

METAFICCIÓN E HISTORIA EN LA ESCRITURA DE ANA TERESA

Luz Marina Rivas de Wesolowski

No puedes lanzarte a escribir una historia, aunque sea la divulgación asumirla. Ni aun dándole el carácter de novela. Escribir es siempre asumir.

Ana Pizarro, **La luna, el viento, el año, el día.**

Estas palabras que lucidamente hacen de *La luna, el viento, el año, el día*, una novela autorreferencial, parecen también acercarnos al proyecto estético de otra Ana, la venezolana Ana Teresa Torres, cuyas tres novelas publicadas muestran una constante preocupación por la historia como temática y por la metaficción de novelar la historia. Estas son *El exilio del tiempo* (1990), *Doña Inés contra el olvido* (1992) y *Vagas desapariciones* (1992). Se trata de novelas que asumen la historia desde lo femenino (las dos primeras) o desde los otros subordinados sociales (la última). Tienen en común la necesidad de mirar la historia desde espacios individuales y cotidianos, cuya metáfora es la casa o lo doméstico. Hacen intrahistorias, según Unamuno. Sin embargo, esa perspectiva no excluye la visión política y general de lo histórico, que se filtra en

lo privado y los determina. Las novelas son visiones no oficiales de la historia, en las cuales el interés por lo colectivo pasa por el tamiz de ficciones con fuertes rasgos autobiográficos. Se novela en primera persona, contando una historia propia para poder contar otras muchas historias de *otros*, de antepasados o de las *vidas ajenas* que tanto seducen a los narradores de *Vagas desapariciones*. La perspectiva de conocimiento es, entonces, un yo, que observa y que organiza los hechos del pasado imprimiendo en ese orden su propia subjetividad y su propia concepción de la necesidad de recuperar la historia, las cuales, como intentaremos explicar a lo largo de este trabajo, en las obras de esta autora, aparecen textualizadas a conciencia.

En *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* Biruté Ciplijauskaitė analiza la novela histórica escrita por mujeres en la Europa actual y anota que las mujeres europeas escriben *intrahistorias* y que con frecuencia se elige la forma autobiográfica para propiciar la visión femenina que busca aclarar y rectificar la historia en general y dar prioridad a lo subjetivo. Para esta autora, la producción de novelas históricas en la Europa contemporánea escritas por mujeres, responde a un enfoque parecido al de los autores de la generación del 98, quienes conocían la interpretación de la historia de Dilthey y Simmel. Estos filósofos destacan la importancia de lo anímico espiritual en los fenómenos de la historia. También conocían la concepción de Shopenhauer, para el cual la historia era *una maraña de hilos que se cruzan al azar*. Explica Ciplijauskaitė que los autores de la generación del 98, *se acercaron a la historia con un enfoque nuevo: en vez de batallas y reyes, las vivencias del pueblo; en vez de progresión lineal, tiempo cíclico; en vez de una única visión "oficial"*

Énfasis en la realidad; en vez de tono elevado, uso de la ironía (126)

A pesar del contexto latinoamericano, tan diferente del europeo, las autobiografías ficcionalizadas de Ana Teresa Torres, se caracterizan por el desarrollo de los mismos elementos. Los protagonistas son anónimos y en dos de las novelas el yo narrador se multiplica en un colectivo de voces que cuentan la historia y reflexionan sobre sus hacerse. Las tres novelas elaboran una visión del tiempo y del olvido, del historiar y del crear la historia, todo lo cual resulta en una autorreflexibilidad que se impone en la escritura de la obra de Torres con tal densidad, que merece una atención particular. De esta manera surge un pensamiento de la historia cuestionador del pasado histórico y de la ideologías que lo han registrado. En este pensamiento priva la importancia del anímico y espiritual precisamente lo que mas se aleja de la historia oficial; se hace énfasis en como se siente la historia aquellos que la viven y la sufren. A ello se señala la necesidad de describir la propia identidad en el proceso de reconstruir la propia historia.

