

***La escribana del viento de Ana Teresa Torres.***  
**Una escritura de piedra y de aire.**  
**Jesús Arellano. UFMG**  
**Ponencia presentada en las V Jornadas LASA Venezuela 2021**

***sufrimos el despojo de que la existencia transcurre ante nosotros, pero tanta y tan rápida, que no sabemos de ella. Apenas nos toca, nos abandona.***  
***Ana Teresa Torres, “Ficciones del despojo”.***  
***En: A beneficio de inventario. p. 84***

La obra de Torres me hace pensar en que esas “ficciones del despojo” tienen una marca —discursiva, textual— que muestra el empoderamiento reciente, con el que los textos se politizan al emprender un litigio dentro de la ficción que reivindica aquello que les fue despojado a los sujetos enunciadores. Pero no con nostalgia y sí con una “constatación da carencia como sujeto simbólico en la que reconoce la precariedad de los otros” (TORRES, 2000, p. 88). Ana Teresa Torres piensa ese abandono como un efecto de despojo originado en los mecanismos de representación del tiempo de los medios visuales contemporáneos como el cine y la televisión.

Algunas producciones audiovisuales y también los noticieros han “sido substitutos del discurso histórico” (TORRES, 2000, p. 91). Así, el trabajo del novelista contemporáneo según Torres consiste en posicionarse ante esa memoria hueca, erosionada, despojada, para pensar la historia entendida como un tejido social que atraviesa la reproducción y la creación cotidiana de la vida que acontece todos los días (TORRES, 2000, p. 87). Ante esa memoria en construcción sometida a la incesante reverberación de información, fundada en imágenes, el novelista termina “situándose como testigo angustiado de un desmoronamiento sistemático, como si temiese la pérdida, no de lo ocurrido, pues eso pertenece al pasado, pero sí del mismo presente despojado” (TORRES, 2000, p. 91).

¿Cómo noveliza Torres esa ficción del despojo? Una aproximación a la novela *La escribana del viento* nos ofrece la posibilidad de dar algunas respuestas a esta pregunta.

La novela de Torres recurre a estrategias memorialísticas para contar historias de filiación que atraviesan varias generaciones. Su narrativa se ofrece como un universo de recortes y de fragmentos enunciados por diversas voces, pero registrados en la escritura por medio del trabajo de una escribana, Ana Ventura. Los intereses de esta escribana van desde la apropiación y la textualización de las experiencias, hasta la reelaboración y

organización de las memorias de los otros, recurriendo a diversas modalidades textuales como cartas, diarios, retratos, testimonios, documentos históricos y objetos.

Vemos cómo el texto recurre a las ruinas del pasado (y también del presente) construyendo, a través de la escritura, lo que Alaida Assman llamó *Espacios de rememoración* (2011). La novela de Torres dialoga con los dramas políticos de la contemporaneidad y nos permite leer el presente a partir de una visión retrospectiva, evidenciando un vínculo memorial una herencia, un vestigio, un rastro. Su texto replica un proceso de *empatía* proyectando un universo y una problemática social, política y de poder con la cual se abren conexiones del presente con el pasado, conexiones alegóricas, anacrónicas. O dicho en términos de Abi Wartburg *sobrevivencias*, pues se insiste a lo largo del texto en el gesto, en lo visual, en el movimiento, en el soplo, en el aire en la piedra.

Esto se articula con la expansión hacia otros territorios y otras medialidades, como si la palabra no fuera suficiente, (¿una precariedad de la palabra?), se apela siempre a otros medios. Una insistencia en la visualidad que reformula la especificidad de la escritura, arrastrando para el texto la oportunidad de generar una multiplicidad de percepciones que intensifican su interpretación, como diría Graciela Ravetti, estamos frente a un tipo particular de narrativas que exploran tanto aspectos políticos como teatrales con una intencionalidad performática.

En *La escribana del viento* se evidencia la alternancia de documentos “históricos” y también jurídicos del conflicto entre el obispo Muro del Toro y la familia de Catalina de Campos, una joven acusada de incesto y de aborto. Estos “documentos oficiales” extraídos del archivo se intercalan con una “larga carta” que Catalina dicta a Ana Ventura, contando las peripecias de su “experiencia”, de su vida, de su perspectiva del conflicto.

