

Novelar la historia desde los márgenes : Ana Teresa Torres

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO

Université Paris 8

No es un tiempo de nostalgia el que evoco, ni una aspiración a restaurar el pasado. Es la búsqueda de una memoria que nos falta.

G. Da Cunha-Giabbai

La elección de la escritura de la venezolana Ana Teresa Torres como objeto de mi análisis en el presente artículo responde a varios focos de interés. Por un lado, evidentemente, el criterio del gusto y la afinidad pesó en la balanza como razón. En segundo lugar, me pareció que su narrativa es interesante en tanto que muestra cómo las contradicciones y dificultades que alberga cualquier escritura se multiplican si la mano que toma la pluma es femenina y ésta opta, además, por un subgénero de factura y genealogía tradicionalmente masculina, el de la « novela histórica ». En tercer lugar, se me antojó sumamente apetecible sumergirme en las aguas aún desconocidas de la literatura venezolana, relegada y aislada en el contexto de la literatura hispanoamericana.

La estructura de mi trabajo está vertebrada, entonces, en torno a cuatro puntos. En primer término, realizaré un breve repaso por las causas del relativo abandono y desconocimiento de la literatura venezolana. En segundo lugar, se impone un somero recorrido por el género de la « novela histórica » que aclare las particularidades de su manifestación en América Latina y sus diferencias con respecto al origen europeo. En tercer lugar, profundizaré en las características de la « novela histórica » escrita por mujeres a la que Luz Marina Rivas califica, muy acertadamente, de « novela intrahistórica » y cuya función, no es, en contra de lo que pudiéramos pensar, la de preservar la memoria, sino reinterpretarla y sacar conclusiones de la misma¹. Por último, tomaré la novela *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres, como ejemplo de « novela intrahistórica » donde observar de cerca cada uno de estos procesos que, desde la mirada oblicua del género, tratan de renovar, reinventar y reconstruir una mirada supuestamente « objetiva » y global de la historia que va quedando obsoleta.

¹ « La paternidad del término intrahistoria corresponde a Miguel de Unamuno, pero recientemente ha sido apropiado y resemantizado por Biruté Ciplijauskaitė (1988), da Cunha-Giabbai (1994), Boves Naves (1995) y Rivas (1997) para caracterizar a las novelas que re-crean el pasado desde una perspectiva ajena al poder y a los grandes acontecimientos políticos y militares », Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Caracas, Ediciones El otro el mismo, 2004, p. 61.

1. Contra todo pronóstico, si tenemos en cuenta la trayectoria y orígenes de la literatura venezolana, ésta traspasa con dificultad las fronteras nacionales, es escasamente conocida en la academia norteamericana y la universidad europea y está ausente del diálogo con otras literaturas latinoamericanas. Las razones de tal aislamiento tienen que ver, fundamentalmente, con procesos de distribución y recepción literarias : la escasez de promotores en el exterior, tanto de profesores universitarios como de editores ; las dificultades del mercado y el insólito abandono por parte de la crítica venezolana son las más citadas. Lo cierto es que los autores y autoras venezolanos están fuera del circuito internacional y la literatura del país se sostiene y subsiste gracias a las publicaciones de organismos estatales y universitarios, con la loable excepción de Monte Ávila Editores. La propia Ana Teresa Torres explica con lucidez el problema :

La inexistencia de nuestros autores en los mercados internacionales ocurre dentro de un círculo difícil de romper. Por una parte, los títulos no llegan a los editores y agentes literarios, y en tanto no llegan y no son conocidos, ello es un obstáculo para los escasos libros que por azar llegan. Es comprensible que desde el punto de vista editorial, un autor desconocido proveniente de un país igualmente desconocido, represente una apuesta poco competitiva².

Sin embargo, en la base de tan mediocre distribución y de la ignorancia o desinterés subsiste, como señala Torres con ironía, la problemática adscripción o encasillamiento de la literatura venezolana.

Venezuela no tiene etiqueta. Todo producto debe venderse bajo una marca, un emblema, un icono que lo identifique con el posible comprador, prometiéndole algún placer, alguna recompensa, alguna recordación. Pues bien, Venezuela carece de esa marca, y es, por lo tanto, indistinguible [...] He debido, por ello, presentarme junto a poetas persas, novelistas australianos o trinitarios, cuentistas guayaneseos o de Sierra Leona³.

En « De novela, mercado y exotismo » sugiere la misma autora que la falta de exotismo y localismo, junto al alejamiento del Norte como eje central, revierten asimismo negativamente en una literatura que se quiere original, universal :

Se espera que en nuestras novelas haya situaciones realmaravillosas, mucha vegetación, mucho sol, largos ríos, y no sé qué otros estereotipos. La mayor parte de la literatura que se está escribiendo actualmente entre nosotros es urbana, y la mayoría de los problemas que nos interesan no son para nada realmaravillosos sino muy terrestres y pedestres. [...] Creo que Latinoamérica es en este momento histórico un continente sin interés por el Norte. Ha perdido mucho interés comercial (quizá debería excluir a México por el Tratado de Libre Comercio), ha perdido interés político, y desde luego cultural⁴.

