



## Conflictos de modernidad, nación y construcción del sujeto femenino en tres narradoras venezolanas

MENESES LINARES, Javier Martín Rafael

*Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas, Universidad del Zulia  
menesiano@hotmail.com*

### Resumen

Este trabajo de investigación sobre la literatura escrita por mujeres venezolanas nace de dos proyectos de investigación titulados: «La literatura y el escritor venezolano, paradigmas de totalidad en la significación de la realidad socio-cultural venezolana» e «Historia, anécdota, nostalgia y sus circunstancias en la narrativa escrita por mujeres venezolanas», los cuales se adscriben a la línea de investigación Literatura Venezolana Siglos XIX y XX del Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia. En él nos hemos planteado el estudio de una literatura vista al margen del proceso histórico-social y cultural, no sólo venezolano, sino también latinoamericano. Asimismo, la deconstrucción de un discurso que a través de diversos géneros busca devolverle a su pasado reciente la presencia de sus voces relegadas por la sociedad patriarcal que dominó durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. El tiempo se vuelve cómplice en ellas develando las máscaras del «otro». Los nuevos métodos históricos, filosóficos, sociológicos y de análisis del discurso serán algunos de los modelos paradigmáticos a utilizar no para corroborar el papel subordinado de la mujer, sino como instrumento para «*dislocar las estructuras que han sostenido la arquitectura conceptual de nuestro sistema y de nuestra secuencia histórica*» (Derrida, 1992: 17), porque en ellas, la literatura más que un arte ha sido y es también una ciencia para que el sujeto periférico se plantee bajo el manto de la ficción y desde esa intimidad anecdótica y circunstancial la verdadera identidad del otro.

**Palabras clave:** Sujeto femenino, intrahistoria, modernidad, nación.

*Conflicts of modernity, nation and construction  
of the feminine subject in three Venezuelan narrators*

**Abstract**

This study of literature written by Venezuelan women springs from two research projects titled: «Literature and the Venezuelan Writer, paradigms of totality in the meaning of Venezuelan socio-cultural reality» and «History, anecdote, nostalgia and their circumstances in narrative written by Venezuelan women», which pertain to the line of investigation “XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> Century Venezuelan Literature” at the Institute for Literary and Linguistic Research, University of Zulia. The paper proposes to study a literature considered marginal to not only Venezuelan but also Latin American historical-social and cultural processes and likewise, to deconstruct a discourse that through diverse genres seeks to give back to its recent past the presence of those voices relegated by the patriarchal society which dominated the entire XIX<sup>th</sup> and the first decades of the XX<sup>th</sup> centuries. Time becomes an accomplice for them, revealing masks of the “other.” New historical, philosophical, sociological and discourse analysis methods will be some of the paradigmatic models to be used not to corroborate the subordinate role of women, but as instruments to “dislocate the structures that have sustained the conceptual architecture of our system and our historical sequence” (Derrida, 1992:17), because in them, literature, more than an art, has been and is also a science so that the peripheral subject expresses, beneath the mantle of fiction and from this anecdotal and circumstantial intimacy, the true identity of the other.

**Key words:** Feminine subject, intra-history, modernity, nation.

*Todos somos no productos de nuestras circunstancias sino apenas los residuos de ellas, los quiebres y las rasgaduras del tiempo, puros momentos discontinuos, y la violencia contra mí ejercida no era sino el eco de otra más general, imposible de achacar a nadie, salvo entrando en las grandes generalizaciones como la Historia, el Tiempo, la Sociedad...*

Ana Teresa Torres. *El exilio del tiempo.*

Hablar del discurso narrativo en la literatura escrita por mujeres desde la modernidad, supone la urgencia por desenmascarar las continuidades aceptadas sin cuestionamiento alguno por la tra-

dición narrativa occidental. Lo anónimo, las contradicciones, las brechas, los vacíos y las rupturas que esta literatura supone van a chocar estrepitosamente con los conceptos de continuidad, desarrollo y evolución de una sociedad patriarcal que no le atraen. Las irregularidades<sup>1</sup> son la clave para definir el discurso de nuestras mujeres: donde lo más significativo es su rechazo a todas esas fuerzas que han contribuido a darle sentido homogéneo y trascendente (tradición, evolución, desarrollo, espíritu, obra, libro, origen, disciplina, entre otras) a la sociedad latinoamericana:

La crisis por la que atraviesan hoy las mujeres no se cura predicando la sumisión, la sumisión y la sumisión, como se hacía en los tiempos en que la vida mansa podía encerrarse toda dentro de las puertas de la casa. La vida actual, la del automóvil conducido por su dueña, la del micrófono junto a la cama, la de la prensa y la de los viajes, no respeta puertas cerradas... para que la mujer sea fuerte, sana y verdaderamente limpia de hipocresía, no se la debe sojuzgar frente a la nueva vida, al contrario, debe ser libre ante sí misma, consciente de los peligros y de las responsabilidades, útil a la sociedad, aunque no sea madre de familia, e independiente pecuniariamente por su trabajo y su colaboración junto al hombre, ni dueño, ni enemigo, ni candidato explotable, sino compañero y amigo (De la Parra, 1982: 473-474).

