

Cosas de mujeres: representación de la (contra)memoria en la narrativa venezolana

MARIANA LIBERTAD SUÁREZ

En Venezuela, la década de los cincuenta supuso el inicio apresurado de un proceso de modernización. En pocos años, el crecimiento urbano nacional desembocó en la producción de nuevas subjetividades y la negociación de una variada gama de identidades. Este fenómeno se vio reforzado en diversas plataformas discursivas como los medios de comunicación, los programas de educación media y, ocasionalmente, la

novelística¹. En la literatura nacional se originó una producción de obras potencialmente asumidas como “ficciones de identidad”, aunque en muchos sentidos distantes a las propuestas regionalistas. Tal y como señala Raquel Rivas Rojas en su libro *Narrar en dictadura: renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista* (2010), las novelas *El camino del dorado* (1948), de Arturo Uslar Pietri; *Cumboto* (1950), de Ramón Díaz Sánchez; *Los alegres desahuciados* (1948), de Andrés

Mariño Palacios; *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), de Guillermo Meneses; *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arraiz; *Casas muertas* (1955), de Miguel Otero Silva; *Bela Végas* (1953) y *Amargo el fondo* (1957), de Gloria Stolk; y *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez:

...pueden ser entendidas como diversos impulsos realizados con el fin de instaurar una estética desregionalizada, en la que

lo identitario desea ser concebido sin anclaje en una tradición nacional específica. De ahí que en los textos de este período sea posible observar, junto con el giro subjetivo que marcan muchas de las producciones del momento, un afán metaficcional, autorreflexivo, que genera tonos paródicos, distanciamientos discursivos y mecanismos de extrañamiento como la reescritura, la versión o la tachadura. (16)

En este marco resulta sumamente interesante la lectura de dos obras venezolanas: *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez y *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero de Tinoco, textos escritos por dos mujeres letradas quienes debían construir una imagen que las identificara como nuevas voces dentro del campo cultural. Textos imposibles de leer como novelas históricas en el sentido tradicional del término e, inclusive, difíciles de asumir como testimonios o novelas de la memoria. Dos escrituras que teorizan en torno a la Historia y, paralelamente, consiguen nuevas formas de relación con el pasado.

Ambas novelas codifican de manera diferente las fluctuaciones entre convenciones, deseo y posibilidad, aunque siempre terminen por trazar una ruta inversa a la escritura de la memoria. En la obra de Méndez, por ejemplo, la (auto)ficcionalización del sujeto público encarnado en la escritora devela una necesidad de penetrar en lo simbólico para demostrar su discontinuidad y dejar al descubierto el papel ambiguo que juega la memoria en la adquisición de la voz y de la identidad. Esta al-

ternativa de lectura se trasluce en diversos momentos, por ejemplo, en el “Prólogo en vísperas marcianas”, que antecede a la escritura de Méndez y que aparece firmado por Rafael Pineda. Aquí no sólo se reconoce el derecho de Conny a deshacerse de la impostación exigida a las mujeres narradoras por las instituciones canonizantes sino que, además, se inscribe su voz en una tradición de autoras y pensadoras ajenas a este modelo escritural. Asimismo, se establece:



Conny Méndez.

Rota la crisálida en eclosión de vida, como hubiera dicho un redactor de “El Cojo”, una de las primeras cosas que hizo Conny fue descubrir los aires populares de Venezuela. Le bullía en la sangre. Y cuando en las veladas familiares caraqueñas todavía se cantaba “Pensée d’Avril”, de Luis Ancil; “Ronde! De l’Adieu”, de Adina Manrique; “Melopeya”, de Diego Jugo Ramírez; o la pavisísima

“Biondina in Gondoletta”, de Reinaldo Hanh, Conchita Méndez se arrebujó, con nostalgia tiritante, en su cuarto de hotel en París, y compuso la amelcochada música de un valse venezolano que le estaba haciendo tanta falta como un buen café recién colado: Florece en la montaña del cafetal. / Cantan la paraulata y el turpial / Se mecen los cicales, y al son, / de las olas que rompen, / canta mi corazón. (6)

En este fragmento se destaca la identidad nacional como el tercer componente del debate presente-pasado, propuesto por la autora.