Esto último refleja el neocolonialismo que afecta a los criterios editoriales y de mercado pues para que Occidente se interese por un autor o autora excéntrico o no perteneciente al Primer Mundo, parece exigirse lo que ella llama « la estética del sufrimiento » :

² Ana Teresa Torres, *A beneficio de inventario*, Caracas, Memorias de Altigracia, 2000, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 17 y 18.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

«¿Qué de malo le ha pasado a usted?», es una pregunta fundamental para el lector europeo si va a leer a un lector no europeo. Vi con asombro el fervor que despertaba una escritora de Mauritius, amenazada por algunos fanáticos que escribían graffitis clamando por su violación. Sufrí con el incierto retorno a su país de una escritora de Sri Lanka. No pude exhibir el exilio del poeta persa y del novelista de Sierra Leona, ni siquiera pude decir, como la escritora puertorriqueña o la hindú, que había sido educada en una lengua impuesta por la dominación. Ni, por supuesto, quisiera relucir por las persecuciones de las dictaduras del Sur. Ni he estado presa, ni he sido torturada, ni siquiera censurada⁵.

En resumen, la crítica se ha centrado, salvo excepciones, fundamentalmente en dos áreas sumamente productivas en términos literarios: México y el Río de la Plata. El Caribe – por lo particular del caso cubano –, Centroamérica – casi siempre porque remite a las guerrillas de los 70 – y Chile – con su dictadura militar – entran también, más marginalmente, en el canon. En cambio, la literatura venezolana, que por su versatilidad y dinamismo, merecería ser estudiada, está ausente del debate. Además, las escritoras de calidad y genio son numerosas, por lo que los Estudios de Género deberían fijarse en las extraordinarias posibilidades teóricas y el potencial ideológico que contienen los textos procedentes de este país. Queda, pues, lanzado el desafío y hecha la invitación.

2. En segundo lugar, me dispongo a trazar una breve genealogía de la «novela histórica» que dilucide las diferencias notorias y particularidades que el género tiene en América Latina con respecto a Europa. Desde sus orígenes, el discurso literario ha intentado capturar la historia, aprehender y fijar el pasado con la mirada parcial de cada cultura y cada época. Sabemos, entonces, de la importancia crucial de la imaginación en el discurso historiográfico. Por consiguiente, puesto que la historia no es una verdad sino una construcción teórica, hemos de considerar el hecho de que no es posible encontrar una historia imparcial, objetiva, aséptica. La historia se escribe siempre desde determinada perspectiva, depende de quién y cómo se cuente. A este respecto, afirma con genialidad Carlos Fuentes: «Siempre pudo ocurrir exactamente lo contrario de lo que la crónica consigna⁶».

La novela histórica, siguiendo la concepción del paradigma ya clásica de Georg Lukács en *Teoría de la novela* (1916), es producto de un momento muy preciso, el de la Europa laica del siglo XIX que avanza progresivamente a la democratización del conjunto de la sociedad. Cumple, por tanto, un papel muy concreto: el de afianzamiento de una identidad y creación de una conciencia histórica. Walter Scott es el nombre fundacional y su novela romántica el modelo del género en sus inicios.

En este sentido, ¿cuál sería la tradición de la novela histórica en una América Latina cuyos procesos evolutivos son tan dispares a los del continente europeo? Evidentemente, hay diferencias substanciales entre la novela histórica latinoamericana y el modelo canónico europeo. Como señala Jitrik, la primera diferencia consiste en que la novela histórica latinoamericana no busca respuestas al problema de la identidad individual o la identidad

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Carlos Fuentes, *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, 1993, p. 13.

