

EN HOMENAJE A LOS 280 AÑOS DE LA UCV Y DEL PRIMER ANIVERSARIO DE LA DECLARATORIA  
DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS COMO PATRIMONIO MUNDIAL DE LA HUMANIDAD

# Temas de Literatura Venezolana

Co-autores

**Cesia Hirshbein** (Compiladora)  
Instituto de Estudios Hispanoamericanos

**Luis Chesney Lawrence**  
Escuela de Artes

**Ángel Gustavo Infante**  
Instituto de Investigaciones Literarias

**María del Rosario Jiménez T.**  
Instituto de Investigaciones Literarias

**Alejandro Mendible Z.**  
Escuela de Comunicación Social

**Luz Marina Rivas**  
Escuela de Idiomas Modernos

**Carlos Sandoval**  
Instituto de Investigaciones Literarias

© Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2002.  
Departamento de Publicaciones. Universidad Central de Venezuela  
Ciudad Universitaria. Caracas-Venezuela. Teléfonos: 605.2938. Fax: 605.2937

1ª edición: 2002  
Tiraje: 500 ejemplares

ISBN: 980-00-2097-7  
Depósito legal: lf 17520028003635

Diseño de colección y portada: *bid & Co.*  
Ilustración de la portada: Armando Barrios. *Nostalgia*, 1990

Edición al cuidado de *Dora Paulina Nicholls de García*  
Autoedición electrónica: *Dora Paulina Nicholls de García*

Impreso en Venezuela  
*Printed in Venezuela*



*Fondo Editorial de Humanidades y Educación*  
*Universidad Central de Venezuela*  
*Caracas, 2002*

Introducción .....	9
<i>Cesia Hirshbein</i>	
Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo .....	13
<i>Luis Chesney Lawrence</i>	
El ensayo literario en Venezuela: Enrique Bernardo Núñez, ensayista, historiador y cronista de la ciudad de Caracas .....	31
<i>Cesia Hirshbein</i>	
Estética de la rebelión: los manifiestos literarios .....	47
<i>Ángel Gustavo Infante</i>	
La ficcionalización del yo como afirmación de la estética de la identidad en la poética de Teo Galíndez .....	59
<i>María del Rosario Jiménez T.</i>	
América Latina como fuente de inspiración en la obra de Mariano Picón-Salas .....	83
<i>Alejandro Mendible Z.</i>	
La oralidad como historiografía alternativa: un acercamiento a las novelas intrahistóricas de Ana Teresa Torres .....	97
<i>Luz Marina Rivas</i>	
Crítica literaria venezolana del último cuarto del siglo XX .....	109
<i>Carlos Sandoval</i>	

## La oralidad como historiografía alternativa: un acercamiento a las novelas intrahistóricas de Ana Teresa Torres

LUZ MARINA RIVAS  
Escuela de Idiomas Modernos

**E**s ya un hecho conocido que entre las novelas históricas contemporáneas de América Latina y el Caribe, incluso de Europa, hay un importante número de ellas que se apropian la intrahistoria como estrategia para recrear ficcionalmente el pasado. La historia pequeña, la historia de la vida cotidiana y de la vida privada, tal como lo ha mostrado el nuevo historicismo, permite una comprensión más reveladora del pasado histórico, en tanto que incluye voces secularmente silenciadas.

Por supuesto, el contar la historia desde la perspectiva del anonimato o desde abajo, desde lejos del poder, implica para la literatura la búsqueda en la escritura de un lenguaje historiográfico no tradicional, bajo la premisa de que quien cuenta desde un lugar distinto necesita un lenguaje distinto. Los discursos de la historiografía implican situarse en el lugar del príncipe, como bien lo expresó Michel de Certeau<sup>1</sup>. Cabe entonces preguntarse qué lenguajes se hacen disponibles para el silenciado, el privado del discurso oficial.