Además, se explora el tiempo cíclico y la memoria fragmentaria, así como se asoman distintas posibilidades de acceder a lo histórico: recordarlo a partir de fragmentos, re-crearlo, reinventarlo.

En y *El exilio del tiempo en Doña Inés contra el olvido* se parte de una ficción del poder, lo cual nos recuerda a Michael de Certeau, para quien el historiador escribe desde el poder que no detenta; por lo tanto, la escritura de la historia se presenta como una ficción del poder. En la primera novela encontramos una voz femenina que narra la historia de una familia venezolana a lo largo de cinco generaciones. Esta voz femenina a la clase dominante, a la

burguesía caraqueña que se identifica con apellidos poderosos y que ha decidido con sus actuaciones la historia del país. Por lo tanto, esta voz femenina parece situarse del lado del poder, del lado de una clase social que se ha legitimado como clase dirigente. En un juego de metaficción un personaje llamado Isabel, la prima, *de alter ego* la narradora principal indaga con ironía acerca de su necesidad de historiar al burgués:

Burguesía, palabra obsesíname, plagada de connotaciones y discretos encantos que Isabel quería explicar pero no desde afuera sino desde adentro. Oh, la burguesía. Explicar el modo subjetivo de ser burgués, el amor burgués el origen y el devenir burgués, la marca indeleble de ser burgués.

(...) esa vieja oligarquía goda su resume y persiste porque deviene de burguesa (...) (158)

La historia narrada es precisamente la historia de una familia burguesa, cuya vocera es una adolescente que se identifica tanto con su familia., que asume, irónicamente, la voz autoritaria y el orden burgués desde un nosotros que va explicando justamente esa manera de ser burgués. De esta manera, la adolescente nos habla del orden impuesto por la herencia recibida, los objetos de la casa y los modelos, las posiciones estáticas frente al mundo y frente a los otros. En este último particular, este último particular, resulta irónico y gracioso el nosotros asumido por la niña narradora a! emitir juicios sobre Isabel su prima, que es presentada desde el principio como alteridad.

Ya dije que Isabel de niña 'había sido bastante difícil pero de adolescente se puso peor. Tía Luisa vivió siempre en casa

porque era la viuda de un hermano de papá y después de la muerte del tío Guillermo quedó en muy mala situación desde luego ni lo dudamos— en que mas lógico era ella e Isabel se vinieran a vivir con nosotros, aunque creo que papá y mamá se arrepintieron un poco de esa generosidad y también nuestros abuelos porque Isabel no lleo nunca a ser lo que se esperaba y no supo agradecer la educación que le dimos, siempre fue una niña sospechosa y descreída ,tratando de. Ser distinta, como si fuera bueno que la gente buscara sus diferencias (53),

En este ejemplo se hace patente la ficción del poder. El *nosotros* asumido aquí se presenta con la autoridad del que decide y manda, del que tiene poder para juzgar porque tiene el poder de la palabra... Sin embargo, la Ironía está en que quien habla es una adolescente, una que inicia su pubertad y que, en consecuencia, no detenía ningún poder. Ella es la historiadora elegida por la autora para narrar la historia la perspectiva femenina al margen, del poder. La mujer esta al margen de éste, pero sosteniéndolo como continuadora de usos y costumbres, como transmisora de ideologías que continúan subordinando su hacer. Esta narradora, que habla apropiándose del discurso ideológico dominante, lo subvierte al ser quien es: una voz femenina y; por si fuera poco, una niña que narra el modo de ser burgués y las fisuras y contradicciones de la burguesía.

