

LA RESISTENCIA DE LA MEMORIA

Hasta la década de 1960 los individuos nacían y maduraban en un medio que no cambiaba radicalmente, ni cada década ni, tan siquiera, de una generación a la siguiente. Ahora no funcionan ya las antiguas formas. Hay una crisis del "modelo acumulativo de vida". El advenimiento de una nueva cultura y una nueva temporalidad, cuyos cuatro pilares, entre otros, son la tecnología audiovisual, las computadoras, la energía nuclear y el control genético, han provocado una crisis de significado y de visión social, así como una pérdida de identidad.

Beatriz González

EN UN PRESENTE CULTURAL DESGANADO

Ante la crisis del tiempo acumulativo y lineal, la homogeneización cultural y social, el monoteísmo de los valores, el saqueo del ambiente y de la economía por el dominio tecnocrático, la eliminación del papel local en la toma de decisiones, se elaboran varias contrarrespuestas culturales. Se renuevan viejos "nichos" culturales, como la vida rural, el lenguaje de los antepasados, la comunicación oral, la noción de "raíces. Se busca refugio en lo viejo, como manera de lograr un reconocimiento de la diversidad humana y la invención de nuevas formas sociales. Pero estas alternativas, estas estrategias de alivio son la expresión de grupos minoritarios.

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

devaluación en la última década de aquellos aspectos todavía "sólidos" de la realidad nacional —para recordar someramente: la debacle bancaria, la revuelta del 27 de Febrero, los golpes de estado, los juicios inconclusos de las presidencias de la República, los niveles de corrupción, el desborde de basura, delincuencia y enfermedades, la falta de agua—, lo que queda es una especie de vacío de categorías de dónde asirse, y, por otro lado, paradójicamente la cólera de las voces que no se resignan a esta desarticulación social: voces de resistencia, sobrevivientes en las fisuras de una historia oficial tan invalidada como el poder institucional que la sostiene. Son las voces —y a ellas me voy a referir—, que, desde posiciones subalternas, erigen con su trabajo una posibilidad vertebradora de los fragmentos residuales de una cultura atomizada.

MUJER, NARRATIVA Y NUEVA HISTORIA

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

Uno de los dispositivos detonantes de esta preocupación por recuperar el imaginario histórico desde la plataforma



Mujeres, desarrollo y política oficial

ficional es el carácter mutante del sistema de referencias espaciales, básicamente de Caracas, pero también del país: **País portátil** acuñó en su momento una metáfora lúcida de una nacionalidad volátil.

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

Tema central en *Memorias de una antigua Primavera*, y contexto inevitable en las demás, ha sido el presente de la Venezuela petrolera la que, por procesos de mimetización con modelos foráneos (lo que se reconoce como "miamización") y una riqueza fácil y descontrolada, ha inundado el espacio nacional con una serie abigarrada de imágenes que han terminado por obturar lo que quedaba como legado de la tradición.

LA LUCHA POR LA IDENTIDAD

Cancelado el período "saudito", la sanción de vacío y amnesia aparece descarnada, y urgente la re-fabricación de uno o varios tejidos que puedan operar como reemplazo (en el sentido de "Ersatz") de una historia borrada que sirva de plataforma de balance para repensar(se) como sujetos sociales también dentro de nuevas coordenadas. La narradora que cuenta y escribe la novela que leemos como *El exilio del tiempo*, cuando niña, le había entregado al Tiempo

toda su herencia familiar; así se había quedado como "única sobreviviente del naufragio"; el Tiempo, "perverso", "implacable", "insaciable" "la fue dejando sin pasado", "condenada al silencio": **exiliada del tiempo**. Entonces la escritura se convierte en una labor titánica porque le tiene que hacer frente — alegóricamente hablando— a una instancia antropofágica, en este caso al Tiempo, en otras al padre, al Estado, que se ha fagocitado las identidades. **La escritura es así un reto contra este vacío, un acto de rebeldía de subalternos críticos, cuyo compromiso político en este espacio despolitizado es re-narrativizar esta realidad perdida.**

