

**MALENA DE CINCO MUNDOS, DE ANA TERESA TORRES:
DE MUNDOS, MUJERES Y REPRESENTACIÓN
Y DEL NO CAER EN CIERTAS TENTACIONES**

GISELA KOZAK ROVERO
Universidad Central de Venezuela

La novela *Malena de cinco mundos*, de Ana Teresa Torres desafía orientaciones de la crítica feminista norteamericana y europea, apostando por una concepción histórica de la construcción del sujeto femenino y una propuesta estética compleja que elabora prácticas de discurso pertenecientes a distintas épocas —autobiografía latina, picaresca española, melodrama, biografía. Esta apuesta permite reflexionar sobre las huellas de la autoría en el texto, cómo el feminismo ha penetrado los espacios de la cultura y las diversas orientaciones de la narrativa hispanoamericana actual.

Palabras clave: feminismo, autoría, intertextualidad, narrativa hispanoamericana.

**MALENA DE CINCO MUNDOS BY ANA TERESA TORRES: ABOUT WORLDS,
REPRESENTATION AND NOT FALLING INTO CERTAIN TEMPTATIONS**

The novel *Malena de cinco mundos* by Ana Teresa Torres defies North American and European feminist criticism, by proposing a more historic conception of the construction of the feminine subject and a complex aesthetic proposal that elaborates practices of discourse pertaining to different epochs —Roman autobiography, Spanish roguery, melodrama, and biography. This proposal allows a reflection on the traces of the authorship in the text, how feminism has penetrated spaces in culture and the diverse orientations of the Hispano-American narrative of today.

Key words: Feminism, authorship, intertextuality, Hispano-American narrative.

En *Malena de cinco mundos*, de Ana Teresa Torres (Venezuela, 1945), la protagonista de la novela desea comprender los pro y los contra de su condición de mujer en toda su dimensión histórica; el texto se despliega entonces como la respuesta a una interrogación que hace Malena desde el presente, año 1992, a un pasado que se remonta en el tiempo: la antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento, la Colonia y el final del siglo XIX. Esta interrogación parte de la profunda insatisfacción de Malena con su vida en las postrimerías de la centuria pasada, que se traduce en un reclamo muy claro a los cinco Señores del Destino, los cuales deciden la existencia de cada quien según su buen saber y entender:

—Malena, estamos aquí reunidos para escuchar tu reclamo —declaró pomposamente el Primer Señor—. Habla.

—Ya expuse mi reclamo en 1900. Se me prometió entonces que la próxima vida sería de mujer moderna y no considero que haya sido así.

—¿Y qué es la vida de una mujer moderna? —preguntó inocentemente el Segundo Señor.

—Eso lo deben saber ustedes. Yo sólo sé que esta vida ha sido muy parecida a las anteriores, es decir, no ha sido moderna —replicó Malena.

—Malena, te moriste en un accidente de automóvil. A mí me parece bastante moderno —disimuló el cuarto señor.

[...]

—Fuiste una ejecutiva de una empresa de seguros. Y vicepresidenta. ¿Eso no te parece bastante moderno? —le doró la píldora el Primer Señor.

[...]

—Por otra parte —se alisó los rizos de la barba el Quinto Señor— cuando ocurrió su muerte, usted venía de pasar una semana en una isla del Caribe con un amigo suyo, que no era ni su esposo, ni su prometido.

[...]

—Malena, no tenemos la culpa de lo ocurrido con Alfredo Rivero. Ya sabes cómo son los hombres, pero tú tuviste una vida sexual moderna —trató de convencerla el Tercer Señor.

—Si lo dice por el uso de anticonceptivos, ya ese cuento no me lo trago.

—Pues ha sido un gran invento —comentó el Primer Señor.

—Yo creo que Malena quiere decir otra cosa, ¿no es así Malena? —volvió a intervenir el Tercer Señor (319-320).

Esta airada protesta de Malena ocurre a finales de la novela, una vez que los Señores del Destino han analizado su caso, luego de la revisión de los archivos de sus reencarnaciones. En esta revisión, que constituye el grueso de la obra, se pone énfasis en el sujeto que narra cada historia o mundo de Malena, se atiende a los modos discursivos propios de cada época o, mejor dicho, los modos que nos han sido legados a través de la documentación y la reconstrucción posterior de dichas épocas (marcas de estilo, visión de mundo, condiciones históricas, ideas sobre la mujer), y se insiste en el silenciamiento de ésta frente a las maneras patriarcales de percibirla y, sobre todo, de relatarla y entenderla. Y es que en *Malena de cinco mundos*, los lenguajes más aparentemente objetivos y transparentes —como el de Luca Paccioli, el amante discípulo de Isabella Bruni, la retórica científica de cierto personaje llamado Sigmund Freud o la defensa constante de Malena con sincera buena intención del Tercer Señor

del Destino— esconden una voluntad de discriminación al escamotear la voz o una alternativa real de expresión, defensa o acción femeninas.

Pero el mayor interés de la novela no reside en una suerte de feminismo de tesis que preconiza una visión estática de la identidad de la mujer, en tanto víctima eterna de las sociedades patriarcales, sino en el hecho de utilizar estrategias de discurso del pasado —la autobiografía en la antigüedad latina, la picaresca, la retórica romántica, el humanismo renacentista, asociados históricamente al ejercicio intelectual y literario masculinos— para reflexionar sobre los modos de representación del sujeto femenino, y potenciar los contrastes entre dichas estrategias de discurso y el lenguaje oral cotidiano y desenfadado de la Malena de finales del siglo xx (Rivas, 2000: 186). El humor y la ironía son fundamentales en este ejercicio de reflexión sobre la mujer en la historia occidental, y se ponen de manifiesto en los contrastes a los que alude Rivas, tanto en estilos lingüísticos como en situaciones y diálogos que rompen con los momentos más solemnes o trágicos del relato. Y es que la estructura misma de la novela acentúa dichos contrastes: el texto no se divide en función de las distintas vidas del personaje, sino que el último año de la vida de la Malena contemporánea ocupa varios capítulos, y sus sueños, situaciones y recuerdos la llevan —de un modo que remite a las asociaciones del psicoanálisis— a sus vidas pasadas, y éstos al presente o al mundo de los Señores del Destino, quienes tienen la obligación de abrir los archivos en los que aparecen las reencarnaciones de la protagonista. Precisamente por este pasar de una remembranza o situación a una vida pasada, tampoco la presentación de las vidas de Malena sigue un estricto orden cronológico: se nos introduce a la Malena de finales del xx, a la matrona romana Giulia Metella, a Juanita Redondo (siglo xviii), a Isabella Bruni (siglo xvi), a una mujer del siglo xiii, y a la Malena decimonónica.

En esta estructura se superponen diferentes visiones de mundo, distintos modos de narrar, registros orales, tragedia y comedia, solemnidad y burla. Dado este grado de complejidad narrativa, puede decirse que el interés mayor de Ana Teresa Torres en *Malena de cinco mundos* es el de comprometerse con una búsqueda estética que explora, en tanto tal, las virtualidades del lenguaje en la búsqueda de formas de vinculación con la historia, la cultura y la sociedad que promuevan una visión alternativa sobre la mujer, sin dejarse atrapar, como dije anteriormente, por una perspectiva estática de la identidad femenina, y sin caer en ciertas tentaciones de la literatura realizada por mujeres hoy día.