colectiva referida a las clases sociales, sino que se vuelca hacia el problema de la identidad nacional, como realidad sociocultural en ciernes que precisa de una revisión de su pasado. Los primeros tanteos del género tienen lugar en el siglo XIX. Algunas novelas románticas, realistas y naturalistas tratan de buscar antecedentes de prestigio para los nuevos estados nacionales que están surgiendo y se apoyan en la historiografía como autoridad para legitimar la verdad histórica : *Jicoténcatl* (1826), *El matadero* (1838), *Amalia* (1851), o *Martín Rivas* (1862) son algunos ejemplos. Más tarde, con el Modernismo, la historia se convierte en mera excusa o anécdota, escenario que permite desarrollar los rasgos de la estética de la época, como en *Ídolos rotos* (1901). Posteriormente, se percibe un menor interés en el cultivo de la novela histórica si exceptuamos dos tendencias : la novelística de la Revolución Mexicana – *Los de abajo* (1915) – y la narrativa de la dictadura – *El señor Presidente* (1946) –, hasta que se produce en los años setenta y ochenta del siglo XX una revitalización del género con el surgimiento de la llamada « nueva novela histórica ». Los dos rasgos más destacables de esta innovadora vertiente revisionista de la historia serían su carácter deconstrutor, escéptico o desmitificador – *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) – y el retorno a lo pequeño, lo fragmentario, lo marginal – tan vinculado a la visión posmoderna del mundo –, y a lo intrahistórico como mecanismos que intentan llenar los espacios silenciados u olvidados de la Historia. Son muchos los títulos que se podrían insertar en esta nueva ola de novela histórica, desde *El mundo alucinante* (1969) del cubano Reinaldo Arenas hasta *Los perros del Paraíso* (1979) de Abel Posse, *Respiración artificial* (1988) de Ricardo Piglia o *El general en su laberinto* (1990) de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, el hecho de que las fronteras entre novelas históricas propiamente dichas, novelas pseudoficcionales, nuevas novelas históricas, novelas de simbolismo histórico, testimonios, crónicas periodísticas y autobiografías sean tan poco nítidas, junto a la superación del objetivo primordial, que era consolidar la imagen nacional, ha provocado que muchos teóricos, como Menton y Jitrik, hayan ampliado notablemente la noción de « novela histórica » o bien hayan puesto en duda la validez de la misma. La reciente novela histórica latinoamericana impugna la historia oficial como una forma de descreimiento de lo que antes constituía la identidad de la nación. En muchas obras predomina la sátira, la ironía, el dolor o la sensación de pérdida. En la historia y la narrativa posmodernas nos hemos percatado de la relatividad del discurso historiográfico. Hayden White, Roland Barthes, Michel de Certeau, Michel Riffaterre o Peter Burke perciben la necesidad ineludible de repensar ideas comúnmente aceptadas acerca de la representación del pasado en el relato historiográfico y ficcional, así como su relación con la conformación de imaginarios nacionales o el ejercicio del poder. De este modo, si el discurso historiográfico anterior consideraba « históricos » los sucesos políticos y militares, ahora, en cambio, los discursos de la última generación de la escuela francesa *Annales*, así como los historiadores italianos que trabajan en la *microstoria*, o los de los ingleses, como Peter Burke, consideran la importancia de la vida privada, de la historia « desde abajo » que conforman las mujeres, los subalternos, los excluidos. Esto no significa que la novela histórica se aleje de la política y de los compromisos de los años

sesenta y setenta. Simplemente, la lucha política adquiere otros matices y el compromiso es de género « menor », esto es, las minorías, los múltiples excluidos por raza, sexo o lugar de origen comienzan a ser reconocidos como sujetos históricos y su discurso, tan válido y legítimo como los discursos hegemónicos. En esta línea de pensamiento, Edward Said o Gayatri Spivak denuncian el eurocentrismo y la autoridad que posee Occidente o, lo que es lo mismo, el varón blanco y con poder económico. Las razas no blancas, los países del Tercer y del Cuarto Mundo, Oriente, las mujeres, los homosexuales, las clases bajas empiezan a pasar, según esto, de la periferia y la pasividad al centro de los discursos como miembros de pleno derecho de la historia. Está cambiando a pasos vertiginosos lo que los Estudios Culturales llaman *el lugar de enunciación*.

3. Una gran cantidad de novelas históricas que rompen con los pactos de *la verdad* y cuestionan con irreverencia y humor la versión oficial de la historia, han invadido recientemente el panorama de las letras, y no sólo venezolanas⁷. Gran parte de ellas están escritas por autoras, como Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres, que tienen como precursoras inmediatas en los setenta a Victoria De Stefano o Antonieta Madrid. Esta tendencia de apropiación de los discursos marginales se aprecia, tal vez en menor medida, en autores masculinos. El fenómeno está relacionado con el fragmentarismo y la preferencia por los *pequeños relatos* frente a las *grandes narrativas* propios de la posmodernidad, así como con los postulados muchos más abiertos y permeables del nuevo historicismo⁸. En la era globalizada, los elementos de la cultura popular están siendo incorporados, cada vez más, a los cánones estéticos. En el caso concreto de Venezuela, además, se pasó sin transición del idealismo de los setenta a la « Gran Venezuela », *boom* económico de riqueza y de ahí, nuevamente, a la decepción política y económica. Esto no puede menos que tener un reflejo directo en la literatura.

La escritura de novelas históricas por parte de sujetos femeninos tendría un carácter doblemente subversivo puesto que, por un lado, se escoge un género « mayor » y « masculino » : la Historia y, en segundo término, se adoptan los registros discursivos de lo privado, lo íntimo y lo subjetivo para desmitificarla o narrarla de otra manera. La autobiografía, el epistolario, el melodrama, la canción popular o el diario adquieren un protagonismo insólito y nos introducen, por vez primera, en los dominios de la « intrahistoria ». Tales formas narrativas subvierten la historia oficial masculina en dos sentidos : A nivel textual, a través de la plasmación de determinadas marcas de género ; desde un punto de vista teórico o ideológico, por medio de la reconsideración de la mujer como miembro de pleno derecho en los procesos históricos. En el primer sentido, algunos de los mecanismos o estrategias ficcionales femeninas serían las estructuras fragmentadas, la polifonía de voces narrativas,

⁷ No es un fenómeno exclusivamente venezolano, sino que se extiende a todo el continente europeo e incluso a España : Rosario Ferré (Puerto Rico), Cristina García (Cuba-Estados Unidos), Ángeles Mastretta (México), Carmen Boulosa (México) o Dulce Chacón (España) son algunos de los nombres de referencia.

