

Memoria y transgresión en *La casa en llamas* y *Mata el caracol* de Milagros Mata Gil

Edith Dimo
State University, Northridge. U.S.A.

Resumen

Las novelas examinadas en este estudio contienen un patrón dominante en la obra de Milagros Mata Gil: la constante transgresión del sujeto. La autora a través de varias técnicas narrativas tales como la parodia y la ironía transmite el mensaje al presentar un mundo grotesco e irreal de gente, ciudades, pueblos, cuartos, eventos y excentricidades que recrean la sociedad actual. Este factor por lo tanto, se convierte **en una** representación simbólica del poder y de la violencia que origina una realidad que puede ser interpretada ya sea como una "anécdota histórica" o como un realismo mágico.

Palabras clave: Real-maravilloso, historia social, modernidad y postmodernidad, imágenes fantasmagóricas

Memory and transgression in: "The house on fire" and "Kill the Snail"

Abstract

The works in this study depict a pattern that is substantially dominant in Milagros Mata Gil's novels : that of a constant transgression of the subject. The author through various narrative techniques such as parody and irony gets her message across by presenting a grotesque and unreal world of people, towns, rooms, events and excentricities that is a recreation of today's society. This in turn, becomes a symbolic presentation of power and violence where reality can be viewed in as "historical anecdote" or as magical realism.

Key words: Magic reality, social history, modernity, post-modernity, ghostly images

A partir de un significante de impactante realismo: el incendio de la casa de los Guzmán, Milagros Mata Gil produce *La casa en llamas* (1986)¹, texto en el que intenta, a través de la fluidez de un lenguaje vinculado a los elementos de lo real-maravilloso, recuperar la memoria colectiva de un pueblo. De manera similar, el contexto rememorativo de Mata *el caracol* (1993)², alude a una aproximación recuperadora de un pasado marcado por la desposesión como una significación simbólica del presente.

Dentro del universo de *La casa en llamas* (1986), la voz de Armanda Guzmán, personaje central de la novela y descendiente de una dinastía dominada por la violencia y la transgresión, es una voz que ausculta un espacio y no lo halla ya que representa la imagen forjadora de utopías que perdura también en las otras voces que se entrecruzan en el discurso.

Los seis capítulos que constituyen el relato comienzan con un recuento de la niñez de Armanda y una descripción de la casa en la primera parte y continúan hasta abarcar la destrucción de la misma con el in-

cendio en el sexto capítulo. Entre estos episodios aparecen voces intercaladas, relatos disgregados, detalles fabulosos, espectáculos carnavalescos y títeres que cobran vida, así como alusiones a la historia, política, economía y conformación de la sociedad venezolana desde su inserción en la modernidad hasta la década de los setenta, época de conflictos ideológicos e inquietudes filosóficas. Mata Gil contribuye de este modo a la producción de una "Historia Social", entrelazándola con la historia de un pueblo que a través de los años crea y se destruye y en donde el tiempo es estático y cíclico, principio y fin, "cristal y ceniza", modernidad y postmodernidad³.

En el espacio de estas oposiciones la presencia de la Casa es un símbolo de transición y ruptura, centro de silenciamiento y opresión, representados en la figura de Felipe Guzmán, padre de Armanda y a quien ella nunca llega a conocer. La Casa heredada por Armanda, sin embargo, simboliza la liberación para la joven, la destrucción del fantasma paterno y la iniciación de una historia propia, y tanto el juego de la creación y de la destrucción como

1 Milagros Mata Gil, *La casa en llamas* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1989). La paginación de las citas incluidas en este estudio corresponden a esta edición.

2 , *Mata el caracol* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992). Todas las citas corresponden a esta edición.

del mismo lenguaje dan continuidad al relato narrado desde el ángulo subjetivo de la protagonista, en una especie de evocación que se instala en los confines de la memoria de una anciana ya sometida a la soledad y al olvido.

Con un tono nostálgico, la relatora de la historia da testimonio de los eventos que ocurrieron en su vida e inicia la novela que progresa y finaliza dentro del mismo ámbito de premonición del incendio con que comienza el relato:

Durante casi nueve meses no llovió sobre la ciudad. La gente permanecía jadeante [...] perdía progresivamente su urbanidad [...] pero, un día [h]acia las ocho, gruesas gotas comenzaron a caer, [...] Después, la tormenta cesó y el silencio se fue restituyendo. Entonces el incendio ardió desde dentro de la casa. Ardió desde el secreto vientre de la casa, herméticamente cerrada (13).

