

DE COLLAGE DE ROSTROS EN CLAVE DE MUJER, O DEL RETORNO DEL PADRE EN MATA EL CARACOL (1992) DE MILAGROS MATA GIL

COLLAGE OF FACES IN CLAVE DE MUJER, OR THE RETURN OF THE FATHER IN MATA EL CARACOL (1992)
BY MILAGROS MATA GIL

Alkys Lamas. Instituto Pedagógico Rural El Mácaro

alkyslamas@gmail.com

RESUMEN

En *Mata el caracol* (Mata Gil, 1992), una novela representativa de la literatura femenina venezolana del siglo XX, la evocación de la figura del padre (Francisco Mata) se plantea como pauta simbólica mediante la cual la hija (Eloisa) insta a su proceso de autoindagación. Tal capacidad introspectiva se evidencia particularizada al conferirle a dicha figura femenina no sólo el rol de narradora sino, además, constructora de una nueva lectura otorgada a los registros familiares. El diario personal del padre es objeto testimonial clave que permite, en la obra, la re-presentación de rostros y de voces a modo de collage textual que no caótico, sino secuencial. El presente estudio se propone indagar sobre la dinámica de lectura que Eloisa asume como su espacio memorístico. En este sentido, el vaivén de recuerdos se perfila como juego espiralístico en donde se torna constante el retorno del designio familiar en la propia narradora, lo cual es evidenciado en la recurrente fragmentación del discurso de la obra, la apelación e intercalación de diversos tipos de textos, el enmascaramiento asumido por los personajes y, finalmente, la asunción de la figura patriarcal como pretexto para la (re)construcción de tiempos y de figuras a punto de consumarse con la muerte.

Palabras Claves: autoindagación, collage, figura paterna, juego espiralístico.

ABSTRACT

In *Mata el Caracol* (Mata Gil, 1992), a representative novel of the feminist Venezuelan literature in the XX century, the evocation of the father figure (Francisco Mata) is seen as a symbolic pattern in which the daughter (Eloisa) calls for the process of self-inquiry. Such introspective capacity to confer upon particularized evidence that the female figure, not only the role of narrator but also the construction of a lecture given to family records. The diary of the father is a testimonial object key that allows, in the book, the re-introduction of faces and voices are so chaotic that this is no textual collage but sequential. The present study aims to investigate the dynamics that reading Eloisa takes as her memory space. In this sense, the swing of memories emerges as a spiral game where the return of family designs in the narrator itself becomes constant, which is evidenced in recurrent fragmentation of discourse in this piece of art, to appeal and assembling of various types of texts, assumed unmasking by the characters and finally the taking of the patriarchal figure as a pretext for the (re) construction of times and figures that are about to be consummated by death.

Key words: Self-Enquiry, Collage, Father Figure, Spiral Game.

*El caracol marcha irreverente, desnudo y sin acento
Que le valga excusa
En esta tierra yerta y pesada
De dolores ajenos y mentiras científicamente comprobables
-más sabe el caracol por dúctil que por caracol-
Luis Azuaje –Poemario Inédito-*

Primera parte. Preámbulo al caracol

La recuperación de lo cotidiano para elevarlo al nivel de una historia que sea verosímil, creíble, coherente, exige diálogo certero entre la memoria de quien evoca y la memoria de la cual se halla impregnado todo objeto y ser evocables; suerte de mapas, ambas memorias son convertidas por el ‘memoriador’ como referentes y testimonios íntimos de alcances y limitaciones de relativa extensión y profundidad. Bien lo refiere Liscano (1996): “la historia es principalmente cronología. Pone las cosas en su lugar. Cataloga y explica según las fechas. Esa seriedad desemboca luego en la comprobación de que el absurdo ser repite de manera monótona” (p. 228). En una obra como *Mata el caracol* de Milagros Mata Gil (1992), nuestro preámbulo se corresponde con las tres voces que recorren el texto ya que las mismas deciden enfrentar un pasado compartido hasta desvelar en la saga familiar, dolorosas huellas y diferencias aún no superadas y trasladadas en diferentes espacios y tiempos como litigio a grandilocuencias castigadoras. Pero la penuria, que sabe rotarse entre años y ambientes, ha escogido de todos los miembros de la estirpe –que no familia- Mata Shelley a don Francisco Mata como su eje a partir del cual se entretejerá desde la imaginación, el enfrentamiento entre pasado y presente de la casta representados por *Betty* (sobrina de don Francisco) y, *Eloísa* (hija de Francisco), respectivamente.