⁸ « La nueva historia o el nuevo historicismo en cambio, se interesa por la historia total. Todo es historizable : la infancia, la locura, el clima, los gustos, el inconsciente, la construcción de la femineidad, la vida privada, el habla, el silencio », Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica, op. cit.*, p. 69.

las reflexiones metahistóricas o anacronismos conscientes, la apropiación de los discursos marginales o contraliteraturas – como la oralidad o el mito – y las distintas formas de la cultura de masas. Por otro lado, la reconsideración de la mujer en la historia va muy ligada a la atención a todo sujeto subalterno, relegado o marginal desde perspectivas sexuales, raciales o culturales :

[...] Cuando hablamos entonces de la escritura, de la literatura y 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 marginalizado), 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 sintáctico⁹ (Antillano : 1988, 38).

Ambas características deben ir unidas para ser realmente transgresoras, porque, como señala con lucidez Ana Teresa Torres :

El problema no se mitiga escribiendo una novela en la cual la protagonista sea una heroica y maravillosa mujer. No, no tiene nada que ver con eso. La Historia de la que estoy hablando no es la de las grandes batallas, ni la de las independencias y revoluciones, a la que tan aficionados somos los latinoamericanos. La Historia es ese tejido social que atraviesa la reproducción y creación cotidiana de la vida que ocurre todos los días¹⁰.

La controversia que se desgaja tanto de esos *otros* registros, como de esas *otras* protagonistas sigue siendo, sin embargo, la del prestigio y el canon porque nada más fácil que considerar « costumbristas », « íntimas » o « menores », con toda la carga peyorativa que esto implica, estas novelas de mujer. Una parte de la crítica continúa, todavía, dictando juicios en la estela patriarcal. El verdadero desafío para las escritoras consiste, por tanto, en prestigiar, enaltecer, sublimar, dar la categoría que corresponde a lo « menor »¹¹. Para ello, una de las armas más efectivas se apoya en el argumento de que, al estar excluida como agente social, la mujer puede ver desde el margen, desde la frontera, aquello que no se percibe desde el centro. La mirada oblicua o bizca, punto de encuentro con la mirada « mestiza » o « negra », puede iluminar la historia bajo una luz inédita, porque lo novedoso de esta mirada femenina consiste en que no se limita a observar o guardar la memoria, los hechos, como en el pasado, sino que, en su nueva calidad de « pensadora » activa, los interpreta y saca sus propias conclusiones. La mujer no es ya la testigo que preserva el pasado tradicional, sus usos y costumbres, sino la que juzga tales hechos y rescata lo que considera legítimo para progresar. Este examen reivindicativo del pasado permite reinterpretarlo para, en última instancia, consolidar su apropiación y permite entender de otra manera, no sólo el pasado histórico, sino el presente y, desde luego, el futuro.

⁹ Laura Antillano citada por Luz Marina Rivas, *ibid.*, p. 174.

¹⁰ Ana Teresa Torres, *A beneficio de inventario*, *op. cit.*, p. 106.

¹¹ Se trataría de « tomar la sartén por el mango », título de un congreso emblemático en el marco de los estudios de género, celebrado en la Universidad de Río Piedras. Sin embargo, este punto de vista ha llevado a excesos igualmente criticables como el surgimiento de toda una vertiente de textos centrados en el ámbito doméstico o de la cocina que reducen la femineidad y limitan en demasía las posibilidades creativas.

4. La novela *Doña Inés contra el olvido* (1992) de la venezolana Ana Teresa Torres muestra hasta qué punto puede ser innovador el discurso « intrahistórico ». La voz narrativa del texto es la del personaje « sobrenatural » de Doña Inés, dama mantuana del siglo XVIII que reconstruye, más allá de su muerte y siempre en el interior de las casas que han pertenecido a su familia, la historia nacional y familiar desde los tiempos de la colonia hasta el presente. El fantasma de Doña Inés sigue a los suyos a través de tres siglos para conocer las distintas versiones de la Historia y comprender las complejas relaciones entre Historia con mayúscula e historia con minúscula. El leitmotiv que guía la narración es la búsqueda de unos viejos legajos que contienen los títulos de propiedad de unas tierras en Curiepe que fueron cedidas por su marido Don Alejandro a su hijo natural, Juan del Rosario, esclavo de la familia y más tarde liberto. Mientras Doña Inés busca con ahínco estos documentos que prueban que su historia es cierta, que la historia de las mujeres también existió, dicta también su historia personal a un escribano para que no se olvide. De esta forma, los lectores somos testigos de primera mano, por ejemplo, del viaje del ex esclavo a España y su entrevista con el rey, de la muerte de su nieto Francisco y su esposa Isabel en la guerra de la Independencia, del rescate de su bisnieta Isabel por parte de la esclava Daría, etc. . . La insistencia en contar lo sucedido se contrapone al olvido o desmemoria que Doña Inés constata en el país, a lo largo de los siglos. Doña Inés lucha contra ello y siente que sus memorias sólo serán historias si pasan por la escritura. De ahí su empeño en que sean escritas. Como consigna Susana Zanetti, la novela es un alegato sobre la propiedad de la tierra y, simbólicamente, un alegato por la preservación de la memoria colectiva :

Por esta vía el tema se abre a lo social, a los conflictos originados por la esclavitud, a cuestiones de género sexual, proyectados a la dimensión nacional a través del acento puesto en la oscura trama entre el poder y la ley en el pasado¹².

