

LA GENEALOGÍA FEMENINA DE LA LITERATURA VENEZOLANA. UNA HISTORIA INCOMPLETA¹.

Ana Teresa Torres

Resumen. Este artículo desarrolla algunas consideraciones acerca de la producción literaria de las escritoras venezolanas desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Tomando en cuenta algunas de las más importantes escritoras del período estudiado, sigue la línea evolutiva de su escritura desde un patrón ancestral y doméstico hasta la plena incorporación al universo literario contemporáneo. Los cambios que se observan en cuanto a temática, punto de vista y recursos narrativos, así como la consolidación de la identidad de escritora para la mujer, están vinculados a las transformaciones sociales y políticas ocurridas en Venezuela desde las reformas modernizadoras de finales el siglo XIX hasta los cambios a partir del período democrático iniciado a mediados del siglo XX.

Palabras clave: escritoras, venezolanas, transformaciones, modernización.

Abstract. This article presents several considerations regarding the literary production of Venezuelan women writers from the mid-19th century to the late 20th century. By examining some of the most prominent writers of the period, it traces their evolution from ancestral and domestic patterns to their full integration into the contemporary literary universe. The observed changes in themes, perspectives, and narrative techniques, as well as the consolidation of the female writer's identity, are closely linked to the social and political transformations that occurred in Venezuela, from the modernization reforms at the end of the 19th century to the changes initiated during the democratic period that began in the mid-20th century.

Keywords: writers, Venezuelans, transformations, modernization.

Résumé. Cet article développe certaines considérations sur la production littéraire des écrivaines vénézuéliennes depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à la fin du XXème siècle. En tenant compte de certaines des écrivaines les plus importantes de la période étudiée, il suit la ligne évolutive de leur écriture depuis un modèle

¹ Conferencia inaugural del año académico de la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 7/10/2025.

ancestral et domestique jusqu'à l'incorporation pleine dans l'univers littéraire contemporain. Les changements observés en termes de thématiques, de points de vue et de ressources narratives, ainsi que la consolidation de l'identité d'écrivaine pour la femme, sont liés aux transformations sociales et politiques survenues au Venezuela depuis les réformes modernisatrices de la fin du XIXe siècle jusqu'aux changements survenus à partir de la période démocratique entamée au milieu du XXe siècle.

Mots-clés: écrivaines, histoire, transitions, réformes

El poema “Anheló” de María Josefa de la Paz y Castillo (Baruta, 1765-Caracas, ¿1834-1837?), Sor María de los Ángeles en el convento de las Carmelitas de Caracas, es el único testimonio literario documentado de una mujer venezolana de los tiempos coloniales. Este poema, dato aislado en trescientos años, algo nos dice. Podemos leerlo siguiendo las reflexiones de Françoise Collin (1995) como la *huella* de aquello que es “memoria de lo innombrable” frente a la *marva* de la “historia de lo que se nombra”. Su aislamiento, y la dispersión de otros quizás escritos también por esta monja caraqueña, se presentan como huellas de un silencio o camino propio que incluye a las escritoras venezolanas en una lucha expresiva común al género y presente en todos los contextos, porque la escritura de las mujeres, o más bien su validación, no puede comprenderse separada de su lugar en el proceso civilizatorio. Así, para acompañar este recuento muy incompleto de nuestra filiación es imprescindible inscribir la producción literaria de las venezolanas en su historia social.

De la participación femenina durante la Colonia se han reseñado algunas acciones desde el punto de vista épico, enalteciendo su heroísmo en la gesta independentista (Álvarez de Lovera, 1994), pero son escasas las investigaciones directamente relacionadas con la particularidad de sus condiciones de vida; en general, poco sabemos de ellas durante el período colonial y siglo XIX, aunque, afortunadamente, nuevos aportes han venido iluminando un espacio antes opaco. Debemos mucho en este terreno a las historiadoras Ermila Troconis de Veracoechea, Marianela Ponce, Inés Quintero, Antonieta De Rogatis y Rosalba Di Miele. Quintero (1998), quien ha dirigido una buena parte de sus trabajos hacia

este tema, se refiere a esta ausencia de conocimientos como “los rastros olvidados que se encuentran dispersos y sumergidos entre los escombros del pasado y que no han sido identificados, seleccionados ni registrados a la hora de reconstruir y ordenar los datos de nuestra memoria”. Acerca de la educación de las mujeres son muy elocuentes los testimonios de viajeros decimonónicos recopilados por la historiadora, en los que se resalta la escasa ilustración de las venezolanas. Es necesario relacionar este dato con la tardía modernización del país. Las reformas liberales y el impulso modernizador se inician en Venezuela a partir de 1870 en el gobierno de Antonio Guzmán Blanco. Señala Enrique Nóbrega (1997) que estas reformas “llegaron tarde [...] debido a distintos procesos político-militares, y, sobre todo, a las largas dominaciones personalistas del poder”. También Márgara Russotto (1997) titula de “discursos sumergidos” la formación inicial del discurso femenino en el siglo XIX hispanoamericano y define así a las venezolanas: “La venezolana no fue cortesana, ni mística ni monja ilustrada, sino sobre todo mediadora de civilización”. Este particular estilo vicarial de su acción formará parte de una cierta tradición que veremos continuada en épocas posteriores.

La mujer ingresa en la función pública como el eje de la estabilidad familiar. Tanto el discurso jurídico como médico son definidos por Nóbrega (1997) como “cercos de la modernidad”; es decir, se reconocía la importancia de la mujer en el proceso de construcción de la nación, pero, al mismo tiempo, quedaba mantenida en un estado de minoría legal que le impedía, precisamente, romper el cerco. Lo que resulta importante resaltar es que el momento a partir del cual la mujer comienza a inscribirse en el discurso público en tanto sujeto de derechos, y no solamente como objeto de los intereses auto percibidos como “generales”, no es homogéneo en todas las sociedades. Bien pudiera decirse que en Venezuela no se produce hasta muy avanzado el siglo XX, cuando en 1947 las mujeres obtienen su definitivo ingreso a la ciudadanía y se les otorgan los derechos políticos plenos; fecha que ocupa un honorable tercer puesto entre los países latinoamericanos. Hasta entonces su escritura estuvo señalada por la vía de la excepción y la minoridad, del mismo modo en que lo fueron sus acciones. Sin embargo, algunas investigaciones nos alertan acerca del error que supone considerar que la mujer venezolana, durante el siglo XIX, estuvo envuelta en una total oscuridad. Paulette Silva Beauregard (2007) encontró en el primer número de la *Gaceta de Caracas*, recién abierta la imprenta en 1808, el siguiente aviso:

Se suplica, por tanto a todos los Sujetos y Señoras que por sus luces e inclinación se hallan en estado de contribuir a la instrucción pública y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, ocurran con sus producciones en *Prosa* o *Verso*, a la oficina de la Imprenta, situada en la *Calle de la Catedral*, del lado opuesto a la *Posada del Ángel*.

No sabemos si es que no todos los “sujetos” eran “señores”, o si las “señoras” no eran del todo “sujetos”, pero, en cualquier caso, como comenta la autora:

No deja de llamar la atención que el aviso incluya como posibles autores a las mujeres; de hecho, supone que entre las personas ilustradas e interesadas en las letras hay mujeres (recordemos que aparecen en las listas de poseedores de libros prohibidos).