Empero, es el diario de Francisco Mata el objeto testimonial para la reconstrucción de rostros aunque, para ello, debe recrearse un *collage* de textos. No obstante, si bien cada tipo textual asido (diario, fotografías y epístolas) contribuye a reforzar la capacidad del enmascaramiento del Padre hasta alcanzar a *Eloísa* entonces, a partir de ella, inician los textos de recuerdos, juegos fragmentados de restauración memorística. Ya a partir de esta determinación es posible afirmar que es en la palabra donde se fundará el poder no sólo de nombrar los personajes su cotidianidad sino que servirá de pretexto para la reafirmación de su identidad. En este sentido, se evidencia el marcado interés por formularse interrogantes orientadas hacia el pasado con una consecuente decepción de lo que

han sido hasta el presente: “¿Quién eres? ¿Quién fuiste? ¿Quiénes somos? (...) ¿En qué me he convertido? ¿En la terca amanuense de estas desgracias?” (p. 92). Esa capacidad expresiva y resonante, presente en las vidas de nuestros tres involucrados supone a la palabra, es explicado por Mata Gil (1989):

Lo innominado se aparece siempre para el hombre como una potencial amenaza: el acto de nombrarlo desvanece el terror afirma una toma de posesión del espacio circundante: los seres vivos: hombres, plantas y animales; la duración, los equilibrios y los conflictos del medio: todo tiende a asegurar y afianzar la existencia. (p. 115)

Pero la posibilidad de nombrar recae sobre la cotidianidad de quien nombre y, éste a su vez, ejerce retruécano en la configuración de saberse (que no implica sentirse) vivo. Tal actitud se evidencia marcadamente en la figura patriarcal: “¿Quién está ahí? ¿Quién vive? ¿Quién no recuerda mi existencia? *óiganme: jóiganme!*: estoy vivo ESTOY VIVO Y NECESITO NE – CE – SI – TO TOMAR UN TRAGO DE CAFÉ PARA CONFIRMARLO” (p. 30 – 31). Del mismo modo, lo hacemos observar en *Betty*:

Tal vez me dijo: las niñas no lloran, tienen que pelear. Y sigo su ejemplo: escribo como un arma. No sé contra quienes, pero la uso. A pulso. Infatigablemente, sin prisa ni pausa, estoy conquistando un lugar a su lado, aunque sé que estos textos quizá estén condenados al silencio... (p. 111 – 112)

Es pertinente efectuar una breve acotación en torno a la facultad confirmatoria de la palabra. En los personajes citados, contribuye al afianzamiento rutinario de convencerse a sí mismos de que poseen aún existencia y, en otro sentido, la reafirmación de sus géneros sexuales y, por ende, sus actitudes. Para el *Padre*, es una herencia patriarcal: “*Yo no sé si soy santo, ni me importa/ Pero en verdad en verdad os digo que con gusto daría, si la tuviese, una posición tan gloriosa, a cambio de un trago de café caliente.*” (p. 79); para *Betty*, escribir es actividad que apuesta al futuro de lo irreparable que ha sido el destino de todos pero, el hecho de consignar sus compilaciones a *Eloísa*, es quizás, el último motivo de su expiación:

¿Y yo qué era? Nunca fui nada, a excepción de la justificación que me inventara por mi vínculo a Eloísa (...) Yo intuyo [sé] que en esos mimos vestigios está el secreto del tiempo y la posibilidad de rescatar la memoria. Será por eso que todos la esperan con temor y temblor... (p. 62)

Y es en el vicio compartido de la palabra en donde se repara la comprensión de *Eloísa* hacia su Padre, acaso porque la palabra misma encierra en uno, dos poderes simultáneos: prolonga a la vez que aniquila vida. Sin embargo, en el deseo de extender una forma de vida, la incertidumbre conforme los desaciertos, abruman al punto de hacer necesario el empleo de máscaras, todo por replegarse cada quien en sí mismo cual caracol, coraza para las desavenencias, coraza para las alegrías:

Ah, sí: para eso podría utilizar la palabra, padre, y ahora comprendo tus delirantes, interminables monólogos: el encierro verbal, el hechizo, los mil pliegues destinados a la acumulación de evocaciones y reflexiones, cuyo espesor indica las vertiginosas fluencias de un tiempo que se encierra, se desarrolla a partir de un centro, se abre en placas superpuestas, máscaras sucesivas: caracol. (p. 15)

El ‘arte de enmascararse’ entonces, es estrategia en el *Padre*, en *Betty* y en *Eloísa* y persigue, mediante la fractalidad, proporcionar intensidad a la brevedad y la miseria que consume sus condiciones; probablemente el acecho de ‘saberse temporal’ torna desgarradoramente interesante el más insulso de los momentos existenciales. Palabra y tiempo, discurso y temporalidad son pues, estratagemas de captación del espacio y de la intimidad de los personajes. Mata Gil (ob. cit.) indica que dichas pautas estratégicas asientan en el contenido del relato: “(...) contrastes y paradojas: regresiones movidas por la memoria, círculos abiertos, concéntricos, cerrados: remolinos que asemejan el diseño de los caracoles. Todo dentro de una voluntad dinamizar el cuerpo narrativo a través del tiempo.” (p. 122)

Y es precisamente el enmascaramiento no el artificio de crear apariencias ni refugiarse tras velos, sino su opuesto: constituirse en una guía hacia el conocimiento del auténtico Yo de cada personaje. Silva Beauregard (1993) interpreta en la narrativa el empleo de disfraces como la presentación del hombre recreado y, las máscaras, su verdadero rostro:

La historia se convierte así en una suerte de arsenal de disfraces (...) El eclecticismo (...) se reclama con la extensión que logra el disfraz (...) El enmascaramiento se convierte en el rasgo definidor (...) y su radio de acción va mucho más allá del individuo...” (p. 11)

En este sentido, debemos esclarecer las dos orientaciones principales que explicitan la orientación de la obra. En primera instancia, se menciona la titulación de los capítulos y su disposición alternada desde el principio

de la novela: **1) Cuadernos de la disolución; 2) Mata el caracol y, 3) El arte de enmascararse**, ahora bien, los “textores” se correlacionan: **1) Betty; 2) Eloísa; 3) el Padre**, respectivamente. En segunda instancia, se brinda unicidad a la obra a partir de la polifonía gestada en la asignación de cada capítulo a una voz con la autonomía de introducir otros textos a los que se apela como argumentos defensivos. Luego, otra potestad, lo es la intercalación de voces de generaciones anteriores, rescatadas como escenarios fantasmagóricos, capacidad restaurativa de la palabra hecha a momentos, voces que abogan por enfrentamientos familiares; dicha cualidad, comenta Torres (2003) plantea:

La narración, de estructura polifónica en la que, literalmente, “la gente” habla, utiliza múltiples recursos formales: cartas, fotografías, (...), monólogos. Por medio de constantes intertextos y rupturas de las narraciones discursivas, Mata Gil (...) permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen su fracaso y decepción. (p. 70)

Por su parte, Zambrano (s/f) arguye, a propósito del recurso de la máscara y su carga semántica: “La totalidad de los relatos se organiza desde la fragmentalidad, con un principal pretexto que es, precisamente, “el arte de enmascararse” a partir del hallazgo (tópico recurrente) de unos viejos papeles olvidados en la casa paterna.” (p. 6).

Segunda parte. Dentro del caracol

Anteriormente mencionamos que la reconstrucción de los principales rostros familiares se realiza mediante diversas modalidades textuales bajo la estética del *collage*, vocablo galo cuya significación más sucinta es ‘pegar’. Pero dicha técnica de construcción plástica, se proyecta en el texto narrativo en tanto su orientación lo es la conformación de un todo, empleando textos fragmentarios y, aparentemente, incompatibles como: fotografías, hojas de diario y epístolas. No obstante, las apropiaciones de cada una poseen un sentido dentro de la novela y, aunque coinciden en su interés por referir determinados momentos de reunión familiar, también se construyen como formas desacralizadoras de los saberes y valores de las generaciones anteriores.