Su contraparte es Isabel, un personaje de una gran riqueza, pues es en una extraña combinación, alteridad y mismidad. Isabel la prima recogida, que participa vicariamente en la vida burguesa, es la voz de la disidencia, cuyo en 'as reuniones familiares no es un mueble, sino el suelo y aún así, al

mismo orden que construye la armonía de la clase de la familia. Isabel se burla irónicamente de la familia y es al mismo tiempo parte de ella. Es Isabel quien lleva a la narradora a visitar la casa prohibida del señor Laing, el vecino que al final de la novela se muestra como imagen del tiempo que todo lo devora. Es también Isabel quien en su afán de ser socióloga, busca en el diccionario qué significa ser burgués para descubrir el burgués desde adentro, lo cual de hecho está haciendo la narradora al contar toda la historia de la familia. Este personaje al igual que la narradora, toma distancia para mirar a la familia descubriendo sus contradicciones. Por ello, no es de extrañar que en la última parte, Isabel haga un viaje por toda la ciudad en compañía de la narradora, antes de irse a Francia, para *llevarse en los ojos su propio paisaje para cuando se enguayabara en el gris oscuro* (211), y cuando la última mudanza de la casa anticipa cambios irreversibles en el devenir de la familia, que de manifiesto la escritura de la historia familiar que esta culminando la narradora, cuyo nombre nunca es dado a conocer. Entonces, aparece también Isabel dispuesta a recibir los cambios:

Cierra esta páginas, prima, me dijo Isabel, escribe las últimas líneas y ven conmigo, eres la única con quien todavía puedo conversar, la única sobreviviente del naufragio (261)

Aquí la narradora de Isabel se identifica. Ambas almacenan recuerdos, construyen y destruyen el pasado familiar. La narradora, en el encuentro con las alteridades que se suceden al encuentro con Isabel, va descubriendo las contradicciones del discurso del poder que supuestamente detenta la familia:

también la técnica de la paradoja contradictoria. Mamá ¿por qué la cocinera tiene ¡un poco dinero⁹ Porque la gente floja tiene poco dinero. Contrapregunta: pero ella trabaja. Contrarrespuesta: solo faltaba que además de floja no trabajara. Estoy convencida de que la gran fisura del niño o niña burguesa es la cargadora, personaje indispensable para aportar a la vida infantil su primer a contradicción social: querer mucho a alguien a quien domina, dominar a alguien que lo domina a uno (154),

En esta escritura se va develando la ficción del poder desde la cual se escribe *El* burgués desde adentro, si es mujer, se vacía de poder. La voz de la narradora se va encontrando con otras voces femeninas del pasado familiar, que a su vez han hecho conciencia de las fisuras del poder y han sido voces disidentes de una u otra manera. Así, se encuentra con las historias de la tía Olga, que nunca se caso porque se le prohibió hacerlo con el hombre que amaba: Mana Josefina, que se divorció muchas veces y que en su adolescencia vivió un exilio voluntario en Europa a través del cual se buscó a sí misma; Mercedes, quien devela para sí misma que la historia ajena determina la propia.

La metaficción de la historia es un juego no exclusivo de la narradora. La conciencia de la fragmentariedad se hace clara en diversos personajes, como el antepasado que habla desde la muerte y que sabe que él mismo es una reconstrucción a partir de fragmentos, como *una tela de muchos siglos, con apenas unas esquinas que permanecen, algunos hitos que conservan su tejido (251).*

De esa fragmentariedad también esta consciente María Josefina, cuando reflexiona acerca de su discontinuidad de su memoria fragmentaria llena de recuerdos que se parecen al *revolverse de papeles en una gaveta donde meto la mano y no sé si saco un conejo o una radiografía o un recibo de farmacia o un anillo de matrimonio o la foto del preceptor de mi tío Pedro Miguel cuando vivía en París* (168). Fin un momento en que la metaficción de la historia se hace patente a través de la voz de este personaje, la novela parece anticipar su construcción fragmentaria y la imposibilidad de asir el tiempo:

(...) si la vida fuera una película parecería filmada por un director inconstante que en los móntenlos de dramatismo cortara la escena y pasara a otra. Me gustaría hacer una película donde eso pudiera verse tal como yo lo siento por dentro, para hacerme entender, como si las palabras fueran instrumentos inadecuados para mostrar justamente lo que me parece más bien una visión espacial(168).