Así, la obra de Teresa De la Parra irrumpe de manera novedosa en el contexto socio-cultural latinoamericano con la publicación de *Ifigenia*<sup>2</sup>, lo cual supone un indudable avance para la mujer en todos los ámbitos en los inicios del siglo XX. Teresa De la Parra continúa con una larga tradición europea con respecto a la autobiografía como forma narrativa donde las mujeres demostrarán un

- 1 Entendidas –según Sonia Corcuera de Mancera– como la clave para definir el discurso en la modernidad y sus posibles redes interdiscursivas en el plano cultural (1997: 27).
- 2 *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Publicada originalmente en París, en 1924.

mayor dominio de la escritura y de su evolución en la sociedad, así como los inicios de su lenta incorporación a la historia en una especie de *bildungsroman*<sup>3</sup> irónico. Ya desde el título de la novela: *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, vemos una escritora que trata de darle una justificación al acto creador y una excusa o tal vez varias, a lo oculto tras el manto del *fastidio*. La alusión a un personaje de la cultura grecorromana como Ifigenia, hija de Agamenón y de Clitemnestra, quien es puesta en sacrificio por su padre para que los vientos fueran propicios a la flota helénica supone desde el principio, un final anticipado: *la supeditación*. Aun cuando Ifigenia es salvada del sacrificio de su padre, queda al servicio de la Diosa Diana como sacerdotisa:

Como en la tragedia antigua soy Ifigenia; navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quien, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las risas de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; dios milenario de siete cabezas que llaman sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios... (*Ibidem*, 309-310).

En *Ifigenia*, novela escrita en primera persona por la joven María Eugenia Alonso a través de cartas a su amiga Cristina Iturbe, y después en forma de diario íntimo que escribe a solas, es la historia de la autoimposición del matrimonio, luego que el personaje central, María Eugenia Alonso, es obligada a vivir con la familia materna tras la muerte de su padre. De tal manera, que el acto escriturario es un acto de encierro, que supone la reflexión, la revelación de una historia personal, censurada por los parámetros contextuales, desestructurados y reconstruidos a través del *secreto*.

3 Novela romántica.

La novela se desarrolla en un acto circular histórico: niñez en Venezuela, éxodo; niñez y adolescencia en España y Francia; cambio: adolescencia y madurez en Venezuela... retorno; donde el personaje central, María Eugenia Alonso, experimenta varias transformaciones que pasan por la negación de una verdad única, hasta la crítica general de la cultura. Su carácter sospechoso se revela de muchas maneras, en una constante contradicción, a través de las conversaciones con su tío Pancho, quien le predice un futuro lúgubre si se casa con Leal, a lo cual ella responde con vehemencia –irónica por demás– que: «en fin, que diga lo que diga Tío Pancho, mi novio y yo estamos de acuerdo en todo, nos entendemos muy bien y estoy cierta de que seremos ¡felicísimos!...» (*ibídem*, 214).

Esto supone que se trata de una escritura producto de la memoria de un momento histórico-social y político traumático, donde más que características individuales propiamente dichas, o rasgos de temperamentos más o menos visibles, o experiencias subjetivas del entorno, el texto autobiográfico trasunta los efectos del enorme peso con que lo social agobia los destinos individuales: “yo creo que los hombres calumnian de buena fe, que son alabanciosos porque honradamente se ignoran a sí mismos y que atraviesan la vida felices y rodeados por la aureola piadosísima de la equivocación, mientras los escolta en silencio, como can fiel e invisible, un discreto ridículo...” (*ibídem*, 20).

En *Ifigenia* podría resultar que el retroceso que experimenta el personaje central es lo que Marshall Berman define como «una manera de avanzar... acto que podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las nuevas aventuras y peligros que le aguardan» (2003: 6).

En la segunda mitad del siglo XX la narrativa escrita por mujeres cuestiona la realidad histórica y la posición de la mujer frente a su entorno, un discurso recurrente de sus antecesoras, una problematización persistente, en un contexto socio-cultural e histórico que exige nuevos planteamientos de las ciencias; la mujer se replantea sus grandes problemas, ahora quizás más conciente, más

desenfadada y más dueña del espacio como sujeto social y como sujeto creador. Esa literatura se manifiesta de manera *auto-cuestionante*<sup>4</sup>, ese auto-cuestionamiento «se origina partiendo de la interpretación específica de la historia, a la par que se va incorporando el elemento político visto a la luz de la visión femenina...» (Dimo, Hidalgo de Jesús, 1996: 11).

A esa generación de escritoras pertenece Laura Antillano, quien comienza su fructífera carrera en 1969 con *La bella época*, a la que seguirán *La muerte del monstruo como-piedra* (1970), *Un carro largo se llama tren* (1975), *Haticos, casa N° 20* (1975), *Perfume de gardenia* (1979), *Dime si dentro de ti oyes tu corazón partir* (1984), *Cuentos de película* (1985), *La luna no es pan de horno* (1988) y *Solitaria solidaria* (1990). En esta última se consolidarán temas constantes de sus anteriores obras: mujer, escritora, sujeto femenino, sujeto periférico, sujeto latinoamericano, historia: deberes y haberes. La obra de Antillano propone un desdoblamiento del hombre y su entorno, y está relacionada con esas voces que se cuelan tras la máscara de algún personaje, nos exige la reflexión desde la *otredad*, un discurso que viene haciendo la mujer para buscar su ubicación dentro de una cultura patriarcal. Es desde ese ámbito como «la mujer que se describe –dice Luz Marina Rivas– decide atacar o subvertir, reorganizar, parodiar, silenciar, añadir contenidos a esa cultura» (Rivas, 2000: 269). Desde esta perspectiva toma de manera muy particular, la forma de cómo y dónde leemos a América Latina. De tal manera que, la voz de Laura Antillano se va apropiando de otras voces para construir un discurso mítico y confesional que: “surgirá como la íntima necesidad del autor de huir de un presente ingrato –vejez, deterioro, exilio, pérdidas de amigos y familiares, de espacios– hacia la recuperación de lo perdido y añorado, sólo posible a través de la memoria” (Pacheco, 2001: 27).