Si bien es cierto que en el perzjimenismo la recuperación de la cultura popular como fundamento de la venezolanidad resultó un tema recurrente, nunca estuvo del todo asociada a la función de los sujetos femeninos dentro esta propuesta de nación. De hecho, la sustitución de la elegancia de la mujer ilustrada —demandada desde muchos de los medios impresos del país, incluso desde aquellos que no estaban del todo alineados con las exigencias del Estado— por una expresión propia de la oralidad, podría resultar desconcertante.

No parece ser casual que con su referencia a “El Cojo”, de algún modo Pineda señale el proceso de reconstrucción de estereotipos decimonónicos, iniciado en la década de los cincuenta: la reutilización de iconos por medio de los cuales se pretendía reinsertar y limitar a la mujer venezolana al espacio privado. Aún más, resulta altamente irónico que esta referencia se emplee para describir el momento en que la autora abandona del todo el estereotipo de

la bella dama y se decanta por la construcción de una voz propia, que —por añadidura— contendrá una propuesta de país. En su debate con la historiografía, Conny Méndez no sólo tratará de definir una identidad rememorante sino que, además, la usará para ampliar los límites de la nación.

Un hecho que, por otra parte, el prologuista legítima con la proximidad de la autora a figuras emblemáticas de la alta cultura. Según lo aquí expuesto, Méndez no maneja el registro de la oralidad porque tenga negado el acceso a la letra impresa, sino porque le resulta más conveniente para pensar la nación. El carácter errático que asume, le permite circular paralelamente por el espacio de la letra y del habla, confundir registros y otorgarle luminosidad a un saber dentro del espacio del otro. De ahí que no resulta sorprendente cuando la autora confiesa que también su identidad de “loca” es producto de un arduo trabajo de escritura. En el segundo prólogo del libro, firmado por ella misma, refiere:

En la vida no hay como tener “cosas”. Todo el que establece fama de hacer “cosas” peculiares es un feliz independiente. Hace todo lo que le da la gana y nadie protesta. Todo le es perdonado al decir de él: ¡Son cosas de Fulano!

En ese mismo instante en que escuché la sentencia de Títílá resolví sentar una fama tan apetecible y sentí un gran alivio, como si me hubiera encontrado a mí misma.

De allí en adelante me dediqué con devoción al objetivo: oírle decir a alguien algún día “Son cosas de Conny”. (9)

Comentario que se ve fortalecido cuando, al cerrar ese apartado, la voz narrativa señala:

Porque, sea dicha la pura verdad, no se puede ser loco por elección propia. Es una condición innata. Más, es un grado de evolución. El que pretende meterse a loco únicamente por gozar de las ventajas y privilegios del género y sin poseer las aptitudes, fracasa. Eso equivale a tratar de hacerse cantante sin poseer voz.

Yo siento compasión por todos los que manifiestan anhelos de pertenecer a la cofradía y no pueden pasar la prueba porque... ¡Qué divino es ser loco!. (10)

Indudablemente, en la obra de Conny Méndez, “la locura” va a ser una delimitación. El diseño de una posición dentro del campo cultural que, con mayores o menores inestabilidades, va incidir en su relación con el pasado. En ese proceso de (de) formación institucional y confrontación de experiencias individuales, el espacio para la política contingente va a estar contaminado por un redescubrimiento de representaciones de la ciudadanía a lo largo del siglo XX, como la mujer letrada, los venezolanos descendientes de los indígenas o los integrantes de las clases populares.

Del mismo modo, la vocación de “tener cosas” expuesta por la autora va a hacer de su subjetividad un territorio ideal para la coexistencia de lo práctico y lo imaginario. Al asumir la locura como una nueva identidad, la autora decide sistematizar el pasado de este constructo y, por tanto, el texto prometerá la generación de una nueva Historia. Quizás lo más interesante de esta promesa radique en el carácter explícito que imprime la autora a la dupla creación/historización. En la misma medida en que la voz narrativa se inventa dentro del espacio social, consigue dar luz a su

pasado. Por ello, se puede afirmar que el personaje en sí mismo va a detentar un carácter y una voz arcaizantes.

