

## LA VOZ IRONICA EN DOÑA INES CONTRA EL OLVIDO

*Fabiola Franco*  
*Macalester College*

**G**eorg Lukacs (1916) postula la ironía como mentalidad normativa de la novela. Con ello, evoca un principio capaz de dar forma, un sentido inherente de difícil aprehensión, pero que una vez localizado en la mente de quien busca someter la realidad histórica a reflexión literaria, engendra todo un género: **la novela**. Culler (1975), por su parte, afirma que la novela es una forma irónica nacida de la discrepancia entre significado y experiencia, cuyo valor se funda en el interés de allanar tal discrepancia, a sabiendas de que toda pretensión de lograrlo revela una ceguera absoluta.

Las anteriores paráfrasis de Lukács y Culler buscan ilustrar la significación que guarda para la crítica literaria el término "ironía" y, a la vez, su naturaleza elusiva. Tradicionalmente se ha definido la ironía como un proceso mediante el cual se dice una cosa y se entiende otra. El siglo XX, al ampliar este concepto básico, ha dado al término un significado de relación disparatejo o desproporcionado, que se adapta al asignado por críticos como Lukács, Frye y Booth. El presente estudio empleará esta definición básica de "ironía," añadiendo a ella nuevos conceptos a lo largo del trabajo.

En los anales de la literatura hispánica se destaca la presencia de una

refinada ironía que se remonta a Cervantes.<sup>1</sup> Hoy, la novela sigue siendo un medio extraordinario para producir y representar ironía. Sus credenciales como elemento fundamental de la ficción han sido ya ampliamente documentadas por la crítica, especialmente en cuanto concierne a la narrativa contemporánea de América Latina.<sup>2</sup> Con todo, el valor y la utilidad de la ironía parecen acentuarse más que nunca en los tres últimos decenios del siglo XX, al proliferarse la narrativa femenina en Hispanoamérica. Este fenómeno responde, sin duda, a la estrecha conexión entre el carácter mismo de la ironía, definido por Linda Hutcheon como “arma afilada,” y una producción literaria cuya esencia es contestaria, de ruptura y subversión.

La novela *Doña Inés contra el olvido*, de la escritora venezolana Ana Teresa Torres, es un ejemplo excelente de esta actitud en las letras femeninas. Con ella podría ejemplificarse toda esa serie de términos aplicables a la literatura femenina hispanoamericana de la década presente—romper, deconstruir, deshacer, desplazar, desintegrar, deformar. . . Y habría que aceptar que mucho de ello se logra mediante el empleo ya sutil, ya abierto, de la ironía. En la voz de Doña Inés, la protagonista, se hacen realidad las palabras de Kristeva: “La mujer es una disidente perpetua con respecto al consenso social y político; es exilada de la esfera del poder y por ello es siempre singular, dividida. . .” (Sklodowska 141).

Este estudio se detendrá en tres aspectos de la voz irónica en *Doña Inés contra el olvido*. Primero, la escisión del personaje protagonista fragmentado por la voz narrativa entre el Ser y el Otro. Segundo, la narración escindida también al establecer una tensión dialéctica frente a la historiografía, desmitificando por una parte la historia oficial y, por otra, la historia personal de individuos corruptos que se han dado como posibles reformadores del sistema. Se establece, finalmente, que la

visión del mundo es así mismo irónica, por ser ambigua y pesimista.