La primera de ellas es que el mercado editorial internacional privilegia una escritura afincada en estereotipos complacientes y en modos de contar que no signifiquen ningún reto para el lector (Masiello, 1996: 751). *Malena de cinco mundos* se distingue por una conciencia narrativa capaz de captar estilos de escritura pertenecientes a culturas y tiempos distintos y establecer sus rasgos fundamentales,

por medio del saqueo intertextual (Genette, 1989: 11)¹ y de una estructura polifónica que se traduce en voces narrativas muy bien diferenciadas. Lucio Lucarnio, Juanita Redondo, Luca Paccioli, el narrador de la *Malena* del siglo XIX, obedecen a formas de escritura y, relacionadas con éstas, a visiones de mundo, divergentes. Como ejercicio novelístico, *Malena...* está muy lejos del sentimentalismo familiar, la perspectiva intimista y las narraciones de lenguaje homogéneo y "correcta" redacción de una Isabel Allende².

La segunda tentación es la de la crítica feminista, influida por el psicoanálisis lacaniano, que hace énfasis en una estética que rompa absolutamente con todas las convenciones literarias propias de las sociedades patriarcales, en una suerte de radicalización violenta (y bastante utópica) de la diferencia genérica³. *Malena...* demuestra, por una parte, un conocimiento del canon literario occidental que le sirve,

-
- 1 Ana Teresa Torres realiza, en palabras de Genette, un "pastiche" de diversos estilos literarios, en el que no se imita un texto en específico sino las estrategias narrativas de dichos estilos.
 - 2 No se confunda esta apreciación con un ataque a esta escritora; lo que ocurre es que prefiero que mi trabajo se oriente hacia otras cosas y hacia otro tipo de proyecto novelesco. A diferencia de otros críticos, no veo mayor provecho en atacar a escritoras como Allende, Laura Esquivel o Marcela Serrano, verdadera santísima trinidad del éxito editorial de las mujeres en América Latina. La crítica justa a sus limitaciones y complacencias no puede confundirse con el rechazo a su éxito de público, como si el solo hecho de ser entendido por una minoría fuese garantía de compromiso ético y subversión ideológica. Creo más útil intentar contextualizar la escritura de las mujeres en sus relaciones con problemas tan complejos como la industria cultural, el feminismo, la ruptura de las diferenciaciones entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas, el estudio de las condiciones de recepción. Por sobre todo, hay que analizar los textos producidos por mujeres que rompen abiertamente con la idea, muy divulgada en los medios críticos y editoriales, de que las mujeres sólo escriben literatura "light", y entender, además, que una crítica feminista realmente activa y con intereses políticos concretos debe entender las prácticas femeninas más diversas, incluida la lectura de la literatura "light" por parte de un considerable sector de las mujeres, en lugar de condenarlas sin remedio y sin matices. De lo contrario, los estudios de género se regodearán en prácticas minoritarias y se mantendrán apartados del grueso de las mujeres.
 - 3 Refiriéndose a Hélène Cixous, dice Rivas (2000: 77):

Para Cixous, lo masculino y lo femenino no necesariamente se asocian con el hombre y la mujer concretos. Lo femenino es lo subversivo, lo generador, el fluir discontinuo, que no reprime las diferencias, lo múltiple y lo heterogéneo. Lo masculino se asocia, en cambio, con el discurso dominante, castrador, falocéntrico y monocéntrico. Esto sólo invierte los signos positivos y negativos tradicionales, pero tiene como base los mismos criterios binarios arbitrarios con que se ha construido la diferencia sexual en Occidente.

Por su parte, Nina Baym (1999) cuestiona esta visión del feminismo psicoanalítico francés, representado fundamentalmente por Cixous y Luce Irigaray, de la siguiente manera:

Christiane Makward, una de las traductoras y comentaristas más importantes del feminismo francés, describe el lenguaje de la mujer: "abierto, no lineal, inacabado, fluido, desarticulado, fragmentado, polisémico, que trata de decir el cuerpo, v.gr., el inconsciente, que implica silencio,

precisamente, para hacer una crítica de la vida de la mujer a través de la historia. Por otra, hace gala de una voluntad de diálogo y revisión de la historia que requiere del examen de formas de discurso —científicos, históricos, filosóficos, políticos, etcétera— que si, por una parte, han segregado a la mujer, también la han reivindicado. Isabella Bruni, la médica florentina ubicada en el Renacimiento y cuya vida es narrada por su amante y alumno Luca Paccioli, es víctima de la peor injusticia al arrebatársele la posibilidad de firmar su trabajo científico, en el que se plantea nada más y nada menos que la participación de la hembra humana en el proceso de la reproducción ¿En qué otro lenguaje podía expresar un descubrimiento tan importante sino en el de la ciencia de la época, a la cual se enfrentaba? Igualmente, escribió un tratado feminista y uno amoroso, cuestionados porque provenían precisamente de una mujer que defendía su condición. La novela analizada hace suya, desde la perspectiva literaria, la necesidad de entender la variedad de discursos con que la mujer manifiesta su participación en la vida social, lo cual debe ser uno de los objetivos centrales de la crítica feminista (Baym, 1999: 59-60)⁴.

incorpora la simultaneidad de la vida en oposición o contraste con los lenguajes preconcebidos, orientados, magistrales o 'didácticos'". Las mujeres a las que generalmente se asocia con esta idea son Hélène Cixous y Luce Irigaray, quienes estudiaron psicoanálisis con Jacques Lacan y cuya visión está asociada al patriarquismo de éste. Aunque a veces intentan escribir en el estilo que recomiendan, ambas admiten que un lenguaje tal nunca ha existido antes (58).

Luego relaciona esta tesis sobre el lenguaje femenino con la estética modernista:

Como autoras de fantasías lingüísticas alternativas, las mujeres no se pueden distinguir de los modernistas varones (claro que la sustancia es diferente pero no el lenguaje); y el modernismo sólo es una de las formas de la práctica femenina del siglo xx. La idea de un lenguaje alternativo es una apotheosis del credo modernista y también un residuo de la exclusión del modernismo (61).

4 Cito a Baym:

En realidad, "las mujeres" no se están resignando al silencio y a no hablar; no podemos permitirnos ese lujo, y a medida que, cada vez más numerosas, entramos en la plaza pública, no estamos calladas y no gritamos (en público). Como queremos hablar para lograr un resultado usamos el discurso racional secuencial, y es evidente que lo usamos bien. ¿Acaso hemos optado, entonces, por convertirnos en hombres? Antes de asentir, reflexionemos en que esa idea de que nuestra habla es abierta, no lineal, desarticulada, fragmentada, polisémica, va de acuerdo con la idea del "sexo débil" irremediablemente irracional y desorganizado que el Otro masculino desea. La teoría conduce a un lenguaje que es intensamente privado, políticamente ineficiente, diseñado para fracasar. Las mujeres que entran en la vida pública, ya sea como jueces de la suprema corte u organizadoras de sindicatos inquilinarios, prueban empíricamente que la teoría no es cierta; es más, si la siguieran sería por su cuenta y riesgo. Dejan muy a la zaga a las teóricas "avanzadas" de la literatura femenina, ponen en evidencia que su teoría es un lujo esotérico. Claro que, al tiempo que relega a la mujer a la inutilidad, la teoría ratifica a las bellas letras como un pasatiempo de elites (59-60).