En otras palabras, durante el proceso de generar “sus cosas” la autora recupera el pasado para dejar signos de su existencia y, paralelamente, construye un documento que fungirá como una memoria futura. Es decir, toma de sus fuentes orales y de la apropiación del registro del habla coloquial el material necesario para otorgarle carácter de documento a su presencia en diversos momentos y espacios del siglo XX. Esta instauración del recuerdo será también una forma de producir modelos culturales.

Aún más, la clasificación subjetiva que se despliega a lo largo de esta propuesta de pasado va a estar determinada por las imágenes que encarna y las que produce cada uno de los personajes. Ahora bien, si se piensa este tránsito hacia la interiorización del pasado y su fluctuación entre lo social y lo personal en la obra *Memorias disparatadas*, de Cristina Ferrero, emergerán nuevos elementos. Por ejemplo, una necesidad de contemporanizar el recuerdo para dialogar con la tradición, más que para comprender el presente y, a la par, una declarada intención de usar socialmente la Historia, sea cual fuere su contenido.

Una de las primeras referencias a estas visiones aparece en el “Pórtico”, donde Ferrero sede la palabra a una voz narrativa que es a su vez su alter ego: el personaje Carmen Farabuti. Este constructo intenta disculparse con el lector; de hecho, anuncia que explicará “el motivo de que este libro haya sido escrito” (15):

Manifestábale yo aquella vez, [a una mujer simpatiquísima, cuya charla, por lo acelerada y copiosa, hace pensar en una porción de canicas (metras)

rodando por una escalera], aprovechando una de sus muy raras pausas que me angustiaba un tanto el retorno a la vida normal, en vista de que, a consecuencia seguramente de largos padecimientos, venía notando que adolecía de ciertas amnesias parciales, de unas como lagunas en mis recuerdos de los últimos años. Sin embargo, había observado, continué, que por el contrario, las memorias de mi infancia, de mi madre y de mis hermanos, se presentaban dentro de mí con una claridad sorprendente (...) La respuesta rápida e impensada de amiga me cortó la respiración:

No te preocupes, chica! (sic) A mi mamá cuando ya se iba a morir, le sucedía exactamente lo mismo. (15-16)

Obviamente, la recuperación del pasado como forma de supervivencia no suponía ya para la década de los cincuenta, ninguna novedad dentro del pensamiento latinoamericano. Por el contrario, el auge de la novela histórica, los libros de memorias y las crónicas, había nacido casi a la par de la fundación republicana; no obstante, existen al menos tres elementos que singularizan este comentario en la voz de una mujer letrada en el perezjimenismo. En principio, la mujer doméstica sabe que aunque “no se ha muerto” (16), está condenada a desaparecer como subjetividad y quiere dejar constancia de su existencia en la Venezuela moderna;

en segundo término, quizás por el gesto excluyente del nuevo proyecto nacional se niega la posibilidad de un presente deseable, digno de ser recordado; por último, cuando se emplea el sustantivo “metras”, se incluye en el texto una nota aclaratoria que las define como “canicas”, gesto que señala la construcción de un narratorio extranjero e, inclusive, geográficamente muy distante a

cultura y la cultura popular, pero no bajo la aparente sumisión que determinó las primeras expresiones de Ferrero, sino en un tono desacralizador, que legitimaba los discursos populares y, por tanto, tildados de banales como herramientas de construcción del “yo”:

Y es que la historia de mi HOGAR (así, en letras mayúsculas) fue tan hermosa y divertida, que fijarla en el papel sería una bella distracción. He recordado, pues; he soñado, he escrito, me he reído mucho... y a ratos he llorado. Pero no me he muerto. Y el resultado final está aquí, en este libro de memorias familiares. Desordenado, caprichoso, humorístico, tierno algunas veces y cursi muchas, como la vida. (16)

Se vislumbra, en este fragmento, un deseo de intervenir tanto la exigencia de la estética realista, en la literatura venezolana, como en la resignificación de la cultura popular. La intimidad —ahora en mayúsculas— adquirirá una relevancia innegable dentro de este discurso, en cuyo interior, ser venezolano, tachirenses o mujer perderá su condición inmutable y/o estereotípica, a favor de la particularidad que otorgan la autoría y la historia.

