podríamos seguir nombrando al resto de los

personajes. Por supuesto, conocemos estos datos debido a las recreaciones que tanto Eduardo como Pepín realizan dentro del espacio de la novela, a veces sin estar de acuerdo en cuanto a algunos personajes, como en el caso de don Emilio, persona al que Eduardo aborrece y Pepín admira, el primero como representante de las clases altas con el beneficio de una formación superior y Pepín como representante de las masas populares. Estas historias dentro de la historia principal reafirman su carácter de metaficción y apoyan la discusión sobre el poder de la palabra, ya sea para modelar la realidad o como una manera de interpretarla. Además, tanto Pepín como Eduardo al contar otras historias revelan aspectos de una historia propia y, por supuesto, de la historia colectiva.

Es por todo lo dicho hasta aquí que nuestra mirada debe necesariamente que centrarse en el valor que Ana Teresa Torres le da a la palabra, ya que a través de ésta lo que tenemos es la fijación de un momento histórico que nos revela la manera en que ese momento particular es vivido por personajes cuyo heroísmo se traduce, precisamente, en querer afirmar su identidad a través de la búsqueda de un lenguaje personal. **Vagas desapariciones** parece ofrecernos la posibilidad de que la literatura sea algo más que sólo un objeto estrictamente lingüístico preguntarnos si es que acaso no ha sido siempre de esta manera y lo hemos ido olvidando. (*)

(*) Publicado en *Venezuelan Literature & Arts*, Vol.2, Nº 1-1996, pp. 113-124, revista editada por Hamline University, St. Paul, Minnesota.

EN TORNO A *VAGAS DESAPARICIONES*

Gloria Romero-Downing*

La publicación de la novela **Vagas desapariciones** en 1995 marca un nuevo rumbo en la narrativa de Ana Teresa Torres, conocida por sus dos obras, **El exilo del tiempo**, Premio de Narrativa del Consejo Municipal del Dto. Federal y del Consejo Nacional de la Cultura (1990), y **Doña Inés contra el Olvido**, Premio de Novela de la Primera Bienal de Literatura Mariano Picón-Salas (1992). La destreza técnica en el manejo lenguaje, el sutil ay a su vez profundo desarrollo psicológico de los personajes, la preocupación por el tiempo y el recuerdo, la reconstrucción de la historia por medio de la intrahistoria, son alguno de las características que se mantienen constantes en estas tres novelas. Una aproximación a ciertos elementos del discurso y de la estructura narrativa de esta obra sirve para mostrar cómo la autora emplea recursos literarios tradicionales de la literatura hispanoamericana y peninsular para crear un estilo muy propio, logrando, como ya ha sido sugerido por algunos críticos, la recuperación de formas tradicionales de la manera de narrar. Nuestro propósito es señalar, tanto la abundancia de estos recursos como el genio de Torres al remontarlos. Como la publicación de esta obra es muy reciente, primero se comentará el argumento, para luego pasar el examen de ciertos aspectos de la narrativa de la autora.

En rasgos generales, el argumento de **Vagas desapariciones** es el siguiente. Pepín, el personaje principal, declara en su prólogo las razonas que lo llevan a recoger sus memorias. Está obsesionado por encontrar la fecha de su integración a la nómina de trabajadores de una clínica psiquiátrica, dato que cree que puede ayudarlo en la búsqueda de su pasado. Por lo tanto se dedica asiduamente a "escribir todas las historias hasta encontrar la verdadera." (2) Este presunto rescate del olvido de la vida de Pepín, recibe la pronta atención de

---

* *Investigadora en Literatura, adscrita a la Universidad de Creighton, en Omaha, USA.*

Eduardo, uno de los pacientes de la clínica, quien decide colaborar con él corrigiéndole los cuadernos-ensayos, en los cuales están recogidos los hechos autobiográficos. Eduardo escribe tanto sus impresiones de la vida de Pepín y la de otros pacientes, como también la recuperación de su propio pasado. Mientras Pepín intenta recuperar su niñez y su juventud a través de la escritura, Eduardo inicia un ejercicio semejante imponiendo un orden cronológico a numerosas fotografías tomadas por un fotógrafo anónimo para rememorar lo perdido. Evoca lo que no existe en ella para crear un vínculo de recuerdos. Pronto se dedica a escribir historias ficticias sobre otros pacientes, aún cuando éstas no existen o cuando la vaguedad de los recuerdos es tal que se siente impelido a llenar el vacío. Este artificio permite que estos dos personajes enfoquen e interpreten los cuadernos desde distintos puntos de vista. Pepín y Eduardo deciden cómo organizar los cuadernos, intercalando episodios de la siguiente manera:

> *Quedamos en que eran tres partes. Una, que son los cuadernos que yo escribí contando la vida de la casa, y Eduardo le puso de título, "La felicidad detrás del olvido". En algunos él metió la cuchara bastante; luego, otra parte que es mía solamente y que se llama "Autobiografía de un escritor autodidacta," y la tercera que son los cuadernos que él escribía sobre sus fotografías. Eduardo tiene muchas fotografías y yo lo ayudé a ponerlas en orden. Se puede decir que éste libro lo hemos escrito entre los dos, pero la idea fue mía. (3-4)*

Los relatos van entretejiendo la historia de estos dos personajes con otros habitantes de la clínica de reposo, de un pasado lejano a un inesperado desenlace. Pepín, que es un pícaro al estilo **Lazarillo de Tormes** (1554), traza en sus páginas un verdadero desfile de personajes y situaciones. Es huérfano y como pertenece a la clase más desventajada de la sociedad, a menudo los que lo rodean tratan de aprovecharse de él, hecho que lo convierte en pícaro para poder sobrevivir. Antes de entrar como asistente en la clínica, ha tenido que sobrevivir por su ingenio, trabajando como repartidor, cobrador del limpia tumbas en el cementerio, de *utility* en las casas de familia y en la Gata Delfina, un prostíbulo de mala muerte, ayudando a un evangélico a vender Biblias, y de ayudante a un

político que lo convence a trabajar con los marginados. Dentro de la clínica, Pepín continúa viviendo de su ingenio, hasta que comete un horrendo crimen del cual el único que se salva es Eduardo. La novela termina cuando declara culpable a Pepín, el cual espera que lo trasladen a una colonia rural, ya que lo consideran como un "sujeto de peligrosidad social" (236).

Pasaremos ahora al examen de ciertos aspectos de la narrativa en **Vagas desapariciones**: la cuestión de la Historia y la intrahistoria, lo real y lo ficticio en la escritura, la fotografía como técnica para captar el pasado, la sociedad y la historia a través de la escritura, el humor y la ironía y su función en la narración, y el relato o semblanza como técnica narrativa. Veremos cómo estos elementos del discurso son recuperados en la narrativa de Torres, la cual muestra su maestría en la práctica de la escritura.

Torres recurre a un relato escrito por dos personajes para entablar un intercambio de opiniones en los cuaderno-ensayos. El artificio de los cuadernos-ensayos es una simple variante del caso de una manuscrito encontrado por una tercera persona, al estilo cervantino, técnica bastante común. En cuanto al desenlace de la obra, es un caso ejemplar de metaficción. Cuando Pepín se entera de que la clínica va a ser vendida y perderá su trabajo, que no podrá, por lo tanto, continuar escribiendo sus cuadernos-ensayos ni tampoco le será posible realizar el sueño de enterarse de la fecha de ingreso a esta institución de salud, decide poner fin a la narración:

> *Le pregunté a Eduardo qué tipos de desenlace puede haber en un libro y él me hizo la lista e los desenlaces posibles, uno de ellos es el desenlace cotidiano, que quiere decir que al final no ocurre nada, sino que uno cuenta lo que contó y ya. Esa idea me pareció buena porque lo sucedido era eso, que después de escribir tantas cosas no había sucedido lo que yo quería, es decir... Lo demás que recordé no me interesa recordarlo... Fue entonces que se me ocurrió lo del desenlace real" (234-5).*

La ironía del desenlace es, por lo tanto, circunstancial.