Hablar de una escritura de despojo o de una ficción del despojo, trae una reflexión sobre lo que es propio y lo que es ajeno. *La escribana del viento* al iniciar con una serie de epígrafes que son titulados “consideraciones sobre la pertenencia” dirige su lectura para ese efecto de despojo que ella misma explicó, un efecto que nos interroga y nos cuestiona sobre lo que nos pertenece. Torres, al inaugurar su novela con esas reflexiones, intenta desacelerar la velocidad y el vértigo que genera la superproducción de sentido que ocurre en la historia contemporánea de Venezuela. Aunque Torres construya una

narrativa localizada en el siglo XVII, ella evoca los modos como se ejerce el poder en la Venezuela contemporánea.

El primero de esos cuestionamientos surge en torno al lugar de la escritura: “el mundo escrito gira siempre alrededor de la mano quien escribe, en el lugar en el cual se escribe: donde tú estás, está el centro del universo. Amos Oz” (TORRES, 2013, p. 10). ¿De quién es la mano de quien escribe? ¿Y qué es lo escrito? Este primer epígrafe establece una relación multidireccional. Por un lado, condiciona la primera parte de la novela que es el momento y el contexto en que Catalina, personaje central, decide escribir una carta y comienza a dictársela a Ana Ventura, quien va a ser su escribana. El lugar en que escribe es la precaria ciudad de Coro del siglo XVII bajo la sombra de un cujil (TORRES, 2013, p. 11).

El epígrafe inaugura no solo esa primera parte, sino toda la novela. En ese sentido, esa mano de quien escribe también puede ser la mano de Ana Teresa Torres la escritora del siglo XXI, haciendo de ese tiempo y ese espacio el centro de su universo. Una ingeniosa forma de advertir que la historia que vamos a leer es una historia simultánea, una historia que es la de Ana Ventura, pero que también puede ser la de Ana Teresa Torres, una historia que se repite, se refleja y se reitera como el mismo nombre de Ana la escribana y el nombre Ana de la autora, quien al final de la novela ofrecerá su propio testimonio de reconstrucción de la historia. Así, “el mundo escrito”, por Ana Ventura en el siglo XVII, describiendo el abuso de poder del Obispo Mauro del Toro se conecta, con el abuso de poder del gobierno totalitario de inicios del siglo XXI venezolano, que es “el centro del universo” de Ana Teresa Torres. En ambos casos, como expliqué, el abuso de poder es central para la experiencia tanto de la autora como del personaje. A pesar de que Torres explique que ella como persona no haya sido atacada por el régimen, el hecho de vivir en Venezuela, la expone a una situación de vulnerabilidad. Situación en la cual se encuentran también centenas de migrantes venezolanos, afectados por la crisis socioeconómica de Venezuela, idea que nos lleva al segundo epígrafe: “No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida. JUAN GELMAN” (TORRES, 2013, p. 10). Si el primer epígrafe remite tangencialmente a la figura del escritor y constituye una entrada para repensar la novela a partir de las escritas de sí o la autoficción, este segundo epígrafe lleva a la novela para el territorio de las narrativas del desplazamiento, el exilio, la migración, la fuga. La historia de Catalina es la historia de una fugitiva.

El personaje es acusado de cometer incesto con uno de sus hermanos y también de abortar. Esas acusaciones parecen ser excusas del obispo para vengarse de la familia que no le permitió apropiarse ilegalmente de sus bienes, pretensiones que ejercía encubriéndose en sus títulos eclesiástico. Ante esas acusaciones y después de pasar algún tiempo presa en condiciones inhumanas, esperando una sentencia que nunca llegaría, Catalina decide huir. Esa fuga es una forma de tomar la justicia por sus manos, lo que se traduce, como casi todos los desplazamientos, en la búsqueda de mejores condiciones de vida, pero Caracas queda destruida, tanto por causa del terremoto ocurrido en 1643 y descrito con pericia en la novela, como por las inescrupulosas acciones del Obispo del Toro. Ana va a pasar la vida en Coro, entre la pobreza, la indigencia y la precariedad: como dice el epígrafe, “la tierra queda dolorida, las personas quedan doloridas”.

Así como el primer epígrafe, el segundo también es multitemporal, la tierra que queda dolorida no es solo la Caracas del XVII, sino la Venezuela producto de la “revolución bolivariana”, y las personas no son Catalina el personaje, sino también los migrantes que han salido en los últimos diez años del país. Personas y personajes que son errantes: “Dios mío ten piedad del errante pues en el errante está el dolor. Heriberto Padilla” (TORRES, 2013, p. 10), otro de los epígrafes, muchos de estos errantes, a pesar de tener la suerte de haber encontrado en otros lugares mejores condiciones de vida, viven el dolor de haber dejado un hogar, un universo afectivo. Sin embargo, otros viven el extranjerismo en sus peores versiones.