Señala también que en la célebre revista *El Cojo ilustrado* se observa una estrategia de promoción de la lectoría femenina a través de las ilustraciones fotográficas de mujeres lectoras, lo que indica, a su juicio, la existencia de un público considerado como posible mercado para los libros. Por su parte, Mirla Alcibíades (2004) nos habla de la preocupación que comienza a instalarse en la década de 1830 acerca de la educación formal de las niñas venezolanas, y los reclamos que se suscitan por su precariedad; entre ellos los de don Fermín Toro. Esta educación se dirige a la figuración de la mujer como centro de la economía doméstica por su papel de incentivadora del ahorro familiar en un período de precariedad económica. Más importante aún son los hallazgos de revistas dedicadas a mujeres y la profusión de novelas importadas que producen un auge de la lectoría femenina. La hemerografía es el campo en el que la venezolana decimonónica emprenderá una actividad destacada. Alcibíades registra al menos quince publicaciones dirigidas por mujeres, siendo la primera de ellas *El rayo azul* de Maracaibo, en 1864, y una de las más importantes, *Ensayo Literario*, editada por Isabel Alderson en Caracas, que subsistió varios años con ventas por suscripción y envíos a todo el país.

En sus inicios, desde la provincia, comenzaron a surgir algunos focos aislados que hacen su aparición hacia los años 1880. Importante significación tuvo la participación de las falconianas, Virginia Gil de Hermoso (1856-1913) y Polita De Lima (1869-1944). En Coro fundan en 1890 la Sociedad Alegría para producir actividades culturales dirigidas a los jóvenes. Posteriormente crearon la Sociedad

Armonía a través de la cual se promovieron programas de música, teatro y poesía. Estas sociedades se transformaron en grupos de presión cívica y lograron la construcción de obras públicas, entre ellas el Teatro Armonía en 1891, que aún sobrevive, así como la Escuela Nacional de Niñas. “Armonía” y “Alegría” son nomenclaturas muy elocuentes en el marco del ambiente bélico heroico que se vivía entonces. Un paisaje profundamente masculino y épico al que las mujeres pertenecen en tanto son las madres, hermanas, esposas e hijas de los héroes, y participan, así sea vicariamente, y en algunos casos directamente, en las revoluciones, odios y partidizaciones que caracterizan la vida política del siglo. La producción literaria, por lo tanto, será también vicaria y expresada en innumerables poemas celebratorios de nuestras gestas y crónicas laudatorias de los héroes, así como textos que relatan episodios históricos con fines didácticos.

Concepción Acevedo de Tailhardat (1858-1953) funda en Ciudad Bolívar el periódico literario *Brisas del Orinoco*, y tuvo una larga trayectoria como educadora en su ciudad natal y posteriormente en Caracas. También fueron relevantes —, señala Carmen Teresa Alcalde (1995)—, Hortensia García de Yépez-Borges en El Tocuyo, y Cora Sánchez de Terán y Josefa Melani de Olivares en el estado Táchira. Estas mujeres fundan revistas, crean agrupaciones culturales, escriben en la prensa, abogan por los derechos de educación para las mujeres, publican novelas, poemarios, obras de teatro, y emprenden iniciativas que repercuten en la instrucción y urbanidad de esa Venezuela violenta y dividida por las luchas caudillescas.

Entre las que serán las primeras novelistas venezolanas Osvaldo Larrazábal (1980) registra a Trinidad Benítez López, autora de *La promesa* (1900); Rosina Pérez escribe *Historia de una familia* (1885) y *Guaicaipuro* (1886); María Navarrete publica en Maracaibo *¿Castigo o redención?* (1894). La caraqueña Lina López de Aramburu escribe con el seudónimo Zulima tres novelas: *El medallón* (1885), *Un crimen misterioso* (1889) y *Blanca; o consecuencias de la vanidad* (1896); fue también autora de poesía y prosa y de dos textos dramáticos, *María o el despotismo* y *La carta o el remordimiento*. Son estos intentos tímidos y dispersos de estas primeras novelistas la búsqueda de una voz propia para contarse a sí mismas; estas autoras, al renunciar a la gran prosa histórica y el culto de los héroes, inician la recuperación del Otro femenino, excluido no sólo en tanto autora sino protagonista literaria, e incursionan en un género tan popular en la época como el folletín. Sus nombres ocupan un insignificante espacio en los registros de nuestra literatura, mas las

pequeñas marcas que dejaron en el monumento de la historia dibujan, precisamente, la huella de una existencia que permite refugiar una cierta orfandad de la escritura, que pareciera haber surgido un buen día de la nada.

Dos mujeres nacidas hacia fines del siglo XIX construyen desde sus diferentes experiencias las marcas fundacionales de una literatura escrita por mujeres: Teresa de la Parra (1889-1936) y Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1961). Más allá de la calidad de su producción, ampliamente reconocida por la crítica, lo que resulta sustancial es destacar en ellas la conciencia de *ser* escritoras. De asumir esa identidad como proyecto de vida y como propósito personal, fuera de la tradición vicaria y mediadora. No escriben circunstancialmente o como parte del cultivo de las “bellas letras”, o con fines didácticos. Podríamos decir que escriben porque *quieren*. Nada en su época invitaba a una mujer venezolana a convertirse en escritora, salvo su deseo. Ciertamente, ambas pertenecen a entornos de cultura. En el caso de Teresa, una familia caraqueña ilustrada; en el de Enriqueta, una familia notable de la región barinesa, en la que destaca la presencia de su hermano, el poeta Alfredo Arvelo. Pero, de allí a pensar que fueron impulsadas al quehacer literario, hay mucho trecho. Su escritura es, si se quiere, un acto injustificado. Al punto que Teresa de la Parra subtitula su novela *Ifigenia* (1924), “Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba”, como si con esa ironía quisiera expresar toda la futilidad atribuida a su gesto; la absoluta gratuidad de que una joven dedicase su tiempo a la frivolidad de escribir novelas, cuando otras tareas más importantes para la moral nacional la esperaron inútilmente. Llano adentro, ¿cuál pudiera haber sido el motivo justificado para que Enriqueta Arvelo produjese una obra poética? Uno solo: la voluntad de escribir. La carta que le dirigió a Julián Padrón en 1939 es muy elocuente (Arvelo Larriva, 1976):

¿Qué le voy a decir de este medio que me tocó vivir? Tengo razones, Julián Padrón, para atreverme a partir el Llano. Este no es el Llano, sino un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Este está ciego.

Tanto ella como la poeta zuliana María Calcaño (1905-1956) se adelantaron a lo que tradicionalmente se hacía en el medio literario de aquel entonces, y ambas padecieron lo que podría llamarse “la provincia de la provincia”. Calcaño en un hato en las cercanías de Maracaibo y Arvelo en un apartado pueblo del piedemonte

andino. Estas lejanías —en las que sin duda se incluye la voluntaria distancia de Teresa de la Parra— invitan a la resignificación de sus vidas. Escritoras que estallan en ángulos distintos de la geografía nacional, desde contextos socioculturales diferentes, y que “vienen” de los márgenes hacia un centro que tardará varias décadas en acogerlas. Su obra *marca* la literatura venezolana, pero representa también la *huella* de un sujeto marginal a la nación, fuera de su participación como organizadora del hogar y productora de hijos para la patria. De esa maternidad sacrificial hablará Lucila Palacios en sus novelas.

Ya trasladada a Caracas en los años cuarenta Enriqueta Arvelo fue una de las presencias activas en el proceso de incorporación de la mujer a la vida pública, especialmente en el orden de la cultura. Tanto ella como Teresa de la Parra, en ese reconocimiento difícil y arduamente conseguido de su identidad como escritoras, establecieron vínculos con el medio intelectual venezolano e hispanoamericano. Sus epistolarios así lo demuestran tanto como sus actos. Teresa publicó dos novelas en Francia y emprendió giras de conferencias por las que obtenía honorarios profesionales. Enriqueta fue una polémica columnista de prensa y participó en la política siendo electa diputada a la Asamblea Legislativa de 1947. A pesar de las diferencias de sus vidas, el exilio elegido de la novelista la asemeja a la soledad distante de la poeta. A ésta la protege el aislamiento de la vida rural en la que transcurrió la mayor parte de su existencia; a la otra, esa suave lejanía en la que quiso producir su obra. Incomparables marginalidades, y, sin embargo, ambas vienen de lejos y del silencio. Esta decisión de construir una escritura propia a sabiendas del territorio hostilmente vacío que las rodea, sellará quizás una suerte de destino para la escritora venezolana.