Ana Teresa Torres, quien ocupa un lugar entre los más grandes narradores venezolanos contemporáneos, ha buscado en la construcción de sus ficciones históricas diferentes recursos para construir historiografías alternativas. Uno de los más importantes, que exploraremos en varias de sus novelas, es la oralidad. La historia oral es una marca importante de su novelística, pues da origen a discursos muy distintos según las diferencias de los personajes que la asumen, quienes se sitúan a todo lo largo de la escala

<sup>1</sup> De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana. Traducción de la primera edición en francés de 1975 por José López Moctezuma, 1985.

social venezolana. Igualmente, los espacios ficcionalizados de Venezuela tienen una marca indeleble de su adscripción a la geografía caribeña en la mayor parte de su producción. Así encontramos una ciudad cambiante y ruidosa, que es Caracas, con el mar como referencia cercana y, a veces, como imagen de nostalgia para algunos personajes, en *El exilio del tiempo* (1990)<sup>2</sup>. En *Doña Inés contra el olvido* (1992)<sup>3</sup>, se privilegian como espacios Caracas, la ciudad, y Curiepe, el pequeño pueblo fundado por ex esclavos o libertos por cédula real. Se recrea también el esquema colonial de la doble familia: la legítima y la bastarda, que produciría un doble discurso a lo largo de muchas de las historias del Caribe. En *Malena de cinco mundos* (1995)<sup>4</sup>, desde los desencuentros que la protagonista sufre en un viaje de vacaciones (más bien escape) a la isla de Margarita, en Venezuela, un humor muy criollo, propio del país, se elabora en esta novela, que ficcionaliza la historia de las mujeres en Occidente. El punto de partida hacia el recuerdo de las reencarnaciones de Malena en el Imperio Romano, en la Edad Media hacia 1300, en la Florencia del siglo XV o en la Venezuela del siglo XVIII, o la del XIX, es precisamente la isla venezolana como un espacio en que las cosas no funcionan para la protagonista, que se siente impelida a reclamar a los Señores del Destino por su inmisericorde tratamiento a las mujeres. El recorrido ficcional de la historia de las mujeres es trabajado desde el desenfado del humor de la Malena del siglo XX, y desde Venezuela, un país que aparece en la novela con los contrastes del Caribe: aguaceros torrenciales y soles radiantes, un país de machismos y crisis económicas, que padece por la burocracia implacable y la ineficiencia, y Malena, como venezolana, tiene la gran capacidad de reírse de sí misma, propia también de otros caribeños hispanófonos como los cubanos, los puertorriqueños o los panameños. Finalmente, en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999)<sup>5</sup> se recorren imaginarios afines al Caribe, como las historias de piratería llevadas

<sup>2</sup> Torres, Ana Teresa. *El exilio del tiempo*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

<sup>3</sup> Torres, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

<sup>4</sup> El análisis sobre *Malena de cinco mundos* aquí presentado ha sido tomado de mi libro *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Valencia, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo: 2000, 196-199), en el cual trabajo las obras de tres autoras venezolanas, entre quienes se cuenta Ana Teresa Torres. Los ejemplos utilizados en el libro son los más representativos, de manera que he preferido incorporar esta parte aquí para ilustrar esto mejor. Los análisis de las demás novelas, en cambio, han sido completamente reelaborados. La última novela de Torres no había salido a las librerías en el momento de culminar mi trabajo.

<sup>5</sup> Torres, Ana Teresa. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

al cine, que comentan los protagonistas que se encuentran para conversar regularmente en el bar *La Fragata*, sitio de confluencia de múltiples aspectos de una cultura asociada al Caribe, donde es un asiduo, por ejemplo, el imitador de Daniel Santos. Toda esta introducción a la obra de Ana Teresa Torres valga para mostrar que las claves ofrecidas por la obra de esta autora no sólo nos muestran la necesidad de comprender a Venezuela en el marco de una región mayor, la del Caribe, donde ciertas referencias son comunes en cuanto a la geografía, los imaginarios, la historia, las tradiciones y la cultura. El estudio de éstos en sus manifestaciones literarias permite ir hallando elementos que tengan relación con los correspondientes en otros países o colonias del Caribe, lo cual permitirá eventualmente comprender tanto la región como la literatura venezolana desde variadas perspectivas de análisis. Por lo pronto indagaremos en una de las estrategias narrativas: la que construye la historiografía alternativa para los marginados: la oralidad.