La tercera tentación, conectada tanto con parte de la crítica como con parte del público receptor norteamericano y europeo, tiene que ver con la visión de éstos sobre lo latinoamericano: en primer lugar, se exalta el ser comunitario —luchas revolucionarias, población indígena, comunidades pobres— frente al individualismo burgués o frente a las preocupaciones de otros sectores sociales urbanos (Richard, 1996: 738). Hay, pues, un gusto declarado por lo que la misma Torres llama la “estética del sufrimiento” —dictaduras, racismo, torturas, censura— (Torres, 2000c: 18) en detrimento de otras problemáticas. En segundo lugar, se prefiere una imagen de la mujer de nuestro continente vinculada a la naturaleza (maternidad, instinto) (Richard, 1996: 737) o a la magia como modo alternativo de pensamiento frente a la racionalidad occidental (Torres, 2000c: 21). El caso de *Malena de cinco mundos* contradice abiertamente estas exigencias. Hablando de la novela en relación con sus textos anteriores, la autora afirma:

[...] en la medida en que en estas narraciones la voz de la mujer tomó un espacio considerable, la interrogación acerca de su condición me llevó a un texto que pretendía establecerla, ya no en el ámbito local [Venezuela], sino buscando sus raíces en la definición que la historia occidental dio a la femineidad. Allí nació *Malena de cinco mundos*, alguien con la propiedad de vivir varias vidas, en diferentes espacios y tiempos.

[...] Malena, si bien vive en la Venezuela de los noventa, arrastra el peso de sus vidas anteriores —en una parodia del mito de la reencarnación— y de alguna manera demuestra que la condición de la mujer se ve siempre atravesada por las paradojas, las imposibilidades, las demandas contradictorias que la sociedad le impone. La ubicuidad de su vida de ficción le permite enfrentar a la Inquisición en la Italia renacentista, o ser víctima del poder colonial en la Venezuela del siglo XVIII, o ser por un rato una matrona romana o una chica postmoderna o una Madame Bovary tropical (Torres, 1993: 27).

Esta novela, evidentemente, nada tiene que ver con las apetencias mágico-telúricas de otras latitudes, mencionadas más arriba, pues constituye una revisión de vida de la mujer urbana en diversos momentos históricos, y de los obstáculos que tiene que enfrentar en su vida individual (que refleja la condición general del género al que pertenece) incluso cuando forma parte de sectores sociales poderosos o disfruta de determinados privilegios. Ejemplo de esto son los personajes de Giulia Metella, la matrona romana, la Malena del siglo XIX, o la Malena contemporánea, con sus aditamentos profesionales, académicos y monetarios. Y no es que en *Malena...* no haya torturas, injusticias y horrores, claro que los hay, pero no se trata de esa especie de “barbarie” latinoamericana que pareciera conmover las sensibilidades de algún

grupo de críticos o algún público, sino de las prácticas violentas hacia las mujeres tanto en Europa como en América Latina. Además, la Malena de finales del siglo xx ha tenido una vida amorosa agitada, es una ejecutiva exitosa en el campo de las finanzas, viaja a las islas del Caribe, en concreto a Margarita, y asiste a foros sobre películas —*La Ciudad de las mujeres*, del cineasta italiano Federico Fellini, por ejemplo— amén de leer a Julio Cortázar y a Margaret Adwood, entre otros autores. Es decir, es una mujer profesional que vive las contradicciones y problemas de las condiciones de vida de las urbes latinoamericanas. Poco tiene que ver este personaje con “el misterio de lo maravilloso, ni el romanticismo revolucionario” (Torres, 2000c: 21). De hecho, lo que Malena reclama es que a pesar de todas las ventajas obtenidas por las mujeres como ella —pues ni hablar de que las tengan las provenientes de otros sectores sociales o culturas—, igual siguen esclavizadas por el amor y el sexo, cual lánguidas damiselas del siglo xix.

Ni siquiera el toque fantástico que imponen el mito de la reencarnación y la presencia de los arbitrarios e irónicos Señores del Destino, así como los reclamos de los personajes femeninos desde la muerte, pueden interpretarse como una concesión en el sentido en el que he venido hablando. Se trata de una parodia del mito de la reencarnación que ha entrado a América Latina por la vía del enorme mercado internacional de los libros de autoayuda y por la divulgación de enseñanzas místico-religiosas de origen hindú, lo suficientemente diluidas para el gusto de los occidentales por lo visto no muy conformes con sus prósperas sociedades. Desde esta perspectiva, *Malena de cinco mundos* se ubica en el extremo opuesto de *La ley del amor*, de la mexicana Laura Esquivel, quien desarrolla su novela desde la reencarnación como un proceso que conlleva indefectiblemente a la liberación de la humanidad por intermedio del amor, en el más amplio sentido de la palabra. Así, lo que en Esquivel es fe, en Torres es burla; lo que en Torres es conciencia de la historia, en Esquivel es creencia religiosa y exaltación del romance hasta la muerte (tópico del siglo xix del que se sirve Torres para ironizarlo en el personaje de la Malena decimonónica).

Pasaré ahora a revisar los distintos mundos de Malena, con el fin de examinar la construcción de la subjetividad, las estrategias narrativas y la problemática de la representación, partiendo de que el lenguaje, en tanto material propio de los modos de representación literaria, moldea y constituye nuestras percepciones sobre nosotros mismos y los otros, como sujetos que vivimos circunstancias espacio-temporales y culturales concretas. La autobiografía latina, la picaresca, el estilo renacentista o la estética romántica no son, obviamente, neutros e inocentes en lo ideológico, y si son utilizados en una novela como *Malena de cinco mundos*, lo son menos.

“Honor a ti, dignísima esposa y madre”: las trampas de la autobiografía

El capítulo III, titulado “Honor a ti, dignísima esposa y madre”, relata la autobiografía de Lucio Quinto Lucarnio, romano del siglo II, en relación a sus hechos públicos y a su vida con su esposa Giulia Metella, la Malena de la antigüedad latina. El uso de esta forma narrativa en *Malena...* no es mera casualidad: la imagen del hombre que recorre el camino de la vida, en sus dimensiones privada, pública y filosófica, como diría Bajtín (1986: 289), es indispensable para entender el papel de la mujer aristócrata en ese momento histórico. De hecho, en la novela todo lo relativo a la existencia de Lucio está ligado indisolublemente a su esposa Giulia Metella, a la que considera culpable de cada una de las desgracias de su vida.