La historia en esta novela es vista como una composición a partir de fragmentos. Al final, la narradora ofrenda todos sus recuerdos al tiempo que toma la imagen del viejo señor Laing, un vecino cuyo cadáver permanecía aún sentado en su escritorio. El tiempo le devuelve sus recuerdos *como unos pedazos desarticulados, unos muñecos sin voz, unas hojas separadas de un libro desencuadernado* (263). El io provoca la escritura de una novela a partir de esos fragmentos. La necesidad del historiar se textualiza también en la novela desde el epígrafe de Octavio Paz que la precede:

*Todo nos amenaza:
el tiempo, que en vivientes fragmentos divide
al que fui
del que seré,
como el machete a la culebra, la conciencia,
la transparencia traspasada, la mirada ciega
cié mirarse mirar:*

*Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Rostros perdidos en mi frente, rostros sin
ojos, ojos fijos, vaciados,*

*¿busco en ellos acaso mi secreto, el dios
de sangre que mi sangre mueve, el dios
de yelo, el dios que me devora? Su
silencio es espejo de mi vida en mi vida
su muerte se prolonga: soy el error final
de sus errores (9).*

En esta motivación del contar la historia, encontramos, con Noe Jitrik con Ciplijauskaité, que la novela de tema histórico sirve como vía de búsqueda de la identidad. Esto es claro para Latinoamérica, pero también lo es para la mujer que asume el género femenino en la escritura., Ciplijauskaité afirma que la escritura de la mujer asumida en primera persona se acompaña de la reflexión sobre la escritura, que *se vuelve una meditación sobre la propia identidad*. El epígrafe de Paz establece la mirada al pasado como un juego de espejos que permiten encontrarse y mirarse como un resultado del pasado. Así también, reflexiona la narradora sobre la historia como una sucesión de ciclos que espejean

a los seres humanos:

A veces temo equivocarme en los recuerdos de los demás y enturbiar su vida con mis recuerdos, Temo también que todo sea a veces lo mismo y que haya una sola sola historia y monótona, con discretas variantes. Nuestra vida, tan coincidente y yuxtapuesta ¿no será el eco y los anuncios de las otras'? Mireille, Ingrid, ¿son nuestras coincidencias o espejos diversos de oras nosotras mismas que hubiéramos podido ser, múltiples configuraciones o juegos de luz, violentados personajes con los que ensayamos juntos obras inconclusas, siguiendo guiones desconocidos, tanteando diálogos perdidos? (67)

En esta búsqueda de la identidad se busca también luchar contra el olvido, como dice la tía Olga narrando su propia vida, se hace preferible *morir antes que olvidar* (72).

Sin embargo, la visión de la historia es pesimista, como puede apreciarse en la cita de María Josefina. La historia es vivida por determinaciones que otros imponen. La condición de la mujer es la de subordinación a los dictados masculinos. Por ello, Mercedes expresa su odio y su impotencia al tener que vivir una vida que no ha elegido. Una salida que propone la narradora es reinventar la historia. Como no le gusta la historia de la tía Graciela o de la tía Malena, inventa otras posibilidades de cómo debieron ocurrir las cosas:

(A mí me gustaba imaginarme que así no habían sido las cosas y que cuando a Malena le contradijeron sus amores

hizo lo mismo que nuestra prima María Josefina: se fue a París y se sollo el moño y fuera amante de artistas muy célebres y de un conde rubio y tenía fama de ser una de las mujeres más bellas, tanto como la Marie Duplessis eso que era París (39).