La profundidad y el desarrollo psicológico de los personajes es una de las claves del éxito de la narrativa torresiana. En **Vagas desapariciones**, estos caracteres, que están muy bien delineados, reflejan una polaridad socio-económica y cultural. Mientras que Pepín e práctico y sumamente realista, Eduardo es un hombre culto, cuyas experiencias y posición social le han brindado viajes y riquezas, pero no la felicidad. Su calidad de artista y de homosexual ha defraudado a su familia, la cual no comprende su estilo de vida. Siempre está al borde de una depresión y del suicidio por lo cual tiene que estar recluido en la clínica psiquiátrica. Numerosos personajes que desfilan por las páginas de **Vagas desapariciones,** son pacientes que en una clínica que Pepín llama "la casa del olvido" (33). El Capitán Centella es un militar que ha sido recluido por haber estado implicado en un atentado al gobierno y por no haber estado implicado en un atentado por el gobierno y por no haber dado a tiempo la orden de matar a un sospechoso; el profesor, otro personaje, se siente obsesionado por el pasado y por el olvido al que están condenados los desaparecidos durante la Segunda Guerra Mundial. La misión del profesor en la vida es delatar los "errores" que no permiten que se vea lo que existía, es decir, la pérdida de la historia no oficial, mediante un intrincado método del cual deduce que el hombre es la máscara fotográfica, testigo de esos errores. En su lógica, es necesario demostrar que los niños que ya no aparecen en las fotografías han sido víctimas, por lo cual la búsqueda eterna de lo desaparecido es la solución a esa vagas desapariciones. Pepín relata cómo la esposa, que hace la visita reglamentaria, tiene números tatuados en la muñeca debido a sus ancestros judíos. Entre otros personajes, Fernández es el hombre fracasado que creía que iba a ser gerente; Lucía, la señora rica que no puede controlar su uso de la tarjeta de crédito; Berta la cantante, y la señora Cecilia, que desea superarse como mujer pero prefiere estar recluida en la clínica a pesar de que tiene una conciencia real de las cosas. Se trata de caracteres que en su mayoría han vivido vidas mediocres, que han sido y son personas frustradas y que dentro de la clínica continúan viviendo vidas mediocres. No importa si son hombres o mujeres, viejos o jóvenes.

Estos personajes son descritos por los dos narradores dentro de un contexto vital, social y político. Por consiguiente, los acontecimientos políticos sirven de referencia y van marcando la vida de los personajes gradualmente a lo largo de la novela. Para Torres, su condición de mujer no ha sido obstáculo

alguno reconstruir la Historia latinoamericana a través de un examen de la intrahistoria, por medio de personajes masculinos como ya se ha visto en **Doña Inés contra el Olvido** y **El Exilio del Tiempo** con personajes femeninos. Al referirnos ala intrahistoria tomamos la definición de Gloria Da Cunha-Giabbai quien felizmente ha producido un válido acercamiento político a las dos primeras novelas torreanas. Da Cunha lo ha hecho a través de un examen que el papel de la literatura ha jugado en la búsqueda de la identidad latinoamericana, y el justo rechazo de la historia oficial en nuestro continente. La intrahistoria, según esta ensayista, se basa "en la intención que, desde el presente, motiva al novelista a incursionar en el pasado, llamándolas novelas intrahistóricas porque realizan un examen de conciencia colectiva que apunta al aprendizaje y a la acción (18)." La Historia oficial es la elaborada por el Estado creada a través de la violencia y del olvido. (12) Torres, señala Da Cunha, también se ha valido de la novela-ensayo para reconstruir la historia a través de los personajes, que son testigos de su tiempo, porque la autora tiene el compromiso de ser testigo, como ella así lo ha afirmado. Estos dos personajes de la obra torreana, la novela-ensayo, y la intrahistoria que recoge la vida cotidiana, como técnica narrativa, son recursos literarios que sirven para recuperar los elementos de la narrativa tradicional latinoamericana.

Cuando surge la cuestión de lo real versus lo ficticio de la escritura en la mente de Pepín, que cuestiona la veracidad de los relatos de Eduardo, Pepín llega finalmente a la conclusión de que la ficción es parte de la historia. La aceptación de otros relatos no es inmediata. Sin embargo, no conocer el pasado es estar condenado al olvido. Esta búsqueda es vista como la salvación por Pepín y Eduardo. En **Vagas desapariciones** todos los pacientes de la clínica psiquiátrica fallecen al final con excepción de Eduardo. Pepín, claro está, no ha sido un paciente, aunque ese es el futuro que le espera porque Pepín deja de ser un testigo activo y está condenado al fracaso. Eduardo, tal vez, quede como la única esperanza de recuperación de la intrahistoria a través de la escritura.

Otro método que se utiliza para captar el pasado es por medio de la cámara fotográfica, ya que a propuesta básica del fotógrafo es la de captar escenas que quedan plasmadas en el tiempo, a diferencia de un cinematógrafo, que utiliza la cámara descontinuadamente a través del "corte." Víctor Urbostondo define el vocablo como "la interrupción brusca—sin transición—para pasar de una escena a otra" (110). Anteriormente, esta técnica había sido

empleada diestramente por el escritor argentino Julio Cortázar. Mientras que el proceso creador es uno de los temas del famoso cuento "Las babas del diablo" de Cortázar, según Urbistondo, el proceso recreador y evocador es uno de los temas dominantes en Vagas desapariciones. A diferencia del cuento cortazariano, Eduardo pasa el tiempo documentando su vida a través de las fotografías y otro fotógrafo ha captado, no el momento capturado por el protagonista. Eduardo está, de esta manera, condenado a verse y a capturar el pasado a través de otro, de la misma manera como el profesor pretende mantener el recuerdo de lo que ya no existe por medio del momento captado por un fotógrafo anónimo. La selección de estos momentos esta fuera de las manos de ambos personajes. Los momentos evocados por las fotografías, en contraste, son rescatados por medio de esas imágenes, las cuales no han sido distorsionadas o ampliadas, pero que sin pueden ser manchadas por el paso del tiempo. La mancha en una fotografía, que la borra parcialmente, es simbólica del paso del tiempo y de la imperfección del recuerdo, pero que aún así conduce al conocimiento. En este aspecto aún existe un contraste entre **Las babas del diablo** y **Vagas desapariciones**, ya que en el primero recurre a la ampliación de la fotografía para llegar al conocimiento mientras que el segundo escudriña la imagen en búsqueda de los recuerdos que lo llevan a ese discernimiento.

Las fotografías se emplean en la novela como un recurso que recata el pasado del olvido de la misma manera que un psicoanalista trata de ayudar a su paciente a recobrar su identidad. El análisis de lo recordado, obviamente, lleva a lo olvidado, y a la recuperación del pasado perdido. Por medio de este proceso, los personajes van creando y recreándolo, recuperando el olvido también la historia por medio de la literatura: una historia tan individual como colectiva.