Paradójicamente, la fijación de los significantes en torno al saber no institucionalizado, lo hace susceptible de manipulación. El manejo performativo y retórico de la memoria, permite que su escritura no regle, como en el caso de la Historia, los hechos, sino que los ponga en circu-

la “muchacha de provincia”, que en términos explícitos se solicitaba.

El personaje Carmen Farabuti estaría entonces exigiendo un territorio de pertenencia dentro de los límites nacionales, tanto a sus pares femeninos, como a los lectores más eruditos que se afirmaban como únicos dueños del registro impreso. Esta intención toma rasgos más definitivos cuando la voz del personaje principal borra los límites entre la alta



Cristina Ferrero de Tinoco.

lación, para dar cabida a la voz de esa mujer condenada a desaparecer. O, lo que es lo mismo, el reconocimiento de la cursilería, el desorden y la afectivización como rasgos estilísticos del discurso que está por comenzar, permite que la voz narrativa parodie la distancia que siempre existe entre el cuerpo y la identidad

asignada, para así, cuestionar los presupuestos epistemológicos de la narrativa realista.

Se trata de la coronación de ese tránsito entre lo público y lo privado, determinante para el nacimiento de las escrituras de la contramemoria. Las alternativas de rememoración mostradas en estas obras dejan cla-

ro que los límites entre la intimidad pretendidamente femenina y la vida pública memorable en el discurso historiográfico se establecen únicamente desde la posición subjetiva que se elige para hablar; por tanto, no existen ni podrán existir identidades o pasados inevitables.



Nota

1. Es importante recordar que en la Venezuela de los cincuenta, la rememoración del pasado también aparece signada por la profesionalización de los estudios históricos. De hecho María Elena González Deluca en su texto *Historia e historiadores de Venezuela en la segunda mitad del siglo XX* (2007), asegura que: “La transformación económica y social de mayores consecuencias en toda la historia de Venezuela como nación independiente marcó la segunda mitad del siglo XX. Los efectos, nota-

bles en todos los órdenes, dejaron atrás al país agrícola, rural, de lento crecimiento económico (...) Venezuela recibió entonces el más fuerte impulso modernizador de toda su historia y fue en esos años que el establecimiento de programas universitarios de estudios de historia transformó la actividad de los historiadores en ejercicio profesional. Y con la profesionalización vinieron la noción de las exigencias metodológicas y las reglas de *métier*” (17). Es decir, la necesidad de revisar

el pasado desde distintas plataformas también constituía una suerte de pronunciamiento acerca de la nueva instancia de saber que se edificaba por entonces en la academia venezolana. Vale la pena recordar a este respecto que entre 1950 y 1954, la masa estudiantil de las universidades nacionales se duplicó, lo que evidencia un fortalecimiento del saber académico y, como consecuencia de ello, unas marcadas ansias de intervención por parte de las subjetividades emergentes.

Bibliografía

Ferrero de Tinoco, Cristina.

- *Memorias disparatadas*. Edime, Caracas, 1959.

González Deluca, María Elena.

- *Historia e historiadores de Venezuela en la segunda mitad del siglo XX*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 2007.

Méndez, Conny.

- *Memorias de una loca*. Nueva Segovia, Barquisimeto, 1955.

Pineda, Rafael.

- “Prólogo en vísperas marcianas”, en *Memorias de una loca* de Méndez, Conny. Nueva Segovia, Barquisimeto, 1955.

Rivas Rojas, Raquel.

- *Narrar en dictadura: renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. El perro y la rana, Caracas, 2010.