Su primera novela, *El exilio del tiempo* (1990)<sup>6</sup>, privilegia la voz de una narradora adolescente, una joven perteneciente a la alta burguesía caraqueña que desde los años ochenta del siglo XX va indagando en el pasado familiar hacia atrás, hasta reencontrar a un antepasado español llegado a Venezuela en los tiempos de la Guerra de Independencia. El personaje es curiosamente contradictorio. No puede situarse en una posición de poder a pesar de su pertenencia a una clase social poderosa porque se trata de una niña. La limitación de su sexo y de su edad dentro de su familia la despojan automáticamente de autoridad. Se adscribe a una clase dominante, pero su situación es de dominada. Sin embargo, desde allí se siente llamada a contar la historia de la familia; para ella, las fuentes más directas son las mujeres. Madre, tías y abuelas convergen en este proyecto de contar lo que cada una sabe. El texto va cediendo la palabra a múltiples mujeres, cada vez más hacia atrás, hasta hacer un examen de más de cien años en la vida del país, que ha torcido muchas veces la vida de la familia. La estrategia del contar es oral. La niña comienza narrando cómo cada uno de los objetos de la casa se enlaza con cada uno de los parientes, con el lugar que ocupa cada persona y con la tradición, e incluso con los secretos y con las cuotas de poder en el interior de la familia.

<sup>6</sup> Torres, Ana Teresa. *El exilio del tiempo*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

La conversación familiar es el marco en el que las mujeres cuentan la historia del país, principalmente, y a veces de eventos mundiales, en relación con sus afectos y con la manera como han asimilado las ideologías de padres o maridos. Se trata de la historia vivida desde dentro del espacio doméstico, adonde frecuentemente llega de oídas, sin posibilidades de contrastarla con filtros distintos a los del poder masculino, lo cual muestra a las claras que la novela no sólo recrea la historia de los acontecimientos importantes de la política o la economía, sino la historia de la sujeción y de la liberación femenina. Veamos algunos ejemplos, como el de la tía Olga, que cuenta su historia de amor y con ella, en su tono íntimo y confesional, se registran también los condicionamientos ideológicos de clase que incidieron en la forma como la burguesía caraqueña percibió el surgimiento del partido Acción Democrática en la Venezuela de los años cuarenta:

Él era un hombre inteligentísimo, un intelectual, un político, un hombre importantísimo, que estuvo metido en todo aquello del 18 de Octubre, en fin, un demócrata, pero ellos dijeron que era comunista y como la familia no era de la misma condición que la nuestra, aunque eran totalmente blancos y una gente muy honesta y bien educada, pero no exactamente lo mismo, y les horrorizó que fuera político, todo en contra, de forma tal que no me quedó sino renunciar y te advierto que él también sufrió muchísimo y por bastantes años [...] Hoy en día lo veo como lo más injusto del mundo porque ser adeco no es ninguna mala palabra [...].<sup>7</sup>

Las mujeres de la familia anteriores a la última generación no piensan por sí mismas. La historia más allá de la casa, la que llega de oídas, tiene el sello del poder del padre, como en la siguiente cita, en que la palabra oral llega con voz infantil:

En Rusia mataron al Zar y a la Zarina y a todas las princesas y llegaron los bolcheviques que por la explicación que nos dio papá, parece que son peores que los chácharos porque los eslavos son muy crueles, los bolcheviques quieren matar a todos los niños ricos como lo hicieron con los hijos del Zar y obligan a la gente a trabajar aunque no les dan comida.<sup>8</sup>

Sólo hacia el final de la novela, personajes como la prima Isabel o alguien ajeno a la familia como la guerrillera Marisol, hija de los conserjes

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 93.

del edificio que la familia poseía, pueden manifestar sus propios análisis de la sociedad y de la historia vivida.