Como dijo Gabriela Mistral en carta a Ada Pérez Guevara (1905-1997), autora de *Tierra talada* (1937), se destaca en la novela “el hecho de que una mujer se atreva con la costumbre nuestra y con el campo americano”. Ciertamente, Pérez Guevara entra en la corriente criollista al describir la vida rural y la naturaleza, así como en las comparaciones de campo y ciudad que también veremos en Trina Larralde (1909-1937). Es, si se quiere, una novelista de la tierra, de cuidadas descripciones de lo que llama “el llano pobre” —que tanto recuerda al “llano ciego” de Enriqueta Arvelo— para referirse a los Llanos orientales de los que era oriunda. *Tierra talada* entra también en diálogo con *Ifigenia*, no sólo porque la novela de Teresa de la Parra es citada por la protagonista de Pérez Guevara como un encuentro inaugural, sino porque su narrativa recoge la tradición de relatar la

insignificante vida de una joven. Mas no se trata, como en el caso de María Eugenia en *Ifigenia*, de escoger entre el amor y la aprobación familiar; la elección de Aurora en *Tierra talada* es huir del aplastamiento del paisaje en busca de la vida urbana que, en estos años treinta, se alza como mito de la Venezuela pobre y rural, pero también como espacio de la modernidad en la cual la mujer espera encontrar un ámbito de individualidad fuera de lo familiar ancestral. Márgara Russotto (1998) revisitó *Tierra talada* en la oportunidad de su primera reedición que tuvo lugar sesenta años después (Monte Ávila Editores, 1997), calificándola con razón de “olvidada”, y señalando el registro de transición hacia la modernidad que puede leerse en ella y otras narradoras de la misma generación.

Nacidas también en el gomecismo encontramos en nuestro recorrido una amplia lista de nombres. Algunas de ellas publicarán tempranamente; otras producirán la mayoría de sus libros en el medio de nuevas generaciones. Sin embargo, y más allá del ritmo de las publicaciones, son mujeres formadas dentro de un régimen dictatorial en el que impera la moral nacional de “hacer patria”. Estos largos primeros treinta años del siglo —como señala Troconis de Veracoechea (1990) —, aun cuando son el escenario de transformaciones económicas sustanciales, significan poco en términos de cambios de la mentalidad. El fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) marcará también nuevos escenarios para la mujer. Podría decirse que la generación de escritoras que aparece en este período comprendido entre la terminación del gomecismo hasta mediados los años cincuenta, es la primera en abrir la lucha por conseguir un espacio público, tanto en lo que se refiere a los derechos civiles como en el campo literario. Hubo en el espíritu de esta generación una clara conciencia del aislamiento de la mujer escritora, que tuvo por consecuencia la producción de estrategias de supervivencia literaria en un campo de neta presencia masculina.

Ada Pérez Guevara, Lucila Palacios (1902-1994), Irma De Sola (1916-1991), Rosa Virginia Martínez (1915-1983) Alida (Pomponette) Planchart (1914-1986), Blanca Rosa López Contreras (1920- ¿?), Ofelia Cubillán (1922- ¿?), Luisa del Valle Silva (1896-1962), Lourdes Morales (1912- ¿?), Dinorah Ramos (Elba Arráiz, 1920- ¿?) y otras mujeres vinculadas al medio intelectual, conforman en esos años un grupo de acción en parte aglutinado por la oposición democrática antigomecista. Destaca, sin duda, la figura de Mercedes Carvajal de Arocha, conocida por el seudónimo de Lucila Palacios, la primera escritora en incorporarse como Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua; mujer de

intenso activismo y luchadora tanto en los terrenos de la oposición a la dictadura como en los derechos civiles. Fue una genuina representante de su generación que abordó en sus novelas temáticas tan comprometidas como el amor extraconyugal y la violencia patriarcal.

Pocos días después de la muerte de Juan Vicente Gómez, un grupo de mujeres dirigió una carta pública a su sucesor, el general Eleazar López Contreras (1935-1941), en la cual solicitaban protección social y mejoramiento de las condiciones de mujeres y niños. Inmediatamente fundan la Asociación Venezolana de Mujeres con el propósito de alfabetización y educación de las mujeres, y la Agrupación Cultural Femenina; desde ellas extienden formal petición de modificación del Código Civil exigiendo la personalidad jurídica plena de la mujer, lo que fue parcialmente atendido en 1942 y, como se mencionó, logrado en 1947. Otra agrupación, la Asociación Cultural Interamericana, crea un concurso femenino del cual derivó la Biblioteca Femenina Venezolana cuya actividad se sostuvo hasta 1951. En 1940 se realizó en Caracas la Conferencia Preparatoria del Primer Congreso Venezolano de Mujeres en el que participaron, además de las mencionadas, Gloria Stolk (1912-1979) y Antonia Palacios (1904-2001), quien la presidió.

El hecho de que todas estas iniciativas se produjeran al margen de la Asociación de Escritores de Venezuela, creada en 1935, hace lícito suponer que aquellas escritoras buscaban una vía propia porque probablemente encontraban serios obstáculos para su difusión. Fue gracias a la Biblioteca Femenina y su premio literario que los nombres de Enriqueta Arvelo e Ida Gramcko (1924-1994) se dieron a conocer. Por otra parte, ejercieron una crítica literaria que hoy consideraríamos ingenua, pero que, sin duda, obedecía al propósito de dar presencia a una producción de escasa recepción. Destacan en este esfuerzo las zulianas Graciela Rincón Calcaño (1904- ¿?), Rosa Virginia Martínez y la caraqueña Irma De Sola, quien lleva a cabo en 1940 el primer índice de escritoras venezolanas, labor que continuó en 1975 promoviendo en la Asociación de Escritores Venezolanos una exposición hemero bibliográfica acerca de “La mujer en las letras venezolanas” (Barceló, Lyll y De Sola, Irma, 1976). A través de estos registros han podido conservarse nombres que, de otra manera, muy probablemente hubiesen quedado fuera de la historia de la literatura venezolana.

En cierta forma, lo que se debate en este período de transición hacia la modernización y democratización del país es la cuestión de la mujer definida en la

identidad de escritora, tema probablemente más vacilante en el terreno de la novela que en el de la poesía. Su voz no puede asumir un universalismo literario en tanto ellas mismas, como sujetos, no han vivido la experiencia de pertenecer a un mundo universal y abierto sino a una esfera privada y clausurada. Como señala Miguel Gomes (2000):

Un sector de la población literaria que tenga vedado, directa o indirectamente, un género como el de la narrativa histórica, instrumento indudable de “imaginación nacional”, delata una grave suspensión del derecho a la vinculación mental con el espacio y tiempo sociales.

Si bien no todas estas escritoras pertenecen a la narrativa histórica, es aplicable esta idea de Gomes y, sin duda, explica el desarrollo tardío de la novela escrita por mujeres en Venezuela en comparación con otros países como México, Colombia, Brasil y Argentina. Necesariamente, en su lucha por la expresión, debieron comenzar por ejercitar una mirada atenta a lo mínimo, a la pequeña aventura de lo privado, siendo la conyugalidad un tópico privilegiado en su narrativa. Muchos años después Elisa Lerner (1932-2024) se referirá a esta generación como “las novelistas conyugales” (1971); escritoras forzadas en cierta forma a representar un tema, a establecer un discurso acerca del matrimonio como institución ineludible de su destino. Ciertamente se trata de una narrativa empobrecida por dos vías. Por un lado, la formación autodidacta que en raros casos superaba el equivalente a una instrucción primaria; por el otro, el controlado acceso a la experiencia de “la calle”, lo que inevitablemente limita el diálogo con un mundo más amplio. Sus textos remiten generalmente a monólogos y descripciones de lo que observan desde un restringido ángulo. Si Inés Quintero (1998) titula “Mirar tras la ventana”, para referirse a las decimonónicas, ahora lo hacen desde el balcón, como titula Dinorah Ramos un conjunto de relatos (*Seis mujeres en el balcón*), pero su relación con el mundo exterior sigue tutelada. “¡Oh, los postigos!./ pupilas de las casas, tras de las que miramos / a pesar de su tiesa herrazón de pestañas ¡”, dirá Luz Machado (1916-1999) en un poema de 1941.