El primer caso que referiremos corresponde a las **fotografías** ya que las mismas estructuran un particular *collage* respecto al resto de los documentos testimoniales con las que se hallan insertas. Al advertir *collage* en la Tercera Parte de la novela intitulada *Reflexiones ante un álbum de fotografías*, es menester indicar que lo destacable reside en

las descripciones hechas de cada una; reflexiones elaboradas por *Eloísa*, quien intenta vencer todo impedimento por trasladarse a tiempos pasados para construir así escenas familiares consumadas. Sin embargo, vale considerar dos observaciones pertinentes para la valoración de nuestro *collage*:

1. El orden que presentan las fotografías obedecen a una jerarquización hecha por *Betty*, anticipando la llegada de *Eloísa* para la continuación de la labor memorística. De esta manera, es posible afirmar que ya este orden preestablecido (y que, aparentemente, *Eloísa* no trastoca) obedece a un criterio reflexivo, subjetivo y arbitrario: la visión que *Betty* comparte con *Eloísa* es prolongada por esta última en un seguimiento de un “sentido de lo histórico” tan enigmático como lo es el destino de la intención de recuperar la historia:

Los cuadernos (...) contienen anotaciones varias, transcripciones de monólogos que, presuntamente, eran de mi padre, enajenado en su vejez, copias de notas de libros, cuentos, poemas y recortes de prensa. Betty no sólo recogió en sus cuadernos la vida familiar posterior a mi partida, sino que, con increíble sentido de lo histórico, resguardó los álbumes familiares, y un medallón muy bello y valioso... (p. 71)

2. Las anotaciones elaboradas por *Betty* y *Eloísa* despiertan interés en tanto la similitud que ambas ofrecen. Ejemplo de ello, lo constituye la descripción de *Miss Elizabeth N. Shelley*—abuela de ambas—basada en dos fotografías diferentes. Citamos primero las impresiones de *Betty* en torno a la figura matriarcal:

La mujer es joven. Tiene ojos grandes, redondos, plenos de reflejos marinos; las cejas son finas y arqueadas, la **nariz, pequeña y afilada**, con aletas altas, **como si estuviera olfateando un perpetuo peligro, la boca fina y tensa**. La expresión es severa. (p. 61) [Negrillas nuestras]

Seguidamente, citamos a *Eloísa*:

... aquella joven (...) tenía los pómulos bien marcados en el rostro huesudo. La boca grande. La **nariz recta, pequeña y afilada**, que levantaba **como si estuviera olfateando un peligro. La boca fina y el gesto duro** y decidido, un poco cruel... (p. 88) [Negrillas nuestras]

Pese a tomar necesarias distancias de las especulaciones, probablemente un motivo que explicaría las similitudes perceptivas

lo es la evocación que hace *Betty* de *Eloísa*, se trataría pues de una rememoración materna traducida tal vez en un especial afecto y admiración que la vincularía a ella tanto en sentimiento como en pensamiento: “Eloísa es lo que más me gusta evocar como madre (...) fue Eloísa quien me recibió en sus brazos, y me dio alimento y calor hasta que pude erguirme sobre mis propias piernas y caminar.” (p. 61). No obstante, resulta sugerente la duda o negación que hace ella misma de su heroína: ¿acaso el saber que ambas forman parte de una misma familia, de un mismo trágico destino genera fuerzas que repelan a la única persona capaz y capacitada para oírlo?, ¿acaso prevalece saber que la heroína sucumbiría también a una esquina del pasado?

(...) quizá Eloísa es una excusa. Un aire fiel para mi vida. El viento en mis cabellos. Cuando hablo de ella, sé que saben de quién hablo (...) Era una joven como todas. No especialmente rebelde, ni agitada, ni contestataria. Era tranquila como un ave. Comprensiva y feliz. Pero, ¿era así Eloísa? Quizá ella nunca existió. Quizá la inventé para tener un punto de referencia eficaz. Quizá no existió. (p. 110 – 111)