En ambos casos, “El exiliado deplora las patrias. Rehúye escisiones. Se encamina hacia el instante. Rafael Cadenas” (TORRES, 2013, p. 10). En el exiliado se genera una conciencia de que la patria es una utopía inalcanzable, que, si en algún momento se tuvo la certeza de poseerla, la condición de extranjero ya no le permiten asumirla como propia, por eso la rechaza, se aleja también de aquello que lo pueda dividir, “se aleja de las escisiones”, se reconoce como un despojado y se sitúa en el instante, en el presente. Ese epígrafe de Rafael Cadenas cuyo sentido sintetiza gran parte de las ficciones del despojo, por negar rotundamente una posibilidad de nostalgia y por insistir en la ausencia, verbaliza el pensamiento del personaje Catalina, cuando decide —primera decisión de su vida— no volver a Caracas y quedarse en Coro, llena de ausencias, sin bienes, sin dinero, sin familia.

Esa ausencia o esa falta es diferente cuando se es mujer, por eso no podía faltar un epígrafe que hiciera referencia al contraste entre la experiencia femenina y la

experiencia masculina: “El viaje del niño es volver a la tierra natal, la nostalgia que hace al hombre un ser que tiende a volver al punto de partida para apropiarse y morir allí. El viaje de la niña es más lejos, a lo desconocido, a inventar. Hélène Cixous” (TORRES, 2013, p. 10). El viaje del niño es el viaje de vuelta a casa como Ulises, es un caminar por las huellas ya dejadas, de alguna forma es repetir. El viaje de la niña, el viaje de Ana (Ventura o Torres) es a inventar. Un viaje con el objetivo de construir una ficción que les permita continuar. La niña, por haber estado siempre sometida al silencio, necesita crear una narrativa nueva, porque no puede confiar en las narrativas construidas por aquellos que la silenciaron. Ese inventar, como sabemos no excluye la rememoración, al contrario, la memoria en este caso es potente. Esto me lleva al último de los epígrafes: “Para recordar tuve que partir. Cristina Pérez Rossi” (TORRES, 2013, p. 10). Esta frase es una amalgama entre memoria y desplazamiento que va a atravesar la narrativa de Torres. Con esto cierro este recorrido epigramático, sugestivo, intemporal que muestra simultáneamente el compromiso social del escritor contemporáneo quien visita lugares míticos y místicos que resultan reveladores por su atemporalidad, configurando espacios de rememoración.

En síntesis, los epígrafes hacen alusión al proceso de escritura, a la figura del escritor, también remite a los diferentes estadios de los procesos migratorios, lugar de partida, errancia, país de acogida. Incluso los epígrafes especifican que ese proceso escritural es diferente en cada género, al mismo tiempo que equipara la escritura con el viaje, la escritura con la memoria femenina.

Cada epígrafe encierra un gesto, una imagen una memoria que se actualiza como una sobrevivencia dentro de la novela. Establece una relación dialógica, entreteje una red que evoca diferentes momentos o pulsaciones en que ese gesto/texto/imagen han surgido a lo largo de la historia. Estos epígrafes son gestos/textos a los que apela Torres para dejar en evidencia que la historia contemporánea, por ser impersonal e incluso deshabitada, no puede dar cuenta de la experiencia actual por causa de lo rápido que acontece. Estos epígrafes son instantáneos, breves como relámpagos, capturan casi fotográficamente la simultaneidad de las vivencias de sujetos que no participan de la Historia. Estos epígrafes dan cuenta también del despojo de la palabra y, al mismo tiempo, nos dejan despojados y con una sensación de vacío, pero conscientes de que estamos heredando ese vacío, los epígrafes nos cuestionan en definitiva sobre lo que nos pertenece. Los epígrafes al recurrir a la brevedad, a una condensación de lo macro en una materia expresiva micro, llevan a

la ficción y al relato para el resto, para lo residual, hacia el desecho. Los epígrafes enmascaran las ficciones del despojo.

Hice alusión a la alegación como parte de la configuración de las ficciones del despojo, como una marca textual y narrativa porque deja en evidencia la precariedad, la carencia que lleva a los narradores a interesarse por los restos, por lo residual, por lo descartado. Los narradores de *La escribana del viento* exploran la historia y la memoria, se comportan como el excavador sugerido por Benjamin que visita las ruinas del pasado para reconstruir su memoria. Van en sentido opuesto, siguiendo el camino de las huellas dejadas para reconstruirse, para concretar una imagen con la cual reconocerse. Personajes cercanos a la muerte, que miran para el pasado y reelaboran su vida, una vida precaria. Escriben su memoria para dejar el rastro de su presencia en el mundo, en la historia.