La mujer era lo privado, lo familiar; por lo tanto, lo que escribiese comprometía su propio honor y el de su familia. No pareciera, entonces, que en este período el problema de la mujer escritora fuese tanto la negación de sus

condiciones intelectuales como la censura a que tuviese un discurso público y, sobre todo, la prohibición de escapar del entorno de lo privado. Al respecto es muy elocuente esta cita tomada del relato de Lourdes Morales (¿1912- ?), “Delta en la soledad” (1946):

Convéncete, las mujeres en Venezuela, cuando escriben deben hacerlo en femenino [...] En nuestro país no entendemos mucho todavía, tratándose de mujeres, eso de separar la personalidad del escritor de la del individuo. Te juzgan tal cual escribes y te sitúan dentro del marco de tus novelas

De Teresa de la Parra a Ada Pérez Guevara se tiende un hilo que plantea una novela inmiscuida en ese solitario y silencioso cuarto en el que las mujeres escriben mirando hacia lo que ven: su vida. Esta narrativa muy centrada en la exposición de las vidas femeninas trata de apresar el tema de la identidad, de comprender cuál es la posición del sujeto femenino dentro de un orden que le ha atribuido una sola: la de organizar y cuidar el hogar. Al respecto de Pérez Guevara y su novela *Tierra talada*, afirma Márgara Russotto (1998):

El tema de la identidad femenina en construcción coloca la novela vacilando sobre el puente histórico de la transición: entre lo perdido y lo que falta por conquistar, es decir, en un período de cambios de la sociedad venezolana hacia una modernidad indefinida, utópica de posibilidades, y desde el punto de vista de una subjetividad femenina igualmente indefinida, en transición e insegura de sus legitimidades.

Se trata de novelas que podríamos calificar de morales, en tanto la felicidad de la protagonista dependerá de su capacidad de ajustarse a los paradigmas impuestos por la moral nacional; de su oposición, se seguirá la infelicidad. En cierta forma, lo que se debate en este período es la legitimidad de la mujer definida en la identidad de escritora, tema probablemente más vacilante en el terreno de la novela que en el de la poesía. Es bastante notable la incapacidad de las autoras de esta generación en la profundización de los personajes. Las narraciones son largas descripciones y enumeraciones, recuentos de lo observado, en la permanente espera de que emerja “algo”, de que irrumpa una escritura que parece envolverse a sí misma sin resolución. Se desprende una incapacidad de la mujer para profundizar en ella misma. Se ve, pero no se sabe ver, diría la investigadora mexicana Aralia López González. Esta limitación desaparece en la próxima década

y se abre la puerta a una escritura que estaba contenida en los límites de la moral prescrita para las mujeres, actuar exclusivamente dentro del orden privado de la familia.

Quizás esta sea la respuesta a las novelas edificantes, a los seudónimos, a la timidez expositiva. Como afirma Noni Benegas (1997), “en femenino [...] consistía, pues, en trasladar al papel las emociones ‘espontáneas’ de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época”. Estas escritoras defienden su entrada en lo público, el reconocimiento de que su escritura no es solamente pasatiempo o expresión de sentimientos íntimos, sino voz que busca ser incluida en el texto nacional. Pero ocurre que, cuando esta generación de transición inicia su autoexpresión literaria y política, su movimiento se ve truncado por otra dictadura, congelando así su vinculación con la nación que no despertará hasta el advenimiento de la democracia en 1958. Señala también Benegas que, en la poesía española de la posguerra, se observa una “mengua de libertades” y silencio, producido por la represión de la dictadura. “La mujer es la custodia de la ‘raza’, la cultura ‘patriarcal’ y el sentimiento ‘nacionalista’.” En el caso venezolano, si bien el inicio democrático entre 1945 y 1948 fue demasiado breve como para hablar de una posterior “mengua”, no podemos dejar de lado el hecho de que a los inicios renovadores del final del gomecismo sucedió un régimen militarista y nacionalista. Con todo, estas mujeres de la generación posgomecista fueron verdaderamente las precursoras de las escritoras que nacimos después (Torres, 2005).

Debemos a Luz Marina Rivas (1992) un amplio y original estudio que constituye el redescubrimiento, revalorización y contextualización de estas autoras desdeñadas por la crítica, que completa un importante vacío en la historia de la literatura venezolana, negada durante largo tiempo a reconocer otra figura femenina que no fuera Teresa de la Parra. Otro nombre debemos añadir en la reconstrucción de esta historia incompleta: el ya mencionado Julián Padrón. Es él quien introduce a Enriqueta Arvelo en los cenáculos caraqueños, quien la publica y la prologa, y es él también quien en 1945 compila una antología narrativa en la que incluye a cuatro escritoras. Hoy en día sería poco, entonces era insólito.

Probablemente a las mujeres nacidas durante las últimas décadas todo esto les parecerá garantizado, pero no vino por sí solo; vino, como todas las conquistas de las mujeres, por su propia acción y decisión de ocupar los lugares que les eran negados. Y, no obstante, aunque durante los años sesenta y setenta se dan a

conocer importantes escritoras, no será hasta los años ochenta cuando la presencia de las mujeres en la literatura venezolana pueda considerarse habitual. No cabe ninguna duda de que esta incorporación es consecuencia del proceso democrático que abrió la educación a todos los sectores sociales y permitió las transformaciones culturales y legislativas en beneficio de las grandes mayorías, incluidas las mujeres. A partir de entonces la recopilación de los nombres de las escritoras se hace tan compleja y densa como en el caso de los escritores, y comienza a unificarse la producción literaria que durante mucho tiempo marchó por senderos bifurcados.

Los últimos treinta años del siglo XX registran una importantísima presencia de las venezolanas en todas las áreas públicas, lo que no es ajeno a las transformaciones del país. A partir de 1968, y continuadamente durante la década de los años 70, en los cuales Venezuela vivió un auge petrolero sin precedentes, la vida cultural contó con recursos muy superiores a los que anteriormente se le habían asignado. Fue el período en el cual la cultura comienza a ser considerada como una actividad pública respaldada por el Estado. Se creó el Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes, del cual fue presidenta la escritora Gloria Stolk (1912-1979), luego transformado en Consejo Nacional de la Cultura y actualmente en Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Fue en torno de esta entidad como las manifestaciones culturales comenzaron a tener mayor significación y se produjo el ingreso de nuevos actores en el proceso de creación y formación. En el ámbito literario se fundó Monte Ávila Editores, principal casa editorial del país, y también la Biblioteca Ayacucho, de prestigio continental, y otras entidades con importantes recursos editoriales, principalmente Fundarte, dependiente del Concejo Municipal de Caracas, así como muchas instituciones públicas en todo el país. Unido a la apertura a otros discursos, debido a la intensa labor de traducción de autores de otras lenguas y al intercambio de los escritores venezolanos con escritores de otros países, la vida literaria se hizo más variada y compleja.