Derredor de este *collage* de rostros, las fotos expuestas no se encuentran presentes visualmente sino que, como ya hemos dicho, su presencia es mediada por el lenguaje de la narradora. Pese a la meticulosidad de las descripciones quien relata toma dos posturas que se integran sin resistencia alguna. Por una parte, es una narradora ajena quien en una ubicación externa, se rige por detallar las cualidades físicas de familiares ya fallecidos pero, por otra parte, agudiza sus observaciones al indagar en momentos aunque ya ocurridos, no vividos por la narradora quien se empeña en involucrarse en lo no vivido por ella: “Él la llamaba Isabel, españolizando su nombre, y la asediaba con regalos y lisonjas que vencieron los prejuicios, el miedo y el romanticismo de una joven que, influida por las lecturas de novelas románticas, deseaba casarse por amor.” (p. 87).

Debido a que la fotografía es una manifestación de la escritura, la multipresencia de símbolos independientes en cada una, activa en la narradora complejos procesos reflexivos hechos evidentes en el lenguaje descriptivo que acompaña a los retratos. Tal actitud la explica Rivas (2004) en torno a dos ejes temáticos, muerte y tiempo:

La muerte y el olvido se ciernen (...) y el esfuerzo de recordar e historiar aparecen como intentos fallidos, condenados a

fracasar. Si la fotografía es una forma de escribir la historia, en ella es posible percibir la paradoja que entraña el hecho de historiar: es una forma de buscarse en el pasado (una persona o un colectivo) pero el pasado es siempre inaprensible, porque está muerto. (p. 345)

Abandonando el tema de las fotografías, comentaremos que, otro rasgo puntual que ofrece el lenguaje en una vasta extensión de la obra lo es su decisiva y continua carga poética la cual adquiere su punto más álgido de recreación en los espacios verbales que asume el *Padre*; conmovedores espacios de dolor y escarnio ante la soledad, la locura y la inminente muerte, desasosiego de fracasos y vejez: *Cierta noche, estando en un refugio que había encontrado, Mata se lastimó (...)/ Tal era su sufrimiento y sensación de desamparo, que un día exclamó:*

Fría noche esta noche
 La pobreza me abraza
 Y ya para luchar no tengo aliento
 Herido estoy del hambre y estoy loco
 Todos me ven maltrecho
 Se deshace en harapos mi vestido
 Mata hijo de Mata es mi nombre:
 Soy el Príncipe Loco: el Demente.
 Cuando la noche llega no descanso
 Y no pisan mis pies trillada senda
 Aquí no habitaré ya largo tiempo:
 Los lazos del miedo ya me ciñen.
 (p. 57 – 58)

El cuerpo poético, al insertarse en las hojas de diario, adquiere una orientación distinta a la tradicional relación histórica de la rutina diaria puesto que refuerza el distanciamiento que realiza el *Padre* en un ejercicio de contemplación de su ser postrado y derrotado pero, visto éste como 'otro', otro *Francisco Mata* que él rememora y se presta para recitarle así sean sus propias cuitas. Juan Liscano, citado por Rodríguez Ortiz (s/f) comenta sobre esta expedición que:

(...) persigue cierta autonomía del poema, cierta atemporalidad fascinante y liberadora, cierta resonancia interior derivada no solamente de lo que dice, sino de la estructura verbal, de la invención que rehúye el mensaje, la denuncia, la historia, la anécdota, la biografía, la a menudo

agobiante referencia a la memoria. (p. 10)

Eloísa, en sus espacios de restauración, asume su “papel” en la “obra” y ante su asombro y abrumo, se posesiona a momentos de un lenguaje de estructura fragmentaria y cuya poética estriba en el alcance de un metalenguaje que avanza cuestionándose y concienciándose, a la vez que da cabida progresivamente al retorno e instauración del *Padre* (p. 127):

Me asomo al escenario y descubro que yo también actué en esa
obra. Me abruma la claridad con que me llegan los pensamientos
de
la muerte
y la vejez
 que es sólo
 hundirse
 irse hundiendo
 en un sillón de mimbre
 solo
 con
 los recuerdos

Quienes se reconocen actuantes de tal obra trágica, lo son *Padre* e *Hija*; la diferenciación tipográfica es indicio claro de un juego de alternancia de voces hasta corresponderse en una sola voz: voz de fracaso, voz de destinos fundidos que, en palabras de González León (1996), lo definimos como: “la gloria y el honor de la familia que eran una pura respuesta insolente y una arbitrariedad.” (p. 273). He aquí, finalmente, la consumación del *collage* de rostros que invade a los Mata. Esto explica cómo, la única concesión de permanencia indefinida con los recuerdos se proyecta en la esclavitud a las leyes de la estirpe; una forma de autoconocimiento con peculiar sentido espiralístico y regresivo a la primigenia de los Mata.