En **Doña Inés contra el Olvido** y **El Exilio del Tiempo,** según Da Cunha, Torres "se mantiene casi siempre dentro de los límites de la clase dominante o ubicada en ésta para observar al resto de la sociedad (Da Cunha 26)." En **Vagas desapariciones**, hay un equilibrio en el enfoque de Eduardo y Pepín, los cuales representan dos modelos socioeconómicos distintos. Este aspecto se refleja en los cuadernos-. ensayos de los dos personajes, por medio de los cuales podemos deducir tanto el rango social al que pertenecen como el grado de cultura adquirido. Eduardo muestra un lenguaje culto y escogido en sus cuadernos:

> *La visión de una vieja fotografía suscita la curiosidad por reconocer qué hacíamos aquel día allí, aunque creo que para mantener la ficción de nuestra continuidad, lo mejor es no pensar en el pasado, sino por el contrario, dar por sentado que nos pertenece y evadirnos de todo aquello que demuestre lo contrario (Vagas 41).*

En contraste, el lenguaje de Pepín está explicado por expresiones populares que se reflejan en su manera de expresarse. Cuando trabaja en La Gata Delfina, un prostíbulo muy concurrido, describe a los estudiantes como ricachones. Además,

> *Llegaban tarde, como a golpe de doce, cuando cerraban los bares del centro, ya bastante paloteados, y pedían no por vasos sino la botella a la mesa. Se ponían a conversar con todas las muchachas juntas, y eso era una rochela. La Gata se rascaba también con ellos... (Vagas 117).*

Pepín y Eduardo, a través de sus cuadernos, y en la búsqueda de su identidad, pasan por un período de conscientización sobre sí mismo, sobre el individuo, la sociedad, la historia y la condición humana. Este último aspecto frustra a los personajes, por la inhabilidad del hombre para cambiarlos. Eduardo, por ejemplo, se siente repelido por el deterioro físico de don Emilio. La descripción que elabora del decaimiento del personaje, que es truculenta, está descrita por Pepín:

> *Eduardo... temía que cuando su muerte ocurriera, pues no había nada escrito al respecto de que don Emilio pudiera escapar a ese trance, tendría lugar en el comedor; el asco que le producía ver su cuerpo, su boca desdentada dejando escurrir la sopa de Pepín le metía a cucharadas, sus ojos legañosos, los cuatro*

> *pelos ralos sobre una piel manchada de verrugas, sus manos temblorosas tumbando la jarra del agua... su bragueta abierta y constantemente orillada por una mancha oscura, su vientre abultado sobre unas piernas enflaquecidas, su aliento fétido... (80).*

Igualmente, el comportamiento de Eduardo, que en alguna que otra ocasión es algo quijotesco, contrasta con el de Pepín, que hace declaraciones sanchopanchescas. Ese es el caso siguiente, en el cual Eduardo recuerda ciertos sucesos de la niñez:

> *Oigo claramente a mi abuela entrar en el corredor de nuestra casa de vacaciones en la playa... y anunciarnos que niño hijo de pescador, se había ahogado. La foto de estos niños desconocidos me lleva a ese momento en que, por primera vez, entendí que la muerte existía.*
>
> *Cuando yo vivía en el barrio muchos niños se ahogaban en la quebrada, cuando caía un aguacero muy duro-comentó Pepín después de leer mi comentario.*
>
> *Pepín siempre me sorprende (41).*

A pesar de que los personajes principales se dan cuenta de la mediocridad de sus vidas, no se percatan de la ironía y del humor que se filtra a través de delicado tamiz de la escritura. Esta característica sirve de contraste entre la recepción del lector real y la del lector ficticio de los cuadernos-ensayos.

Para el lector real hay un contraste fundamental entre la percepción que el personaje tiene de la situación en que se encuentra, y la escritura vista desde esta perspectiva de fuera, ya que en la narración, el humor es una constante perenne e íntegra de la narrativa. De esto se sirve la autora para aliviar la tensión creada por la inalterable dimensión trágica de estos personajes. Para el lector, la risa también sirve como un escape ante los duros hechos que se van relevando

ante la narración. Los personajes no reaccionan con el humor ante lo absurdo de su existencia, al contrario, se retraen y se encierran en sus propios espacios para hundirse en la depresión y para evadir, de alguna manera, el dolor que les causa el contacto con la realidad. Un caso paradigmático es el de Cecilia, que está consciente de la realidad fuera de la clínica, pero prefiere la paz del sanatorio a la crueldad de la que es víctima cuando está con su marido.

En cuanto a los recursos narrativos con relación al humor, de los que se ha valido la autora **Vagas desapariciones**, podemos mencionar el contraste, la yuxtaposición de personajes o de situaciones, la incongruencia, la hipérbole. El humor aparece sorpresivamente en el lenguaje, las situaciones y los personajes, debiéndose subrayar que en todo instante el humor está cuidadosamente tejido dentro de la narración. No se trata de escenas calculadas para causar la hilaridad. Tampoco es directo –y el gozo o la alegría de los personajes no depende de situaciones humorísticas percibidas por el lector. No se trata de un humor cortazariano, abierto y franco, en que los personajes se entregan a la risa. Por lo tanto el humor tiene una función primordial que se realiza porque es la naturaleza de la vida misma la que produce la ironía. No existe, por parte de las voces narrativas, la intención de satirizar a un personaje o una situación. Es el lector quien percibe la ironía de estos, ironía aguda y nunca cruel. La falta de comunicación entre Pepín y Eduardo sirve de tela de la ironía, de la misma manera como afectan al lector los cuadernos del personaje Morelly en **Rayuela**. En todo caso, la ironía creada para hacer resaltar lo absurdo de la situación sirve para criticar la sociedad. La señora Lucía, por ejemplo, siempre trata de seducir a Pepín para que la acompañe a su mansión cuando salga de la clínica. Este vacila, pero a la vez se siente atraído por la propuesta de la mujer:

> *La señora Lucía siempre cuando iba a Miami. Siempre regresaba como con diez maletas, diez no, como quince, y se traía todas las cosas que vende en los Estado Unidos... "La señora Lucía, como tú la llamas," me dijo Eduardo, "no existe. Es un error del aire, como dice el profesor. Es el emblema de la absurda época del país del absurdo." Tú si que estas loco, le contesté. Porque Eduardo es de cuna de oro y a él no le hace falta ninguna de las cosas que se*

> *compraba la señora Lucía. El no sabe que es parase frente a una tienda y ver allí juntas las cosas que a uno le gustaría tener. Si yo tuviera plata... me compraría casi todo lo que viera. Es más, una vez se lo dije, señora Lucía, el día que usted se vaya de aquí, yo me quiero ir con usted a Miami y la ayudo a traerse todo el perolero. (194-5).*

La ironía aumenta precisamente porque el personaje no se entera de cómo puede ser percibido por otros personajes. Aunque el humor es estructuralmente una parte integral de la obra, el lector es el único cómplice de lo experimentado. Se vuelve partícipe de los hechos ya que lo que evoca en el lector es compasión y no repulsión. La autora se vale de esta técnica para provocar una reacción del lector ante los hechos, reacción que contribuye a crear varias actitudes especificas, entre ellas, permitir recrear la diferencia clasista que surge cuando los personajes reaccionan de distintas maneras ante diferentes hechos mostrando también la multiplicidad de visiones existentes, como se ha visto en el ejemplo anterior. La inversión del concepto que tiene Pepín y Eduardo de la vida es digna de estudio. Ocasionalmente, la escena se convierte en una moraleja que provoca tanto la risa como la meditación ante la reacción inesperada de los personajes.