El problema de la escritura como el modo que se tiene para retener y rehacer los signos de una realidad e historia desvanecida es punto neurálgico en todas estas obras. Al tiempo que la misma escritura reconstruye hacia atrás y adelante, orígenes y decadencias, reestablece genealogías, devela secretos, descubre paralelismos entre pasados y presentes, testimonia: Uno, el carácter meramente ilusorio, convencional de esta fijación, que sólo satisface al imaginario ("Quería indagar en esa desintegración lenta y fatal de nosotros mismos y el mundo que nos rodea, en busca de los orígenes, los gérmenes... Sólo soy una pobre narcisista que se mira (o pretende mirarse) en las palabras que escribe y que tampoco sirven. Porque son meros fragmentos de algo que tal vez un día fue grandioso y callado, pero que hoy es grupo de escombros... No puedo reconstruir los muros del templo", *Mata el caracol*, 153-4); Dos, la necesidad de una articulación coherente de los fragmentos para saber(se), por ende, la escritura de la historia es una forma de conocimiento (Zulay en *Solitaria Solidaria* es profesora de historia, y a través de la investigación documental que realiza sobre el guzmanato, descubre los manuscritos inéditos de Leonor Armundeloy, que le permiten conocer que hubo otras historias de rebeldías y resistencias



en la Venezuela finisecular); Tres, lejos de todo pasotismo, la reconstrucción del pasado no significa su nostalgia ("era mejor que demolieran la casa sin nostalgia y pudieran construir sobre el solar una nueva historia", puntualiza esta narradora del **Exilio del tiempo**, 261); Cuatro, al no ser una reconstrucción edulcorada, permite, mediante un proceso de extrañamiento, expresar aspectos recuperables que sirven para reestablecer identidades subalternas (de mujeres, de obreros), reconocer fracasos, frustraciones y etapas marcadamente postizas de la historia nacional ("*Esta fue una ciudad donde la vida floreció intensamente. Esta fue una gran feria de disfraces: todo a nuestro alrededor era fantasía, decorado, música, luces, y nosotros teníamos un arcón repleto de máscaras y trajes que cambiábamos e intercambiábamos según nuestro vertiginoso capricho... Todo era el espejismo de una sola ambición*". *Memorias de una antigua primavera*, 196-7); y cinco, el trabajo de esta escritura realiza en un doble movimiento, por un lado, la recomposición de ciertos hitos canónicos de la memoria colectiva, para luego, por otro, develar su carácter enmascarador. Así, esta escritura es desacralizadora y opera como fuente de contracultura. Hace y deshace simultáneamente. Lejos de emular el mito de Penélope, que tejía y destejía para burlar el tiempo, la tela de esta narrativa recu-

pera fragmentos, empata hilos sueltos, le da voz a los/as que no la tuvieron, coloca en perspectiva para no dejarse entrapar por los espejismos de la historia o las versiones de la historia escritas por otros.

DE LO PERSONAL Y COTIDIANO A LA NACIÓN

Más allá de la figura de alguna narradora preocupada por fijar signos, la idea más plástica de cartografiar el cuerpo de la nación refuerza este sentido de recorrer/reconocer un vasto territorio no explorado; y al fijar en él un nuevo sistema de coordenadas, poder (re)apropiarse de esa geografía, y poder manejar los mapas no sólo de la historia política, la historia de las expoliaciones, sino la historia personal, familiar, porque, al fin y al cabo, también las genealogías privadas están profundamente conectadas a la historia pública del país. Por consiguiente, el mapa como metáfora de la **casa-particular** pone al descubierto el mapa de la **casa-nación**. El personaje Leonora Armundeloy cartografía en su diario su vida personal, pero el mismo también le sirve para consignar que: "yo he conseguido iniciarme en un trabajo nuevo: la Cartografía... El gobierno va a imprimir un 'Mapa Físico y Político de los Estados Unidos de Venezuela'. Yo tengo que revisar archivos, desenrollar viejos planos y mapas, y marcar algunos caracteres en el original final que realizamos, los nombres de los lugares, montañas, estados y territorios, usar color azul para ríos y lagos, y para los 'accidentes' del suelo, un tono hollín pardusco" (*Solitaria Solidaria*, 138).