Al observar con mayor detalle los giros asumidos en el lenguaje y acciones asidas por *Eloísa*, nos apoyamos en Ciplijauskaitė (1994) para quien la aparente desestructuración sintáctica da cuenta de una ruptura formal a favor de la explícita reconstrucción del Yo en un nuevo orden esquemático de su identidad y de las opciones que crea y/o re-crea para hacerse manifiesto. En este sentido, el autor sostiene que:

Lo inconcluso se revela como deseable; la improvisación, como una cualidad buscada (...), decirlo todo, sin seleccionar, sin construir (...), es una incoherencia cuidadosamente planeada (...), la importancia de lo imprevisto, la necesidad de romper la sintaxis y el orden, de escribir con silencios, blancos, elipsis. (p. 212 – 213).

Avance y retroceso equivalen a tensión y distensión: los recuerdos y (des)afectos entre *Padre e Hija* se proyectan en la escritura que el uno dirige a ciegas al otro, escrituras hechas a condición de desahogos sostenidos en sus recurrencias lo que, según Madrid (1998), evidencia que:

Estaríamos entonces ante una escritura más espacial que temporal, ante un espacio abstraído, reconstituido, simulado, recreado en base al desplazamiento orquestado de los actores – personajes, desdoblados a través de reflejos, sueños, evocaciones (...), un simulacro circular, concéntrico donde el espacio y el tiempo son transmutados en un espacio narracional que los engloba. (p. 55, 57)

Si la memoria es juzgada como ‘espiralística’ entonces sus actores y sus historias, heredan y se desenvuelve cada uno en su destino con mayor o menor fatalidad respecto al otro. Cuando hablamos de retorno, lo entendemos en términos de aquello que vuelve nuevamente a su punto de origen de modo que, se constituye génesis desencadenante de acontecimientos de los que se cree, no poseen reparo. Nada más falso. La convocatoria que el *Padre* hace de *Eloísa* y, viceversa, es parte del carácter cíclico de los conceptos de tiempo y espacio que los envuelve y que han permitido, sea su principal vicio de vida y muerte:

...óyeme, por piedad, si es que puedes oírme, si es que puedes oírme, si es que tienes oídos y están prestos: si me llevaste alguna vez en tu corazón, auséntate de la felicidad un momento, y en estos momentos tan duros, llénate de aliento para contar mi historia... (p. 45)

A lo que *Eloísa* parece contestarle:

He descubierto que muchos andan tocados por la misma incertidumbre que hoy me abrumba: desde Jesús El Cristo hasta Telémaco, desde Shakespeare hasta Stephen Dedalus: todos buscan la línea paterna, el hilo de la línea paterna: el sendero de la estirpe. (p. 15)

Lo primigenio en Mata el caracol (ob. cit.) tiene como uno de sus pilares lo concebido por **hogar y casa**; *Eloísa* ya una vez que regresa a la

casa y, encara el fantasma de su padre, esclarece la poca significación que tuvo el “hogar” para la familia. Sin embargo, lejos de fungir tal distinción como decepción fulminante, de manera contraria, se atomizan en ella las fuerzas de búsqueda de su padre, escudándose en la obligación de hacerles el camino de retorno a sus familiares:

Porque, aunque la casa se derrumbe y yo sienta que no me alcanzan las horas, ni la fuerza (porque yo me estoy sintiendo envejecer en esta atmósfera densa de calor, de humedad, de recuerdos contenidos, de relatos inconclusos) es necesario hacer el intento de dejar una orientación, una especie de mapa vital para el que lo desee pueda regresar al HOGAR, que es el objetivo último de Haydn, y también de todos nosotros. (p. 74)