Finalmente, dentro de la gran variedad de técnicas narrativas que Torres rescata en **Vagas desapariciones**, aparte de la parodia del personaje anónimo de **El Lazarillo de Tormes** en Pepín, y de ciertos elementos quijotescos del comportamiento entre éste y Eduardo, emplea la autora un antiguo artificio de las letras españolas. Resalta la descripción de uno que otro personaje como un retrato o semblanza en prosa, al estilo de la **Generaciones y semblanzas** (1512) de Fernán Pérez de Guzmán o de los **Claros varones de Castilla_** (1486), de Fernando del Pulgar. Eduardo, describe al profesor de una manera sucinta, impersonal y descarnada:

> *Sus ojos, de un azul muy claro, están desorbitados, el rostro sudoroso, el pelo gris y lacio, descuidadamente largo, está despeinado y trata de ordenarlo con unas manos largas y huesudas. Su perfil fuertemente trazado; la camisa azul oscuro, entreabriéndose, deja*

> *ver unas gruesas venas y un largo cuello, los huesos marcados de las clavículas (40).*

Según José Manuel Blecua, en el prólogo de las **Generaciones** de indican con fidelidad los defectos de algunos personajes de la época. Efectivamente, Pérez de Guzmán es despiadado al escribir al rey Enrique III:

> *E este rey don Enrique comenzó a reynar de poco más de once años y reinó diez e seis, ansí que vivió más de veinte e siete años. Fue de la mediana altura e asaz de buena dispusiçión. Fue blanco e rubio, la nariz un poco alta, pero cuando llegó a los diez e siete o diez e ocho años hobo muchas e grandes enfermedades que le enflaqueçieron el cuerpo e le dañaron la complisión, e, por consiguiente, se le afeó e dañó el semblante, non quedando en el primer paresçer, e aún les fuero causa de grandes alteraciones en la condiçión... (21)*

En conclusión, la narrativa de Torres se va perfilando como una de las más intrigantes en el mundo de las letras latinoamericanas contemporáneas. Es evidente su capacidad técnica al crear personajes hábilmente desarrollados psicológicamente, adentrándose en la psiquis de los personajes masculinos con igual destreza como lo ha realizado en la creación de sus personajes femeninos. Al valerse de un sin número e recursos literarios, algunos e los cuales se remontan a fines de la época medieval, y otros, como las técnicas propias de la narrativa al estilo e la novela-ensayo latinoamericana, y la recuperación de artificios literarios y técnicas del canon literario de este continente, ofrece una alternativa más accesible al lector si se compara su obra con la de otras escritoras latinoamericanas. En **Vagas desapariciones** ha demostrado su diestro uso del humor y de la ironía, la recreación de la historia a través de la intrahistoria, el estudio del juego entre lo real y lo ficticio. De allí la virtuosidad de la autora, que rompe barreras en la creación de esta novela. (*)

(*) Papel preparado para el encuentro de LASA (Latin American Studies Associations) realizado en Washington entre el 28 y 30 de Septiembre de 1995.

EN BÚSQUEDA DE LA UTÓPICA PLENITUD HUMANA: *MALENA DE CINCO MUNDOS*

Gloria da Cunha –Giabbai*

Un relato nos impacta cuando nuestro personaje está diciendo algo que nosotros queríamos decir,
sin advertirlo, porque contiene lo que nosotros queríamos decir, sin saberlo, y contiene también la imposibilidad de hacerlo, solo de sugerirlo...

Ana Teresa Torres, **Amar el relato**

Por ser la cuarta novela de Ana Teresa Torres, **Malena de cinco mundos** nos permite afirmar con certeza de que su preocupación fundamental es la historia, ya qué éste es el tema central también de sus anteriores novelas, **El Exilio del Tiempo** (1990), **Doña Inés contra el Olvido** (1992) y **Vagas desapariciones** (1995). Cuatro novelas, cuatro historias ficticias muy distintas como originales, cuatro empleos diversos de la historia, cuatro acercamientos diferentes a la misma, pero definitivamente enlazados, germinados los unos de los otros, complementándose los unos de las otras, hasta conformar claramente lo que hoy ya se puede decir en el mundo literario de esta valiosa escritora venezolana.

---

* *Doctora en Lenguas Romances por la Universidad de Georgia (USA) y autora de varios libros sobre literatura hispanoamericana, ha dedicado sus esfuerzos intelectuales en los últimos años al estudio de la narrativa femenina venezolana y, en especial, a la obra de Ana Teresa Torres. Tiene publicado un libro fundamenta:l* ***Mujer e Historia*** *(CAL, 1994) donde hace un profundo análisis de la narrativa de Torres. Trabaja en Morehouse College, Atlanta, estado de Georgia.*

En **Mujer e historia. La narrativa de Ana Teresa Torres** (1994) afirmamos, refiriéndonos a las dos novelas iniciales de Torres, que el valor preponderante de las mismas "se halla principalmente en la perfecta simbiosis de historia y literatura como fuente de conocimiento de la identidad del hispanoamericano desde la perspectiva de la mujer" (31). Apoyamos estas afirmaciones en cuatro criterios que por primera vez se combinan en novelas escritas por una mujer ya que se presenta un nuevo modelo de reconstrucción histórica, a la mujer como historiadora, la novela cómo la versión de la historia desde la perspectiva de la mujer y el ensayismo dentro de la novela. Este hecho puede considerarse en primera instancia, como propio del origen geográfico de Torres, que explica que la inclinación de los hispanos por la misma sea natural, no sólo como "asiento de formulación teórica ni como mea cantera de argumentos. Para el hispanoamericano, la historia encierra la clave de su conflicto existencial y la *literatura* es la que fielmente ha venido colaborando en el proceso hacia la solución del mismo" (10). Tal conflicto se debe al haber descubierto que había sido creado por otros, sin haber participado en este acto de creación, lo cual justifica la constante vuelta al pasado para "reinterpretar los hechos históricos desde una nueva perspectiva: la del hispanoamericano actuando como centro. La reinterpretación permite alcanzar el conocimiento auténtico del ser y la de los errores cometidos para que tal imagen se tergiversara con el tiempo" (13). Sin embargo, también afirmamos a esa oportunidad, que la reconstrucción del pasado efectuada por Torres en **El Exilio del Tiempo y Doña Inés contra el Olvido** no encaja en "la tradicional adjetivación de [novelas] históricas, las que siguen el modelo romántico de las de Walter Scott...", ni tampoco cae dentro de la ambigua o problemática definición de "nueva novela hispanoamericana" dada por Seymour Menton (16-17). A este tipo de novelas como las de Torres las denomino "novelas intrahistóricas", apoyándose en el concepto unamuniano, porque "realizan un *examen de conciencia colectivo* que apunta al aprendizaje y a la acción..." a partir de la recreación de las situaciones de personajes anónimos, de sus "pequeñas cotidianas hazañas", en las que "se descanta lo perecedero, lo que no ha cambiado, que sugiere que tal vez debe ría cambiarse, o registran lo reiterado en ciclos, insinuando que quizás es lo que debería convertirse en permanente" (18). En cuanto al ensayo dentro de la novela, o la novela-ensayo, explicamos que este rasgo sobresaliente de la novela hispanoamericana escrita por hombres, es "el testimonio más auténtico del compromiso del escritor con su realidad ya que apunta, sin tapujos de ficción, al ser de carne y hueso" (26-27). Mediante la combinación de estos elementos en

su escritura, “Torres armoniza los objetivos propios de la novelística y el ensayo de Hispanoamérica: el conocimiento de la identidad del hispanoamericano como punto de partida para transformar su realidad” (29). De aquí que, para ella, escribir novelas intrahistóricas sea la manifestación concreta de “una necesidad de indagar por qué somos los que somos”, para responder a “una necesidad de preguntarme, ¿qué éramos para que llegaríamos a ser lo que somos?” (30).