A la descripción del espacio cerrado de la casa se suma una visión melancólica de una época durante la cual, el renacimiento de una ciudad a lo largo de un río en pleno ambiente selvático, recrea un "paraíso perdido". El poderío de la ciudad se acrecienta, por lo tanto, al margen de una era pasada cuando el establecimiento de compañías extranjeras y el intercambio económico en "tiempos del oro" fueron apoderándose de la ciudad y de las casas. En contraste, un tiempo presente proyectado desde el silencio y de la destrucción de la ciudad, muestra los signos de la degradación en la imagen de las viviendas y en el espacio sombrío de un marco patético:

Pero ahora, la mayor parte de las casas están en silencio y ven derrumbarse su esplendor antiguo, abrumado por tenaces enredaderas. Algunas subsisten, habitadas aún por los antiguos linajes que se

- 3 Estos términos no indican necesariamente una posición totalizadora que asume una u otra condición; al contrario, refieren en este caso a discursos múltiples de tiempo y espacio que resultan válidos al tomar en cuenta la búsqueda de la identidad, los elementos metafactivos y las prácticas heterogéneas que forman el sistema de valores de la literatura contemporánea. Desde un punto de vista ideológico, también alude a una práctica concientizadora que según algunos críticos, entre ellos Wole Soyinka, da como resultado modos discursivos que reaccionan ante una producción cultural creada por aquellos escritores de occidente que les interesa imponer a través de un discurso homogéneo, su historia, sus neurosis sociales, en fin, su realidad. Consultar, Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* (Cambridge University Press, 1976), p. X.

van consumiendo en el rezumadero de sus memorias (21).

El tiempo del ahora se detiene, es inmutable, y la visión grotesca así como el extrañamiento de la realidad recurren como imágenes fantasmagóricas en un "entierro que sube la colina" o, en acontecimientos pueblerinos que aparecen ocasionalmente sin ningún carácter eufórico que le dé dinamismo a la rutina: "Algunas veces sube un entierro y doblan las campanas de la Iglesia. Otras, el esplendor fugaz de una boda, o un bautizo, anima el atrio y la Plaza. Luego, se extingue y se hace más compacto, más oscuro, el silencio" (21).

Pero el silencio inscrito en el pueblo y en la casa, también representa el deseo de Armada de silenciar los hechos de una historia que la atormenta y que es necesario desenterrar para dar validez al discurso. Con la reconstrucción de la vida de su madre, Flor Ledezma, casada en contra de su voluntad con Felipe Guzmán, la narradora pone al descubierto la historia de la violencia y del poder que dominaron sus circunstancias. De ahí que **La casa en llamas** simbolice no sólo la historia de una época, sino también ponga énfasis en criticar los excesos de la sociedad y sus integrantes. La fuerza como violencia se refleja en el lenguaje y en las acciones de los personajes y,

sobre todo, en la imposición que demuestran los géneros en sus relaciones afectivas. Una alusión a este desequilibrio genérico aparece reflejado en el comportamiento de Felipe Guzmán hacia Flor Ledezma la noche de bodas, instante en el que Flor le relata al marido la historia de sus amores con Manuel Rojas, a lo que Guzmán reacciona colérico:

[Felipe la] golpeó salvajemente primero con la mano, con el puño cerrado, con la vaina repujada del machete, con la correa de la cartuchera, destrozándole encima el camisón blanco, manchándola de sangre, gritando como un poseso que había hecho el papel de pendejo y después de todo era cierto lo que decían de que si Florcita era virgen no era por falta de ganas, pesar de su aspecto de mosca muerta y le juró la muerte a Manuel Rojas, allá donde lo encontrara (80).

Esta desmantelación de la imagen femenina así como la proyección del poder masculino constituye parte de la visión grotesca y farsica que Mata Gil proyecta en su novela. Junto con el carácter satírico de la narración reflejado en el humor negro y el elemento escatológico⁴, existe la parodia que se inscribe en las acciones absurdas de los personajes: el lloriqueo del Poeta a causa de su homosexualidad, el sirviente negro que se desnuda para servirles a los invitados y las pasiones y debilidades de

los seres que rodean a Armanda. Estas acciones, junto con los registros léxicos que las describen, revelan la mecánica de la violencia sexual y social y una posición crítica que se sitúa frente a la corrupción y el poder, conceptos abarcadores no sólo del plano privado sino también del público.