Contrasta en esta novela la historia narrada por las mujeres con la historia narrada por algunos hombres de la familia, en sus cartas y diarios. Se trata de una historia escrita, parte de la cual, como las cartas del tatarabuelo, pasará a ser historia oficial, pues se le donarían los textos al Archivo General de la Nación. La historia oral de las mujeres no se registra en ninguna parte, es percibida por ellas como fatalidad frente a la cual no había habido en el pasado intervención posible; su narración está permeada por reacciones afectivas y la estructuración del discurso, como la de la memoria, es asociativa y no lineal. La historia escrita de los hombres de la familia tiene asiento en el papel y se transformará en documento, establece causas y consecuencias entre los hechos, y los narradores reaccionan a éstos con decisiones; se saben capaces de intervenir. La estructuración de la narración es lineal y se acompaña de discursos analíticos. Está más próxima a la disciplina historiográfica. Sin embargo, la novela privilegia la narración de las mujeres, proponiendo así en la ficción, la posibilidad de conocer lo que ha estado silenciado.

En la segunda novela de Ana Teresa Torres, *Doña Inés contra el olvido* (1992)<sup>9</sup>, se abren nuevas exploraciones de la oralidad como historiografía alternativa. La voz cantante la lleva Doña Inés, una mantuana del siglo XVII, cuyo fantasma contempla desde su casa, sin posibilidad de cambiar nada, la historia del país en la vida de sus descendientes. El fantasma de Doña Inés no ha encontrado el descanso porque no se ha resuelto un viejo litigio por las tierras de Curiepe, en la costa venezolana, tierra de plantaciones de cacao, modo de producción generalizado a lo largo y ancho del Caribe, con su ex esclavo y liberto Juan del Rosario, hijo de su marido con una esclava. La búsqueda de los documentos de propiedad consume varios siglos, durante los cuales Doña Inés va registrando, con los giros y cadencias de la oralidad venezolana, la historia colonial, la Guerra de Independencia, cuyo punto culminante en la novela es la emigración a Oriente de los caraqueños, su familia incluida, para huir de las huestes de José Tomás Boves. La narración sigue avanzando hacia el caudillesco siglo XIX, para

<sup>9</sup> Torres, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

avanzar hacia los gobiernos de Castro y de Gómez en el tránsito hacia el siglo XX y continuar hasta la democracia y su corrupción administrativa, hasta los años ochenta, cuando aparecen por fin los documentos escritos, cuya búsqueda causó tantos desvelos a Doña Inés y que pierden valor para los descendientes, quienes los terminan considerando como una curiosidad histórica, pues ni la palabra escrita ni la ley tienen valor ya en una sociedad en que todo se obtiene por negociación directa, por amiguismos y alianzas estratégicas.

La estrategia narrativa de la novela es el monodílogo. Doña Inés habla desde su condición de dominadora y dominada simultáneamente. Igual que la narradora anterior, ella es mujer; reclama unas tierras que nunca conoció porque sólo salía de su casa solariega de Caracas para asistir a misa o hacer visitas. Su condición femenina la subordinaba al varón, al esposo que había cedido a su hijo liberto las tierras por ella heredadas. Su discurso de fantasma, cuando está muerta ya, no puede cambiar absolutamente nada, a pesar de su rebeldía, de su mordacidad, de sus interpretaciones impugnadoras de la historia oficial. Ella dicta su historia a un escribano que es también un fantasma. De nuevo la escritura de la historia se hace inoperante en el espacio ficcional.

La estrategia elegida por Torres para esta novela es lo que Carlos Pacheco llama el *monodílogo* en su trabajo teórico *La comarca oral* (Pacheco: 1992)<sup>10</sup>, que Bajtin había llamado *diálogo oculto* (Bajtin: 1998)<sup>11</sup>. Consiste en que un diálogo se ficcionaliza, pero el lector sólo conoce lo que uno de los interlocutores dice. La palabra del otro está silenciada y sólo se conoce por lo que el interlocutor que habla contesta o por la forma como éste interpela a aquél. Doña Inés cuenta la historia explicándosela a su marido Don Alejandro y a Juan del Rosario. A lo largo de la narración ella interpela a gobernantes, generales, presidentes y los regaña e increpa, pero la voz de ellos nunca se registra. De esta manera la oralidad de Doña Inés, proveniente de una voz femenina secularmente silenciada, se privilegia en la obra mientras se silencian las voces del poder: las de los varones en posición de dominio. El tono informal, el desparpajo de Doña Inés, construyen una

<sup>10</sup> Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas, Ediciones de La Casa de Bello, 1992.