Sin embargo, a estos recursos lúdicos de la narradora mientras es una niña, se impone la reflexión fatalista sobre la determinación que la violencia social imprime sobre las vidas individuales. Marisol; la guerrillera, reflexiona también sobre la historia que le ha tocado vivir a ella y a sus compañeros, desde su condición de subordinados sociales:

('.,.) no somos más que el producto de una violencia, de una ejecución impensada que cae sobre nosotros articulándonos en las más diversas posiciones y dejándonos en historias que vamos haciendo nuestras a fuerza de vivirlas, pero que bien pudieran haber sido otras y cuando las reconstruimos desde el presente hacia el pasado, sus conexiones son absolutamente lógicas o coherentes y nos parece que no podría haber sido de otra manera, pero si hiciéramos la operación inversa y tratáramos de recorrer el hilo desde atrás hacia adelante, encontraríamos a cada momento tantísimas alternativas que sólo por un acto de violencia puede decirse cuál es la propia, la única, que nos ha determinado (222).

Esto es justamente lo que guía a Doña Inés la vieja mantuana de *Doña Inés contra el olvido*, quien como los muertos de Michelet habla y cuenta su historia en la segunda novela de Ana Teresa Torres expuesto por Marisol se realiza en una segunda novela, en y cual se narra desde el pasado hasta el presente, a la inversa de *El exilio del tiempo*. En *el exilio del tiempo*. En *doña Inés contra el olvido* también se construye el relato desde una ficción del poder. Quien narra es de nuevo una mujer, una vieja mantuana del siglo XVII. Con temple y aparentemente poderosa, que ha luchado siempre por unas tierras que le pertenecen legítimamente, pero que, irónicamente nunca ha recorrido ni contemplado. Su condición femenina siempre la ató al espacio doméstico, desde donde inició una lucha desesperada de múltiples litigios sobre las tierras de Curiepe, herencia familiar que le disputa a su ex-esclavo y liberto Juan del Rosario, quien ha querido fundar allí una población. Las querellas legales extendidas por muchos años de espera por la justicia, quedan olvidadas en un país en que todo se olvida, para resucitar en el siglo XX y resolverse, irónicamente, por la vía de la corrupción administrativa, que permitirá ¡a satisfacción de los descendientes y el sentimiento de inutilidad de la historia y la memoria en el cadáver cansado de Doña Inés.

En esta novela también las historias relatadas dan cuenta de su hacerse en el texto narrativo al igual que *El exilio del tiempo*, privilegia la textualización de la oralidad. Pero aquí no tenemos los monólogos interiores de las diversas mujeres de una familia cuya historia se cuenta polifónicamente, como en la primera novela. En *Dona Inés...* es el fantasma de ésta quien lleva la voz hegemónica del texto. Ella está relatando su historia a su marido Alejandro y a su ex-esclavo

y liberto Juan del Rosario, y ocasionalmente, surgen otros que escuchan, como el gobernador Cañas y Merino, o Joaquín Crespo. La apelación a esos otros que escuchan, sugeridos también en *El exilio...*, da un sentido colectivo a la historia y la aleja de las voces de la historia oficial, que por lo general se construye como visión única de una sola conciencia.

La metaficción en esta novela tiene también una gran riqueza: se indaga sobre la necesidad de historiar y fijar Doña Inés *habla* sobre su historia, pero a medida que lo hace, pide a un escribano que la asiente. Esto sugiere la idea de que la historia, para ser reconocida como tal, debe pasar por la escritura. Así, la novela está salpicada de sentencias como. *Anota, escribano: yo soy acreedora de la República, yo me adjudico ese honor y ese desengaño* (87), No obstante, la escritura termina por mostrarse inútil, como también la historia y la memoria. Los papeles, las escrituras de las tierras, que tan afanosamente busca Doña Inés durante trescientos años para que quede legitimada la posesión de las tierras de la familia, desaparecen, se olvidan y reaparecen en el siglo XX. En manos de un historiador venido a menos, sin poder para publicar sus investigaciones, sin que sea escuchado por nadie. Los papeles en cuestión nunca otorgan ningún poder a nadie; terminan por ser piezas raras para coleccionistas, un regalo curioso para los descendientes de Doña Inés, Esta, luego de contar su historia, reflexiona sobre la memoria.