En cuanto a la estructura, la novela se divide en tres partes o períodos históricos (1715-1835 ; 1846-1935 y 1935-1985), cada uno de las cuales, a su vez, se divide en capítulos aislados. La novela propone una historia lineal en sentido cronológico, pero no por ello, como vamos a ver, más cercana al discurso historiográfico canónico.

Retomemos por un momento los dos elementos esenciales en la « novela intrahistórica » señalados por Luz Marina Rivas y veamos cómo se plasman en *Doña Inés contra el olvido*.

En primer lugar, desde un punto de vista formal, la novela es un mosaico de subgéneros y registros literarios. Se trata de un monólogo que va siendo escrito a medida que lo leemos. Tiene, por tanto, características de diario, de carta y de autobiografía. Por otro lado, la narración de la historia del acontecer político nacional convive con pasajes más personales de tono sentimental o melodramático. Lo particular del caso consiste, además, en el carácter oral-escrito del monólogo que hace que forme parte tanto de la *letra escrita* como de la cultura popular. En cuanto a las marcas textuales, el fragmentarismo de la estructura ya ha

¹² Susana Zanetti, « Memoria y memorial en Doña Inés contra el olvido de Ana Teresa Torres », *Revista Iberoamericana* 210 (enero-marzo 2005), p. 192.

sido señalado y, pese a que no existe una polifonía de voces narrativas, a través de la voz de la narradora se presienten y escuchan las voces de los *otros*. Así, la original estrategia narrativa utilizada consiste en la apropiación del lenguaje oral a través del monodílogo, también llamado « diálogo oculto » por Bajtin. Consiste esta técnica en la construcción de un monólogo que no tiene un interlocutor real y sólo se sabe de sus réplicas, consideraciones o preguntas a través de un discurso plagado de interrogaciones retóricas, marcas enfáticas y vocativos. Es muy interesante el hecho de que el interlocutor ficticio en *Doña Inés* sea, en todos los casos, masculino : Doña Inés se dirige, sucesivamente, a su esposo Don Alejandro, al gobernador Cañas y Merino, al rey Carlos III o Carlos IV, a su ex esclavo y liberto Juan del Rosario, a Joaquín Crespo, al escribano, etc. . . Veamos los tres ejemplos más significativos. En el primero se dirige a su marido con insolencia y descaro ; en el segundo, es Carlos III la víctima de su temperamento ; en tercer lugar increpa a Juan del Rosario con desparpajo :

¿ Qué dices, Alejandro ? Te escucho mal, háblame más alto, sabes que estoy sorda y lo haces a propósito. ¿ No quieres que te oiga ?, ¿ De qué te ríes ? ¿ Quieres decirme que yo, como mis títulos, soy una hoja arrebatada por el tiempo y que estoy buscando unos papeles que únicamente servirán para encender el fuego o limpiarme la mierda yo misma, porque las esclavas hace mucho que me han dejado sola ?¹³

¿ De modo que no los estorbe yo y no que ellos no me estorben a mí ? Una sola cosa te digo, Carlos Tercero, y es que esto no se queda así, porque los mantuanos estamos de la Corona hasta la coronilla¹⁴.

¿ Y dónde estás tú, Juan del Rosario ? Te has escondido para que yo no te vea ocultarme los papeles. ¿ Has vuelto, no es verdad, a quitármelos ?¹⁵

Así pues, el carácter irreverente y desmitificador del relato y la afirmación del discurso femenino se evidencia ya en el hecho de que todos los reproches sean dirigidos a instancias masculinas, bien sean de poder o no lo sean : se desacralizan e igualan los poderosos con los subalternos. El discurso masculino pasa a ser el del « otro » y Doña Inés es la analista que introduce, en primera persona, todos los comentarios que considera oportunos. Doña Inés es « maestra en Historia » ; comprende y luego explica los cambios políticos e históricos a su marido, que es un « muerto dormido ». Esto implica un cambio de roles muy significativo :

¿ Qué haces, Alejandro, sigues durmiendo la siesta ? [. . .], ¿ qué haces dormido como un tonto ? Eres un muerto tonto, Alejandro. ¿ Acaso te has perdido y no puedes encontrar el camino de vuelta ?, ¿ o andas revolcándote con las negras ? [. . .] Tampoco dieron resultado las dictaduras y tuvieron que inventar la democracia, Alejandro, se me había olvidado decírtelo¹⁶.

Los rasgos que habitualmente se atribuyen a la mujer — ingenuidad, ignorancia histórica o política, frivolidad — son propios aquí de la condición masculina :

¹³ Ana Teresa Torres, *Doña Inés contra el olvido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38 y 182.