<sup>11</sup> Bajtin, Mijail. *La poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, Traducción de la primera edición en ruso de 1979 por Tatiana Bubnova, 1998.

historia distinta, que corrige la que ha quedado asentada en la escritura, como en el siguiente ejemplo, cuando Doña Inés desmiente las investigaciones del historiador Don Heliodoro:

[...] yo me morí con el sufrimiento de la historia. Tú no has tenido que aguantarte la humillación de una tarde en la esquina de Cola de Pato a Desbarrancado escuchando a este necio contar mi historia como le da la gana, y revolverme las tripas diciendo mentiras infames, como que mi hijo Nicolás extendió unos límites adulterados, y que la esclava Daría inventó el origen de mi bisnieta Isabel para obtener una carta de libertad. ¡No juegue! Y luego, que la cédula de Carlos Tercero no protegía gran cosa a los negros porque no se le dio importancia. Se ve que no sabe el fastidio que me daban exigiéndome a cada rato las bienhechurías que le dije a Lardizábal que no pagaba y no pagué [...]<sup>12</sup>.

El ser fantasmal de Doña Inés en esta novela le permite una prerrogativa dada por la muerte, la posibilidad de ver más allá de su casa y trasladarse incluso a Curiepe, donde puede ver cómo los descendientes de Juan del Rosario han construido también su propia historia alternativa, también con los recursos de la oralidad, una historia desde abajo, elaborada como mito popular, cuyo narrador es el personaje de Ernestino, que curaba picaduras de culebras, hacía ensalmos, se creía reencarnación de Juan del Rosario. Este personaje transmite también a la comunidad los mitos de origen del pueblo, oralmente, mitos que nada tienen que ver con la historia de Doña Inés. Para Ernestino, Juan del Rosario fue un esclavo que huyó y se hizo cimarrón. Fundó el pueblo con otros cimarrones y resulta un héroe por su valentía de lucha contra los amos, que habían litigado por esas tierras por mucho tiempo. Ernestino concibe la historia como una colección de relatos, cuyo orden cronológico no es importante; menos aún las fechas. Su historia oral y dramatizada, contada al niño José Tomás, se enhebra con una vieja tradición originada entre los esclavos en los tiempos de Doña Inés. Desde esa tradición, Ernestino difícilmente puede comprender la organización de la historiografía oficial, por lo cual le cuesta complacer a su ahijado cuando éste requiere fechas exactas y lo obliga a calcularlas para constatar hechos en la *Gaceta Oficial*:

<sup>12</sup> Torres, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 202.

Ernestino se paró del chinchorro y entró al interior del rancho. En una mesita guardaba papel y lápiz, se sentó junto a ella y se puso a sacar cuentas. Comenzaba desde el terremoto, fecha inaugural de sus recuerdos, y llegaba hasta aquel aguacero que destruyó el tren de Barlovento, de allí se remontaba hasta los recuerdos de su padre. Escribía cifras, sumaba, restaba, mordía el lápiz, le pedía a José Tomás que no lo interrumpiera porque se le perdían los cálculos [...] *Al cabo de varias cervezas dijo: -Eso fue como en 1884 ó 1885, pero quién se recuerda de eso. ¿Esas cosas se escriben Joseíto?*<sup>13</sup>.

La historia oral, pues, se asocia con otras concepciones del pasado que no incorporan fechas y que buscan una historia más total, en que la vida de «los de abajo» tiene un lugar.