4 Esta definición la tomo del trabajo de Dimo e Hidalgo de Jesús (1996: 11).

En *Solitaria solidaria*, el *dislocar de las estructuras de la historia* está implícito de manera muy marcada en el personaje de Zulay Montero, quien a través de la lectura de unos diarios y cartas encontrados por casualidad en la biblioteca de la universidad donde imparte clases, descubrirá otra voz, la de Leonora Armundeloy; propiciando la solidaridad típica entre voces femeninas separadas por el tiempo de la historia, pero unidas por la escritura de una escritora, «no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de éste...» (Derrida, 1993: 15).

De nuevo el género autobiográfico se presenta en la narrativa escrita por mujeres venezolanas. En *Ifigenia* a través de un diario y en la obra de Laura Antillano a través de las cartas de Leonora Armundeloy y la historia paralela de Zulay Montero.

Los actos de leer modulan las secuencias del relato, compaginan coincidencias entre ambos personajes femeninos, tendiendo puentes mediante la recurrencia a la producción espiritual y material de textos, que otorgan protagonismo significativo al ámbito intelectual y a su trama de lazos con las luchas políticas y sociales, privilegiados en esta lectura de la historia. La revisión que emprende Zulay de cartas y fotografías viejas en el inicio de la novela, es repetida por Leonora casi al final... (Zanetti, 2000: 218).

En la voz de Leonora se van colando las vicisitudes, los malestares de una mujer que es rechazada dentro de una sociedad cuyo territorio es del dominio masculino. La penetración de la mujer en el ámbito socio-cultural decimonónico es una tarea imposible, irrealizable y mal vista por el orden existente:

Los libros leídos y eso que llamamos “cultura”, no suman diferencias en cuanto a la idea de que la diferencia entre mujeres y hombres se propone. Para Sergio, el que yo me opusiese a una afirmación suya se convirtió en un punto de honor; nunca fue pensar, reflexionar, llegar a conclusiones por motu proprio. Sergio es un guzmancista a carta cabal, su formación “ideológica” nace del favoritismo que el gobierno del susodi-

cho le otorgó; yo he tenido la posibilidad de vivir el reverso de la moneda: los ejemplos sobran... Nunca se le ocurrió que yo podía elaborar conclusiones, constatar factores; no, eso es de alguien, un personaje o varios, ajenos, que influyeron sobre mi actitud; ello conlleva un profundo desprecio hacia mí, y en general, hacia las mujeres. Su actitud no es personal, es colectiva; responde a la conducta generalizada entre los hombres con relación a las mujeres. Se nos asignaron unas tareas per sécula seculórum. A ellas debemos responder; lo demás nos está vetado... (Antillano, 2001: 149).

La relación entre Zulay y Leonora produce una metamorfosis hacia una nueva visión del mundo. Es lo que Julia Kristeva llama *escritura réplica* (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). En su novela, insertada en el género de Intrahistoria<sup>5</sup>, Laura Antillano establece una interdependencia entre motivos prácticos y motivos expresivos, que constituye la personal participación mutable y renovable en la realidad entendida espiritualmente:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas... (Berman, 2003: 6)

En este sentido podemos decir que la novelista se convierte en el oráculo de la vida de sus personajes, no sólo los humanos, sino las cosas, las cualidades y las relaciones, y, en suma, todo aquello que pueda suceder en el giro de una frase, porque, en ese

5 Tomaremos la definición que del término introducido por Unamuno nos ofrece Gloria Da Cunha-Giabbai: Obras cuyos personajes son 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 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 (1994: 8).



desvarío está el *apropiarse*<sup>6</sup> –como dice Marshall Berman– de las modalidades de ayer que pueden ser a la vez una crítica de las modalidades de hoy y acto de fe en las modalidades –y en los hombres y mujeres modernos– de mañana y de pasado mañana:

El venezolano de hoy es un hombre positivo; el que vivió en los años de la dictadura era temeroso, vacilante, cuidaba sus opiniones y buscaba la solución personal de sus problemas. El sistema pluralista ha creado una nueva sensibilidad en el ciudadano. El venezolano de hoy no concibe la democracia como un simple ejercicio electoral sino como una manera de vivir. El país reclama el Estado moderno, eficaz, que liquide las trabas y fantasmas que sobre nosotros pesaron durante gran parte del siglo XX y que venían desde la colonia... (Antillano, 2001: 272).

En *Solitaria solidaria* hay una tendencia a la discontinuidad, mantenida por ciertas reglas, aunque no son trascendentes. Lo particular, lo local y lo específico reemplazan a lo general, lo universal y lo eterno. Los temas particulares: de género, raza, situación social, entre otros, toman de manera descarnada el sitio que una vez perteneció al hombre como sujeto y centro de la historia:

Somos los venezolanos de la transición. Los hijos de las negras esclavas encargadas otrora de la cocina hispanoindia, podemos coincidir ahora en un restaurant con los hijos de la antigua familia aristocrática, y unos a otros consumir platos que, en las últimas cuatro décadas, han venido pugnando con los platos del primer mestizaje por hacerse de la supremacía: lomito a la Wellington y zarzuela de mariscos contra pabellón y sancocho... la asimilación exige un largo proceso de transculturización... (ibídem, 242-243).