¿ Qué a cuánto se está vendiendo el cacao ? Insensato, te estoy tratando de explicar que el país se deshace en la anarquía y tú te despiertas preguntando esa necesidad¹⁷.

Doña Inés se burla en todo momento de Alejandro acusándolo de torpe, inocente o desinteresado en el proceso histórico, pero, al final, vemos, en un arranque de generosidad por parte del personaje femenino, que lo que queda de ambos es la « intrahistoria », la historia de lo pequeño : su adolescencia, el primer amor, la belleza del campo. El cierre de la novela nos hace pensar, en consonancia con las teorías de las feministas culturales francesas, que tal vez exista realmente una mayor sensibilidad, una mayor capacidad empática o compasiva en las mujeres¹⁸. Sería ahí donde residiría el verdadero potencial para cambiar el estado de cosas del mundo :

Y tú, Alejandro, ¿ qué haces que no me abrazas ? Te veo ahí sentado, con la casaca polvorienta, el tricornio ladeado, deshebillados los zapatos, el cuerpo fofo como un monigote y eres, sin embargo, mi cadáver muy amado¹⁹.

Otra marca textual de género tiene que ver con la presencia de elementos contraculturales, como el lenguaje oral y el mito. El lenguaje en *Doña Inés* es franco, informal, familiar y remite al discurso de lo « íntimo ». Este eje de lo « menor » atañe tanto a los eventos familiares como a los acontecimientos políticos :

¿ Por qué tengo que oír ahora los gritos de ese desaforado de José Tomás Boves prometiéndome la libertad y la tierra a los negros que luchan por defender la Corona y maten a sus amos ?²⁰

La oralidad y el testimonio se convierten así en la forma privilegiada del discurso historiográfico desde la conciencia de una historiadora, Doña Inés. En la representación del habla, la autora puede decir mucho más de sus personajes que con largas descripciones y, además, el habla indica y pone el énfasis en el ya mencionado *lugar de enunciación* histórico, sociocultural y geográfico. La apropiación del mito, por su parte, cumple el papel fundamental de relativizar la historia oficial y proponer como válidas las versiones de grupos familiares y comunitarios habitualmente relegados :

El relato mítico toca de alguna manera al receptor que se siente heredero del pasado que se narra, le da seguridad, le otorga un sentido de pertenencia y de orgullo, mientras que la historia oficial es excluyente ; las figuras anónimas no están incluidas²¹.

Generalmente, como es sabido, los relatos que entremezclan experiencias y leyendas y con frecuencia las abuelas cuentan a los nietos/as al calor del fuego desempeñan una

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ Para un resumen interesante de estas posturas, consúltese el artículo clásico de Ynestra King, « Curando las heridas : Feminismo, ecología y el dualismo Naturaleza/Cultura », en *Ecología y Feminismo*, María Xosé Agra comp., Granada, Comares, 1997.

¹⁹ Ana Teresa Torres, Doña Inés..., *op. cit.*, p. 239.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 309.

importante función didáctica, en el sentido de que presentan conocimientos o intereses alternativo al margen de la escuela o la *letra escrita*, dignos asimismo de conservarse. Esta fusión entre alta/baja cultura es lo que trata de conseguir la narradora de *Doña Inés* que, al principio, introduce intertextos oficiales para dotar de valor testimonial al relato y termina por darle más crédito a las historias extraoficiales de las criadas.

Los divertidos anacronismos que pueblan el relato tienen también una función interesante, en tanto que desmitifican una versión unívoca e incluso muestran, como la formación psicoanalítica de la autora trasluce, que la realidad no es algo muy distinto de la ficción. Así, de la misma manera que el escritor venezolano Denzil Romero lleva al general Francisco de Miranda a pasear por el *village* de Nueva York en los años setenta, Ana Teresa Torres pasea a una señora colonial por los canales de Barlovento mientras la juventud practica esquí acuático. La autoridad de la voz de Doña Inés pone el acento, entonces, en que los muertos pueden tener más poder que los vivos, pero advierte del peligro de pretender toda visión totalizadora, racional o unívoca del pasado.

En suma, lo secreto, lo menor, lo doméstico salen de su encierro y se proponen como un discurso alternativo de confrontación contra la interpretación oficial de la historia nacional de Venezuela.

En segundo lugar, en lo que se refiere a la reubicación de la mujer en la historia y el relato desde los márgenes como segunda característica de la « novela intrahistórica », es muy importante, como ya señalamos, la comunidad subalterna más amplia que se forma para reinterpretar la historia oficial. Pasamos de lo individual a lo colectivo, de lo privado a lo social para configurar una identidad nacional diversa y heterogénea, multiforme. Doña Inés, aunque nunca dialoga con los personajes femeninos, les muestra su solidaridad y empatía continuamente, y manifiesta su interés en el proyecto de una « sororidad » de la que, por cierto, han dado cuenta teórica por extenso los últimos feminismos. Así, la esclava Daría – que adquiere una dimensión heroica y mítica en su familia²² –, su bisnieta Isabel, la joven Magdalena o Belén son sus « hermanas » y, mediante la reconstrucción de su historia cotidiana, se puede comprender mejor la historia total. En líneas generales, estas mujeres no acometieron grandes hazañas – salvo Daría que salva el linaje familiar mediante la adopción de una niña –, pero merecen permanecer en la memoria por su enfrentamiento a la sociedad en algunos casos, por su vivencia de un deseo sexual prohibido en otros y, en tercer lugar, por relatarnos, no la historia de las batallas sino las del deseo, la mentira, la muerte o la melancolía desde el ojo de una cerradura. Veamos los tintes reivindicativos a través de una cita :

Daría en veinte años no ha tomado una decisión, en veinte años no ha dicho nunca : yo quiero, yo deseo, yo propongo²³.