En *Malena de cinco mundos* (1995)<sup>14</sup>, la oralidad adquiere otras coloraturas. Toda la novela es una fiesta de discursos variados de la oralidad. En un primer lugar se destacan los diálogos como trabajo literario. Las conversaciones de Malena con su amante en Margarita o con los amigos de éste, se hacen en un español muy contemporáneo, muy informal, que produce efectos de realidad y sitúa a los personajes en su lugar de enunciación, social e histórico, como esta sifrina de los años ochenta.

A mí me parece fastidiosísimo jugar casitas, lo digo porque veo a mi mamá y a mi papá todo el tiempo jugando casitas, y definitivamente eso es fastidioso. Tú sabes, que si compré un chintz fabuloso para las cortinas, que si voy a redecorar la cocina, que si hoy vamos a preparar comida árabe, ese tipo de cosas<sup>15</sup>.

Sexualmente es una maravilla de tipo. De lo mejor que he probado. Y muy cuidadoso, oíste, porque hay tipos que se niegan a un condón y ahora hay mucho bi y con eso del Sida, yo, si se niegan al condón, nada. Y luego, imagínate, si salgo embarazada. Mi papá me mata. No, éste que te digo, una nota.. O sea, yo creo que es el tipo con el que mejor he tirado<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>14</sup> El análisis sobre *Malena de cinco mundos* aquí presentado ha sido tomado de mi libro *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Valencia, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo: 2000, 196-199), en el cual trabajo las obras de tres autoras venezolanas, entre quienes se cuenta Ana Teresa Torres. Los ejemplos utilizados en el libro son los más representativos, de manera que he preferido incorporar esta parte aquí para ilustrar esto mejor. Los análisis de las demás novelas, en cambio, han sido completamente reelaborados. La última novela de Torres no había salido a las librerías en el momento de culminar mi trabajo.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>16</sup> *Idem*.

Aquí tenemos en cambio a una joven caraqueña de clase alta (en Venezuela llamada sifrina) de finales de los años ochenta, reconocible por ciertos usos léxicos: *o sea - tipo - bi* (por bisexual) - *fastidiosísimo - nota - tirar - fabuloso - maravilla*. Algunos de estos usos ya no son propios de las generaciones más jóvenes (el famoso *o sea*, como muletilla, se quedó en el recuerdo de los adolescentes de los años ochenta); otros sí. Igualmente, hay una sintaxis distinta, que tiende a lo telegráfico, a la elisión de los verbos. También se observa una construcción sintética que introduce diálogos indirectos; es la que se encabeza con la fórmula *que si*: «que si voy a redecorar la cocina».

Obviamente, cuando la misma novela de Torres recrea otras épocas, el habla de los diálogos varía de acuerdo a la época, al origen y nivel social de los personajes. Así, Juanita Redondo le responde a su ama como una andaluza sacada de la picaresca y trasplantada a América, porque ya utiliza el ustedeo:

-¡Ay, doña Manuelita, por la Virgen de la Macarena! ¡Que eso es pecado!  
¡Que lo que está usted pensando es pecado! [...]

-No, doña Manuela, en eso, no. Llevar cartas, taparle lo que usted quiera, serle su alcahueta, lo que usted mande, pero matar a un cristiano, no, eso que me pide usted yo no lo hago, se lo juro por los huesos de mi madre, que ni la he conocido<sup>17</sup>.

Este ejemplo nos muestra a una española americanizada, pero que tiene usos léxicos propios del siglo XVIII: *alcahueta - un cristiano*, que hace advocaciones y juramentos, utiliza formas sintácticas propias de los dialectos de España (aun hoy en día): *¡Que eso es pecado!* Si este ejemplo no bastara para mostrar cómo el habla indica el lugar de enunciación (histórico, sociocultural y geográfico), detengámonos en los siguientes fragmentos de diálogos que sostiene Luca Paccioli con sus discípulos en la Florencia del siglo XV, fragmentos que nos trasladan al mundo de *El Decamerón*, uno de los clásicos que mejor vierte la oralidad en la literatura escrita:

-Te equivocas, Paolo Ferrarese, te equivocas completamente. Isabella no sólo era lectora de textos médicos, tenía una amplia cultura y sabía mucho más del amor de lo que tú te imaginas.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 106.