La autobiografía en este capítulo permite ventilar asuntos de pareja poco edificantes, pues, en este caso, no se trata de un documento escrito para la posteridad o para un público ávido de enseñanzas: el narratorio, necesario correlato del narrador autobiográfico, es nada menos que Giulia Metella, y el público lector será exclusivamente los Señores del Destino. De este modo, Giulia no podrá contradecirlo porque ya está muerta. Tampoco hubiese podido contar su historia porque la autobiografía es un género latino para ciudadanos ilustres, y no para una esposa y madre por muy digna que haya sido. No por casualidad la única información sobre Giulia Metella de la que disponen los señores del destino, es que fue esposa de Lucio y madre de dos hijos (32). Todo lo demás que sabemos de este personaje es la perspectiva que tiene su marido sobre ella. El género autobiográfico latino es asumido en sus rasgos de estructuración y estilo —niñez, juventud, aprendizaje, vida pública y privada, escritura homogénea y precisa— pero su finalidad textual es modificada de acuerdo al proyecto narrativo de la novela, sustentado en la voz femenina como voz silenciada. Se subvierte entonces el género, en un distanciamiento irónico de sus intenciones didácticas y de reconstrucción del propio proceso de la personalidad, y se pone en duda lo que cuenta el narrador sobre sí mismo y sobre su esposa. Como dice George May, “la autobiografía no es verídica porque es justamente una autobiografía”.

En palabras de Luz Marina Rivas, Lucio relata “[...] desde la intimidad y juzga el mundo desde el esquema binario de Virgilio y Horacio: *ciudad-campo, ambición-dorada medianía*, Giulia Metella-él mismo. Giulia encarna toda la corrupción del imperio en su papel de esposa dedicada [...]” (2000: 187). En el ejercicio retrospectivo que implica el género autobiográfico, Lucio construye su vida como un intento permanente y fracasado de seguir su vocación filosófica (39) y de disfrutar de los placeres de la vida bucólica, situación que le es negada por la siempre avasallante Giulia, mujer enormemente ambiciosa y que quiere para su marido y su familia todo el esplendor del triunfo en la sociedad romana. Lucio —al igual que el personaje

protagonista de *Memorias de Adriano* (Marguerite Yourcenar) quien escribe una autobiografía-epístola como autodefensa—, es un hombre educado en la filosofía estoica, que detesta los extremos, se mantiene afectivamente distante de las mujeres (con excepción de su hija), busca el equilibrio interior, se inclina por la amistad con los hombres —no me refiero a la homosexualidad sino a una preferencia de carácter intelectual y espiritual—, y no le gusta el boato. Y como Adriano, Lucio también miente.

Este relato de Lucio es, pues, la puesta en escena de una subjetividad masculina, que se construye desde una perspectiva plástica y unitaria de la misma, propia del género autobiográfico clásico (Bajtín, 1986: 289), en el sentido de concebir la vida como una constante tensión entre la voluntad y sus resultados. Lucio desea ser un buen Cónsul de la provincia africana de Bulla Regia, un hombre intelectualmente lúcido, un padre amante y un amo justo con sus sirvientes, pero las ambiciones y el gusto por los lujos y por el poder de Giulia Metella lo llevan, según él, a ser devuelto a Roma de mala manera y a distanciarse de su hijo varón. Pero a diferencia de su modelo antiguo, este relato autobiográfico presenta una subjetividad masculina asediada por una ignorancia profunda de las razones de los propios actos y de la naturaleza de sus verdaderos deseos, en lugar de hablar del desarrollo de la personalidad como un constante progreso y una serie de pruebas superadas. El trabajo textual desplaza la triunfante concepción de la vida viril como aprendizaje, conocimiento de sí mismo y dominio del mundo, hacia la representación de una subjetividad marcada y definida por las ventajas y desventajas sociales, políticas, ideológicas y culturales de la época, y que al ser incapaz de comprender las convenciones que mantienen presa a Giulia, tampoco puede llevar a cabo el proyecto de existencia que insiste en añorar. Veamos esta cita:

Lograste Giulia Metella, hacerme sentir un extraño dentro de mí. Lograste que te debiera todo, y tu felicidad consistió en arrebatarme la mía. En que yo no fuera, como siempre habías querido, otra cosa que un emblema. Comprendí que bajo tu sumisión se ocultaba una dominación de la cual no era posible sustraerme. Estabas dispuesta a todo con tal de que yo fuera tuyo. Y ésta es la última razón de mi odio, por que lograste que yo no fuera, por mi mismo, capaz de distinguir mi propia dicha o mi infortunio (76).

Irónicamente, Lucio reencarna en Martín Spósito, un ferroviario italiano (32), y en Martín, el amante de la Malena contemporánea, quien por cierto tiene una esposa muy ambiciosa llamada Julia, bastante parecida a la matrona romana (31, 146). El Martín contemporáneo es rico, poderoso, poco interesado en la cultura, y nunca amó a su esposa: de la única mujer de la que se ha enamorado en su vida es de Malena, la

reencarnación de Giulia Metella. Definitivamente, esta autobiografía sólo convence a los Señores del Destino, que califican a Lucio de pobre hombre y se alegran de no tener mujeres (77). Y, por lo visto, Giulia Metella se merecía su convencional y muy latino epitafio “Honor a ti, dignísima esposa y madre”, a pesar de que para ser merecedora del mismo se convirtió, como dice la Malena actual, en un monstruo (321).

Juanita Redondo, entre hambre, amas, aventuras y modernidad

A diferencia de Giulia Metella y de Isabella Bruni (la médica del Renacimiento), que no se representan a sí mismas, Juanita Redondo (siglo XVIII) lo hace, y no es casualidad que tenga esta prerrogativa. Es una mujer sola que no tiene hombre que la proteja, su vida es de una sorprendente modernidad, y es lo suficientemente ilustrativa de lo que le ocurre a las jóvenes demasiado despiertas, poco cristianas y muy ligeras de cascos. Probablemente, por estas razones los Señores del Destino, en especial el Quinto Señor, se dignan a concederle un archivo para ella sola, a diferencia de lo que hacen con la dignísima Giulia Metella y la estudiosa Isabella Bruni.

Juanita se representa a sí misma con el género picaresco, el cual permite la posibilidad del testimonio de vida (Rivas, 2000: 186), y, por sobre todo, de un testimonio de vida que se enmarca en las transformaciones propias de la modernidad novelesca, en la que tiene vital importancia la interacción entre distintos sectores sociales, distintas hablas, el tiempo biográfico y las transformaciones interiores del protagonista (Bajtín, 1986: 182). Y es que a diferencia de las otras Malenas, Juanita, además de mujer, es huérfana y sin fortuna, lo cual le da un sesgo mucho más trágico y brutal a su situación, a pesar de que la historia de esta Lazarilla es divertidísima: Juanita es víctima de hombres y mujeres que se aprovechan de sus desventajas. Su testimonio desborda sinceridad no porque Juanita diga “toda la verdad” —pícara es pícara, y pícara miente—, sino por el registro oral, desenfadado y popular que le confiere a la narración de sus desgracias, propio de las marcas de estilo de la picaresca, capaz de expresar la esencial modernidad de la aventurera Juanita, que emigra de polizonte en un barco a América (113) y siempre hace lo que le viene en gana, así lo que le venga en ganas sea una montaña de errores. Además, la elección de este modo de contar una vida femenina aprovecha uno de los rasgos paradigmáticos del género: el relato convergente, en el que todos los episodios, estructurados de acuerdo al servicio de varios amos, están subordinados a explicar el estado de deshonor del personaje, que en el caso de Juanita tiene que ver con el hecho de ser ahorcada injustamente. El pícaro, y en este caso la pícara, es, pues, una víctima de la sociedad, independientemente de su comportamiento marrullero y poco recomendable. Como le dice su última ama, hace falta mucho para ser honrada (124).