La trama de la novela se centra en el litigio por el reclamo de una hacienda de cacao propiedad de Doña Inés Villegas y Solórzano, en contra de gobiernos que, una y otra vez, la han despojado de lo que ella considera su tierra y su herencia legítima. Aunque el núcleo de este litigio es verídico, y su registro histórico se extiende del siglo XVIII, hasta principios del XX, la trama central de la obra cubre casi tres siglos de historia venezolana. El paso del tiempo aparece marcado por la presencia de numerosos personajes cuya vida y acontecer se ha entrelazado en alguna forma con la de los descendientes de Doña Inés, protagonista y voz narradora de la novela. Con todo, esta voz cuya firmeza y vitalidad impactan al lector, es en realidad la de un personaje muerto. Es conciencia, voz de fantasma que regresa para continuar una lucha sin tregua por los derechos y los títulos de su tierra. Finalmente, gracias a un golpe del azar, los descendientes de Doña Inés recuperan la hacienda. Al concluir, la obra ha dejado consignada una saga familiar cuya significación y alcance van mucho más allá del litigio, de las posesiones, el marido y el esclavo, la descendencia y el nombre. La historia que Doña Inés ha dictado a un supuesto escribano es, realmente, la historia misma de Venezuela narrada por una venezolana testigo de los tiempos.

Johnathan Tittler (1984) observa que la ironía se halla siempre acompañada de distancia. Distancia entre ignorancia y conocimiento; entre un hablante que quiere decir lo opuesto a lo que expresa y un oyente que percibe las palabras en sentido literal; distancia entre el observador de la ironía y el fenómeno que critica. Esta posición de distancia a la cual alude el crítico es precisamente la que asume Doña Inés, voz narradora de la novela. Pero su voz de fantasma, que existe más allá de la desintegración del pasado por el olvido, posee ahora una

visión más amplia y analítica. Es la voz del personaje escindido entre el Ser-observador y el Otro-observado. El objeto observado es ella en vida, el mundo y las circunstancias históricas que la rodearon. Es así como la mera crónica personal de Doña Inés se convierte en la historia de su tierra, de los suyos:

. . . que venga el escribano. . . y levante testimonio de mi memoria; quiero dictar mi historia desparramada entre mis recuerdos y documentos, porque en ellos se encuentra mi pasado y el de muchos (*Doña Inés* 12).

A partir de este momento el individuo (Doña Inés) se disocia. Un “yo” independiente colocado fuera del tiempo y del espacio deja al lector ver su vida cotidiana y el acaecer de la historia. La técnica es narrar mostrando, sin que exista hostilidad aparente entre el yo y el otro. Sin crítica ni censura, se refleja en el espejo del pasado la imagen de una mujer a menudo ignorante, sumisa y racista. Pero la voz que se ha levantado de la muerte posee ahora el control de la palabra y una irrevocable determinación de analizar las causas que llevaron, tantas veces, a la pérdida de su hacienda. Encontrar los papeles que la acreditan como dueña de su tierra es una búsqueda que rescata las debilidades y los errores del pasado:

A veces creo que las sombras que me rodean esconden los papeles, . . . pero no importa, triunfaré sobre ellas, tengo todo el tiempo del mundo para entregarme a la búsqueda de mis títulos. . . Sé que en alguna parte se hallan y estoy dispuesta a que lluevan todos los siglos hasta que aparezcan (13).

La dinámica irónica surge del choque entre el examen de una vida restringida y la actitud de ruptura sintetizada en una voz que se vuelve a veces cómicamente irónica o abiertamente satírica. Así se establece un juego de mostrar e interrogar sin respuesta, (recuérdese que la pregunta es la forma lingüística más apropiada y común a la ironía). Y este juego

de leer-ver, y preguntar-sin respuesta resulta muy efectivo para representar la situación política y social, “el conflicto y la ambivalencia en que se tejió la primera urdimbre social venezolana;”<sup>3</sup> el estatus masculino versus el femenino; la memoria contra el olvido; el lento avance de la mujer, pero a la vez su lucha y su heroísmo. Porque cada vez que las tierras, símbolo del país, van a perderse por la desaparición de la familia, aparece una mujer sobreviviente que perpetúa el litigio.

Northrop Frye (1960) dice que la ironía toma la vida exactamente como la ve. Explica así mismo, que a un nivel literario sofisticado la ironía, al considerarse completamente objetiva, rehusa juzgar la vida, y fuerza al lector a formular su propio juicio sobre el mundo y los acontecimientos.<sup>4</sup> Doña Inés no propone una reconciliación de los puntos de vista opuestos generados por la ironía. No obstante, el cruce de perspectivas encauza a favor suyo la voluntad interpretativa del lector.