En el caso de *Doña Inés contra el olvido*, de Ana Teresa Torres, nos vamos a encontrar con una historia que se arma y se de-

6 Término tomado de Marshall Berman en el capítulo «La modernidad de ayer, hoy y mañana». (2003: 33).

sarma en más de dos siglos de historia venezolana, con eje central en un litigio entre dos clases sociales: mantuanos y esclavos, por la posesión de unas tierras. Tres partes cronológicamente separadas dan vida a diecisiete capítulos donde se narra *desde adentro* de las casas que pertenecieron a la familia de Doña Inés, la conformación de la historia a través de la voz de la protagonista:

El tiempo, Alejandro, borrará mis querellas y desvanecerá mis empeños, pero yo quiero que mi voz permanezca porque todo lo he visto y escuchado, y seguiré buscando mis títulos, aunque me ahogue el polvo de los legados y me asfixie esta montaña de hojas viejas... quiero dictar mi historia desparpada entre mis recuerdos y documentos, porque en ellos se encuentra mi pasado y el de muchos...<sup>7</sup> (Torres, 1992: 12).

La escritora concede a Doña Inés, voz narrativa de la novela, comenzar su relato casi al final de su vida y continuarlo a través del tiempo indefinido de la muerte, en un constante monólogo que le permitirá ir recorriendo el tiempo cronológico de la historia de Venezuela, así como la oportunidad de emitir juicios, hacer otros, reconciliarse, retractarse, porque en definitiva como el mismo personaje lo dice:

Inventaron el liberalismo, Alejandro... Y es que el mundo ya no es mundo y han ocurrido tantos cambios que ya no lo entiendo. Ahora a nosotros nos llaman oligarcas y ellos a sí mismos se llaman liberales. ¿Que cuál es la diferencia? No lo sé... Puedo decirte que no han hecho otra cosa que inventar promesas y en eso han en mucho aventajado a otros que las hicieron primero... esta tierra ha sido la invención de una promesa... y tú también eres culpable, tú le prometiste a Juan del Rosario, tu hijo mal habido, unas tierras que te sobraban... y ya sabes los años que me costó demostrar la vanidad

7 Esta cita es además, a mi modo de ver una definición de la nueva historia, esa que se entreteje como dice Georg G. Iggers «de la recopilación y articulación de los hechos, y de su comprensión... Comprensión que sólo es posible porque existe una interrelación objetiva que confiere a los hechos su sentido» (1998: 28).

de esa promesa... Durante la guerra esto fue una piñata de promesas... y ¿qué fue lo que hallaron? Más promesas (ibídem, 91).

Convencida de que *la experiencia del otro culmina en la experiencia de Unidad* como dice Octavio Paz, Ana Teresa Torres emplaza mediante el conflicto que se da entre Doña Inés y Juan del Rosario a cambiar nuestra mentalidad. Allí, donde «el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente contra su fuerza motriz fundamental, la burguesía» (Berman, 2003: 8), porque en definitiva todas las historias son válidas:

Te eché mucho de menos cuando te moriste, tu terquedad y tu desafío eran la medida de mi orgullo... En la soledad en que me encuentro me parece verte jugando por los corredores con mis hijos y me parece oírme, llamándote, mezclando en mi boca tu nombre con los suyos... (Torres, 1992: 20).

Ana Teresa Torres trata de reconstruir los procesos mentales de hombres que no pertenecían a las capas sociales altas y que por lo tanto no han dejado testimonio alguno de sí mismos. A través de los documentos legales es como Doña Inés construye la historia de los *otros*. La discursividad en *Doña Inés contra el olvido* evidencia la ruptura con la novela histórica tradicional, porque su función no es ya plasmar la desilusión y la miseria del negro después de abolida la esclavitud como lo hace Gallegos en *Pobre negro*, o la reflexión sobre el pasado colonial e invitación a construir una Venezuela mejor en *Doña Bárbara*. La intención de Ana Teresa Torres es presentar desde la intimidad, desde su condición de mujer y desde su condición de letrada, un monodílogo que es expresión de una nueva visión por presentar los hechos históricos: esto es, desde la voz femenina. De esta manera, Ana Teresa Torres se suma a escritores como Guimaraes Rosa, Juan Rulfo y Roa Bastos, en un intento para privilegiar el discurso oral de las culturas tradicionales latinoamericanas por encima del discurso modernizador de la cultura letrada... esto es lo que está ocurriendo en el caso de Doña Inés: el discurso masculino pasa a ser el del otro... (Rivas, 2004: 269).

Ana Teresa Torres pone a hablar a un fantasma, de esta manera puede construir un discurso de lo que ha visto y ha leído; y así dar una versión de los acontecimientos históricos. Doña Inés va a contar entonces los hechos históricos de una manera informal, desde la casa, desde lo cotidiano. «La Doña Inés de Torres, de forma análoga al artista adolescente de Joyce, no puede despertar y, es más, no quiere olvidar la intolerable pesadilla de lo histórico» (Isea, 2000: 3):

Alejandro, ¿por qué no nos dan un resquicio de paz?, ¿por qué no puedo quedarme tranquila a contemplar esta escena que quisiera fuera la última que ven mis ojos?, ¿por qué tengo que oír ahora los gritos de ese desafortunado de José Tomás Boves prometiendo la libertad y la tierra a los negros que luchan por defender la Corona y maten a sus amos?... ¿no has oído hablar de ese asturiano salvaje, que se ha tomado la guerra como cosa suya y nos combate con nuestros mejores hombres, nuestros caballos y nuestros fusiles?... (Torres, 1992: 57).

La labor escrituraria de Teresa De la Parra, Laura Antillano y Ana Teresa Torres es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero que cree en la capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde... (Berman, 2003: 17).