Pero la casa que tanto le cuesta aceptar a *Eloísa*, no es fértil, ni sólida, ni asentada en tierra firme, de hecho, todo sinónimo relativo a ‘deriva’ le acompaña y, la raíz de ello, radica en otro potencial símbolo que amenaza y seduce a los Mata, como lo es, el **mar**:

Esta Casa no tiene raíces ni ataduras/ va flotando/ Nada (...) Esta es la casa de la que todo el mundo parte. Puerto de donde salen barcos que jamás vuelven ¿Por qué habrían de volver? (p. 44, 109). El mar, contrario a su significación extendida, es negación de plenitud y vastedad vitalicia. Su connotación más (des)arraigada para la estirpe lo es, “sal y agua”. (p. 121)

Maldición que sólo ha provisto de lágrimas, muerte y lejanía a todos los miembros. Ya al principio de la obra, el *Padre* advertía su deseo de irse y diluirse con el mar:

(...) ¿por qué dirán que el mar es el morir? Yo quisiera volver a ver el mar, volver con mi hermano Ernesto, que se fue por el mar es el morir? Yo quisiera volver a ver el mar, volver con mi hermano Ernesto, que se fue por el mar. (p. 20)

En la “Odisea”, Ulises nunca imaginó que el mar sería, en cierta forma, el escenario de sus muchas muertes y retornos ante monstruosas contrariedades y esperanzas perdidas en el viento; quizás “el don” Mata sí lo presentía así y, elige como opción de cese de su miserable senectud confundirse todo él en el mar no obstante, apela a un “volver”, retorno poderoso, dominante: “*Mío es el mar/ Se pueden perder los laberintos y los árboles constelados y las lunas de los espejos, mas el mar, no: no se perderá*” (p. 125).

Tercera y última parte. La cúspide de la espiral

En *Mata el caracol* (1992), nos propusimos indagar las máscaras como objetos – recursos que contribuyen en camuflar no ya rostros, sino las voces que hablan de un pasado familiar o, aún más puntual, signos que coadyuvan a entretejer antaños recuerdos en torno a la figura del *Padre*. Algunos recursos sobre los que cuidamos su injerencia en cada uno de los personajes y, sobre los cuales nuestra novela histórica configura su teatralidad, lo fueron la modulación de las discursividades diversas presentes (fotografías, organización de éstas acorde con la técnica del *collage* simulado), y la particularidad de hallarse imbricadas en un juego dialogizante de voces originarias del *Padre* y de la *Hija*.

En este sentido, la elaboración de pesquisas indagatorias relativas a la construcción y al desarrollo relativos a las reflexiones construidas entre las dos figuras aludidas partió de una intimidad pretérita bajo la modalidad de un diario personal el cual, aunque ajeno, es hecho suyo por la narradora. En este proceso de posesionarse de las memorias patriarcales –acaso una muestra de perpetuación o estigma de la estirpe Mata- se destacan como complementos los diálogos y mono – diálogos. Así, son vistos éstos como intertextos paródicos de una época pasada traída al presente de la mano de *Eloísa*. De esta narradora, se observó su posición en la historia bajo la penumbra fónica del padre, el enmascaramiento consuetudinario visto como oficio de rutina y como arte de eternidad.

El punto de partida de la superposición de voces reveladoras e imágenes del pasado familiar residió en un aspecto considerado fundamental para la construcción de la indagación planteada: emprender y sostener la lectura del texto reconociendo al *Padre* como voz que se asume como voz narrativa inicial. No obstante, el juego polifónico se gesta con la estrategia del enmascaramiento toda vez que en *Eloísa* recayó la destinación de reconstruir las piezas personales y familiares de lo acaecido en tiempo pretérito sólo que, desde una perspectiva ya femenina, ya adulta, ya alejada –aparentemente- del pasado liderado por el *Padre*, *so pena* del esfuerzo por no interponer mayor distancia frente a éste.

Se insiste en denominar *collage* a una modalidad estratégica que indique la particular polifonía ficcional, exigió distinguirlo (aunque desde una apreciación plástica) como discurso estético que posibilitó el emplazamiento de un discurso potenciado como espectro semántico a merced del enmascaramiento de dos ejes fundamentales: el *Padre*

(Francisco Mata) y, su hija, *Eloísa*. En este sentido, las acciones expuestas lejos de desarrollarse de manera lineal y plana, se construyeron con estrategias aparentemente tan incompatibles como en el ámbito estético lo son periódicos, fotografías, ilustraciones, tejidos, entre otros; todo lo cual suscitó en la incorporación de textos fragmentados como atractivo argumentativo. La palabra pues adquiere formas espiralísticas y, la retracción de éstas, se plantea como la evolución interpretativa de una simulada única voz narrativa.