Dentro de este mundo de excesos crece Armanda, quien a pesar de haber logrado un matrimonio económicamente favorable con Matías Blanco vive una existencia alienada que la domina hasta la muerte. La abundancia en la cual vive y la vida social aventajada no son suficientes para llenar el vacío que experimenta, estado que la conduce a abandonar a su marido para iniciar una vida de aventuras y de transgresiones que oscilan entre el ocio y el despilfarro hasta su participación en la guerrilla, el establecimiento de un teatro de títeres en la ciudad y, paulatinamente, el regreso a su lugar de origen: la Casa⁵. Esto, sin embargo, no provo-

ca ninguna solución a sus inquietudes, aunque sí, proyecta una transgresión del orden social y el estigma de ser diferente, es decir un "otro" que representa no sólo una condición de desigualdad dentro de los parámetros sociales, sino también el deseo que construye en sí una utopía y en donde la voz es el cuerpo, ya sea social o sexual.

Este deseo a través del lenguaje, se precipita, su vicio excesivo es un modo de desentramar tanto el sistema de valores como el proceso de crisis social y sus efectos ideológicos. La voz de los títeres reflejada en sus monólogos aparece frecuentemente y representa una ventriloquía de la sociedad, en la que el individuo se sitúa periféricamente en una posición de subalteridad y en la que el cuerpo expuesto a una solución discontinua opta por la fragmentación, la muerte. La propuesta de este discurso: una posible época de prosperidad o de desbordamientos y fracasos con condiciones im-

- 4 Este modo de transgresión, en la que el cuerpo pasa a ser el foco de rebelión ante el sistema, contiene también una ideología que reta la institucionalidad de las jerarquías sociales. El cuerpo grotesco, de esta manera, representa a través de lo escatológico lo prohibido y lo pervertido, una intersección o mediación entre la identidad del individuo y las fuerzas políticas y sociales que conforman la sociedad. Para una ampliación de este concepto, ver Peter Stallybrass & Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (New York: Cornell University Press, 1986), pags. 1-26.
- 5 La Casa simbólicamente representa una serie de conceptos antagónicos que a su vez se complementan: origen/retorno, interioridad/exterioridad, interioridad/intimidad, realidad/imaginación, monólogos/voces, silencio/ruido, sobriedad/juegos, etc. Tales

puestas sólo por el individuo como arquitecto de su destino. "Juegos peligrosos" que exponen una imagen grotesca de la sociedad, y que rompen el orden impuesto al incluir homosexuales, prostitutas, pervertidos, titiriteros y políticos que desfilan por la casa de Armanda y que permiten que la crónica fluya para construir una historia única y personal.

En La casa en llamas Mata Gil fabula una realidad histórica sin dejar de expresar un humor que se burla de las convenciones sociales y del circo burocrático del país. Las experiencias individuales y las pasiones de los habitantes de una ciudad, resumen el escepticismo y la nostalgia de un pasado en el que la sociedad pudo haber logrado el equilibrio si no hubiera sido fragmentada por la desintegración y la precariedad de sus constituyentes. En particular, Armanda Guzmán no sólo representa la transgresión del orden social a un nivel personal, sino también simboliza la desesperanza de un pueblo a un nivel colectivo. La imagen de la mujer a través de este personaje se proyecta desde un ámbito partici-

pante de la historia y en el relato, la alusión prominente a Armanda aparece inscrita en los diarios en donde la sociedad de esos años opina que "[...] su presencia histórica reside en la complicidad final con su destino que no se vislumbraba en sus orígenes, pero que ella contribuyó a forjar" (189).

La intención del enunciado, al referirse al papel de la mujer dentro de la constitución histórica, logra que el personaje femenino supere el proceso de marginamiento al que se vio sometida la madre, apareciendo por consiguiente como "iniciadora de una brecha" que subvierte el papel tradicional impuesto anteriormente. A partir de aquí, Armanda logrará por medio de antecedentes válidos lo que se ha propuesto: unificar la historia personal y la social en un discurso que no sólo oficializa sino también subvierte la interpretación de la realidad.