Este discurso, que se construye a través de la voz de María Eugenia Alonso, Zulay Montero, Leonora Armundeloy y Doña Inés, aparece de cierta forma como la proyección a escala de toda una sociedad, de su estructura y del funcionamiento de las nuevas sociabilidades. En sus obras, esta proyección contrasta de forma abrupta con la sociedad real existente representado en ellas como un conjunto de absurdos, cuerpos y estamentos en vez de individuos; jerarquías, en vez de igualdad; comunidades, políticas heterogéneas producto de la historia y no de la asociación; poderes fundados en la tradición o en la Providencia y no en la voluntad de los ciudadanos:

Creo firmemente que no hay nada más allá!... Y me duele... ¡ah! ¡Sí!... me duele creerlo con lágrimas de llanto, y con lágrimas de sangre, porque esta fe de no creer en nada, Gabriel, es una fe árida y horrible, que acaba de un todo con la esperanza, cuando precisamente lo grande, y lo sublime, lo bueno, y el objeto único, sí, el único objeto de la fe ¡es la esperanza! Y es tan necesaria, sobre todo para nosotras, las pobres mujeres, que andamos por la vida, siempre, siempre, con la resignación para olvidar los ideales que no pueden ser, resignación para callarnos y para que en nosotras todo calle siempre... (De la Parra, 1982: 241).

Pero cuando llega el momento en que la distancia elemental se produce, siento dentro de mí un profundo malestar, hiriente y pertinaz. Me atrevo a pensar, pues, que Sergio empieza a establecer nexos ajenos (la diferencia social, la falta de dote y otros elementos nos habían producido daño), cuando yo comienzo a diferenciar mis ideas de las suyas, cuando mis ojos y mi entendimiento ven algo distinto en el paisaje político del país y de la vida diaria de nuestros seres comunes. Mis desacuerdos con sus opiniones debieron ser como puñales para el primo amado *o sea: el hombre como ser social...* (Antillano, 2001, 148-149) (énfasis del autor).

Tampoco dieron resultados las dictaduras y tuvieron que inventar la democracia, Alejandro, se me había olvidado decirlo. La inventó un señor que se llamó Rómulo Betancourt. ¿Que si es el mismo que inventó el liberalismo? No, por Dios, ¡qué disparate!, ése fue otro. Ni tampoco entró a caballo como Joaquín Crespo... Estamos en el siglo XX y hay muchos automóviles, ya nadie monta a caballo en la ciudad. De la democracia, te diré brevemente que así como no entendí el liberalismo, tampoco pude comprenderla. A pesar de su progreso, el día en que entraron los demócratas ocurrió lo mismo que dijo Joaquín Crespo: cayó un aguacero. Llovió tanto que las consignas de nuevo se mojaron y quedaron pegadas al cemento... (Torres, 1992: 182-189).

Lo que une a estas tres escritoras es superior a lo que las separa, todas tienen que afrontar dos enemigos comunes: el tradiciona-

lismo y la inercia social, con un imaginario tradicional de tipo pacifista, frecuentemente inclinado al rechazo violento de nuevas ideas y modas. Por eso vemos en Teresa De la Parra una literatura que, aún cuando marca pauta en lo que al género narrativo escrito por mujeres se refiere, todavía ubica al personaje femenino en una clásica posición de subalternidad, el cual cede y prefiere escudarse en la soledad, o en el caso de Ifigenia, decidirse por el matrimonio como posibilidad viable de realizar sus proyectos de reforma. En Laura Antillano y Ana Teresa Torres, estos problemas tomarán gran importancia, la aspiración a la restauración de las instituciones representativas son comunes en ambas escritoras, sin embargo se presentan a través de otros conflictos que llegan al término de una alianza o *negociación* como lo es el caso de *Doña Inés contra el olvido*:

Pero las cosas han cambiado, Juan del Rosario, ahora han inventado una palabra que nosotros no conocíamos, y que se llama negociación. Ahora le dicen a Francisco que debe hablar con José Tomás y a José Tomás que debe hablar con Francisco, porque hablando se entiende la gente. Ya ves tú lo que es la ignorancia... conversar era todo... Anota, escribano porque ya estoy harta de que la historia me tenga vituperada... (ibídem, 227-229).

La narrativa en Laura Antillano y Ana Teresa Torres responde a un tipo de escritura que, más que una reconstrucción del pasado, es una narrativa de «interpretación de una decadencia histórica» (Gutiérrez, 2001: 24).

Que hay palabras sin calidez, sin sustancia, sin lágrimas, ni caricias, sin pan, sal ni uva, sin razón real, sin reflejo, y que sólo sirven para mantenerse sobre el lenguaje verdadero, y hacerse pesadas; se convierten en un fardo inmenso, en una montaña; su peso no se puede contar sin medir, y pueden ponernos a flotar en una laguna inmensa como aquellas construidas por Alicia con sus propias lágrimas... (Antillano, 2001: 29-30).

¿Cómo no voy a estremecerme de rabia y de desolación si hemos ganado la guerra y hemos perdido el mundo? Me he quedado sola en esta casa de cenizas que alberga los cadáveres de mi memoria y tengo que vestirme de luto y llorar mis ruinas... Yo estoy aquí para recordar el final de la guerra que emprendimos y cantar su victoria y a pesar de mi miseria, guardo la esperanza de que algún día vendrá alguien a poner la casa en pie y algún día yo encontraré los títulos que se me perdieron... (Torres, 1992: 73-75).