²² Don Heliodoro, el historiador que hace la investigación documental afirma, en cambio, que la negra Daría no tiene pruebas de la identidad de Isabel y que la inventó para ganar con ello una carta de libertad. De este modo, vemos que hay dos historias activas, una documental, otra mítica y ninguna de ellas coincide con la versión de Doña Inés.

²³ Ana Teresa Torres, *Doña Inés* . . . , *op. cit.*, p. 66.

Doña Inés se interroga sobre su propio cuerpo y sobre el cuerpo masculino en contacto con la alteridad, que representan las otras mujeres, las negras y las prostitutas, pero sólo puede hacerlo después de la muerte. La novela propone, pues, dos historias : la historia del país y la historia de las mujeres y los subalternos de ese mismo país :

En el Curiepe de *Doña Inés contra el olvido*, donde la comunidad cree en encantos, demonios y ángeles, coexisten dos historias para los descendientes de Juan del Rosario : la que el niño José Tomás aprende de su maestra – la manifestación escolar de la historia oficial—y la que escucha de labios de Ernestina, curador de picadas de culebras, ensalmador, que se cree la reencarnación de Juan del Rosario y que le da a éste dimensiones heroicas de luchador por la libertad²⁴.

Si en los años sesenta se hablaba de compromiso político en literatura, ahora, el compromiso continúa, como declara una y otra vez Ana Teresa Torres, pero es de otro signo. Este compromiso ya no es una utopía de izquierdas, sino un estar al lado de los más vulnerables o desfavorecidos. La mujer se sitúa al lado de los débiles, de las mujeres esclavas o sirvientas, de las mestizas y las negras. Pero lo más interesante de la novela es que no es, en absoluto, dicotómica o maniquea y la autora, lejos de toda ingenuidad, se da cuenta de que no por el hecho de ser mujer se deba ser, necesariamente, militante²⁵. Así, Doña Inés, en ocasiones es mujer comprometida con otras mujeres de su pasado, incluso esclavas, pero en otras parece importarles mucho más la pertenencia a una clase social privilegiada que su género. En algunas ocasiones, la propia narradora, debido a su educación y casta es la que anima y dirige los acontecimientos del pasado. Por ejemplo, Doña Inés empuja a Gregoria, la esclava negra, a tomar la decisión que salva a su familia :

¿ Cómo sabrás tú, Daría, negra iletrada, si la mujer que es tu dueña, entenderá que esa caravana se dirige a una muerte segura y que son y a sombras que se pierden en el tiempo ? ; ¿ cómo sabrás tú, negra que vales trescientos pesos, negra descendiente de tarís, negra criolla y tinta, interpretar la justicia de esa mujer que duerme en un carro de fantasmas ? [. . .], ¿ Cómo sabrás tú el saber de la historia ? [. . .] No puedes saberlo y en tu ignorancia, salta²⁶.

Con tales guiños y nostalgias a un pasado aristocrático – se lamenta del fin de la colonia –, la narradora quiere reflejar y dar constancia de un tipo de mujer que ha existido y que puede ser la enemiga número uno de la emancipación al querer mantener un determinado *statu quo* establecido, por cierto, desde instancias de poder masculinas :

En torno a Doña Inés se agrupan simbólicamente otros personajes del ámbito subalterno para recibir el relato o transmitir el pasado nacional. Por su condición femenina y

²⁴ Luz Marina Rivas, *La novela intrahistórica*, op. cit., p. 306.

²⁵ Dice la autora : « Hay, también, que tomar en cuenta las intersecciones, los movimientos de resistencia o diálogo, pues, como ocurre con todo discurso, no necesariamente lo que enuncia una mujer debe ser reivindicativo, (si tomamos en cuenta el sujeto empírico o autora) ni toda protagonista femenina (si pensamos en el/los personajes) puede leerse como polémica o aspiración al cambio de las condiciones dadas » ; citado por Elisa Calibrese, « Mujeres que novelan la historia », en *América Latina : Literatura e historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, coords., Valencia, Ediciones del CEPS, 2000, p. 70.

²⁶ Ana Teresa Torres, *Doña Inés*... op. cit., p. 67.

la resistencia a la exclusión de los asuntos públicos reglada para su sexo, Doña Inés integra oblicuamente ese mundo subalterno, del que la separa su clase y su raza – distancias señaladas reiteradamente por ella –, pero al que la une la persistencia del reclamo y de la protesta, tanto como la importancia que concede a ese reservorio de sentido que es la mirada hacia el pasado desde la memoria²⁷.