El lector puede captar a través del juego de la ironía las contradicciones entre el yo-vivo pero pasivo, y el yo-muerto pero activamente hablante y pensante; las discrepancias entre su pasado sometido de noche a los ritos masculinos y de día a los quehaceres domésticos y su presente de revisión crítica imbuido por el desengano.

Con todo, esta escisión del personaje podría pasar desapercibida. Doña Inés muerta es tan viva, que en una conversación con la autora afirmó haber olvidado que estaba muerta. “Volví a mirar—dijo—y me dí cuenta de que Doña Inés había muerto en 1780.” Lo que ha sucedido es que su voz, al adoptar un rol subversivo, ha nivelado el pasado con el presente y ha predicho implícitamente un futuro que sólo el lector podrá cambiar. Si decide no hacerlo, su vida será tan pasiva y muerta como la de Doña Inés.

El segundo aspecto de la voz irónica en *Doña Inés contra el olvido*,

es la narración escindida que establece una tensión dialéctica frente a la historiografía. Esta tensión resulta, por una parte, de la desmitificación de la historia oficial legada por el poder (instituciones políticas, religiosas y sociales). Por otra, de la desmitificación de la historia personal de caudillos y arribistas cuya denuncia del sistema y cuyas promesas de reforma nunca pasaron de ser intenciones y promesas. Ellos, después de todo, fueron tan corruptos como las instituciones blanco de su ataque.

Si el primer punto tratado, la voz escindida entre el “yo” y el “otro,” se apoyó principalmente en la técnica de mostrar, y la ironía descansó en la capacidad del lector de “leer” el mundo representado, prima aquí, en cambio, la ironía abierta; el filo de la palabra.<sup>5</sup> Dado que la voz narradora es la de una persona que vivió sometida a una condición de encierro, el auxilio de otras voces es un requerimiento indispensable para hacer creíble su testimonio. Por tanto, la voz de Doña Inés se cede sutil, fantasmalmente, al personaje mismo a quien se vitupera. Los otros personajes, al adquirir voz, suman sus perspectivas. Como un rompecabezas, cada historia personal, se arma uniendo fragmentos contenidos en la narración de vidas ajenas. La reproducción de documentos oficiales contribuye a completar la perspectiva. Se da a conocer lo que las gentes dicen y comentan. Se oye, entonces, no una, sino un coro de voces que desmitifica las instituciones: el estado, la iglesia, la sociedad y la familia.

El estado, encabezado por los reyes de España, está demasiado lejos para comprender, ver, oír o interesarse siquiera por la situación colonial. A la distancia se une el olvido causado por la insensibilidad y la sordera. Por eso, al repasar los conflictos que preceden a la independencia venezolana, el fantasma de Doña Inés habla así a Carlos Tercero: “. . . los mantuanos estamos de la Corona hasta la coronilla” (43). Más tarde,

a Carlos Cuarto sorprendido tardíamente ante la amenaza de perder sus colonias dice Doña Inés:

. . . te lo venían diciendo pero todo lo echaste en saco roto. . . de lo que pasa aquí no sabes de la misa la media y sólo te acuerdas de nuestra existencia cuando a María Luisa le apetece el chocolate. Mientras tú merendabas con duquesas. . . y te ufanas de ofrecerle a los príncipes de Europa el mejor cacao del mundo, bajo este solazo hervía más que el chocolate. . . Ahora se dice *libertad, igualdad y fraternidad* (45).

Los representantes de los reyes no son mejores. Hay un desfile de “virreyes insolentes y abusivos.”<sup>6</sup> Una lista inacabable de gobernadores irresponsables, “rufianes y contrabandistas.” El castigo se aplica con crueldad. El trabajo se cifra en una burocracia sin medida, de la cual hablan los cientos de documentos acumulados en el litigio. Entre ellos, busca sin descanso los títulos de su tierra el fantasma de Doña Inés:

. . . revolotean cientos de hojas por encima de mi cabeza y no logro dar con ellos. Reales cédulas, reales decretos, provisiones y autos, despachos, cartas y sobrecartas, memoriales, escritos y alegatos. Papeles y más papeles. . . ¡cuánto han trabajado los escribanos. . . (12).