En cuanto a la presencia de las mujeres en la década de los sesenta éstas han saltado de los dilemas de la conyugalidad y ahora están en la calle, en los bares, libres en su sexualidad, pero también experimentando una nueva forma de violencia. Viviendo, escribiendo, como diría Miyó Vestrini (1938-1991), “al filo de la medianoche”. Hay una voz trágica, un tanto patética, en estas primeras mujeres de la democracia. ¿Contra qué luchan? ¿De quién se quejan? ¿Qué afirman? Pareciera una guerra contra sí mismas o contra la literatura, como si la misma escritura se maltratara al intentar arrasar los signos del falso y estereotipado lirismo;

contra la historia, en una suerte de crónica del diario fracaso; contra la familia en la desmitificación de la casa y su protección. Los signos del sufrimiento femenino inundan los textos: el aborto, la anorexia, la bulimia, el suicidio, la violación. “Continuarás padeciendo tu libre albedrío”, dirá Irma Acosta (¿194? - 198?). Otros nombres dentro de esta corriente son también Tecla Tofano (1927-1995), Mary Guerrero (194? -198?), Yolanda Capriles (1930-1972). Una escritura distinta encontramos en Mariela Arvelo (1939), hija del poeta Alberto Arvelo Torrealba, que en *El trueno fue una de mis tumbas* (1979) persigue la búsqueda de ese país del olvido que caracterizó la obra de Alfredo Armas Alfonzo: el intento de traer a la carne los fantasmas que habitan la memoria de los pueblos venezolanos, las historias familiares, la recreación de la metafísica rural. Como es bien sabido Venezuela vivió en aquellas décadas un desplazamiento violento de la provincia a la capital y la expresión literaria mostró una suerte de nostalgia de la tierra presente en muchos textos poéticos y narrativos.

A principios de la década de los años 70 aparecieron dos escritoras de la generación sesentista, Antonieta Madrid (1939-2024) y Victoria de Stefano (1940-2023); ambas reinsertan la novela con una sensibilidad contemporánea que señala una distancia definida con las autoras mencionadas antes. A partir de Madrid y de Stefano se inaugura una visión en la cual la mujer, como escritora y personaje de novelas, es protagonista de un mundo abierto que no se limita al espacio de la intimidad o al culto de la historia nacional (Torres, 2025). Los primeros libros de Antonieta Madrid están marcados tanto por los acontecimientos políticos como por la contracultura sesentista; sin embargo, aun cuando han sido libros clasificados en el ciclo de la narrativa de la violencia, *Reliquias de trapo* (1972) y *No hay tiempo para rosas rojas* (1983) introducen una variante significativa en tanto atienden a los aspectos “menores”. Es decir, a las modalidades y nuevos códigos que se instauraron en las relaciones afectivas y sexuales entre hombres y mujeres. Antonieta Madrid es, probablemente, la mejor exponente de estas transformaciones en la medida en que las vincula al aparato contracultural y de ese modo articula el espacio y tiempo local con el espíritu de la época en un sentido más amplio. Su narrativa viene a dar consistencia a esa nueva representación del Yo femenino al inscribir a sus personajes dentro de nuevas coordenadas y problemáticas, irresueltas, pero al menos con la proyección de otras identidades y relaciones. En ellos se observa la conciencia de la fragmentación del individuo y una aproximación a la vida urbana en Caracas o en otras ciudades. Una

comprensión de la fragilidad de las identidades y de lo efímero de los vínculos. Su propuesta formal ha sido, sostenidamente, una búsqueda. Lo que en *Reliquias de trajo* se inicia como escritura desencadenada, atenta más al texto que a la anécdota, Madrid formaliza en un estilo muy propio, cuya máxima expresión se alcanza en *Ojo de pez* (1990). En esta novela se rompe la historia, que se presenta desarticulada en un rompecabezas que contiene al mismo tiempo una teoría de la novela y una serie de pequeñas historias que pueden ser leídas desde distintos puntos de vista ya que la hegemonía narrativa queda totalmente anulada. Esta experimentación en el texto que Madrid inició con un cierto eco del fluir de la conciencia y la intertextualización, evoluciona en su escritura a una franca ruptura con la narrativa consecuente, y la expone como una voz muy propia dentro de las tendencias de la escritura posmodernista. En *Ojo de pez* la historia de la protagonista y su genealogía femenina pueden leerse como una propuesta feminista muy particular. Lejos de cualquier denuncia explícita, el estallido de las formas y de la sintaxis introduce la proposición de una recreación de la mujer que no se expresa tanto en el contenido como en la ruptura formal. Es una escritura que “se revierte, se invierte, se trastoca”, y en esos movimientos se produce también una liberación de la identidad prefijada del sujeto que la produce. Su última novela publicada fue *De raposas y de lobos* (2001).

Victoria de Stefano publica su primera novela en 1974, *El desolvido*, firmada Victoria Duno. En ella se recogen críticamente las recientes circunstancias políticas dentro del estilo de crónica y testimonio, pero, sin duda, sus libros sucesivos demuestran que no era ése el género en el cual de Stefano quería transitar y fueron revelando y asentando a una novelista en busca de otros espacios literarios más cercanos a la reflexión filosófica, a la indagación de la biografía intelectual, al texto de múltiples referencias de lecturas que tamizan las vivencias y la memoria. En *El lugar del escritor* (1992) propone el relato de 48 horas en la vida de una escritora. Compuesta en forma de monólogo, la narración sigue el flujo de la conciencia, atenta al inmediato presente con saltos ocasionales al pasado evocado en imágenes que para nada producen una continuidad del personaje-narrador. Es una suerte de diario de escritor, un testimonio acerca de la ética de la escritura, una crónica de la lucha permanente por resguardar el espacio y el tiempo necesarios para el oficio. El texto puede leerse como el intento de llevar la consigna de Virginia Woolf a su más extrema expresión. No es solamente tener “un cuarto propio” sino *ser* ese cuarto, evitar todo lo que no sea ese cuarto, confinarse a ese espacio como reducto

en donde la escritura no sea molestada ni interrumpida por ninguna otra circunstancia o persona. “Mi cuarto es la proyección de todo mi ser y mis seres múltiples... Mi cuarto y mi ser son la misma cosa (...) Una vida mía, muy mía, un lugar, una ventana”.

La lucha por llegar a obtener esta vida propia es el tema central del monólogo. Aunque transcurran en él algunas pequeñas anécdotas pasadas o presentes, toda la existencia pareciera ser un paréntesis, una detención impuesta para lo que resulta esencial: escribir. Todo vínculo es amenazante para la tarea del escritor, en la medida en que le roba tiempo para consagrarse a su trabajo: “Los escritores no deberían casarse, ni tener hijos, ni hacer amigos: nada que llevar a cuentas”. Es ella, la mujer escritora, quien ha dilapidado sus oportunidades al entregarse a otras tentaciones de la vida, y esa adjudicación de responsabilidad constituye un manifiesto radical acerca de las relaciones entre la mujer y la escritura.

Historias de la marcha a pie (1997) es una novela-*memoir*-ensayo-relato-ejercicio de prosa. Victoria de Stefano une en este libro la experiencia de vida y la experiencia literaria, la erudición, la reflexión. La autora escoge a sus personajes, atraídos por algún recuerdo banal, excéntricos, estrafalarios, perdidos en sus borrosas identidades, y al interlocutor fundamental, un hombre en el umbral de su muerte, con quien establece una suerte de diálogo que sirve de pretexto a la narración. Pero el tema fundamental es el propio lenguaje, la misma aventura de la frase, la impecabilidad de un tratamiento formal que encuentra un sentido rítmico de la lírica clásica, la concisión de la palabra certera que queda reverberando, la iluminación de una vivencia. de Stefano cierra un ciclo de lo que podríamos llamar el perfil de la mujer sesentista. Se inicia relatando la participación en la lucha guerrillera –como manifestación de la acción política de la mujer en su opción más radical– y progresivamente se dirige al interior, retornando el “cuarto propio” y la recuperación de la memoria intelectual para obtener así la libertad del deseo, en este caso, el deseo de escribir. Sus últimas novelas son *Paleografías* (2010) y *Vamos, venimos* (2019), a lo que se añade una autobiografía curiosamente titulada *Su vida* (2019).