La recurrencia a la subjetivación de la historia, a través de un discurso monologante, va a producir la imagen de un nuevo sujeto textual, acosado por el recuerdo de un período perdido para ese sujeto. Tal sujeto también experimenta la pérdida de la conciencia de los otros. Produciendo una literatura que «contrapone dialécticamente pasado y presente en una constante tensión que cuestiona toda conclusividad»<sup>8</sup> (De Boek, 1999: 71). La memoria sirve al relato escrito por mujeres para tratar las mutaciones múltiples en el campo de las ideas, del imaginario, de los valores, de los comportamientos, en parte comunes y en muchas más partes diferentes a las que llevaba el discurso decimonónico que heredaron.

El concepto de modernidad, nación y sujeto femenino es ante todo la invención del individuo, *un modo de vida y de organización social*. Ese individuo específico, presente de manera empírica en toda sociedad, va a convertirse también en agente normativo de las instituciones y de los valores que la sustentan. En casi todas las críticas en torno a la obra *Ifigenia* de Teresa De la Parra se percibe una contundente derrota del personaje que viene desarrollándose de manera muy definida con respecto a la sociedad que le toca vivir. Frases como «al final el feminismo de María Eugenia cede paso a la resignación ante el inevitable proceso de domesticación a que debe someterse», limitando la imagen que se plasmará después en las constituciones modernas de la novela.

8 Término utilizado por María Gabriela De Boek en «La ficcionalización de la otra cara del poder: Rosas exiliado en EL Farmer de Andrés Rivera».

*Ifigenia es la invención del individuo*, en ella se gesta un nuevo modelo de sociedad, la opinión pública y la política. Todas las mutaciones comunes al área cultural europea se manifiestan también a través de la novela, pero, esos cambios no afectan, al principio, más que a un número ínfimo de individuos. Por lo tanto, ese *bildungsroman fracasado*, no es sino, una forma estéril de concebir todo un proceso que debe ser examinado desde el cómo, el cuándo y el dónde se produjeron esas mutaciones. De manera que cuando se establezcan ese tipo de aseveraciones con respecto al personaje de *María Eugenia*, revisemos primero el espacio y la cronología de la modernidad en América Latina, sobre todo en lo relacionado con la vinculación de esos *grupos modernos*, el estado, y la sociedad tradicional, que se trata de transformar. Según Marshall Berman, los modernistas anteriores a los setenta habían barrido el pasado a fin de encontrar un nuevo punto de partida, lo cual deja por descartado la hipótesis del fracaso en el personaje central de *Ifigenia*, ya que ese pacto de María Eugenia Alonso al casarse con Leal es una forma de dejar en el tapete, en lo no dialogado, en el eterno exhumado, una vida pasada que sigue viva. El gesto de resistencia está enmascarado por el pacto burgués (el matrimonio).

El estudio crítico de la obra de Laura Antillano y Ana Teresa Torres supone otro escenario, donde la modernidad —como dice Marshall Berman— ya no puede permitirse el lujo de lanzarse a una acción despojada de toda experiencia previa, de borrar cualquier cosa anterior con la esperanza de conseguir finalmente un auténtico presente, un nuevo punto de partida. Para Berman esos modernistas de los setenta no podían permitirse el lujo de aniquilar el pasado y el presente a fin de crear un mundo nuevo... debían aprender a entenderse con el mundo que tenían, y actuar desde él. Por eso vamos a encontrar en las narradoras venezolanas de los setenta y posterior, una literatura que, partiendo de lo sustentado por Berman, se van a ver obligadas a encontrarse a sí misma, mediante el recuerdo.

Tanto en Teresa De la Parra, como Ana Teresa Torres y Laura Antillano, nos vamos a encontrar con una propuesta literaria que



a través del monodílogo<sup>9</sup>, lo epistolar o lo autobiográfico, trata de hacer la otra historia o una historia *otra*, allí donde la ficción literaria la asume, verbalizando lo no dicho, lo callado o lo falseado. Una escritura que entre los extremos de la verdad y la mentira adjudicados a la historia y a la literatura respectivamente, asume la concreción de otros valores socio-culturales e históricos, los cuales define muy bien Habermas cuando expresa que:

La experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades, por medio de la cual percibimos el mundo. También permea nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas y cambia el modo en que todos estos momentos se refieren unos a otros... (Habermas, 1981: 99).

Al final, todo es algo que vuelve a comenzar. Otro texto que comienza donde ese otro terminó; al final una sentencia de comienzo que bien puede ser un matrimonio, un suicidio o una despedida temporal. Al final de ese recorrido que no acaba, nos encontramos de nuevo en un punto de partida, con nuevas voces que se nos confunden y nos enredan, nos aclaran y nos iluminan; unas con otras, otras con las mismas de aquellas, con nosotros mismos:

He venido hoy, por última vez, a visitar lo que fue mi paisaje, estas cuatro calles donde vivían las personas de mi condición, a quienes cumplimentaba y me cumplimentaban; esta iglesia a la que acudía, resguardada con mi manto en señal de mi privilegio, y escoltada por dos esclavas que llevaban mi alfombrilla y espantaban a las moscas; esta aldea que ante mis ojos pueblerinos constituía el perfil de una gran ciudad y en la que durante ochenta y siete años, con brevísimas excepciones, transcurrió toda mi existencia. Nada hay en ella que

9 «Es la apropiación oral según lo formula Carlos Pacheco (1992) a partir de Rama (1982), o diálogo oculto, según Bajtin (1998). Esta estrategia consiste en la construcción de monólogo, dentro del cual se evidencia la presencia de un interlocutor, que nunca aparece en el texto, es decir sólo se conoce lo que dice el sujeto que narra y dentro de su discurso» (Rivas, 2004: 266-267) (énfasis mío).

recuerde mi vida, todo es una fachada extraña, pero a veces, a la luz apaciguada de la tarde, un gesto del viento entre sus árboles, un movimiento de las sombras a través de la montaña, un persistente sonido de los pájaros o una precipitación del aguacero, me hacen sentir, por un instante, que aún permanezco. Que aún hoy es una mañana lenta de un largo día que el tiempo atraviesa despacio, mientras mis ojos acarician las lajas del patio, las baldosas y azulejos que hice traer de Andalucía y las hojas sueltas del limonero del corral... (Torres, 1992: 238).