Así, queda claro que el punto de vista no es en todos los momentos « feminista ». La actitud de doña Inés refleja, para ser un personaje creíble y tener verosimilitud narrativa, la manera de pensar de las mujeres de la época : cree en Dios, se aferra a las tradiciones, es conservadora y tradicionalista. Otra cosa es que la autora lo sea, por supuesto y, sin embargo, de esto mismo se acusó en su día a la genial narradora venezolana Teresa de la Parra. El potencial subversivo está, como decía, en otro lado, en rescatar los géneros y los personajes menores :

Si lo político tiene que ver con la vida íntima, con la privacidad, con la constitución de identidades, con el derecho a la diferencia, con la tolerancia de las multiplicidades ; [...] entonces, me parece que sí, que la novela tiene algo que decir²⁸.

Para concluir, propongo leer con atención una extensa cita extraída de un ensayo de Ana Teresa Torres donde deja clara su posición con respecto al género, a la reescritura de la historia y al compromiso postmoderno :

Sin embargo, la visión de lo que es político o no, se ha ensanchado mucho más allá de la concepción de los años sesenta, cuando la polarización de los mundos dividía las opciones socialismo/capitalismo en forma más nítida. Político ahora es un concepto mucho más complejo y, en mi opinión, el escritor no puede rechazar la palabra sin antes examinar cuántas cosas van incluidas en el paquete. [...] Lo político invade la existencia porque es la manera en que se rigen las relaciones de dominio, desde las relaciones de clase, hasta las de género, hasta las de sexo [...] Hay toda una importante literatura feminista que puede clasificarse como comprometida [...] Tanto el tema de las marginaciones étnicas como sexuales son probablemente los que más pueden registrarse dentro del ámbito de la política contemporánea²⁹.

La *otra* historia es un antídoto para la muerte y el olvido ; la memoria es el espacio de lucha contra la desmemoria. Desde su estado de fantasma, de cadáver, Doña Inés busca el ser en la escritura, busca su identidad, la de su familia y la de las mujeres y demuestra que la mujer no es una mera guardiana del pasado o recopiladora de usos y costumbres, sino un agente esencial para el cambio y el progreso.

Esperemos ahora que Ana Teresa Torres, que ha explorado con maestría la historia nacional en *El exilio del tiempo* (1991), *Doña Inés contra el olvido* (1992) o *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), siga ofreciéndonos textos tan interesantes y polifacéticos que nos hagan reflexionar sobre los mecanismos, tantas veces opresores, que nos configuran como sujetos de la historia.

²⁷ Susana Zanetti, loc. cit., p. 197.

²⁸ Ana Teresa Torres, *A beneficio de inventario*, op. cit., p. 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 90 y 99.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, « Narraciones femeninas de memoria y resistencia. Política y ética en la literatura latinoamericana en el fin del siglo XX », *Revista Iberoamericana*, núm. 210 (Enero-marzo 2005), p. 23-35.
- ANTILLANO, Laura, *Solitaria solidaria*, Caracas, Planeta Venezolana, 1990.
- CALABRESE, Elisa, « Mujeres que novelan la historia », *América Latina : Literatura e historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcázar coords., Valencia, Ediciones del CEPS, 2000, p. 67-83.
- CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985.
- DA CUNHA GIABBAI, Gloria, *Mujer e historia. La narrativa de Ana Teresa Torres*, Caracas, Centro de Actividades Literarias El Tigre, 1994.
- DIMO, Edith y HIDALGO DE JESÚS, Amarilis ed., *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- FUENTES, Carlos, *El naranjo*, Madrid, Alfaguara, 1993.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto, comp., *Historias y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- JAFFÉ, Verónica, *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- KING, Ynestra, « Curando las heridas : Feminismo, ecología y el dualismo Naturaleza/Cultura », en *Ecología y Feminismo*, María Xosé Agra comp., Granada, Comares, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Biblioteca Era, 1977.
- MENTON, Sigmund, *La nueva novela histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RIVAS, Luz Marina, *La novela intrahistórica : tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Caracas, Ediciones El otro el mismo, 2004.
- TORRES, Ana Teresa, *A beneficio de inventario*, Caracas, Editorial Memorias de Altigracia, 2000.
- , *El exilio del tiempo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- , *Doña Inés contra el olvido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- , *Vagas desapariciones*, Caracas, Grijalbo, 1995.
- , *Malena de cinco mundos*, Washington, Literal Books, 1995.
- , « El escritor ante la realidad política venezolana », en *Venezuela : fin de siglo*, Julio Ortega, ed. Caracas, La Casa de Bello, 1993, p. 35-42.
- , « La voz autoritativa en las novelas venezolanas contemporáneas », *Revista Nacional de Cultura* 301 (1996), p. 50-57.

—, « Mujer y sexualidad. La inserción de la mujer en el orden sexual », en *Diosas, musas y mujeres*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 37-47.

ZANETTI, Susana, « Memoria y memorial en *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres », *Revista Iberoamericana* 210 (enero-marzo 2005), p. 189-203.

WHITE, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

—, *La imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.