A estas dos autoras se unen nuevas voces. Como señala Beatriz González Stephan (1999) con relación a la obra de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y la mía:

Voces de resistencia sobrevivientes en las fisuras de una historia oficial tan invalidada como el poder institucional que la sostiene. Son las voces que, desde posiciones subalternas, erigen con su trabajo una posibilidad vertebradora de los fragmentos residuales de una cultura atomizada (...) corpus narrativo, que, independientemente de las diversas estrategias usadas

para representar a la mujer como los nudos de tradiciones personales y colectivas, encara, de manera casi orquestada una reescritura de la historia, pero desde ángulos que comprometen la recuperación no sólo de las tradiciones desdeñadas, de sujetos silenciados (femeninos sobre todo), sino también de las texturas culturales que yacen por debajo de las historias oficiales.

Por el lado de la novela comienza una vuelta a la indagación, a la historia vista desde la perspectiva de la desacralización de los héroes, un retorno a la narración de la vida con el sentimiento de quien parte de un lugar escamoteado, de quien quiere hacer valer el lugar de la carencia para desde allí reescribir lo pretendidamente ya sabido. Un desmontaje de la historia que se ha vaciado por los costados para recuperarla desde otras claves. Luz Marina Rivas (2004) ha estudiado ampliamente a esta tríada de novelistas, algunas de cuyas obras califica de *intrahistóricas* por “el privilegio de las subalternidades y de la historia cotidiana, por la utilización de estructuras fragmentarias, frecuentemente polifónicas, por la apropiación de discursos íntimos y de formas narrativas populares, alternos al discurso historiográfico y por la reflexión metahistórica”.

Laura Antillano (1950) ha sido una autora precoz que publicó su primer libro de cuentos a los 18 años, *La bella época* (1968), un texto juvenil inserto en un contexto literario que no estaba acostumbrado a proposiciones narrativas extrañas a lo político y social. También muy joven fue la primera mujer en ganar el Concurso de Cuentos de El Nacional en 1977 con “La luna no es pan de horno”, que es un relato inaugural en la narrativa venezolana. Se trata de un monólogo construido como una larga carta dirigida a una interlocutora ausente: la madre recién fallecida. En estos términos, el gesto de Antillano contrariaba la temática y estilo de la cuentística del momento, una literatura entre lo imaginativo, lo fantástico o lo decididamente experimental. Pero, más allá de esto, la autora daba el paso de extraer de una dolorosa vivencia personal materia de escritura, lo que también desafiaba un cierto pudor de la narrativa venezolana. Era una original propuesta de la localización de la sentimentalidad como tema literario, asunto que coincidirá, años más tarde, con los presupuestos del grupo poético Tráfico.

Desde el punto de vista de lo que será el proyecto novelístico de Antillano, este cuento primordial contiene las claves esenciales: la dialéctica de las generaciones femeninas, la construcción del sujeto femenino a la luz de una historia contextualizada en el país, la recuperación —o mejor dicho la imaginarización— de una cierta historia de la mujer venezolana que encuentra su ampliación en las

novelas *Perfume de Gardenia* (1982) y *Solitaria solidaria* (1990). Con respecto a la primera de ellas, es necesario subrayar que Antillano inaugura recursos formales considerados como propios de la escritura de mujeres y extendidos en la novelística del subcontinente: la utilización de los géneros subalternos, tales como las canciones, las películas, los diarios, los recortes de prensa; los motivos de una cierta cultura femenina popular que, hasta ese momento, no habían sido representados literariamente, y que abundarán en los textos de las escritoras de los años 80 y 90. Los recursos de la imagen, que ya habían sido utilizados en *Perfume de Gardenia*, como las fotografías y fotogramas, encuentran también su expresión en uno de sus libros de ficción breve, *Cuentos de película* (1985). En esta colección se producen desplazamientos de lo literario a lo cinematográfico y viceversa, que representan un aporte fundamental de esta autora. Dentro de su cuentística posterior, muy característico de Antillano es la escritura abierta en la que cruza con frecuencia el erotismo. Una nueva forma de erotismo en tanto el sujeto femenino se desprende del “ciclo de dolor” sesentista, para situarse como protagonista de historias en las que el hombre es apropiado como objeto erótico. Esta apropiación, a veces gozosa, otras nostálgica, resulta también lejana de las exposiciones desnudas que veremos posteriormente. Se trata de una escritura más sugerente que expositiva, retomada por otras autoras. La obra de Laura Antillano supone un nuevo conjunto articulado de proposiciones del que serán tributarias las narradoras posteriores.

Solitaria solidaria, finalista del Premio Miguel Otero Silva 1990, está construida a través de dos épocas: la primera, el último cuarto del siglo XIX, y la segunda desde 1970 hasta 1988, a través de la crónica que establecen dos mujeres que tienen entre sí una relación de doble. Las referencias de ambas épocas van dando lugar a una cierta simetría y comparación en las cuales el presente no parece haber superado al pasado en forma significativa.

Zulay mirando el horizonte marino piensa en el Puerto Cabello que visita José Martí, y piensa en éste de hoy con la Marina Center enterrada en el medio, como un castillo de cartón de Walt Disney. Zulay ve las casas aduanales cerradas, desde el mismo instante en que el país vio bajar los precios del petróleo y la economía se fue a pique... piensa entonces que ni el asalto de las fuerzas de Crespo hizo nunca con Puerto Cabello lo que se ve en esta mañana de 1988.

La narración de la parte histórica es una crónica y crítica del gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) y la participación de la protagonista en una lucha política minoritaria en la cual muere su amante y poco después ella se suicida; describe el progresivo proceso de politización de una mujer educada para el hogar, proceso en que es relevante la guía de los intelectuales y especialmente de José Martí. La narración de la otra parte, localizada en la época actual, sigue un proceso contrario: la progresiva decepción de una joven que llega, un poco tarde si se quiere, a lo que constituyó la utopía política y social de los años sesenta, llena de nostalgia por todos los proyectos perdidos que van cayendo a pedazos tras la recurrente melodía de *Imagine* y la figura de John Lennon. Enfrentada a la dispersión de un proyecto unitario, intenta en vano agarrarse de proyectos fragmentarios como la teología de la liberación, la renovación universitaria, las luchas por los derechos de la mujer, para finalmente encontrarse en la soledad y en la necesidad de forjarse un proyecto personal.

...ese deseo encajado en lo más hondo de mí que se debate entre la desilusión, la mirada escéptica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea, y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar de otra manera.

Es también la expresión de una desilusión generacional que se siente sin proyecto compartido, sin posibilidad de relevo y sin otro camino que el escepticismo. En la novela se observa una lucha entre el deseo de olvidar y a la vez de recordar. “Papá suele decir que este pueblo está hecho del olvido, nació del olvido, vive del olvido, el olvido es su forma de vida”, dice la protagonista histórica, en cambio la protagonista actual se pregunta si “será posible el olvido, si ella podrá regresar alguna vez a cualquier lugar y olvidar”. Finalmente triunfa la escritura que da lugar a la rememoración. Si bien refugiada en el amor y la soledad, la protagonista busca una pequeña aldea de mar para escribir una tesis sobre el período de Guzmán Blanco.

Es esta vivencia de soledad, asumida con decepción, la conclusión más llamativa de la novela expresa: “Vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el poder, ¿es acaso la historia de los hombres?”, pero a la vez, la soledad pretende, como lo indica el título, establecer una solidaridad, recoger en ella a otros decepcionados. “Me gustaría ser su amiga -dice la protagonista actual refiriéndose a la protagonista histórica- y como un bálsamo que

la ayudara a recuperar el sosiego, compartir con ella esa soledad, que es al final, la que vivimos todos”. Hay en esta novela una mirada desilusionada en la que fácil, aunque dolorosamente, muchos pueden reconocerse.