—Pues, cuéntalo, querido Luca, para que la conozcamos mejor —le pidió otro de los escuchas, comprendiendo el malestar que las risas habían provocado en Luca Paccioli.

—Todo a su tiempo. Y puesto que sois médicos, es de suponer que lo que os interesa es la medicina. ¿O más bien queréis escuchar anécdotas y noveletas?<sup>18</sup>

Este diálogo, por supuesto, no está en italiano clásico, sin embargo, su estructura reproduce convincentemente las traducciones al español de *El Decamerón*. La apelación a los nombres de los interlocutores —Paolo Ferrarese, querido Luca—, la estrategia narrativa de introducir el momento de la enunciación dentro de la narración de la historia y la estrategia de posponer lo que se va a narrar para crear expectativas, son propias de la obra de Boccaccio.

En *Malena de cinco mundos*, Ana Teresa Torres construye una gran cantidad de diálogos, que buscan dar credibilidad a los personajes. Incluso los Señores del Destino se manifiestan en diálogos, sólo que más neutros.

Una dosis de humor interesante se produce en las acotaciones del narrador en los diálogos de Malena y Martín o los diálogos con los amigos de éste en el siglo XX:

—Ustedes se ven muy bien juntos —rebuznó Virginia dispuesta a jugar a la Celestina sin las aptitudes necesarias<sup>19</sup>.

• • •

—Yo voy generalmente una vez al año a visitar a mi madre. Santa Caterina es un pueblo increíble, parece sacado de una película.

—Querrás decir que sacan películas de pueblos como ése —acotó Malena en su tono de tengo-tres-doctorados-en-Visconti.

—Bueno, sí, claro —tartamudeó Martín en su tono de niño que no se sabe la tabla de multiplicar<sup>20</sup>.

De esta manera, el narrador omnisciente devela las intenciones, estados de ánimo, segundos pensamientos de los personajes, y los diálogos pueden dejar ver cómo funcionan los personajes casi como si estuvieran representando papeles en el gran teatro del mundo, si se puede evocar a

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 169.

Calderón. Cada uno de ellos quiere establecer contiendas verbales con el otro, imponerse por el poder del lenguaje. En esta novela, en la que los discursos han deformado a las mujeres en la historia, en el siglo XX el lenguaje cotidiano funciona como subversión de esos discursos. Malena utiliza el lenguaje para afirmarse frente a Martín y a los amigos de éste, hombres y mujeres de clase alta que se precian de su cultura y de su poder social y económico. Malena los enfrenta en el terreno del lenguaje, así como lo hace con Martín en el plano de las relaciones de pareja. Los diálogos se pueden llegar a convertir en verdaderas guerras de poder.

Finalmente, cabe comentar que uno de los aciertos de *Malena de cinco mundos*, es el uso de hablas y formas discursivas tan disímiles, que van desde la retórica latina hasta la llaneza del lenguaje coloquial venezolano del siglo XX. Aunque ciertos lectores desprevenidos pueden echar de menos una estructura más homogénea como la de *Doña Inés contra el olvido* y desconcertarse ante esta convivencia de los extremos (formalidad-informalidad, comedia-tragedia, lo histórico-lo fantástico), Torres incursiona en un proyecto muy interesante. Reúne el arriba con el abajo, igualándolos bajtinianamente. Bajtin (1974)<sup>21</sup> postula que la idea del carnaval borra las diferencias en el texto literario, invierte jerarquías, permite las relaciones entre grupos sociales normalmente irreconciliables. En esta novela, Torres relativiza los lenguajes literarios canónicos al reunirlos en el texto con una apropiación de la oralidad, al mismo tiempo que con el humor deconstruye la supuesta seriedad de los discursos de los poderosos. De esta manera rompe con las expectativas del lector de entrar en un texto monocéntrico, que conserve el prestigio del canon y encuentra en la oralidad del diálogo cotidiano un recurso para historiar.