Una historia que comienza en la continuidad infinita de un espacio, de un cuerpo, de otras formas de estructura. La avidez de nuestras escritoras en fantasear una posibilidad innegable, habla de un espíritu que a través del texto construye otros innumerables textos posibles, alegóricos siempre a ese espacio imbricado, insistente y pertinente por demás de una mirada libre de posicionalidades. Como acto escriturario, todavía visto desde una perspectiva casi virtual, al margen de esa otra literatura, que parece ser la real, surge la palabra que ovaciona constantemente la palabra *existo*, existo porque soy arte, soy yo y los otros en el texto, lo que Víctor Fuenmayor define muy bien al decir que:

Todo arte es la implicación del sujeto, implicación doble: carnal y simbólica, donde la vivencia corporal detenta el poder de una historia personal, trascendiendo más allá de la propia intimidad que la origina y, del símbolo que impone el juego de las formas para llegar a una verdad personal. Es un juego y un trabajo, una expresión y una técnica, un cuerpo y un lenguaje... punto corporal, sensible, enigmático, que retiene la mirada, el oído, la palabra, la garganta, como un ombligo que marca el cuerpo del arte con la huella filial de la procedencia corporal y que, al mismo tiempo, sabe expresar elípticamente con los símbolos el cuerpo material de donde procede su luz humana... (1999: 124).

La búsqueda es continua, desde finales del siglo XIX, con la aparición de las primeras obras escritas por mujeres, el discurso que se elabora a partir de una sociedad patriarcal que ejerce perma-

nentamente su presión, sucumbe ante un muro de contención cada vez menos resistente, la pertinencia de ese sujeto femenino dentro del arte como hecho social, exige cada día una revisión de ese discurso velado, «lo que se pone de manifiesto concreta, en su aspecto más profundo, una ruptura histórica en la manera en que se construye la identidad femenina, así como las relaciones entre los sexos» (Lipovetsky, 2000: 41). El icono que representa *Ifigenia* dentro de la literatura venezolana de principios del siglo XX, no hace sino corroborar que ella es el inicio de una continuidad histórica ancestral de la mujer por buscar su emancipación, su expansión, su renovación y su democratización; es el inicio de una ruptura con ese pasado y en consecuencia con ese poder. El *bildungsroman fracasado* es sólo en apariencia el producto de algo más inquietante que se enmascara y desenmascara constantemente en la propuesta de De la Parra:

¡Sí!; ¡el mulato es el crisol paciente donde se funden con dolor los elementos heterogéneos de nuestra inquietud, de todos nuestros errores, nuestra absurda democracia, nuestra errante inestabilidad!... ¡quizás en él se elabore también algún tipo social, exquisito y complejo que aún no sospechemos...! (De la Parra, 1982: 123).

En la búsqueda de quiénes somos los venezolanos encuentra en su narrativa escrita por las mujeres venezolanas una respuesta, una respuesta que a partir de la segunda mitad del siglo XX se construye y deconstruye entre la historia, la anécdota, la nostalgia y sus circunstancias. De tal manera que, nuestras escritoras partiendo de un espacio *escribible* que se interpola entre un discurso histórico-crítico (en el cual la mujer se integra a la historicidad) y un discurso subversivo (que opera bajo un contenido subyacente dando cuenta de la experiencia creativa de la escritora) narra su versión de la historia (Dimo, 1996: 175).

Podría ser la voz de Leonora quien me sabe poseedora de su historia. Podría ser yo misma queriendo revisar mi vida en paralelo a la de ella; podría ser este deseo encajado en lo más hondo de mí que se debate entre la desilusión, la mirada escépi-

tica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar, de otra manera... (Antillano, 2001: 363).

La novela es para nuestras escritoras:

un campo, tensionado, que expresa la polaridad mito-razón y la expone de diversas maneras. Arraiga en la ironía socrática, en el dialogismo de la tragedia y la menipea, en el sentido cristiano de la libertad y la oralidad, en la importancia del presente, en el personalismo. La novela no es fantasía gratuita sino discurso poético y filosófico, que hace presente a un sujeto histórico y convoca a un lector histórico. La novela no es signo vuelto a sí mismo sino símbolo que mira hacia el mundo real... (Maturó, 2004: 157).

A partir de la segunda mitad del siglo xx, traspasadas, eliminadas y deslindadas las fronteras de civilización y barbarie y entre el «Buen salvaje y el buen revolucionario», pasamos a lo que Anderson define como “Comunidad imaginada”, es decir, que independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal. El permanente recorrido que hacen nuestras escritoras a través de los recuerdos de otros implica el reconocimiento de ese otro en más de dos siglos de historia, sugiere a mi modo de ver no una salida salomónica de evasión o una conclusión pesimista como han apuntado ya algunos críticos, sino más bien un testimonio que convierte a esa voz de la mujer en la búsqueda de ese proceso de libertad<sup>10</sup> que desde la periferia-excéntrica se viene elaborando. La irrupción en el pasado propicia una redefinición de lo memorable, pero también de lo olvidable del conflicto existencial del hombre latinoamericano.