*Es inútil el recuerdo, Alejandro, he podido comprenderlo,
Es estéril como árbol macho: cuantos más recuerdos se
almacenen, más es necesario olvidarlos. En este país de la
desmemoria yo soy puro recuerdo (...) sé que yodo mi
empeño ha sido crear una voz inútil, voz de cadáver para
oídos de*

cadáver, pero acaso la memoria sea la más inútil de nuestras cualidades (238).

Igualmente se refiere Doña Inés a la imposibilidad de asir la historia toda, que querría haber conocido y registrado en documentos, *pero no hay escribano que acepte tal empresa (238)* y, por ello, sólo pudo contar una de tantas historias posibles, la de su litigio. A lo largo de la novela, también se impone la violencia de la Historia con H mayúscula, que tuerce el curso de los acontecimientos y va causando las desgracias de la familia, el despojos de propiedades y el olvido.

En *Doña Inés...* también se plantea una búsqueda de la identidad, aunque se relata desde el pasado hacia el presente y no al revés. No se trata de escarbar para indagar quiénes fueron los ancestros, sino de afirmar la propia identidad en contraste con la alteridad, representada en la novela por Juan del Rosario.

Durante trescientos años, la historia de la familia mantuana primero; patricia, después y, finalmente, burguesa, ha estado entrelazada con la historia de los esclavos negros, primero y sus descendientes mestizos y plebeyos después, hasta que llegan a confundirse en la misma familia. Durante ciertos momentos de la historia se han enfrentado las dos alteridades como enemigos o han tenido que convivir para garantizar su propia supervivencia. El *otro* afirma al *uno*, parece decirnos Doña Inés

Quisiera que alguien me hablara en este silencio. Tu también me has dejado sola, Alejandro, y tú, Juan del Rosario,

Contradíceme, dispútame. Cada vez que leía un auto tuyo me encontraba a mi misma, a cada nueva pretensión que se te ocurría, más me afirmaba, a cada anhelo que me consignaste, más me opuse, a cada derecho que me combatiste, más encontré mi razón, a cada pedazo de tierra y ocupar, más me enterré en mi posesión (25).

En esta novela, se afirma la necesidad de historiar como un acto de voluntad, como una necesidad porque sí, aunque sea. Un acto inútil. Una y otra vez, Doña Inés expresa que desea que su voz permanezca, insta a su liberto Juan del Rosario para que río olvide y lo que más le disgusta del personaje domingo Sánchez, arribista del castrismo y del gomecismo, es su desmemoria.

La propia historia se relativiza en el texto, Termina por ser una historia más, puesto que la de Doña Inés no es la única versión, es la visión mantuana. Los descendientes de los esclavos en Barlovento también han conservado una historia que se transmite oralmente y que sirve de aliento de lucha a José Tomás, el concejal. Por otra parte. Belén, descendiente de Doña Inés, conserva apenas unos pocos hijos de la historia familiar, que ha reinventado como mitos, cuando refiere a sus sobrinos la casi epopeya de la esclava Daría, que rescató a su bisabuela de una muerte segura durante la emigración a Oriente en los tiempos de la Independencia. El Historiador, Don Heliodoro, por su parte, custodio de los célebres legajos de Doña Inés, construye a partir de los mismos otra versión de la historia que enfurece a ésta, quien siempre se otorga como prerrogativa, la autoridad de conocer los hechos tal como ocurrieron:

Ahora nada es de nadie y de lo que fue casa de la hacienda

únicamente quedan las huellas del piso enladrillado que señalan donde estuvo levantada, pero óyeme bien, porque tengo en los secretos de mi memoria toda su historia (77).