Finalmente, en su última novela, titulada *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999)<sup>22</sup>, la oralidad se manifiesta de una manera más contundente porque la novela se construye como la recreación de grandes diálogos entre un hombre y una mujer en un bar, que recuerda en mucho la terapia psicológica. En las largas sesiones, la mujer ayuda al hombre a recordar a un hermano desaparecido, que participó en la lucha armada

<sup>21</sup> Bajtin, Mijail. *La poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, Traducción de la primera edición en ruso de 1979 por Tatiana Bubnova, 1998.

<sup>22</sup> Torres, Ana Teresa. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

de la Venezuela de los años sesenta. Reconstruir su historia a partir de datos escasos y de los escritos de un diario de ese hermano, se hace un proceso de encuentro del personaje masculino consigo mismo a partir de lo que comenzó como un simple juego. El lenguaje, despojado de la coloquialidad venezolana y más bien neutro en sus acentos, puede leerse desde cualquier país hispanohablante. Sin embargo, se trata de diálogos ágiles e informales, verdaderos torneos verbales frecuentemente ganados por la mujer, cuyos trofeos son nuevas informaciones y pistas que van conduciendo a nuevas hipótesis. Los personajes indagan en el pasado, que se aleja cada vez más. Cuando no pueden acceder a algo, lo inventan a propósito y develan así la historiografía como constructo de coherencia sobre fragmentos dispersos, como creación más que como constatación. La novela es rica en su manejo de la intertextualidad, en su carácter lúdico, en su construcción como un policial. Desde el juego de los diálogos, muchos de ellos cargados de humor irónico, se entra en lo serio de una terapia; desde el espacio informal de un bar, se indaga en la historia del país, una intrahistoria a través de la cual se reconstruye una época soslayada de los manuales de historia, que ha sido más bien hartamente trabajada desde la literatura.

Como puede verse a lo largo de este trabajo, Ana Teresa Torres ha encontrado en la oralidad un recurso para elaborar historiografías alternativas, para contar la historia no desde la posición del príncipe, sino desde múltiples perspectivas de todos los lados de las sociedades. En la riqueza de recursos para contar intrahistorias, la oralidad es uno de los más importantes, pero no el único.

## Crítica literaria venezolana del último cuarto del siglo XX\*

CARLOS SANDOVAL  
Instituto de Investigaciones Literarias

Con la crítica pasa hoy lo que es norma cuando se desea hacer un balance diacrónico del género ensayo: antes de someter a examen los objetos de su estudio el analista debe clarificar el dominio de sus herramientas, dar cuenta del interés que persigue su valoración, definir la práctica. Eso sí: quien acomete la tarea pretende sistematizar sus hallazgos en una perspectiva que busque generar conocimientos y no meras apreciaciones sustentadas en la intuición o en una corazonada. Por supuesto que las intuiciones y los dictados del corazón también funcionan, pero sólo después de un sostenido entrenamiento en el cual esas instancias han pasado a formar parte del espíritu crítico.

Así pues, delimitar los recursos y el campo de trabajo resulta siempre la primera condición que debe cumplir la actividad crítica. Por obvio, el recordatorio no deja de ser pertinente: aún cunde la idea de que las valoraciones sobre literatura constituyen un ámbito creativo tan sutil y abierto como el del ensayo:

En los actuales momentos, cuando el saber crítico se ha convertido en un hecho absolutamente técnico y jerarquizado, justo sería, entonces, tratar de reivindicar con relación a la literatura y sus discursos críticos, una actitud de aficionado frente a aquella. Esto supondría un deseo de establecer correspondencias con la literatura a partir de ciertos lazos imaginarios. La imaginación ocuparía un lugar clave dentro de la crítica literaria, pues ésta ya no resiste toda esa enorme lógica matemática y sociológica que son los distintos discursos críticos de la actualidad.

\* Este artículo forma parte de un Trabajo mayor sobre la crítica y el ensayo literarios venezolanos.

<sup>1</sup> Santaella, Juan Carlos. *El huerto secreto*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999, p. 86.