10 Libertad que define Octavio Paz no como una filosofía o una teoría del mundo; sino “una posibilidad que se actualiza cada vez que un hombre dice No al poder. No es una idea sino un acto... la libertad no es justicia ni fraternidad sino la posibilidad de realizarlas, aquí y ahora...se ejerce” (1973: 146-147).

A esas voces les dejo las últimas palabras, confundidas y fundidas en este acercamiento a su labor escrituraria...

...tantos objetos que podían encontrarse, ligados al nombre que les daba propiedad y por eso los teníamos, aparecían y reaparecían y yo creo que hasta se multiplicaban en silencio, quizás todos mezclados podrían urdir un pasado nuevo, historias renaciendo de ellos y confundiéndose unas con otras, uniéndose a nuevos objetos de pasados más próximos y aun futuros, porque era necesario conjugarlos con los nuevos, con los no adquiridos pero por adquirir, para que todos cupieran y tuvieran su espacio cuando fueran pasado para otros aunque para nosotros fuera futuro...

América Latina a finales del siglo XX, es una botella tirada al mar, un mar repleto de basura; esa botella puede enterrarse en la arena del fondo y olvidarse; pero ustedes y nosotros estamos aquí para rescatar esa botella, para leer ese mensaje y compartirlo con todos... 'qué fácil es volar, qué fácil es/ todo consiste en no dejar que el suelo/ se acerque a nuestros pies'...

Yo, que sé mentir bien cuando hablo, no sé mentir cuando escribo, y como no quería por nada del mundo decirte la verdad... he resuelto confesártela hoy a gritos si es que tú eres capaz de oír esos gritos que lanzan mis letras...

## Referencias

- ACHUGAR, Hugo (1998). «Leones, cazadores e historiadores. Apropósito de las políticas de la memoria y del conocimiento». En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (Eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Editorial Porrúa.
- ANDERSON, Bénédict (1991). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANTILLANO, Laura (1969). *La bella época*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ANTILLANO, Laura (1975). *Haticos, casa N° 20*. Maracaibo: Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia.

- ANTILLANO, Laura (1982). *Perfume de Gardenia*. Caracas. Editorial Selevén.
- ANTILLANO, Laura (2001). *Solitaria solidaria*. Mérida, Venezuela: Ediciones el otro, el mismo.
- ARENAS SAAVEDRA, Ana (1997). «El escritor venezolano del siglo XIX y comienzos del XX: el narrador que cuenta la historia». *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 34. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- BARROS, Carlos. Historia de las Mentalidades. En <http://www.h-debate.com/barros>.
- BARROS, Carlos. El paradigma común de los historiadores del siglo xx. En <http://www.h-debate.com/barros>.
- BERMAN, Marschall (2003). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERMAN, Marschall (2003). «La modernidad de ayer, hoy y mañana». En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo xxi.
- CORCUERA DE MANCERA, Sonia (1997). *Voces y silencios en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DA CUNHA-GIABBAI, Gloria (1994). *Mujer e Historia*. El Tigre, Venezuela: Centro de Actividades Literarias El Tigre.
- DE BOEK, María Gabriela (1999). «La ficcionalización de la otra cara del poder: Rosas exiliado en El Farmer de Andrés Rivera». *Revista Ficción y Discurso*, 71. Tucumán, Argentina: Universidad de Tucumán.
- DE LA PARRA, Teresa (1982). *Obra. (Narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DERRIDA, Jacques (1993). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, España: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, España: Lumen.
- DIMO, Edith e HIDALGO DE JESÚS, Amarilis (Comps.) (1996). *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda (Comp.) (1999). *Argentina 1910-1930. Discurso e identidad*. Tucumán: Instituto Interdiscipli-

- nario de literatura Argentina y Comparadas, Universidad Nacional de Tucumán.
- FRANCO, Fabiola (1997). «Mujer, historia e identidad en Hispanoamérica: Doña Inés contra el olvido, de Ana Teresa Torres». *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 35. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- FUENMAYOR, Víctor (1971). «La dimensión amorosa de la escritura. Eros y escritura en Teresa De la Parra». *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 1, 23-46. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- FUENMAYOR, Víctor (1997). *Cuerpo de la Obra*. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 34. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GUTIÉRREZ, Rafael (2001). *El intelectual y la historia*. Caracas: La Nave Va.
- HABERMAS, Jürgen (1981). «Modernity versus Postmodernity». *New German Critique*, 22, 99.
- HABERMAS, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid: Taurus.
- IGGERS, Georg G. (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales*. Barcelona, España: Idea Books.
- JAMENSON, Fredric (1992). *De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio en la voz del otro: testimonio, subalternabilidad y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana Editores.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica 1*. Editorial Fundamentos. Madrid, España.
- LARRAIN, Jorge (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000). *La tercera mujer*. Barcelona, España. Anagrama.
- MATA GIL, Milagros (1996). «Esencia de lo cotidiano y lo doméstico en la narrativa venezolana». *Anuario 7 y 8*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- MATURO, Graciela (2004). *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos.

MENESES LINARES, Javier Martín Rafael

- PAZ, Octavio (1973). *El Arco y la Lira*. México. Fondo de Cultura Económica.
- RIVAS, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida, Venezuela. Ediciones El otro el mismo.
- TORRES, Ana Teresa (1992). *El exilio del Tiempo*. Caracas: Monte Ávila.
- TORRES, Ana Teresa (1992). *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila.
- TORRES, Ana Teresa (1997). *Malena de cinco mundos*. Washington: Literal Books.
- ZANETTI, Susana (2000). Indagar los secretos de la historia: Solitaria Solidaria de Laura Antillano. *Memorias del XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*.