En *La escribana...*, vemos una insistencia en los rastros y los restos para contar las historias y las experiencias, entablando un dialogo entre el pasado y el presente. ¿Cómo comprender este diálogo? ¿Cómo traducir ese interés por los vestigios? Por aquellos restos/fósiles/piedras que nunca fueron dirigidos a nadie pero que no pueden dejar de significar. La noción de desecho o de basura, (de *lixo*, en portugués) puede esclarecer un poco. El interés por rescatar aspectos residuales, aspectos rechazados por el archivo nos lleva a comprender que esa configuración del archivo genera siempre un residuo, de modo que la producción del archivo es también la producción de desperdicios, de descartes:

La tarea del que recuerda es similar a la de quien hurga en el vaciadero de lo inútil, lo desechado, lo residual. Se entra en ese basural a recoger lo que han dejado allí para dignificarlo, para darle un lugar honroso, para vivificarlo. En ese sentido, es sagrado. Pero, ¿de qué materia son los residuos de la memoria contemporánea? (TORRES, 2000, p. 84)

Ese descarte es constituido por aquellos objetos que ya no son usados y en consecuencia fueron “excluidos” por ser destruidos, substituidos, despreciados. Esos objetos al perder su valor de uso y también su función, pierden hasta su significado. De esta forma, lo que sobra de ellos es su “materialidad”, ese aspecto es el que se potencializa cuando vuelven a ser reusados, ellos tienen todavía el poder de cargar el pasado y los trazos de su antigua utilidad saltan en su nueva función: “lo que parece basura regada y sin relación con nada, en un primer análisis, se torna un cúmulo de conocimiento secreto cuando es completado con narrativas y ceremonias” (ASSMAN, 2011, p. 414).

La presencia del pasado en el presente es un rastro, es un resto, es lo descartado. Con la metáfora de excavar, el rastro, la ruina y el vestigio aparecen en la conceptualización de la memoria para insistir en la materialidad de pasado que se hace presente, como vimos con los epígrafes y como también lo veremos en el libro *Diario en ruinas (1998-2017)*, (2018), texto que registra las vivencias personales de la autora desde 1998 hasta 2017, periodo de abundantes turbulencias políticas en el cual *La escribana del viento* fue escrita. En la entrada del 4 de agosto de 2012, en unas breves líneas, Ana Teresa Torres relata el bautizo de su nieta resaltando el miedo que experimentan sus familiares al transitar por las calles de Caracas después de haber pasado algunos años en el exterior. En esa entrada hace alusión a uno de los epígrafes de la escribana “no debería arrancarse a las personas de su tierra, o de su país, no a la fuerza. Las personas quedan adoloridas, la tierra queda adolorida” (TORRES, 2018, p.167). En este episodio se muestra de manera directa lo que en *La escribana...* es alegorizado. En *El Diario...* también se expone de manera más reiterada y explícita la precariedad y también la velocidad con la que acontece todo, configurándose también como una ficción del despojo articulando carencia y precariedad, con un discurso fragmentario, casi residual, evidenciando una insistencia en lo que ha sido desechado.

La recurrencia a lo fragmentario, a la cita, al recorte presente en la novela, nos recuerda a los textos de Benjamin configurados también de esa forma y además por la insistencia en hacer la historia desde la ruina y observando en búsqueda de rastros. Casi al final de la novela, Catalina escribe: “Pronto moriré también pero antes de que ocurra he querido terminar este dictado de mi madre. Sé que cuando pasen los siglos nada tendrá importancia y me convertiré en la escribana del viento” (TORRES, 2013, p. 314).

Cuando pasen los siglos, es decir, en nuestro presente, en el ahora, todo será olvidado. Nadie recordara las vicisitudes por las cuales pasó Catalina. ¿Realmente ser la escribana del viento es ser esa que escribe para que las palabras se borren? Ser la escribana del viento es tener que reconfigurar una memoria a partir de la posibilidad de que el viento pueda traer las palabras de vuelta, hacerlas vigentes. El rastro que queda en la tabla de arcilla garantiza la trasmisión en el tiempo, pero al mismo tiempo puede hacer que desaparezca totalmente si la impresión es muy fuerte (ASSMAN, 2011, p. 260). La imagen de escribir en el viento, escapa a esa posibilidad de desaparecer por esa fuerte impresión. Escribir en el viento remite justamente a esa posibilidad de que las palabras vuelvan, el viento lleva, pero también trae de vuelta. Es una metáfora innovadora y

genuina que nos invita a pensar la memoria narrada (dictada en este caso) como una sobrevivencia.