Es por ello, la insistencia en la palabra empero, ¿quién decidió tomar la palabra para comunicar los recuerdos? ¿Constituyó la palabra encarnada por *Eloísa* una mera decisión arbitraria o, más aún, sólo una posibilidad, su posibilidad de ubicarse frente al *Padre*?

La recuperación de un lenguaje, específicamente femenino, se gestó sólo a partir de la transgresión y de la ruptura discursivas, entendidas ambas y para efectos de la obra, desde dos perspectivas diferenciadas:

1. En el plano superficial – espacial se correspondió con la disposición no lineal de los textos. La intercalación de episodios como tratamiento particular del tiempo: el cronológico vigente (aquel actualizado en el instante de lectura de los textos memoriales) versus el cronológico consumado (los orientados a evocar, re – organizar y re – semantizar)
 - Especial atención merece el tratamiento otorgado a la persona gramatical sobre la que recae no sólo la acción de narrar sino su inserción en la misma; es decir, el traslado efectuado desde la posibilidad de narrar para narrarse. Este aspecto lo centramos en *Eloísa*
2. Imbricados estos mismos textos, unos en otros, las estructuras textuales dispensan una cadena semántica la cual permite que todo lo fragmentado se asuma como una totalidad textual y significante: *El Padre* hecho uno en *Eloísa*

En un final en el que se aspira a descansar –que no librarse- de la incertidumbre, la desilusión y la inútil espera por ver el tiempo marchar atrás, *Eloísa* comprende por el *Padre*, la necesidad de refugiarse en el mar como único destino salvable, el último retorno junto a dos acompañantes. Tres navíos –*Betty*, *Eloísa* y el *Padre*- se despiden sigilosos en aguas que describen su cercanía a la hora del ocaso:

(...) ¿cuál era la felicidad que deseabas? Seguramente no fue la vida que viviste. En tus sueños siempre aparece el

mar como un inmenso animal móvil (...) Ahora se cumple el tiempo: tres navíos se hunden donde el sol se oculta. El viaje por el océano: por el mar tenebroso tiene aquí su remate y su cadencia: hay, al fin, una vuelta al hogar: periplo: reposo: finalidad: cumple ese viaje una perfecta y oculta teleología. (p. 152, 157).

Referencias

- Ciplijauskaitė, B. (1994) *La novela femenina contemporánea (1970 – 1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- González León, A. (1996) *País Portátil*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Liscano, J. (1996) *Espiritualidad y literatura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Madrid, A. (1998) *El duende que dicta (Ensayos)*. Caracas: Caja Redonda.
- Mata Gil, M. (1989) *Balza: el cuerpo fluvial*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Mata Gil, M. (1992) *Mata el caracol*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rivas, L. M. (2004) *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida: el otro el mismo.
- Rodríguez Ortiz, O. (s/f). [Palabras de Prefacio] *Los Quintetos del Círculo (1971 – 1978). Variaciones sobre Reticuláreas (1979)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Silva Beauregard, P. (1993) *Una vasta morada de enmascarados: Poesía, culturas y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX*. Caracas: La Casa de Bello.
- Torres, A. T. (2003) Tradiciones e inauguraciones en la escritura de las narradoras venezolanas. De los años sesenta a la década finisecular. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* [Revista en línea], 8 (20), 57 – 85. Disponible: <http://www.revele.com.ve/pdfmujer/vol8-n20/pag57.pdf> [Consulta: 2005, Agosto 15]
- Zambrano, G. (s/f) *Memorias y Entrelíneas. La historia posible (sobre la narrativa de Laura Antillano, Ana Teresa Torres y Milagros Mata Gil)*. Disponible: <http://www.websserver.rcp.net.pe/cemhal/lamujerenlahistoria.html> [Consulta: 2005, Septiembre 23]