Al contemplar la historia en su hacerse, en su devenir, desde el margen a que la obliga el hecho de estar muerta, de no poder intervenir en los hechos, Doña Inés siente la misma impotencia que los personajes de *El exilio del tiempo*. Volviendo al proyecto metaficcional expresado por el personaje Marisol, puede decirse que la historia, en sus dos sentidos, del presente hacia el pasado y viceversa, muestra siempre su fracaso. La imposibilidad de visiones globales, no parciales, no condicionadas, la hace siempre fragmentaria e incompleta.

Vagas desapariciones nos devuelve otro proyecto: el que dejó en ciernes María Josefina, una de las voces de **El exilio del tiempo** cuando descubriría un sentido espacial de la historia que parecía imposible de ser aprehendido por las palabras. Ella no vislumbraba la construcción de una novela, sino de una película, para narrar la vida. Esto sugiere la necesidad de inaugurar otros lenguajes que vayan más allá de la linealidad lingüística, para alcanzar esa espacialidad del tiempo posible por vía de la imagen en una película. Ahora bien, para textualizar esto, se puede recurrir a otro registro de imágenes. La tercera novela de Ana Teresa Torres encuentra un nuevo lenguaje en la fotografía, que como dice Roland Barthes, es una manera de encontrarse con el ser y el no ser. Una foto da cuenta de lo que ya no es, pero tiene relación con el ser. Es un encuentro con la muerte. *Vagas desapariciones* no asume ya el género femenino en la narración. Es la historia de dos personajes marginales, un enfermero y un artista homosexual, que deciden poner en orden sus recuerdos y escribir la

historia de sus vidas El primero tiene una motivación. Le interesa saber cuál fue la fecha de su llegada a la casa de reposo de pacientes psiquiátricos donde trabaja. Pepín, el enfermero, no tiene otro hogar que esa casa, Se identifica con su espacio, pero ese espacio construye olvidos, puesto que todos los que llegan, lo que quieren es olvidar. La necesidad de articular un tiempo propio a ese espacio tan suyo lo lleva a acometer la empresa de escribir todo lo que recuerde hasta dar con la fecha buscada. En esto lo ayuda Eduardo, único paciente que si desea recordar para saber quién es y quien le propone escribir un relato autobiográfico a partir de su colección de fotografías. Se alternan, pues, en la novela, tres tipos de cuadernos que buscan la historia: *Infelicidad detrás del olvido*, de Pepín, con ayuda de Eduardo, en los que se narra la vida cotidiana de la casa y las vidas de los pacientes que la habitan; *Autobiografía de un cantor autodidacta*, de Pepín sólo, en los cuales se narra la vida de Pepín y *El fotógrafo ambulante*, de Eduardo, en que construye dialógicamente su historia con Pepín como voz que disiente, confirma, juzga.

En esta novela se suceden múltiples juegos metaficcionales, pues el tema de la misma es la recuperación de la memoria y su registro; no es en sí una novela de tema histórico. Así, encontramos en ella la posibilidad de inventar la historia, escribiendo historias posibles hasta dar con la verdadera, juego que inaugura Pepín desde su infancia, cuando en su afán de saber de su padre, inventa y escribe sobre él. Igualmente hace un ejercicio de inventar para un vendedor de lotería la historia de la *mujer del vestido santo*, de la cual éste último buscaba saber desde hacia tiempo. Eduardo inventa también historias de lo que el llama personajes emblemáticos, como Fernández, el burócrata o

Ricardo, el amigo izquierdista de Pepín. Aquí puede verse cómo la ficción juega consigo misma. Se plantea como una vía de acceder a la verdad. Se muestra cómo la ficción de la historia puede mostrar la comprensión de la historia. Sin embargo, esos intentos son fallidos. La madre de Pepín siempre preguntaba *¿y de dónde sacaste eso?* El vendedor de lotería se disgustó con su versión de la mujer del vestido santo y el propio Pepón no aceptaba las versiones de las vidas de los personajes elegidos por Eduardo para historiarlos.