Milagros Mata Gil (1951–2023) publicó su primer libro de cuentos, *Estación y otros relatos* en 1986, seguido de las novelas *La casa en llamas* (1987), *Memorias de una antigua primavera* (1989) y *mata el caracol* (1992), ganando en 1995 el premio de novela de la III Bienal de Literatura Mariano Picón Salas (Mérida) con *El diario íntimo de Francisca Malabar* (2002). Su obra es muy extensa y abarca también el ensayo literario, la investigación, el periodismo cultural y la crítica, pero lo que interesa destacar aquí es que su novelística se ha apoyado en un proyecto sostenido en la recuperación literaria de la región de los Llanos orientales y Guayana, siendo una novelista entre los pocos que han abordado un tema tan cercano, y a la vez, lejano, como es el país petrolero. Mata Gil escribe desde un discurso radical cuando aborda los temas sociales, las instituciones culturales, el abandono del ciudadano en la democracia, y muy particularmente un tema paradójicamente poco tratado por las escritoras venezolanas: las dificultades para dedicarse a su obra. Es, probablemente, la voz que con mayor conciencia insiste en las luchas contra el entorno doméstico y las dificultades económicas para desprenderse de las lealtades debidas.

Memorias de una antigua primavera de Milagros Mata Gil, novela distinguida con el Premio Miguel Otero Silva 1989, tiene como eje central el nacimiento, auge y declinación de un pueblo petrolero en los Llanos orientales venezolanos, temática ya tratada en la novela *Oficina No. 1* de Otero Silva. La acción de la novela de Mata Gil transcurre a lo largo de cincuenta años, desde 1933, cuando hipotéticamente se establece la fundación del pueblo hasta 1983, año en que se celebra su cincuentenario. Es decir, sitúa la realidad política a partir del comienzo del auge petrolero, que fue no sólo un hallazgo de riqueza real, sino también el comienzo de la esperanza. “Por eso, cuando el OG-1 reventó, y en ese reventón el petróleo nos salpicó, nos empapó con su llovizna pegajosa... ése *era* el triunfo de todos, la llegada, al fin del progreso... del futuro”, dice una de las voces narrativas. Más que una nostalgia de un mundo perdido es cólera y decepción lo que resta como saldo:

El sueño de ver mundos nuevos, de forjar con mis manos un pueblo, no fue más que eso: un sueño...Y de pronto, como si sólo esperara ese reconocimiento íntimo de fracaso, una lluvia tibia y frágil comienza a despertarse sobre la tierra.

La gran fiesta de celebración del cincuentenario del pueblo, que tiene lugar cuando ya ha finalizado el boom de la “Gran Venezuela”², permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen este fracaso y esta decepción amarga.

¿Cuánto tiempo duró el esplendor de aquel pueblo nacido de hombres y mujeres que llegaron en naves portentosas, atravesando tormentas y quietudes llenas de resolana? (...) Y ahora, cuando se han cumplido cincuenta años, sólo los sobrevivientes se aferrarán a los palos del desastre, sin querer salvar realmente la memoria del avance indetenible de la disolución. ... ¿para qué entonces servimos los hombres? Mejor sería que un viento nos derribara, nos arrastrara, antes que seguirnos bebiendo la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia. ¿Pero adónde ir que no sea esta isla de la memoria y a la irónica espera de la estatua?

A continuación, la misma voz expresa la cólera y la acusación contra aquellos que se han beneficiado del “dolor, la riqueza efímera, el gozo deslumbrante, el hambre y el desastre, la opresión, el llanto y el destierro”, y denuncia el cinismo del poder:

¿por qué los señores emiten con sus gestos, sus frases y sus guiños, veladas promesas que jamás cumplirán?... los señores mienten para vernos sonreír... ríen a carcajada batiente detrás de las cerradas puertas de sus habitaciones lujosas y sus oficinas... los políticos presidirán mañana la mesa del banquete repartiendo en bandeja condecoraciones a diestra y siniestra. Cuántos ojos de cólera nos estarán mirando. Se hará la fiesta y al día siguiente sólo quedarán rastros. Los que faltamos por morir habremos muerto. Nuestros nombres aparecerán grabados, junto con el de otros difuntos cuyo recuerdo permanece en el Obelisco de concreto con el cual algún burócrata afortunado aumentó su patrimonio.

A lo largo del relato, en el cual varias voces van narrando la historia del pueblo, y aludiendo a la promesa y fracaso de sus aspiraciones, se establece no solo lo ocurrido en ese lugar concreto, sino también lo que podría considerarse una señalización que comprende el país entero.

² Es una referencia al período 1970-1974 en el que tuvo lugar un boom petrolero causado por la guerra en el Medio Oriente.

Esperan el chorro que les devuelva la época dorada, las compras desaforadas, las noches alegres, las facilidades para el rebusque y la aventura... Eso creen. Pero nada volverá. Esta es una ciudad sin huesos: una ciudad blanda e inarticulada, navegando en un charco de aceite.

Finalmente, el narrador se sitúa como testigo:

Quieres construir una ciudad sobre las ruinas y te das cuenta que sólo tienes palabras y recuerdos...te preguntas si entre tanto desastre y tantos mitos conservados cuidadosamente, no serás tú el último vestigio de una raza extinguida para siempre, te preguntas si no será tu deber, ése que anhelabas, el de conservar lo visto, el de reconstruir lo vivido...

Mata Gil se coloca en el compromiso de escribir la crónica de “la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia”, de construir con palabras una isla de la memoria, pero hoy podríamos decir que su texto fue premonitorio.

En *mata el caracol*, su tercera novela, el centro del relato es la historia familiar. La figura de la madre es sumamente borrosa, casi inexistente, y todos los afectos y luchas están centrados en torno al padre, que en el tiempo presente es un anciano demente que finalmente muere. Aun en su condición de anciano enfermo continúa dominando a Betty, sobrina que lo cuida pues todos los demás miembros de la familia se han dispersado. El padre es el amo, el dueño, el que somete a la mujer y a los hijos a sus deseos. Es necesario leer en esta construcción de la figura paterna —que, por cierto, es generalmente nombrada por el apellido o por el calificativo más impersonal aún de “don”— un análisis de la patriarcalidad a partir de las implicaciones psicológicas que genera en las mujeres de la familia. La desaparición del padre, poseedor y dador de la identidad produce con su ausencia un acto fundante en la narradora: “causar su propia estirpe y alejarse de la decadencia”. Su muerte le permite nacer a ella misma, como si, para la mujer, la autoapropiación requiriese de un acto de violencia. En un examen reivindicativo del pasado la protagonista se produce a sí misma en su reinterpretación y autoapropiación y abandona las raíces familiares en busca de un final eufórico, como es ser escritora de guiones en Los Ángeles.

En *El diario íntimo de Francisca Malabar* un ángel es aparentemente quien dicta el relato y obliga a la escritora a escribir, pero es obviamente una de las máscaras asumidas por el Yo autobiográfico, un elemento otro que permite organizar el relato, y en cierta forma justificarlo. Las máscaras son desarrolladas en la narración a partir de imágenes identificatorias que se suceden y se generan unas a otras, alternando los géneros. En el ángulo femenino se suscitan imágenes entrevistas a través de sueños o recuerdos o simples visiones, como son las de una periodista,

una guerrillera centroamericana, una escritora errante, una dama sospechada en una librería por unos instantes, o unas mendigas que encuentra ocasionalmente en la calle. Los acontecimientos ocurren también en Santa María, nombre ficticio del pueblo petrolero de *Memorias de una antigua primavera*, pero más relevante aún es la continuidad de los personajes. Así como en la novela anterior asistimos a la degradación y destrucción psíquica del anciano Mata, aquí es Francisca la que desarrolla un delirio paranoide. En la anterior, la vida del personaje masculino es recogida por una mujer que se lamenta de su destino. En ésta es un periodista quien quiere recuperar la vida de la mujer protagonista del relato. Sin embargo, el Yo autobiográfico tiene género, es un sujeto femenino el que habla, y es una condición fundamental del relato, pues esa autorrepresentación recoge los sufrimientos colectivos y recorre una cierta autobiografía de la mujer escritora. No hay destino de éxito, sino la lucha por llegar a ser una escritora; más aún, un sujeto independiente, autónomo, autodefinido. Es, quizá, el castigo a su exilio, a su desterritorialización, a su deseo de ser ella sola, por sí sola, como subversión del destino femenino, la que es castigada con la muerte.