Podríamos decir que uno de los impulsos que guía este grupo de obras, es el de (re)diseñar una otra cartografía histórico-cultural del país; y al igual que Leonora Armundeloy en 1883, constituirse en un gesto neo-fundacional de otras estrategias reivindicativas de otros quehaceres culturales (como la cultura popular, de masas, canciones, periodismo, folletería, álbumes, recetas, telenovelas, manuales), y, en última instancia, desde preocupaciones distintas, el trazado de

una historia de la mujer.

Y es en este último sentido que una serie de relaciones duales entre escritora-historia, escritura-nación, nación-casa, casa-subalternos se esbozan desde posiciones litigantes. Escrituras que le pelean a la amnesia, escrituras que recomponen cuadros familiares, escrituras que rompen pactos de silencio, que dicen desde las tribulaciones cotidianas, que se resisten a la disolución: escrituras básicamente alimentadas por una conciencia en litigio cuyo compromiso pareciera ser levantar con la palabra un vasto y continuo mural de la historia venezolana para arrebatarle a la nada el aliento cada vez más breve de una narrativa que parecía ya imposible.

El establecimiento de la legalidad - lo que podría ser la correspondencia entre la letra, la casa y el sujeto- es lo que hace que Doña Inés sea emblemáticamente esa conciencia litigante de un sujeto histórico desplazado precisamente del olvido hacia la palabra viva recobrada: "Pienzas que me ha llegado el momento de callar, y que yo debo quemar también mis papeles y mi voz por que ya no hay razones para que sigan buscando mis títulos de composición. Pues no es así... Debo seguir hablando para que sepas... puesto que únicamente me queda mi voz permaneceré para relatar la destrucción."



Escucha, de mi profunda memoria, es destino de nuestro linaje". (Doña Inés contra el olvido,95)

Voz solitaria y despierta frente a un escribano que transcribe fiel los signos del tiempo ("sabes que soy una mujer sin letras que únicamente aprendió a leer y a garabatear unos palotes desmañados; todos mis escritos fueron obra de escribanos", 91) y un marido interlocutor muerto y desmemoriado ("pero qué mala memoria tienes! No te preocupes yo estoy aquí para refrescartela; la memoria",134).

Una de las estrategias contraculturales contra la tradición falocrática es la inversión del sujeto depositario de la memoria, del eje androcéntrico a la periferia femenina, que adquiere en este descentramiento una condición activa en su beligerancia, y, por otro, una cualidad contestataria, porque corrige omisiones y desvíos de las versiones oficiales. Quien recuerda sabe, explica, comprende, testimonia y asienta una contraescritura (vs las Cédulas Reales, los documentos jurídicos, facetas oficiales, libros de historia) es una mujer, Doña Inés.

La reubicación antropológica del punto de vista permite una inversión de los roles tradicionalmente asignados a los sexos. No se trata exactamente de una propuesta en los términos de un feminismo radical, sino que lo que anima el proyecto narrativo de este conjunto de obras es ser un contracanto frente al perfil de cierta tendencia literaria dominante de las últimas décadas, y ofrecerse como un tejido imaginario alternativo.

En un sentido equivalente a la labor soterrada y de resistencia que realizaron las arpilleras durante los años de las últimas dictaduras de nuestro continente, la materia prima que infunda el cuerpo de esta narrativa son los retazos desarticulados que fueron quedando al margen de una historia nacional igualmente atropellada por los mecanismos invisibles del poder. ■

Beatriz González es profesora de Literatura de la Universidad Simón Bolívar.