El mundo en tanto escenario de la subjetividad es representado entonces como el escenario del cambio y la aventura, pero marcado por un sino que es el de la desgracia, proveniente de las condiciones económicas, políticas y sociales de la época. Juanita, en tanto representación de una subjetividad femenina, está marcada por ser mujer, de Sevilla, de la época de la colonia, inmigrante, pobre, relativamente ignorante, sola. Pero, por sobre todo, su triste destino se lo buscó ella misma, al no amoldarse a la circunstancias de las mujeres de su tiempo. La mujer, en *Malena de cinco mundos*, está asediada por su falta de alternativas: si es una dignísima matrona, es vituperada por su marido y no tiene una historia propia, y si es una sinvergüenza, tiene una historia, pero que termina en la horca. Cosas de los Señores del Destino...

Infirmas, Imbecillitas, Humilitas...: Isabella Bruni o la ironía de un título

Los adjetivos latinos del título del capítulo VII se corresponden a la idea que los tratados antiguos tenían sobre la mujer, suerte de cuerpo asqueroso sólo imprescindible para servir de receptáculo para la reproducción de la especie (166)⁵. Y así se llama el relato que el médico Luca Paccioli hace a sus discípulos sobre la médica florentina (1535-1585), lo cual es una mortal ironía porque como dice el bondadoso Tercer Señor del Destino, Isabella Bruni fue una gran médica de su época (156). Lamentablemente, la única referencia que hay sobre ella es que fue hija y esposa de médicos, conocida por su "abnegada dedicación a las mujeres enfermas y parturientas" (156). Por lo tanto, la forma de acceder a su vida es consultando el archivo de Luca Paccioli, médico veinte años más joven que ella que la conoció en su madurez y fue su amante. Con gran generosidad y desprendimiento, por lo menos en principio, Luca cuenta en detalle la trayectoria de Isabella como parte fundamental de su propia vida y del origen de su saber científico:

Antes de morir, queridos discípulos, quiero legaros un secreto que he mantenido a los largo de muchos años, pero que ya debo revelar porque el tiempo se me vence y siento a la muerte aproximarse para llevarme consigo. Quiero que

5 Un ejemplo perfecto de esta visión, nos lo da *Malena...* en el sermón que un fraile le dirige a la Malena de siglo XIII, que apenas es presentada en el texto porque nadie habla de ella sino el sacerdote, no tiene nombre y sólo se sabe que le puso cuernos al marido. Cito:

En tu condición no hay redención total, siempre tu cuerpo será una cueva de pasadizos escondidos que los hombres escarbarán como bestias ávidas, y tú, cochina hembra, animal demoníaco, magdalena pecadora, enseñarás esos pasadizos a los hombres, permitirás que ellos entren y que se solacen como perros paganos en tu interior, y lo que es más, tú, serpiente luciferina, apenas un hombre enfermo... (221).

vosotros sepáis el origen de los conocimientos que vuestro maestro, Luca Paccioli, os ha transmitido contra la opinión de los ignorantes. La gloria de la ciencia y el honor a la verdad requieren que el secreto deje de serlo. Para ello debo comenzar a relataros una historia que se remonta a los principios del siglo pasado, pero os aseguro que la paciencia de escucharla será retribuida (159).

Ciertamente, la Malena contemporánea duda de Luca como narrador de esta historia (321) porque no se sabe lo que omitió; al fin y al cabo a Isabella, como a Giulia Metella, le es arrebatada la palabra, y, además, Luca no fue capaz de obviar que fue su amante... Los Señores del Destino —que creyeron a pies juntillas la versión de Lucio sobre su esposa, apenas defendida por el Segundo Señor quien piensa que pudo no haber sido feliz (78)— dudan, con la excepción del Tercer Señor, de la veracidad de los méritos de Isabella. Además, esta suerte de biografía renacentista inspirada en los clásicos de la antigüedad, pertenece a un género que posee sus convenciones específicas, de la cual la más importante es la del compromiso del discípulo con el maestro (Estébanez, 1999: 100). Está emparentada pues con la “laudatio” latina, y, por lo tanto, implica una visión de mundo que exalta los méritos cívicos e intelectuales del maestro: genealogía familiar, vida pública, hechos maravillosos y virtudes eminentes (curiosamente no sabemos nada de la muerte de Isabella, parte clave de la biografías hechas por discípulos, quizás porque el relato de sus hazañas llega aproximadamente a la época en que ella, de treinta y siete años, y Paccioli se convierten en amantes). Además, esta biografía es de carácter oral y por lo tanto se hace énfasis en la intención didáctica, en el estilo del sujeto que enuncia el discurso, imbuido de la visión de mundo renacentista, y en el público de médicos, todos hombres jóvenes. Por lo tanto, la selección de lo narrado tenía que obviar lo que violentase este esquema.

Entre otras cosas, era necesario obviar la propia voz de Isabella Bruni, que jamás podría contar con tan atento público, ya que nunca hubiesen creído que ella, mujer, era capaz de tanta sabiduría. Tampoco podían citarse sus obras, prohibidas y firmadas por su marido Piero Pulci, o apenas copiadas a mano. Igualmente, el maestro calla la verdadera razón —más allá de haber observado los sufrimientos del parto o el deseo de dedicar su vida al estudio—, por la que Isabella no tuvo hijos, puesto que si descubrió un anticonceptivo tal descubrimiento no es señalado por Luca. ¿Me excedo en olfato crítico al pensar que esto podría estar relacionado con la última remembranza erótica de Paccioli, en la que acaricia a Isabella con la lengua en lugar de penetrarla? (202) (en todo caso, tal cosa no es materia para contar a los discípulos).

Luca representa a Isabella como un ejemplo de la universalidad, la secularización y el espíritu de descubrimiento y desmascaramiento de la flor del pensamiento renacentista. Es tal su dimensión intelectual que es capaz de encarnar el ideal humano

de los sectores ilustrados de la época, igualmente versado en ciencia y artes y comprometido con el conocimiento como posibilidad de transformación del mundo. En pleno ascenso de la pequeña burguesía, a la que pertenecen Mateo Bruni y su esposa Verónica, padres de Isabella, ésta recibió una educación “propia de hombres” (160-61) y demostró que la virtud podía más que el linaje, dentro del ideario muy restringidamente democratizador de la época. Isabella, prácticamente, es un hombre y no una fémina del Renacimiento, sin querer caer en una definición estereotipada de lo femenino ni mucho menos; se trata del que al ser contada desde la perspectiva de Luca, no sabemos exactamente cómo se manejó en tanto mujer enfrentada a la ciencia, a la filosofía y a la reflexión sobre su género.