La falsa moral de la Iglesia aparece representada por “obispos santurroneos empeñados en hacer de las ciudades conventos; por “canónigos de mal carácter;” por “párrocos que gastan el dinero de los derechos parroquiales en sus propias siembras.” En 1812, el obispo Don Narciso, busca refugio en Caracas después de sublevar a los negros contra los venezolanos que luchan por la independencia. Y ese mismo año, tal como lo hiciera su antecesor, abandona su rebaño en el pánico del terremoto. Lo que han hecho el uno y el otro, informa la voz de Doña Inés, es “sacudirse las zapatillas diciendo: yo de Caracas no quiero ni el polvo” (54).

El mismo Fray Antonio, contrapunto de los malos clérigos, es no sólo reflejo de bondad sino del poder sin medida de la Iglesia hecha una con

la ley del estado. Cuando parece que se ha extinguido la descendencia de Alejandro y Doña Inés, únicamente él, como prelado, puede legitimar los derechos de la última sobreviviente y heredera salvada por una esclava liberta—Daría:

. . . . Acuérdesse, Padre,—le dice Daría—¿no es verdad que se acuerda? Usted tiene que escribirlo, porque a su merced si le creen, escríbalo bien clarito que ella es la niña de Doña Isabel y Don Francisco (82).

En la pintura de la sociedad resulta clara la decadencia de una burguesía cuya vida transcurre en la lentitud, la somnolencia y el vacío. La familia, que se ha dado como modelo de unidad y de justicia, está enraizada en un doble estándar social y moral. Doña Inés, por ejemplo, nunca visitó sus propias tierras, ni tuvo poder para impedir que su esposo, Alejandro, las prometiera a Juan del Rosario, hijo ilegítimo de él. La mujer burguesa, con pocas excepciones, llega al matrimonio impelida por la necesidad de adquirir seguridad económica, o por el deseo de ascenso social.

A esta pintura general se contraponen la desmitificación individual del caudillo y del arribista. El individuo es, después de todo, tan corrompido como las instituciones que pretende derribar y cambiar. Aquí, la voz narradora contraponen al valor textual de cada una de las consignas del caudillo un resultado general ridiculizador e ironizante.

Consignas de Falcón:

*Tierra y Hombres Libres, Abajo la esclavitud, Viva la Federación, Mueran los blancos y los que saben leer y escribir.*

Consigna de Guzmán:

*Viva la Regeneración,*

Consigna de Castro:

*Nuevos Hombres, Nuevos Ideales, y Nuevos Procedimientos.*

Consigna de Gómez:

*Unión, Paz y Trabajo.*

Y la voz del fantasma de Doña Inés resumiéndolas todas:

Las consignas, Alejandro, han sido como papel ofrecido a la lluvia y al sol, pero cada una de ellas ha tendido el poder de ofrecer curar todos los males. . . . No nos han faltado consignas, lo malo es que siempre llueve y será por ello que sabiamente se borran (113).

En la entrevista con Ana Teresa (1995-96) pregunté: ¿Hay algunos personajes de la novela que hayan llegado a desagradarte? La autora contestó:

Hay un personaje importante. . . . Dominguito-Doctor Sánchez Luna. Como niño me resultaba muy querido, pero para decir la verdad, lo fui odiando en el camino, y le adjudiqué el perfil del típico político venezolano, del arribista que cuando llega arriba se olvida de su origen, y sobre todo, del que está dispuesto a cualquier cosa para “arribar”. . . . (13).