Los cuadernos de Eduardo se muestran como textos metaficcionesales sobre la recuperación de la memoria en la vía propuesta por María Josefina, Cada fotografía es una escena recortada de la vida, una metáfora de tiempo detenido. Eduardo guardaba sus fotos en una caja, donde permanecían dispersas para que éste les diera un orden, como María Josefina guardaba sus recuerdos al igual que los objetos en una gaveta. Eduardo reflexiona así sobre sus fotos:

Vendía idea de romperlas porque aquellos puntilleos, aquel caos de personas, luces, calles, edificios, lugares, me constituían, y abandonarlos era colocarme a mi mismo en fading (36).

La reconstrucción de una persona, a través de distintas fotos correspondiente a distintos momentos, es sólo el señuelo de fijarla o poseerla, pues siempre los saltos entre unas y otras quedarán como la desapariciones del personaje en cuestión y será precisamente de esos espacios de donde surgirá la presencia del mismo (37).

En estas citas se manifiesta ya la idea de que la fotografía es un testigo del pasado, un testimonio de la identidad, pero a la vez, se trata de una

representación del pasado insuficiente para reconstruirlo. La fotografía como texto recuperador de la memoria también falla. Cuando Pepín le dice a Eduardo frente a una foto de su infancia: *Ahí dice que tú tenías cinco años. En ninguna parte dice que yo tuve cinco años* (38) quiere rescatar el valor del documento de la fotografía, pero para Eduardo, la prueba de que Pepín tuvo cinco años es su sola presencia. Se relativiza así el valor del documento. Los motivos de componer un relato autobiográfico a partir de las fotos también se hacen relativos. Lo inútil de la aprehensión del pasado también es tema de esta novela:

En la medida en que transcurría el tiempo y yo avanzaba en mi proyecto de componer un relato fotográfico que pudiera darme un sentido, oscilaba en enjuiciar mi tarea como un pasatiempo inútil o como la esencia de mi vida; en el primer caso, me derrumbaba en la desolación de saber que aquellas fotografías eran mi vida, y, por lo tanto, su inutilidad comparable a la mía. En el segundo, pensaba que la esencia de la vida de una persona es importante, no porque en ella transcurran hechos significativos, ni porque la persona sea ella misma, un sujeto de importancia, sino porque si todos los seres llegaran a concebir su vida como inútil, la destrucción sería la consecuencia inevitable (239),

Estas reflexiones de Eduardo prefiguran el final de la novela, cuando Pepín, sintiendo que ha sido inútil escribir los cuadernos y que no sólo no le es accesible su tiempo, sino tampoco su espacio porque la casa será vendida, decide culminar su escritura con la destrucción. Mata a los pacientes de la clínica para detenerlos dentro de sí mismo en la felicidad de su olvido, antes de que la

vida de la casa deje de ser. Simbólicamente los congela como imágenes felices, al igual que Eduardo tenía en sus fotos imágenes felices de lo que ya no era. Para Pepín tenía sentido lo que el loco profesor europeo, nacido de la clínica, concebía a partir de sus propias fotografías: *los errores negativos*, concepto que encerraba lo que ya no era y había sido.

La escritura de Ana Teresa Torres va dejando pistas acerca de una concepción del historiar como un acto humano, a la vez imperioso e inútil; quijotesco, puede decirse.

En las tres novelas puede verse el esfuerzo por mostrar el otro lado de la historia, por develar su hacerse desde una pretendida posición de poder, que nunca es tal. Además, la historia aparece como *intrahistoria*, la historia de todo aquello que más allá de los eventos políticos o militares... nos constituye como identidad, pero nunca totalmente. En la escritura de Torres, se pone de manifiesto lo inasible del pasado histórico, su fragmentariedad y su relatividad. La ficción se propone como una alternativa de la búsqueda que puede o no, tal vez sí, tal vez no, ofrecernos parte de la verdad.