En cuanto a las conclusiones extraídas del análisis de esas primeras novelas, decíamos que en **El Exilio del Tiempo** se proyectara clara la noción de que “la esencia de las mujeres, de los dominados, de los hispanoamericanos , *se condensa a un ser humano pleno en el futuro* porque no ha podido ser en el pasado o en el presente”(52). Esta afirmación se justificaba porque en la novela

> *el hilo de los recuerdos, al igual que en las vidas que intentan captar, es fragmentado, zigzagueante, y salta constantemente de un personaje y/o momento histórico a otro... [mostrándose] una falta absoluta de libertad absoluta para elegir el camino propio porque sólo revelan, prohibiciones de comportamiento, de amistades de matrimonio, de estudios y de viajes. ...Sin embargo, estas mismas historias que muestran superficialmente una imagen de repetición infinita, arrastran subterráneamente la idea de evolución porque con el pasaje de las generaciones aumenta la toma de conciencia de la mujer y la necesidad de actuar para detener el proceso de dominación al que han estado sometidas. ...La revitalización del pasado permite tomar conciencia de la necesidad de poner fin a su condición de actores, dobles, copias, títeres, e iniciar un presente propio según la voluntad del ser actuando como centro. (56)*

Este deseo de actuar libremente se recrea en **Doña Inés contra el Olvido** mediante el empeño de la protagonista por recuperar lo que le pertenece, sus tierras, sus posesiones, su pasado, como forma de recuperar su identidad, su libertad, que recién obtienen las generaciones posteriores. Por consiguiente, la

novela “se centra en el proceso de ser como se desea, encauzando la vida de la mujer en una dirección propia e insertada en la sociedad y en la historia” (61). De manera que si en la primera “se inicia la independencia individual a partir de la recuperación y análisis del pasado,” **Doña Inés...**, “la misma se amplía al plano colectivo, revelándose la mujer como guía cuya transformación contagia a todos que ahora luchan por la plenitud que merecen” (93).

Vagas desapariciones (1995), por el contrario, se enfoca en el problema de la escritura misma de la historia por parte del dominado históricamente y en la importancia que dicha escritura implica para verse como sujeto histórico. Según Anabella Acevedo-Leal, la historia, en esta novela, “debe entenderse como el resultado de un esfuerzo colectivo” que realizan los seres humanos al comprender que “existen porque su palabra existe” (116). En consecuencia, “la memoria se presenta como un vehículo que permite recobrar una voz personal, lo cual a su vez conduce a la recuperación de una realidad propia y única” (117). Sin embargo, Torres aparece advertir con el desenlace de esta novela, en el que el protagonista historiador mata a los demás personajes para convertirlos en pasado y terminar su propia historia, que el valor dado a la historia puede resultar una falsa superioridad otorgada a la palabra escrita sobre la existencia real de los dominados, ya sea porque el historiador se convierte en el nuevo dominador y pasa a controlar la vida de los demás, o porque se da cuenta de que, a pesar de la palabra escrita continúan siendo dominados. Es decir, la recuperación de la propia versión de la historia no trae aparejada necesariamente la transformación de la realidad, sino el conocimiento del conflicto propio, por lo cual el historiador sólo puede controlar realmente el mundo de ficción.

En **Malena de cinco mundos** Torres recupera estas preocupaciones centrales de las novelas anteriores porque representan conflictos aún no resueltos y, orientándolas en otra dirección, las recargas de nueva significación. Esta vez universaliza el tema de la dominación que ha sufrido la mujer a través de la historia y el del ansia de liberación de férreo control masculino. Otra vez se vuelve intrahistóricamente el pasado de la mujer para rescatarlo y reescriirlo, en busca de las claves explicativas de la dominación ed unos seres por otros que impiden la plenitud humana que, según las previas novelas, sólo era posible a partir de la libertad de la elección y dirección del destino propio. Pero este desandar la historia personal es muy profundo ya que corre paralelo al de la historia de la humanidadd, aunque no se persigue el conocimiento de la mujer,

fin alcanzado en la primera novela. La intensión última de **Malena de cinco mundos** es motivar la toma de conciencia por parte del hombre, recreando una vez más el daño que ha afligido con su dominación, con el propósito de formar su mentalidad y comportamiento, único camino hacia la utópica plenitud de la humanidad..

Malena de cinco mundos repasa cinco momentos claves de la civilización occidental para mostrar, por un lado, que el dominio que el hombre ha ejercido sobre la mujer, y otros dominados, es tan antiguo como la humanidad, y que el progreso social, económico y cultural que marcó cada unas de esas épocas, no alteró en gran medida el comportamiento patriarcal. Por otro, revela que la mayor falla del hombre ha sido, precisamente, el no haber podido, o querido, cambiar tal conducta dominadora, a pesar de reconocer, y en el sufrimiento propio, los efectos negativos de la misma. Pero esta grave denuncia y acusación penetra profundamente porque Torres evita el estilo ensayístico que venía caracterizando sus creaciones anteriores. Y el cambio estilístico que se presenta contribuye eficazmente a brindar originalidad a un conflicto antiguo como su irresolución. Ahora el ensayismo se trueca en sentido de humor, tan crítico y penetrante como las ideas, y la actitud de Torres, en una de franca rebeldía al poner el destino del mundo y sus habitantes en manos de los Señores del Destino, cinco dioses humanoides en su capacidad de dominación, por el derecho de dar cinco vidas a los seres humanos, y por el sistema pseudo democrático y tecnológico por el que se rigen. Este ordenamiento puede verse como una réplica de un antiguo Olimpo griego, esperpéntica evolución del progreso humano que, entre otras cosas, retira a las diosas. Cada época en que se detiene la novela recrea la forma de vida correspondiente mediante un estilo narrativo propio que la carga de dinamismo. Éste, sin embargo, y como sucedía en las obras anteriores, es la apariencia superficial de cambio ya que contrasta, destacando, la estática actitud del hombre.

El primer momento al que se vuelve en la narración es al del imperio romano, anterior a Cristo, y a Giulia Metella. Su historia nos llega a través de las palabras del marido, quien escribe sus memorias para entender, mediante la interpretación del pasado, por qué ella no se había sentido “agradecida a los dioses de ser dichosa junto a tu esposo, tus hijos, y toda tu familia” (29) Giulia Metella es pensada por quien se vio como su reflejo, por quien se describe como su dominado, pero que no cambió de perspectiva, ni sintió el deseo de libertad.

según el marido, Giulia tenía que haber sido feliz con la vida asignada por la sociedad patriarcal, aunque si para ella su felicidad se hallara en el ejercicio de una función social, fuera de su casa. Lucio Quinto Lucarnio no comprendió este conflicto de identidad y lo atribuyó, mirando a través de su lente tradicional, solamente a una ambición desmedida por parte de Guilia. Si bien logra captar el dolor de sentirse dominado por ella, por ser hombre no observa que era un reflejo del sentido secularmente por las mujeres, ni anhela, por lo tanto, la liberación:

> *Porque querías, Giulia Metella, que yo fuera, como tú, sólo el emblema de mí mismo.*
>
> *(45)*
>
> *Eras tú quien había querido brillar a través de mi nombre, y en esa empresa habías condeando mi felicidad, la tuya y las de nuestros hijos. (51)*
>
> *Fuiste la mejor esposa que un hombre pueda anhelar. Todo el cuidado de la villa, las tareas de los sirvientes, la mejor comida y los vinos más delicados, estuvieron bajo tus órdenes. ... En suma, pasaste a dirigir mi felicidad, a adivinar mis caprichos, a satisfacerlos, a inventarlos para cumplirlos, a hacer de mí, si no el eminentísimo hombre que habías pensado, el obediente niño cuyos deseos te pertenecían. Y llegó un momento, Giulia Metella, en que deje de saber cuáles eran mis aspiraciones y cuáles las tuyas, en que llegué a confundir mi felicidad con la tuya, en que dejé de saber cuál era mi propósito, y me sentí como alguien que tiene que consultar a otro qué sandalias quiere calzar o que alimento convendrá a su estómago.*
>
> *Lograste que te debiera , y tu felicidad consistió en arrebatarme la mía. En que no fuera , como siempre has querido, otra cosa que tu emblema. Comprendí que bajo tu sumisión se ocultaba una*

dominación de la cual no era posible sustraerme. (52-53)

... Me despojaste de mi mismo.