Sabemos que era poco dada a la amistad con otras mujeres porque las consideraba triviales (la Malena contemporánea piensa en ella cuando reflexiona sobre por qué nunca ha tenido maestras femeninas [155]). Su única amiga fue Camilla de Sieva (187), la cultivada cortesana que al morir les deja su cuerpo con un niño adentro a ella y a Piero Pulci para que hicieran sus investigaciones sobre la reproducción humana (191). Sabemos también que acompañaba como ayudante tanto a su padre como a su marido —muerto antes de los cuarenta años por la diabetes—, y que tuvo que vestirse de fraile o con cualquier otro traje de hombre para poder ejercer la medicina. Es decir, estamos enterados de que vivió entre hombres, fue instruida por hombres, se hizo pasar por varón y su único discípulo fue uno de ellos. Sin duda, hay una Isabella que se nos escapa, pero no hay nada que hacer porque los Señores del Destino no le dieron la oportunidad de representarse a sí misma. Su biógrafo, Luca, la representa dentro de unos cánones que sólo exaltarían a una mujer que cumpliera a cabalidad las exigencias de los hombres para otros hombres, desde su formación familiar hasta su muerte. Pero, aún así, Isabella tampoco es aceptada. De acuerdo a los Señores del Destino, no hay mujer buena: ni las matronas, ni las que hacen lo que les da la gana, ni las cultivadas.

Malena, promesa rota

Malena, la de finales del siglo XIX, escribe un diario, habla desde el diván de Freud en Viena, y es narrada a través de un relato con dos registros superpuestos en el que la atmósfera decimonónica es atemperada con contrastes humorísticos e ironías a granel. A diferencia de otros mundos de Malena —contados por alguien que se representa en la novela— en éste hay un narrador no representado que explicita la contemporaneidad del texto. La Malena decimonónica solicitó a los Señores del Destino ser en su próxima vida una mujer moderna (255): su archivo está impregnado de una juguetona contemporaneidad que pone en evidencia tanto que esta Malena es el inmediato antecedente de la Malena de finales del siglo XX, como la importancia

de la estética romántica y el lenguaje médico en las representaciones de la mujer (Silva Beaugard, 2000: 131-145). El doctor Torres es muy claro respecto a Malena: "Está asténica, anémica y clorótica" (259), situación deplorable causada porque no la dejan casarse con el Conde de Santa María de Regla (258). Finalmente lo hace pero enviuda, y el bien intencionado doctor Torres sugiere que hay que enviarla con el Dr. Charcot (266), famoso por sus tratamientos para las histéricas, radicado en París. La lánguida y guapa Malena, apesada en su dolor, sólo logra verse como una heroína romántica, una Bovary tropical, que, de algún modo sabe, y esto es un rasgo de humor oblicuo que agrieta el lenguaje romántico, que está enamorada de su propia pasión, de su "malenitis" (292), o en otras palabras, de la representación que tiene de sí misma en tanto mujer arrebatada por los sentimientos. Y esa representación es la propia del espíritu romántico, que vio en el amor una nueva teología en un medio secularizado y pragmático (Silva Beaugard, 2000: 131). Al entregarse al dios de la pasión, Malena se entrega a las codificaciones propias de una visión de la mujer que primero la exaltó como heroína y luego la consagró como enferma (Silva Beaugard, 2000: 135). Al exigirle a los Señores del Destino ser una mujer moderna en su próxima vida, Malena lo que pide a gritos es que la liberen de esta representación que la llevó hasta la muerte.

En esa compleja urdimbre de participación, complicidad y resistencia que implica la situación de la mujer en nuestras sociedades, tanto la Malena del siglo XIX como la del siglo XX se rebelan en vida contra ciertas representaciones de la mujer, pero no contra otras: dudan del psicoanálisis, dudan de sí mismas y dudan del mundo... pero ambas, cada una a su manera, mueren nada más y nada menos que por amor, dentro de la más recia tradición romántica y folletinesca. La del diecinueve por melancolía (eso que ahora recibe el más gráfico nombre de depresión), y la del veinte por no ocuparse de los frenos de automóvil como típica mujer que es (Quinto Señor del Destino *dixit*, 318) y andar correteando curvas resbalosas en pos de Alfredo Rivero, su gran amor, que aparecía una vez al año pero todos los años. Conste: ambas hubiesen podido escoger otra cosa, pero no le hicieron caso a sus respectivas familias, que les advirtieron los peligros del Conde de Santa María de Regla (263) y de Alfredo Rivero (251).

"Malena, promesa rota", la joven del diecinueve pide ser moderna, la del veinte reclama que no lo fue: los malvados Señores del Destino no cumplieron con su palabra. Malena se muere de melancolía por la ausencia, la otra Malena enfrenta la depresión con la búsqueda de sustitutos para su amor desenfrenado por un hombre cuya actitud semeja el vaivén de un columpio. Gustavo Graterol, Carlos Rengifo (el único con el que se casó y con el que tiene un hijo), el culturoso y borrachín Freddy Márquez, Martín el millonario, pasan por la vida de Malena incapaces de hacerle olvidar a Alfredo Rivero. Pero ni pensar que la representación de ambas sea la misma:

los insidiosos Señores del Destino tienen una aguda conciencia de la modernidad en términos tecnológicos y de organización social. Malena trabaja, vive su vida sexual, usa anticonceptivos y se ve a sí misma y a los demás desde una perspectiva mordaz, amén de hablar y ser narrada en términos de un lenguaje muy coloquial, como demuestra esta cita en la que se narra su encuentro en Margarita con su ex esposo Carlos Rengifo:

Lo primero que pensó Malena al verlo fue, el coño de su madre ahora sí tiene plata. Rápidamente ideó una frase certera y humorística con la cual darle a entender que comprendía que sus años de penuria le habían tocado a ella, mientras que las vacas gordas le habían tocado a otra, y en segundo lugar, algún comentario burlesco acerca de su ridículo atuendo, frente a su elegancia innegable. Malena se había puesto el conjunto beige oscuro con una franela color salmón que le quedaba de película; con la cola de caballo y los Reebok, parecía no más de veintiocho a la sombra. Pero no dijo nada de lo que pasó y se limitó a un saludo tímido, como el de jovencita que se encuentra frente a frente con el muchacho que le gusta, el día que tiene el pelo sucio. Carlos la abrazó con el cariño que se palmea la espalda de un viejo esclavo, y Malena tartamudeó un hola, sintiendo que sus dos años de psicoterapia post-divorcio estaban en la basura (96).

La Malena de finales del siglo xx ocupa un total de seis capítulos, de los cuales cuatro se titulan "En una isla del Caribe", nombre con regusto de postal, publicidad turística o película de espionaje. Y es que efectivamente, el mundo de esta Malena es narrado de modo cinematográfico, en el sentido de acentuar lo visual, las conductas y acciones de los personajes, los diálogos ácidos e irónicos. Así mismo, hay alusiones permanentes al sector social al que pertenecen dichos personajes, a través de las marcas de los productos que usan, los lugares que frecuentan, los gustos y entretenimientos que tienen. El mundo de Malena es de una modernidad implacable. Es más, Malena es una mujer "postmoderna", que según la acepción que se desprende de la novela, significa activa —"superestresada", como la califica Romina (hija de una amiga de Martín) en su argot juvenil (226)—, deportista, elegante, estilizada y de vuelta a todo. O por lo menos eso es lo que ella cree a veces, pues cuando recuerda las dedicatorias cortazarianas-neorrománticas escritas por Alfredo Rivero en los libros que le ha regalado, su perspectiva cambia:

Cuántas veces ese pasaje, el primero, en donde Oliveira y la Maga pretextan un desencuentro en el Quai de Conti, cuántas veces un deseo de ser ese deseo entre ellos, como un pájaro que sobrevuela el Pont des Arts, dentro de algo

luminosamente gris y triste y muy llovido como es siempre un río civilizado que cruza la Cultura y no la selva.