Finalizo esta lectura con Stefania Mosca (1957–2009), la más joven de las autoras de las que vengo hablando, prematuramente fallecida a los 52 años. En su memoria se estableció el Premio Nacional de Literatura Stefania Mosca. Su escritura podría caracterizarse por la construcción de máscaras y desplazamientos de contextos referenciales que permean sus ficciones y otros textos. Inicia la narrativa de ficción con *Seres cotidianos* (1990) y *Banales* (1993), compuestos por narraciones breves, a veces brevísimas. Con frecuencia la deconstrucción del imaginario masculino termina por convertirse en sátira misógina como serían los relatos “La mujer perversa” o “Club Mediterráneo” de *Banales*. También las obsesiones por la belleza física son burladas y castigadas en “La chica cosmo”, parodia de los consejos femeninos de la revista *Cosmopolitan* (“La chica cosmo sabe exactamente lo que quiere su hombre”) o en la burla final del relato “Gimnasio” en *Seres cotidianos*, en el cual la identidad de género de la protagonista queda en juego al descubrirle al lector que se trata de un trans.

Tanto en estos dos conjuntos como en su primera novela *La última cena* (1991), los personajes responden a figuras humanizadas; incluso en la novela podrían verse atisbos de una recuperación nostálgica de la infancia y de los avatares de la emigración que trajo a sus padres desde Italia. Sin embargo, su mirada está siempre atenta a trazar la historia familiar desde la mordacidad para expresar así el

desencanto y el fracaso. En cierto modo Stefania escribe el antirrelato de la emigración. Seres que vinieron en busca del bienestar durante la época de la dictadura perezjimenista, cuyas promesas de progreso, desarrollo y modernidad tuvieron su expresión más directa en los cambios urbanísticos, pero cuyos destinos permanecen inconclusos. Las constantes mudanzas de la familia emigrante parecieran representar esta movilidad que finalmente se estanca y metaforiza su derrumbe en el terremoto de Caracas el 29 de julio de 1967, día en que sucede la novela.

En la novela *Mi pequeño mundo* (1996) lleva al extremo la deshumanización y podría calificarse, como sugiere Susana Reisz (1996), de “parodia violenta”. A lo largo de un relato seudofantástico los personajes viven en un inmediato presente, sin que las anécdotas o circunstancias que los encadenan tengan alguna coherencia o verosimilitud. Podemos, sin embargo, reconocer los signos del país al que pertenecen a través del tono de mordaz crítica contra aquellos que simbolizan el poder económico y político. En general, todos los personajes recuerdan a los *comics*, e incluso algunos llevan sus nombres, como Lotario. En los iniciales trabajos de Mosca veíamos un Yo femenino en busca de una explicación a su identidad, o que intentaba autorrepresentarse desde un discurso propio, pero progresivamente, la mujer –y en esta novela con mayor claridad– aparece representada grotescamente por los estereotipos del imaginario masculino. Sheila es un objeto voyerístico en función de los deseos del *gangster*, tal como la hemos visto en los filmes del género. Margarita es la caricatura de la mujer cuyo objetivo es hacer negocios o perseguir fines políticos inconfesables, tal como aparece en ciertas telenovelas venezolanas. Esta utilización carnavalesca de subgéneros cinematográficos, así como la temática de la marginalidad urbana, comienzan a introducir un tema muy propio de los años 90 como es la literatura del deterioro, ya anunciada en los relatos de *Banales* (1994) en los que la ciudad oliendo a basura, y el mal trato de cualquier ilusión se hacen dolorosamente evidentes y continúan en su última novela *El circo de Ferdinand* (2006).

Terminamos aquí el recorrido en el que he comentado parcialmente los comienzos de la literatura escrita por mujeres, así como la obra de algunas venezolanas del siglo XX, sin que de ninguna manera las presente como únicas; afortunadamente somos muchas más, me he limitado a seleccionar las que creo he leído más detenidamente. A partir del siglo XXI nuevas voces destacan en el

panorama literario, algunas en Venezuela y otras desde la variedad de lugares a los que ha llegado la diáspora venezolana.

Referencias

Alcalde, Carmen Teresa (1995). *Escritoras de Venezuela. Escritoras tachirenses*. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. No. 149. San Cristóbal, s/e.

Alcibíades, Mirla (2004). *La heroica aventura de construir una república. Familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865)*. Caracas: Monte Ávila Editores y Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Álvarez de Lovera, María (1994). *La mujer en la colonia. Situación social y jurídica*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos/Faces. Universidad Central de Venezuela.

Arvelo Larriva, Enriqueta (1976). *Antología poética*. Selección y prólogo de Alfredo Silva Estrada. Caracas: Monte Ávila Editores.

Benegas, Noni (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.

Collin, Françoise (1995). “Historia y memoria o la marca y la huella”. En *El género de la memoria*. Fina Birulés compiladora. Pamplona: Pamiela Ediciones.

Exposición hemero-bibliográfica “La mujer en las letras venezolanas”. (1976). Lyll Barceló e Irma De Sola compiladoras. Caracas: Congreso de la República.

Gomes, Miguel (2000). “La otra narrativa histórica venezolana”. The University of Connecticut-Storrs. Inédito.

González Stephan, Beatriz (1999). “La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido”. En *Literatura venezolana hoy*. Karl Kohut (ed.) Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana–Vervuert Verlag.

Larrazábal, Osvaldo (1980). *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela.

Lerner, Elisa (1971). “Muerte de la novelista de recámara”. En *Yo amo a Columbo*. Caracas: Monte Ávila, 1979.

Nóbrega, Enrique (1997). *La mujer y los cercos de la modernización: los discursos de la medicina y el aparato jurídico. (Esbozos de un estudio comparativo: Venezuela y Colombia, 1870-1930)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Padrón, Julián (1945). *Cuentistas modernos. Antología*. Caracas: Ministerio de Educación.

Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas*. Caracas: Fundación Polar.

Quintero, Inés (1998). *Mirar tras la ventana. Testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*. Caracas: Alter Libris. Secretaría de la Universidad Central de Venezuela.

Reisz, Susana (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Ediciones de la Universitat de Lleida.

Rivas, Luz Marina (1992). “La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956”. Tesis para optar al título de Magíster de Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad Simón Bolívar. Inédita.

_____ (2004). *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres). Valencia: Universidad de Carabobo.

Russotto, Márgara (1997). *Discursos sumergidos. Pequeña historia de los discursos femeninos en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

_____ (1998). “La perspectiva de género en la escritura de la modernización venezolana”. *Folios*, revista de Monte Ávila, N° 31-32. Caracas: Monte Ávila, febrero-abril.

Silva Beauregard, Paulette (2007). *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Torres, Ana Teresa (2005). Autorrepresentación de los destinos femeninos en las escritoras de la generación posgomecista. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas, 15-16 de junio. Inédito

_____ (2025). Venezolanas que escriben. La escena literaria a partir de 1970. Ciclo Escritoras venezolanas. Academia de la Historia del Estado Carabobo. Valencia, 30 de mayo. Inédito.

Troconis de Veracoechea, Ermila (1990). *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*. Caracas: Alfadil y Academia Nacional de la Historia.