...Yo sin ti sólo soy una sombra. (54)

Esta presentación del ser dominado como sólo una "sombra" del dominador se amplía con la vida de Isabella Bruni, investigadora científica del Renacimiento italiano, momento histórico que renuevas las artes, las letras, la concepción misma del mundo, centrándola alrededor del ser humano, pero hombre. Isabella, por el contrario, trata de enfocarla en la mujer, en los posibles medios de liberación de la prisión social impuesta por el gran poder de la iglesia. La libertad de pensamiento y acción que posee Isabella se debe a que, su padre: "Mateo Bruni no había educado a su hija en la enseñanza de la iglesia. Aborrecía el maestro Bruni la hipocrecía de los clérigos, que fustigaban el pecado de los demás mientras ellos se regalaban con todos los placeres que proporciona el mundo, desde la comida y la bebida insaciable hasta el uso de las mujeres, e incluso de los muchachos"(128). De aquí que Isabella alcance ciertos logros importantes y fuera de lo común para su época , como el de rechazar un matrimonio, que la condenaría a la casa, al marido y a los hijos (122), y el de elegir un marido que comprendiera sus intereses y sus deseos de futuro "pero Isabella no deseaba la maternidad. Consideraba que ser madre era el mayor de los sacrificios, y deseaba entregarse al conocimiento de la medicina, y no a la educación de unos hijos que le impedirían seguir en su camino, y después, fuera anciana, la olvidarían"(123). Por consiguiente, en la novela, Isabella se alza como la vocera y la defensora de la opresión que sufrían las mujeres de su época: "La mayor preocupación de Isabella era el sufrimiento de las mujeres a causa de la maternidad indeseada"(128). Y, al volver al pasado científico en busca de explicaciones, su marido y ella descubren que la opresión femenina se debía principalmente a la mentalidad moldeada por la iglesia:

Si la mujer tiene hijos, demuestra su placer sensual, y por ende, su pecado. Si no los tiene, su esterilidad denuncia el castigo divino, y si por desgracia el hijo sufre alguna enfermedad o malformación, también ello es prueba de haber pecado. ... Era necesario, pensaban ambos, apartarse

> *completamente del pensamiento de la Iglesia para poder profundizar el conocimiento; empresa difícil, sin embargo, porque los textos antiguos los habían sido recogidos por los clérigos y eran ellos quienes lo habían traducido. (129)*

De manera que **Malena de cinco mundos** reafirma que, según Torres, todo conocimiento verdadero implica regreso total a las fuentes para reinterpretarlas con una mente abierta, evitando prejuicios y opiniones preconcebidas. Este mensaje contrasta con la terca aptitud de los Señores de Destino que, a pesar de repasar la historia, ahora con la ayuda de una tecnología avanzada, siempre se mantienen apegados a su antigua mentalidad dominadora. No obstante, esta nueva ojeada revela que Isabella pudo cumplir esos deseos importante gracias a la educación dada por el padre y la colaboración del marido y el justo juicio del amante. Sin el apoyo de estos hombres, nada hubiera podido obtener, como observa Juanita Redondo. La vida de ésta, como la de los pícaros del XVIII, se halla libre de todas las ataduras sexuales, sociales y religiosas de la época pero que, paradójicamente, la condenan a una existencia fantasmal, por carecer del poder reservado sólo para los hombres, o sea, una vida marginal y despreciable. Ella vino a un Mundo Nuevo en busca de su libertad y se encontró con una sociedad reflejo exacta de la del Viejo que creía haber dejado atrás. Juanita no era la "sombra" de ningún hombre y, por lo tanto, su presencia era completamente prescindible y sus ataduras económicas cotidianas insignificantes, motivo de abusos no de defensa (78-104).

La Malena romántica también se presenta como una mujer libre de ataduras sociales, religiosas y económicas, aunque tampoco le brindan la felicidad esperada ya que también resulta incomprendida por los hombres de su época. Los distintos momentos históricos por los cuales nos lleva la novela nos recuerda que el ideal propio de cada uno siempre se encarna en el hombre, teniéndose así una imagen del romano, del renacentista, del humanista, del romántico. La mujer no encaja en esta descripción, ni se acepta un comportamiento similar por su parte. El ejemplo de esta Malena revela que ante una mujer que actuara según la moda masculina de la época, se le atribuía otra explicación, más allá del sentir general. Por lo tanto, su comportamiento no era

considerado normal, buscándose explicaciones médicas o psicológicas, que impedían toda plenitud (200-235).

El siglo XX todavía no le puede brindar a la nueva Malena la plenitud humana que le había buscado en las vidas anteriores. Si bien ha podido elevarse profesionalmente, más aún que Isabella, tener muchas aventuras amorosas, como Juanita, aún siendo romántica, como la otra Malena, continúa luchando para dirigir su propio destino libre de una sujección masculina que ahora domina también a través del consumismo. Por consiguiente, esta novela, como la primera muestra que, mientras las mujeres lograron tomar conciencia de su problemática, cambiar y transformarse, los hombres, representados tanto por los personajes como por los Señores del Destino, permanecen sin variantes notables. En consecuencia, **Malena de cinco mundos**, más que mostrar la opresión de las mujeres, revela la invariabilidad de la mentalidad masculina, a pesar de todo el progreso alcanzado por ellos mismos, como irónicamente se refleja en el empleo de las computadoras. La historia de las mujeres, en otras palabras, es la sombra de la de los hombres debido a la pátina de dominación que la recubre.

La exigencia de Malena le plantea a los Señores del Destino se apoya en la injusticia que se ha cometido con ella durante todas sus vidas y que se condensa en la imposibilidad de haber sido plena, derecho que le corresponde por su humanidad, y que se reconoce mediante la capacidad de dirigir el destino propio. O, como ya se decía en **El Exilio del Tiempo**, de controlar la trayectoria de vida, "el hilo vital", que se sigue de acuerdo a deseos y necesidades propias (34). No obstante, los Señores de Destino admiten, en algunas ocasiones, la importancia de este hecho: "La muchacha resultó muy inteligente y de allí para adelante se construyó su propio destino"(119), "Eso es lo que dice ella, que quiere probar a dirigirla ella"(182), "Y desde la reja, sentada en el poyo, comenzó a buscar su destino"(223). Pero, a pesar de la insistencia de Malena, no toman conciencia de que esta es la clave de su angustia existencial, cuya resolución no depende de ella, sino de los hombres. También es probable, como le sucedía a Lucio Lucarnio, que no quieran reconocer su comportamiento dominante, por temor a dejar de existir si desaparece su función, aunque tampoco se hallan dispuestos a compartirla con una mujer. Dado que la temprana muerte que le envían le resta toda posibilidad de plenitud, Malena pide para volver a nacer en la Grecia antigua bajo el control del verdadero Olimpo, como Diótima, para poder escapar, como Isabella de la dominación impuesta por

una religión monoteísta, y como reconocimiento que, hasta ahora, la única probabilidad de plenitud para la mujer se halla en la ficción (254).