Para mi Maga querida (143).

Su perspectiva cambia y se conecta de inmediato con su antecesora del diecinueve, acostada en el diván. Esta escribe un diario apasionado y melancólico hasta la muerte, capaz de conmover incluso al Segundo Señor del Destino —“¡Qué mujer tan apasionada!”, exclama (297)—, y de darle pistas seguras a Sigmund Freud —quien examina a Malena en lugar de Charcot— para un diagnóstico certero y definitivo: Malena es una neurasténica que, a diferencia de otras, sí expresa sus deseos sexuales, y disfruta del sexo como todo un hombre (299), al igual, por cierto, que la Malena en la que reencarnó posteriormente:

Cómo poder explicarte que es de ese instante del que sufro, de esa ranura de la que surge mi deseo, de esa hendidura que tú abres en el cielo o el mar, esa apenas ventana o abertura o transparencia, y que yo lo que amo es una casi hoja detenida en el aire desprendiéndose (292).

Como dije en otras líneas, desde la perspectiva médica el cuerpo femenino se vuelve una patología, que debe curarse dominándolo a través del diagnóstico, la palabra que marca y segrega. Freud intenta siempre llevar a Malena a un relato otro que él supone que ella esconde: si la joven quiere hablar de su madre —una mujer hundida en la enfermedad mental y en el olvido (283)—, él insiste en que le hable de la bacinilla (281) o de cualquier otra cosa. Su palabra no es válida, es el lenguaje de la histérica, la irracionalidad, la otredad temida⁶. Finalmente, Freud desiste... Prefiere

6 Dice Silva Beauregard respecto al gusto decimonónico por la mujer enferma y la perspectiva masculina desde la cual se emprendía su curación:

El problema se relaciona, evidentemente, con lo que Foucault llamó “los dispositivos de sexualidad”, que en el siglo XIX terminaron por convertir el sexo en un secreto. No se puede olvidar, sobre este punto, que la burguesía empleó primero estos dispositivos sobre sí misma y que el primer cuerpo sometido fue el de la mujer, lo que dio nacimiento a la mujer nerviosa, a la histérica, que sufría de desmayos y vapores. De esta manera, la mujer angelical, sensible, lánguida y casi fuera del mundo, que representó el ideal de mediados de siglo, se transformó poco a poco en la mujer nerviosa que aparece en tantas novelas, poemas, pinturas y hasta anuncios publicitarios de finales de la centuria.

La enfermedad femenina suele ser, entonces, la manera como se manifiesta su sexualidad, su secreto más escondido. No en vano las mujeres nerviosas eran casi siempre adolescentes o mujeres jóvenes atractivas. Era un lugar común en ese momento describir los cambios que produce la pubertad en una niña, acudiendo a los síntomas de la histeria. La presencia del médico se hace inevitable, entonces, para que interprete y domine estos síntomas (sólo falta la entrada

a sus viudas victorianas y llorosas que a la demasiado expansiva y deseante Malena, quien además lo confunde con su nada (o quizás demasiado) cervantino lenguaje, que incluye sonoros criollismos como “carajazo”, “mantuana” y “godarria”.

La Malena actual está tan inextricablemente unida a su antecesora, que el día que decide imaginar una vida que le gusta, se remonta a la época de ésta pero el escenario en lugar de Venezuela es Francia. Aunque esta vida sí le agrada, pues su protagonista gozaba de una pasión desmedida que incluía la posibilidad de fugas y actos extremos, que un doméstico matrimonio jamás permitiría, Malena, como siempre, tiene problemas: en plena fantasía sufre interrupciones nada románticas, como la de una antecesora española que grita “Felisa, ¡traiga usted más bizcochos que están muy buenos” (234). Y es que en definitiva, éste es el gran problema de Malena: es una romántica incurable, por cuenta de los Señores del Destino que auparon todas las modernizaciones posibles menos la de los sentimientos. Pero, romántica o no, Malena también es moderna (y hasta postmoderna...). Hay una ansia modernísima por dominar el propio destino, que escandaliza a los Señores del Destino, que se sienten cuestionados y desplazados en sus funciones (236). Para colmo, en el último capítulo de la novela, Malena les echa en cara que las mujeres siguen dominadas por el amor y el sexo, no son modernas, y que es necesario que exista una Señora del Destino (322). Hartos del caso los Señores del Destino le dan otra vida en el siglo XXI, y antes de que el óvulo sea fecundado “*in vitro*”, la futura Malena sabe que nacerá de nuevo en Venezuela y que de algún modo seguirá ligada a su pasado (326).

Ambas Malenas constituyen variaciones y parodias de la heroína melodramática⁷, vinculadas a agotadores e intensos sufrimientos y congojas amorosas. Desde luego, el

triumfal de Freud). Y éste es también un personaje fundamental en la literatura de finales de siglo, que aparece una y otra vez, al lado de mujeres al borde de la muerte por una contrariedad amorosa, o transformado en la mirada de un personaje masculino, que sabe leer estos síntomas y conoce la terapia adecuada (el matrimonio), aunque no siempre se puede aplicar.

Muchos estudios feministas han presentado estas enfermedades como una forma de resistencia o como una vía de comunicación no verbal, en un período que se caracterizó por la misoginia. Sin embargo, me parece que de este modo se construye un grupo homogéneo que no existió en una época en que empezaban a aparecer, con muchas dificultades, los movimientos feministas en las grandes metrópolis, vistos por muchos sectores como manifestaciones extremas de la degeneración a la que conducía la vida civilizada (135).

7 Mária Russotto define la heroína melodramática así:

[...] Asociar lo melodramático a la producción literaria de las mujeres no es arbitrario. Se sabe que en la historia de la representación del personaje femenino con su secular sucesión de máscaras y distorsiones, la heroína melodramática ha consumido miles de páginas de novelas y folletines, y podríamos considerarla un módulo persistente de narratividad hasta nuestros días. Si, como figura central, ella nace en la mentalidad patriarcal de los suntuosos escenarios de la ópera italiana

corrosivo humor de la novela impugna esta representación de la mujer: la identidad y la vida femenina no pueden ser definidas exclusivamente por lo sentimental.