Para concluir este punto conviene parafrasear a Linda Hutcheon (1995), quien afirma en su brillante estudio sobre la ironía: La ironía sucede como parte de un proceso comunicativo, no es una arma retórica estática lista a emplearse, sino que existe por sí misma en las relaciones de los personajes (13). La ironía tiene un blanco o una víctima (17). En *Doña Inés contra el olvido*, la distancia entre la víctima y el observador decrece, en ocasiones, para dar campo al azar y a la falta de control contra eventos externos. Recuérdese, por ejemplo, que cuando por fin se encuentran los títulos de la tierra, es meramente por obra del azar. Es evidente que la muerte y la distancia le han otorgado a la protagonista una mejor comprensión entre la historia, la identidad y el azar. Esta mención abre el camino al punto final: en esta obra la visión del cosmos

es irónica por ser ambigua y pesimista.

El mundo respresentado es una tierra de dolor:

¿Cómo se le ocurrió a Colón pensar que había llegado al Paraíso?  
¿Dónde está ese dorado que han pintado unos cronistas necios?  
(129).

Se trata, además, de un continente donde reina la desigualdad entre las razas, los sexos, y el estatus social y económico; un mundo que ha vivido de promesas, y que nunca ha sido dueño verdadero de su propio destino:

Si por casualidad nos mandan a un gobernador decente, con la otra nos acuñan a la compañía Guipuzcoana para que nos deje exangües. . . (129).

Y este mundo representado no es Venezuela únicamente. Es toda América Latina que vive aquí y allá entre círculos de violencia, de injusticia y de muerte. De ahí que al ver el dolor de la guerra, y el precio de la Independencia momentánea haya exclamado Doña Inés:

Cómo no voy a estremecerme de rabia y de desolación si hemos ganado la guerra y hemos perdido el mundo? (73).

. . . .Ahora puedo decirte que somos cadáveres emancipados (75).

Se da, por último, la visión espacial de un mundo fragmentado representado por una Caracas sin identidad, perpetuamente derrumbada y en estado de transformación.

No obstante, a pesar del pesimismo y del dolor, esta obra de la venezolana Ana Teresa Torres deja el placer de leer con risa y llanto. En *Doña Inés contra el olvido*, entra el lector en un mundo irónico que “se manifiesta en el enfrentamiento de significados opuestos, expreso el uno e implícito el otro, que exigen una búsqueda exploratoria a fin de captar el sentido intencional subyacente bajo el pronunciamiento discursivo.”<sup>7</sup> En efecto, es ésta una novela que, a veces, es más de lo que parece ser y,

otras, no es lo que parece ser. Más que el recuento de un litigio, la obra es casi tres siglos de historia; más que el tejerse de relaciones sociales e interraciales, es el concientizarse de una honda división genérica; más que una ennumeración de fracasos, es una búsqueda de la identidad. En conjunto, aunque sea la novela esencialmente dialéctica, autocrítica y negadora hay en ella humor. Con ello, entra la novela a formar parte de una lista de obras latinoamericanas modernas que hacen reír, y en que la tristeza más que tristeza es verdad.<sup>8</sup> La risa se ampara a menudo en la desproporción. Desproporción entre la mezquindad de los poderosos y la manera sencilla, directa y honrada que caracteriza a la voz narradora. Desproporción entre la magnitud de los problemas y la total ineptitud y pasividad para resolverlos. Desproporción entre la lucha de Doña Inés tanto en vida como después de muerta, y la actitud de Alejandro durmiendo la siesta en vida, y totalmente callado e imposable luego:

¿Qué te pasa—Alejandro—que no me contestas? (26).

¿Qué haces que no te levantas? (37).

¿Qué haces, Alejandro, sigues durmiendo la siesta? (38).

Eres un muerto abandonado a su propia muerte. . . (72).

Irónicamente, la voz convincente de Doña Inés no puede cambiar ya nada. Está muerta, y a la muerte se ha abrazado diciendo: “Es necesario que quedemos muertos en paz” (57). La novela queda en manos del lector implícito, quien sí puede todavía obrar. El análisis que ha dejado consignado Doña Inés ha tenido la virtud de abrir los ojos a los errores del pasado, los errores de siempre. Mas sea que su recuento se interprete o no como una invitación a despertar al lector de la indolencia, ha logrado sí, establecerse como obra profundamente irónica y bellamente escrita.