Malena de cinco mundos posee un significado muy novedoso dentro de la novelística torreana al universalizar las proyecciones humanas de las novelas anteriores. En estas, se partía de la historia de la dominación de la mujer para alcanzar el conocimiento de la identidad dominada del hispanoamericano, mostrándose que se debía a que habían sido creados por otros seres. Este resultado fue posible gracias al examen de conciencia que se efectúa en las novelas, rescatando la vida de personajes anónimos, y que les da su intrahistoricidad. También en esta última novela el proceso de conocimiento es similar, aunque el dominado ya conoce el origen de su conflicto. Por lo tanto, la novela revela la problemática humana continúa porque el dominador no ha tomado conciencia de su comportamiento al desconocerse. Claro ejemplo es la posición que representa Lucio Quinto Lucarnio quien regresa al pasado pero no para analizarse a sí mismo sino a Giulia Metella, hecho que impide su propio conocimiento. Lo mismo sucede con los Señores del Destino, quienes observan la vida de la mujer pero no de su decisivo papel en ella. Ellos representan la perspectiva masculina que tradicionalmente ha interpretado la historia, mientras que el padre y el amante de Isabella revelan que es posible la transformación del hombre si analizan objetivamente los hechos pasados. De ahí que los días de Lucio, o los de los Señores del Destino, se limiten a observar a los otros, sin actuar y la de Bruni a actuar para cambiar el futuro de los otros. Por consiguiente, **Malena de cinco mundos** avanza en el conocimiento humano ya que no se detiene en la presentación del contraste entre la mentalidad femenina y masculina sino en el conflicto entre la de los mismos hombre. De esta forma provoca el cuestionamiento de aquellos que aún permanecen anclados en el pasado, mostrándoles que poseen la capacidad de hacerlo si se conocen previamente. En última instancia, **Malena de cinco mundos** se vale de la historia de la humanidad oprimida para sugerir que la plenitud humana puede perder su rasgo utópico si la reinterpretación se enfoca en los verdaderos obstáculos con la voluntad de superarlos.

Fichas de las autoras mencionadas

Ana Teresa TORRES

Caracas, 1945
Licenciada en Psicología egresada de la Universidad Católica "Andrés Bello". Fue profesora en su especialidad en la Universidad Central de Venezuela. Integrante de la Sociedad Psicoanalítica de Caracas, ha escrito varios ensayos en su especialidad, algunos de los cuales como **Elegir la neurosis** (1992) y **El Amor como Síntoma** (1993) son muy conocidos. Es una narradora de larga experiencia, premiada y reconocida tanto en Venezuela, su país de origen, como en los medios académicos de Europa y Estados Unidos. En 1984, ganó el prestigioso Premio del Concurso de Cuentos del diario El Nacional, con el relato titulado *Retrato frente al mar*. Este relato aparece en la **Antología de Cuentos de El Nacional** (Monte Avila, 1992) y en la **Antología de Cuentistas Hispánicas** (1996). Su obra novelística está constituida, hasta la fecha, por los siguientes títulos: **El Exilio del Tiempo** (1990); **Doña Inés contra el Olvido** (1992); **Vagas desapariciones** (1995) y **Malena de cinco mundos** (1997). Textos críticos sobre su obra son numerosos. Aparece mencionada en el libro compilado por Dimas e Hidalgo: **Escritura y desafío: narradoras venezolanas del siglo XX** (Monte Avila, 1996) y Gloria da Cuhna escribió un texto fundamental: **Mujer e Historia: la narrativa de Ana Teresa Torres** (CAL, 1994). La mayor parte del tiempo, vive en Caracas.

Laura ANTILLANO

Caracas, 1950
Licenciada en Letras. Cuentista, novelista e investigadora de la literatura. Profesora de Literatura de la Universidad de Carabobo, ubicada en la ciudad de Valencia, donde reside. Colaboradora permanente en publicaciones especializadas. En 1977 obtuvo el Premio de Cuentos de El Nacional. Ha publicado: **La Bella Época** (1969); **Un carro largo se llama tren** (1975); **La**

muerte del monstruo comepiedra (1971); **Perfume de Gardenia** y **Solitaria Solidaria.**

Milagros MATA GIL

Caracas, 17 de Abril de 1951
Profesora en Castellano, Literatura y Latín, egresada del Instituto Pedagógico de Caracas. Casada y con cinco hijos. Ha ejercido el periodismo en diferentes áreas, así como la promoción y difusión en varias especialidades del arte y la cultura, sobre todo en Artes Visuales. Es investigadora especializada en Literatura Venezolana, específicamente en Novela Venezolana del siglo XX. Asimismo, se interesa en investigar las relaciones entre la economía política y la producción artística. Fue parte del plantel de investigadores del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (CELARG) durante dos períodos (1991-1995). A partir de 1994, ha venido planificando y dirigiendo un Centro de Estudios Literarios, dentro de la estructura de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG), en Ciudad Bolívar y Ciudad Guayana, región a la que se siente vinculada por tradición y formación. Ha publicado los siguientes libros: **Estación y otros relatos** (Maracay, 1987); **Memorias de una Antigua Primavera** (Novela, Planeta, Caracas, 1989); **La Casa en Llamas** (Novela, FUNDARTE, Caracas, 1989); **Balza, El Cuerpo Fluvial** (Ensayos, 1989); **Tiempo y Muerte en la obra de Armas Alfonzo y Balza** (Ensayos, 1992); **El pregón mercadero** (Ensayos, 1996); **Los Signos de la Trama** (Ensayos, 1994); **Elipse sobre una ciudad sin nombres** (Ensayo, 1995); **Mata El Caracol** (Novela, Monte Avila, 1994). En vías de publicación están los títulos: **Lucila Palacios: Tiempo y Siembra** (Ensayo, 1995); **Desde el patio de los azulejos** (Novela, 1997); **El Diario íntimo de Francisca Malabar** (Novela, 1995); **Jardín de maravillas: el espacio en la novela venezolana del siglo XX** (Ensayo, 1995) y **El Creador de la Cuenca del Unare** (Ensayo, 1995). Mata Gil ha sido tema de investigaciones y tesis de grado en los medios académicos nacionales e internacionales. Aparece registrada en el mencionado texto de Dimo e Hidalgo y es permanente referencia en el medio literario venezolano, tanto por su labor creadora como por su trabajo de investigadora y crítica.

Fichas de los críticos y especialistas que participaron de este libro

Luz Marina RIVAS

Licenciada en Letras, Magister en Literatura Latinoamericana. Cursa actualmente el Doctorado en Letras de la Universidad Simón Bolívar. Profesora Agregada de la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela. Tiene trabajos de investigación sobre literatura escrita por mujeres y literatura caribeña. Autora de artículos especializados sobre estos temas en las revistas: *Núcleo, Estudios, Actual, Contexto, Cifra Nueva, Venezuelan Literature and Arts/ Revista de Arte y Literatura Venezolana y el Papel Literario de El Nacional.* Ganadora, junto con Gloria Martín, del Premio al Trabajo de Ascenso de la Asociación de Profesores de la UCV, en 1993. El trabajo premiado fue **La Literatura de la Otredad: Cuentistas Venezolanas 1940-1956**. Coautora de la obra **Escritoras ecuatorianas Hoy. Antología Crítica**, junto con Gloria da Cunha-Giabbai.

Beatriz GONZÁLEZ STEPHAN

Una de las más agudas, inteligentes y versátiles críticas venezolanas, rodeada de prestigio internacional. Es profesora de teoría y literatura latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar. En su labor investigativa, ha indagado sobre la formación de la cultura nacional y la formación del Estado Venezolano, buscando las fuentes en la Colonia y poniendo énfasis en el siglo XIX. En los últimos años, se ha dedicado a la narratología femenina. Obtuvo el Premio Casa de las Américas (mención Ensayo) en 1987, con su libro **La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX.** Ha publicado otros libros, tales como **Crítica y descolonización: el Sujeto Colonial en la Cultura Latinoamericana**, en coautoría con Lúcia Helena Costigan (1992), **La duda del escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana** (1992). Compiló los volúmenes de ensayos sobre saber académico y cultura **Cultura y**

Tercer Mundo. Es, además, una muy distinguida colaboradora de revistas especializadas nacionales e internacionales.