La idea de escribir en el viento del título es potencializada en la novela con la imagen de la escultura del ángel —ángel benjaminiano o ninfa wuarburiana— que aparece en la portada. La fotografía pertenece a una escultura situada en el cementerio de Coro, es una escultura-tumba, una escultura tumulto. Se trata de una figura de mármol, blanca, realista. Al estar localizada en un cementerio, como lo explica Torres en el *Diario en ruinas*, puede ser vista como una vigilante de la muerte, una vigilante de los restos, del tumulto, de la tumba, un recuerdo tangible del pasar del tiempo. La mano derecha del ángel se eleva como intentando tocar el aire, el viento. También, tiene la cabeza inclinada y los ojos cerrados, todo ese gesto expresa el esfuerzo de interpretar el viento que la mano está tocando. Toca el viento y en simultáneo apunta al mundo de las ideas. De la espalda sale un ala pequeña cada pluma delicadamente tallada, rígida, potente, a la espera del momento adecuado para despegar; a la espera de que la mano descubra el momento ideal para partir, el momento en que el viento esté a su favor.

Torres en el *Diario...* explica la selección de esa imagen. El día en que Luis Brito murió ella recuerda que fue él quien se la regaló en: “señal de agradecimiento por la ayuda que le dio para registrar la queja en el Cofavic en 2003” (TORRES, 2018, p. 189).

La muerte condiciona el recuerdo. Hablar de la memoria es hablar del tiempo y hablar en simultáneo de lo que ya no está pero que aún sobrevive, la foto de la portada es un homenaje/luto, es una imagen que en todo sentido está vinculada a la muerte, es una foto de una escultura de un cementerio, espacio por excelencia de resto, de vestigio.

Además, la escena de escritura es una imagen síntoma, una imagen soplo. Una imagen escucha, una “escritura de oído” que nos invita a escuchar la imagen. La frase inaugural de la novela dice: “Es el viento, el viento y la arena que me han enceguecido”. (TORRES, 2013, p. 11). Ese fragmento junto con la escena del dictado donde Catalina le ofrece su palabra como un soplo a Ana para que la escriba, hacen que la novela no solo pueda pensarse como una “ficción del despojo” sino también como una “escritura de aire y de piedra”:

El lugar por excelencia en donde el aire y la piedra pueden pensarse juntos — pueden pensarse como trabajando juntos—, a ese lugar debe llamársele imagen, ya se trate del impalpable misterio al que se alude fuera de toda vista en la expresión “imagen de sueño” o, simétricamente, del muy material misterio que designa ante nuestros ojos la expresión “imagen del arte’.” (DIDI-HUBERMAN, p. 753).



En definitiva, la escritura de Torres está condicionada por el viento, por el soplo, por el aire presente en la imagen, pero condicionada por la precariedad, por la falta, por la duda. Así, tiene que desplazarse porque en ese engeguimiento que le ha generado la arena (el resto) nos obliga a activar otro sentido, el oído. Es una escritura el aire, una escritura que nos obliga a escuchar la imagen que configura. La escena de la escritura es realmente una escena de la escucha que se repite rítmicamente, que se reitera y que al mismo tiempo se solidifica, se fosiliza (se hace mármol) como la estatua de la portada. La escritura de Ana Teresa Torres es una escritura del despojo que está al mismo tiempo constituida de aire y de piedra.

### **Referencias**

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe (coor.), São Paulo: Editora Unicamp, 2006

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, Vol 1 Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasileira, 1987a.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, Vol. 2. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasileira 1987b

DIDI-HUBERMAN, George. **A imagem Sobrevivente. A história del arte em tempos de fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Univerisdade Federal de Rio, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestos de aire y de Piedra. Sobre la materialidad de las imágenes**. Trad. Melina Balcázar. México, Canta Mares, 2020

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo, Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Walter Benjamin. Os Cacos da história**. Tradução: Sônia Salzstein, São Paulo, Editora Brasileira, 1993.

RAVETTI Graciela e ARBEX, Márcia (Org.) **Performance, exílio, fronteiras**. Errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras /UFMG: Poslit., 2002

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra nem ar: reflexões sobre literatura lationamericana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

TORRES, Ana. **A beneficio de inventario**. Caracas: Memórias de Altagracia, 2000.

TORRES, Ana. **Diario en ruinas (1998-2017)**. Madrid: Alfa.es digital, 2018.

TORRES, Ana. **La escribana del viento**. Caracas: Alfa, Biblioteca Ana Teresa Torres.  
No. 9. 2013.