Malena de cinco mundos: autoría, subjetividad, feminismo y narrativa actual

Hay varios hilos conductores en la narrativa de Ana Teresa Torres —*El exilio del tiempo, Doña Inés contra el olvido*, entre otros textos— que se manifiestan en *Malena de cinco mundos*. Los más importantes para este trabajo son: la conciencia de la historia, la búsqueda de modos narrativos que signifiquen por sí mismos la demostración de esta conciencia, la representación de la mujer, la validación de la voz narrativa dentro del mundo del texto, la polifonía, el interés por el discurso de la marginalidad —evidente también en *Vagas desapariciones*, cuyos protagonistas son hombres—, y las marcas de la autoría en tanto autoría femenina. Todos estos rasgos son considerados por Ángel Rama como definitorios de la narrativa del “postboom” (Rama, 1982: 187). La obsesión por la historia como explicación de las desgracias del presente es un rasgo tan marcado en la obra de Torres, que sus periplos históricos suelen ser a gran escala, sin escatimar el detalle fantástico —encarnado en la voz de ultratumba, en Señores del destino, en seres casi inmortales como Doña Inés—, ni tampoco los registros orales y la biografía familiar como comprensión de lo colectivo. En varias novelas de esta autora, Venezuela es evaluada sin piedad desde diversas perspectivas, que incluyen la de la clase media consumista de *Malena...*, harta de la ineficacia proverbial de nuestra cotidianidad social, hasta el sujeto femenino, y también masculino, que cuestiona los espacios posibles de socialización: la escuela, la familia, la religión, la política, las clases pudientes, la moral en uso (Ortega, 1997: 97).

Ortega afirma que la narrativa del “postboom” se define por su voluntad de abrir espacio para “el deseo, la identidad, y la refutación de los órdenes de lo real” (71) refiriéndose a novelistas como Edgardo Rodríguez Juliá, José Balza, Carmen Boullosa y César Aira. En Torres, la historia no es un discurso previo que dota de

—contexto que define el género como de nivel serio y con leyes propias— es sobre todo el romanticismo del 800 el movimiento que explota, transforma y difunde, en todos los géneros y subgéneros artísticos, la serie de imágenes que hoy continúa vinculada a ese seductor modelo de comportamiento, prolongándose incluso en la ficción más reciente.

[...]

[Pero], el rol en la economía textual que la heroína melodramática cumple en la narrativa más reciente no es el mismo que cumplió, en el siglo pasado, para aquel público sediento de “grandes acontecimientos”, de gestos y palabras altisonantes, capaces de desencadenar hechos trágicos y violentos, donde el puñal, el veneno y el incendio constituían elementos imprescindibles de la trama (1990: 93-95).

condiciones de verosimilitud al texto novelístico, es el contendiente con el que se dialoga y se pelea, para dar paso a la subversión del orden cotidiano, del dato de la experiencia, de las identidades preconcebidas. Efectivamente, el deseo entra en juego en esas subjetividades en tensión con el mundo, que se representan y se expresan de muy diversas maneras. Desde esta perspectiva, Torres participa en la mezcla de todos los géneros —hecho que admite desde las formas de lo coloquial y de la cultura de masas hasta la más refinada elaboración de géneros antiguos—, lo cual constituye un rasgo considerado esencial en la narrativa actual (Shaw, 1999: 357), insistiendo, eso sí, en la subjetivización e interiorización del discurso (Tornes Reyes, 1996: 45), indispensables para la reflexión sobre la identidad desde una perspectiva histórica e intrahistórica.

Por todo lo dicho, la autoría en Ana Teresa Torres tiene en un especial interés, porque confluyen armoniosamente la urgencia de marcar las huellas de la autoría femenina, la conciencia estética, las vinculaciones con la literatura venezolana, latinoamericana y de otras latitudes, la necesidad de representar a la mujer en toda su dimensión pública y privada y la voluntad por expresar una postura feminista abierta al diálogo cultural, social, histórico, literario y político. Muy lejos estaría la novelística de Torres de un feminismo “esencialista” que negase la posibilidad de pensar la subjetividad femenina desde ópticas múltiples y cambiantes, o un feminismo segregacionista que se empeñase en postular una literatura aparte, que impidiera un diálogo con la cultura y la literatura en su sentido más amplio. La autoría femenina en este caso no es más que la voluntad expresa de enfocar con el mayor énfasis la situación de la mujer, apropiándose de registros literarios múltiples, como de hecho lo hace Ana Teresa Torres, sin importar que sean lenguajes originados en las sociedades y culturas patriarcales. Lo que interesa es que son modos de representación que al vincularse con una época determinada, sirven de punto de partida para un vasto ejercicio de producción y desplazamiento de múltiples y nuevas significaciones. Por eso es que la varonil autobiografía de Lucio Lucarnio, el romano, termina convirtiéndose en un alegato en defensa de la temible Giulia Metella, y el mito de la reencarnación en una lección de historia.

Dentro de este contexto, *Malena de cinco mundos*, y la obra de Torres en general, significan una de las propuestas de mayor interés dentro de la literatura venezolana actual, por su complejidad narrativa y por su manera crítica y heterodoxa de debatir problemáticas internacionales contemporáneas desde una perspectiva que privilegia nuestro aquí y ahora.

Bibliografía

- Alarcón, Norma (1996). "La frontera de Andalzúa. La inscripción de una ginocrítica" en Beatriz González (ed.). *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías*, Vol.2. Caracas: Nueva Sociedad.
- Avelar, Idelber. "Bares desiertos y calles sin nombre: literatura y experiencia en tiempos sombríos", *Revista de Crítica Cultural* 7 (1993): 37-43.
- Bajtín, Mijail (1986). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland (1972). "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baym, Nina (1999). "La loca y sus lenguajes: por qué no hago crítica literaria feminista" en Marina Fe (ed.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustillo, Carmen (1997). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.
- Conteris, Hiber. "Formas heterogéneas en la nueva narrativa hispanoamericana", *Texto Crítico* 39 (1988): 12-25.
- Daus, Ronald. "La literatura novísima en América Latina", *ECO* 267 (1984): 305-20.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Gaspar, Catalina. "Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva", *Estudios* 8 (1996): 113-32.
- _____. "Realidad, ficción e ideología: la productividad interdiscursiva", *Escritos* 7-8 (1997): 63-70.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Lumen.
- Hutcheon, Linda (1992). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Kristeva, Julia (1984). *El texto de la novela*. Madrid: Lumen.
- Masiello, Francine. "Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal", *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 745-766.
- Ortega, Julio (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prada Oropeza, Renato (1999). *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana.
- Rama, Ángel (1982). "Los contestatarios del poder" en *La novela latinoamericana (1920-1980)*. Bogotá: PROCULTURA, S.A.
- Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación", *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 733-744.

- Rivas, Luz Marina (2000). *La novela femenina: tres miradas femeninas de la historia de Venezuela*. Valencia (Venezuela): Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura.
- Russotto, Margara (1990). *Topicos de retorica femenina*. Caracas: Monte Ávila.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Silva Beauregard, Paulette Cécile (2000). *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Skrmeta, Antonio. "Perspectiva de los novísimos", *Hispanmica* 28 (1981): 49-64.
- Smith, Paul (1988). *Discerning the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tornes Reyes, Emmanuel (1996). *Qu es el postboom?* La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Torres, Ana Teresa. "Destino de la novela", *Imagen Latinoamericana* 100 (1993): 23-27.
- ____ (2000a). *Malena de cinco mundos*. Caracas: Editorial Blanca Elena Pantin.
- ____ (2000b). "Balza y las mujeres" en: *A beneficio de inventario*. Caracas: Memorias de Altagracia, 2000.
- ____ (2000c) "De novela, mercado y exotismo" en: *A beneficio de inventario*. Caracas: Memorias de Altagracia.
- ____ (2000d). "El escritor ante el siglo XXI" en *A beneficio de inventario*. Caracas: Memorias de Altagracia.
- Volek, Emil (1994). *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.