## NOTAS

1. Consúltese por ejemplo la obra sobre Galdós, de Diane Urley cuya referencia completa aparece al final.

2. Entre numerosas obras y artículos sobre el tema, véanse, por ejemplo, la obra de Elzbieta Sklodowska (1991); el artículo de Janina Moreno (1990); la obra de Johnathan Tittler (1984), el artículo de Sobejano-Morán (1989).

3. Franco, Fabiola. *Historiografía y escritura femenina: Entrevista con Ana Teresa Torres*. Inédita. Parte de un estudio más extenso sobre la obra de Ana Teresa Torres. 1995-96. Con respecto a la oración del texto, explica además la autora: "Criollos y negros constituyen dos pilares fundamentales de nuestra textura social, de nuestro origen, de nuestras escisiones, y también de nuestras integraciones. Doña Inés odia a Juan del Rosario por muchas razones, a la vez que lo ama por otras, ya que es un niño que se crió con los suyos" (12).

4. Ver el tercer ensayo, pp.223 y siguientes, especialmente la p. 237; así mismo, las definiciones de ironía y lo irónico que aparecen en la p. 366.

5. Lina Hutchon dice al respecto: "Algunas formas indirectas de ironía pueden estar llenas de 'tacto' y prudencia, así como otras pueden ser transgresivas y desafiantes. El ironista puede quedarse afuera en una posición de poder (o pretendiendo invulnerabilidad). Por el contrario, una función más constructiva de la ironía tendrá como blanco al sistema mismo al cual ha pertenecido el ironista" (17). Esta, como las demás traducciones de Hutchon que aparecen aquí son traducción mía.

6. Las frases que aparecen entre comillas en este párrafo y el siguiente, son tomadas al pie de la letra del texto de *Doña Inés contra el olvido*.

7. Antonio Sobejano-Morán expresa con estas palabras tanto la esencia de la ironía como el papel del lector en la obra irónica (p. 511 de su artículo). En cuanto al papel del lector consúltese el artículo de Gonzalo Navajas en el cual se reafirma esta importancia. "La extinción del lector . . . conllevaría la muerte de la literatura, que está hecha de palabras heredadas, pensadas y proferidas por otros y está dirigida a agentes ajenos al texto" (512).

8. En el caso de la literatura mexicana, por ejemplo, Gustavo García comenta que la burla y la ironía se dan frecuentemente en una forma dolida, llena de amargura.

## OBRAS CITADAS

- Cardona-Colom, Sofía Irene. *Ironía y sensibilidad modernista: La gloria de Don Ramiro de Enrique Larreta*. *Hispania* 73, 3 (1990): 626-632.
- Culler, Johnathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Franco, Fabiola. "Mujer e historiografía: Entrevista con Ana Teresa Torres." 1995-96. Inédita.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, Third Paperback Edition, 1973.
- García, Gustavo. "Jorge Ibargüengoitia: la burla en primera persona." *Revista de la Universidad de Mexico*. Universidad Autónoma de Mexico, Agosto (1978).
- Glicksberg, Charles I. *The Ironic Vision in Modern Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1969.

- Handwerk, Gary I. *Irony and Ethics in Narrative*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Hertzberger, David. "Luis Goytisolo's Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic." *Anales de la novela de posguerra* 3 (1977): 39-55.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Montero, Janina. "Historia y novela en Hispanoamérica: El lenguaje de la ironía." *Hispanic Review*, 47 (1979): 505-19.
- Navajas, Gonzalo. "El yo, el lector-otro y la duplicidad en Unamuno." *Hispania* 71, 3 (1988):512-522.
- Sobejano-Morán, Alejandro. "Ironía y parodia en Recuento de Luis Goytisolo: Crítica y destrucción de la España de posguerra." *Hispania* 72, 3 (1989): 510-
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Purdue University Monographs in Romance Languages, 34. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1991.
- Tittler, Johnathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- Torres, Ana Teresa, *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.