Carlos PACHECO

Crítico e investigador literario en el área de narrativa latinoamericana y narratología. Profesor Titular de la Universidad Simón Bolívar, donde fue Coordinador del Postgrado en Literatura. Ha sido investigador del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Becario Fulbright en la Universidad de California,en Berkeley y profesor invitado de la Universidad de Los Andes, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador,la Universidad Central de Venezuela y la Universidad de Brown (Providence, RI, USA). Es Licenciado en Filosofía y Letras, egresado de la Universidad Javeriana de Bogotá (1972) y Doctor en Literatura Hispanoamericana egresado del King`s College University (Londres, 1989). Es miembro del Sistema de Promoción del Investigador (Nivel II) del CONICIT. Publicaciones principales: **Narrativa de la Dictadura y Crítica Literaria** (1986); **La comarca oral** (1992) y coeditor con Luis Barrera Linares del libro **Del cuento y sus alrededores** (1993, 1997). Autor de numerosos artículos en revistas especializadas. Fue jurado del Premio Rómulo Gallegos de Novela que escogió la novela de Ángeles Mastretta, **Mal de Amores**, en 1997.

Amaya LLEBOT CAZALIS

Licenciada en Letras (UCV) con Postgrado en la Universidad de Birmingham, Inglaterra. Profesora de Literatura Venezolana en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidedes de la Universidad Central de Venezuela e investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias de esa misma institución. Fue Jefa de la Cátedra de Literatura Venezolana y del Departamento de Literatura Venezolana e Hispanoamericana de la mencionada Escuela. Fue Coordinadora de la Facultad de Humanidades. Jubilada de la UCV, desde hace cuatro años está dirigiendo el Departamento de Documentación de la Biblioteca "Isaac J. Pardo", de la Fundación CELARG. Publicaciones: **Edición Crítica de *Los Mártires* de Fermín Toro** (1966); **Bibliografía de la novela venezolana**

(1963); **Afirmación literaria americanista (entrevista a Alejo Carpentier)** (1978); **El tiempo interior en los personajes garmendianos** (1980); **Panorama de la narrativa venezolana** (1990); **Dossier sobre Modernidad-Postmodernidad** (1995); **Boletines Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos** (Coordinación 1995 y 1997) y **Bibliografía del cuento y la novela venezolanos 1970-1990** (en coautoría con Analy Lorenzo).

Anabella ACEVEDO-LEAL

Guatemalteca, Licenciada en Letras y Filosofía por la Universidad Rafael Landívar (Ciudad de Guatemala, 1987). Realizó la Maestría en Español (1989) y el Doctorado en Lenguas Romances (1994), en la Universidad de Georgia (USA). Ha publicado artículos sobre narrativa latinoamericana en diversas revistas y libros. Es co-editora de la **Antología de Cuentistas Hispanoamericanas** y profesora de la Texas Christian University (Texas, USA). Prepara un libro sobre narrativa guatemalteca.

Gloria ROMERO-DOWNING

Investigadora venezolana con un Doctorado en Lenguas Romances. Trabaja en la Universidad de Creighton (Omaha, USA), en el Departamentos de Estudios de Español y Portugués. Es una muy activa crítica y difusora del trabajo literario que se realiza en Venezuela, sobre todo de la literatura escrita por mujeres.

Gloria DA CUNHA-GIABBAI

Uruguaya, es profesora de literatura en Morehouse College (Atlanta, Georgia, USA) y editora de reseñas de libros en la *Revista de Literatura y Artes Venezolanas*, que edita la Hamline University, en Minnessotta, USA. Además de una extensa trayectoria de publicaciones en revistas y libros especializados en Latinoamérica y Estados Unidos, es autora de los siguientes libros: **Humanidad: la utopía del hispanoamericano** (1992); **El exilio: realidad y ficción** (1992); **Mujer e Historia: la narrativa de Ana Teresa Torres** (1994);

La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión (1997) y **Narradoras ecuatorianas de hoy** (en prensa). Fue co-editora de la **Antología de Cuentistas Hispanoamericanas** (1996).

Bibliografía básica y de consulta

Obras narrativas mencionadas:

Antillano, Laura:

- **Perfume de Gardenia**, Seleven, Caracas, 1984, 2ª

- **Solitaria, Solidaria**, Planeta, Caracas, 1990

Mata Gil, Milagros:

- **La casa en llamas,** FUNDARTE, Caracas, 1989

- **Memorias de una antigua primavera**, Planeta, Caracas, 1989

- **Mata El Caracol**, Monte Avila, Caracas, 1989

- **El Diario Intimo de Francisca Malabar,** (versión no publicada)

Torres, Ana Teresa:

- **El Exilio del Tiempo**, Monte Avila, Caracas, 1992, 3ª

- **Doña Inés contra el Olvido,** Monte Avila, Caracas, 1992

- **Vagas desapariciones,** Grijalbo de Venezuela, s.l., 1995

- **Malena de Cinco Mundos**, (versión no publicada)

Apoyo documental:

Acevedo Leal, Anabella (1996). *"Vagas desapariciones": la afirmación del ser a través de la palabra.* **Venezuelan Literature Arts/ Revista de Literatura y Artes Venezolanas**, vol. 2, no. 1.

Ateneo. Revista de Literatura y Arte del Ateneo de Los Teques (1997). *Dossier. Ana Teresa Torres.* No. 3.

Certeau, Michel de (1988) **The Writing of History**. New York, Columbia University Press. Versión en español por la Universidad Iberoameicana de México, Coyoacán, México DF, 1985.

---------- (1986) "History, Science and Fiction" en **Heterologies. Discourse in the Other.** Minneapolis. University of Minnesota Press, pp. 199-221.

Ciplijauskaité, Biruté (1994). **La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona.** Barcelona, Anthropos; Santafé de Bogotá, Siglo del Hombre.

Da Cunha-Giabbai, Gloria (1994). **Mujer e historia: la narrativa de Ana Teresa Torres.** El Tigre, Centro de Actividades Literarias El Tigre.

Dimo, Edith y Amarilis Hidalgo de Jesús (compiladoras) (1996). **Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX.** Caracas, Monte Avila.

Gusdorf, Georges (1991) "Condiciones y límites de la autobiografía" en **La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental. Suplementos Anthropos,** 29: 9-18

Jitrik, Noé (1995). **Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género.** Buenos Aires, Editorial Biblos.

Kohut, Karl (1997). *Novela e historia en tiempos de la posmodernidad.* Conferencia dictada en Caracas, en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), el 14 de marzo de 1997.

Menton, Seymour (1993). **La nueva novela histórica en América Latina 1979-1992.** México, Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, Carlos (1995). *Historia, ficción y conocimiento: el pasado es lo que ya no es.* Ponencia presentada en el Simposio *Investigación Literaria* de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, junio de 1995. Inédita.

Rama, Carlos (1970). **La historia y la novela.** Buenos Aires, Editorial Nova.

Russoto, Márgara (1993): **Tópicos de Retórica Femenina**, Caracas. Monte Avila Editores, en coedición con el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" (CELARG)

Smith, Sidonie (1991): "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en **La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental. Suplementos Anthropos,** 29: 93-105

White, Hayden (1992a). **Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.** México, Fondo de Cultura Económica. Primera edición en inglés, 1973. Traducción de Stella Mastrangelo.

---------- (1992b). **El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.** Barcelona, Paidós.

---------- (1978) **Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism**, Baltimore and London. The John Hopkins University Press.

---------- (1987) **The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation.** Baltimore and London. The John Hopkins University Press.