La casa en llamas refiere a un mosaico de relatos en donde todo se ficcionaliza: la historia y las historias, la política y la literatura, el espacio y el tiempo y, sobre todo, los personajes, en un espacio cerrado

relaciones no podrían funcionar independientemente ya que opacarían los criterios marginales que la escritura implica y la idea de que todo puede existir en la memoria, aún la degradación, idea que ilustra uno de los epígrafes: "Al recuerdo de los barcos que sólo soñé", y que se relaciona con la primera impresión de la Casa que captamos al comienzo de su descripción: "La casa parece ahora un esqueleto de barco, con sus arboladuras humeantes y sus muros rotos" (15).

cuyo significante, la Casa, es un museo en donde arden los recuerdos y el olvido y en donde el tiempo se fragmenta sujeto a un escenario irreverente cuyo espectáculo es el pasado, el futuro y un presente que no existe. De esta manera, la concepción de la realidad trae como resultado sólo el tiempo actual de filamentos que persisten en la memoria⁶. La reproducción del pasado puesta en el contexto de la fábula narrativa, convierte estos eventos en nuevas realidades que toman forma a través de la escritura y del archivo de la memoria.

Al querer reproducir esta realidad, al desear trasladarla a la percepción del espectador, Milagros Mata Gil recrea y enriquece nuestra historia y de esta manera, designa una concepción del pasado que alude a un presente cuya práctica, requiere de una nueva interpretación con interrogantes que analicen las múltiples fuerzas sociales y la potencialidad de una dialéctica individual y social. En este sentido, la reflexión acerca del evento histórico representada **en La casa en llamas sigue** creándose e inventándose a través del tiempo y del espacio

mientras existan los designios de la transgresión.

Mientras la narrativa de *La casa en llamas* apunta hacia la necesidad de reconceptualizar el elemento social en una especie de reflexión existencial que incorpora la incoherencia de los personajes y la visión de un cosmos marginal, **en Mata el caracol**, la técnica narrativa y los personajes se entregan a los vaivenes de un trance de la memoria que provoca que lo psíquico y lo verbal dispongan de las acciones e identidades de sus protagonistas.

Como libro que articula las experiencias de un viejo-patriarca desde su infancia hasta un tiempo presente, **Mata el caracol** consta de cuatro partes que evolucionan acordes con la naturalidad con que se desarrolla el relato. Estas secciones denominadas "Patria", "Los veredictos", "Reflexiones ante un álbum de fotografías" y "Para matar el caracol", están concebidas al modo de memorias intercaladas de tres voces narrativas que se expresan en tres subsecciones condensadas en monólogos, cuadernos anotados y reminiscencias. Una de las voces,

6 En este sentido, la nostalgia del pasado inicia la serie de progresiones metonímicas inscritas en la narrativa que toman forma, gracias al "collage" de detalles y acontecimientos que se actualizan sólo a través de la memoria y de la voz de la narradora.

Eloísa, es la encargada de reconstruir y escribir la vida de Don Francisco Mata, su padre, partir de unos cuadernos hallados en la casa de él a raíz de su muerte. El Patriarca, después de haber sometido a su autoridad a todos aquellos que una vez lo rodearon y abandonado por sus hijos, termina viviendo solo, enfermo y delirante la privación del ambiente degradado de su Casa.

A medida que los capítulos avanzan, se va marcando el descenso, el trauma que causa el poder del Padre y tanto el nivel temático como la práctica textual, es una constante tensión parricida que se revela al final con la muerte del anciano. Francisco Mata, por lo tanto, asume su papel autoritario cuyo precepto radica en ser el dueño de la Casa que es el significante que designa no sólo su poder de dueño y señor sino que también es el elemento que expresa su sexualidad y establece el escenario de su modo de existencia.

La hija, que siempre tuvo una relación conflictiva con el padre, cuenta su versión de la historia en un intento de rescatar un pasado traumático y en su libro de memorias hace uso de monólogos, poemas, recortes, nombres y alusiones a una niñez feliz que termina en abuso en la adolescencia por parte del padre. Bajo el título de Mata **el caracol**, estas anotaciones le permiten a la narradora revivir, reflexionar y

expresar su visión acerca de su vida en torno al "don".

Pero si el relato de Eloísa reconstruye el pasado, también cuestiona a su vez el intento de la escritura que es un modo de reconciliación con el ser y la narradora, al verse ante la disyuntiva de escribir o no, descubre que a partir de la palabra padre ella podría comprender "el encierro verbal [de este último], el hechizo, los mil pliegues destinados a la acumulación de evocaciones y reflexiones y cuyo espesor indica la vertiginosa fluencia del tiempo que se encierra, se desenrolla a partir de un centro, se abre en placas superpuestas, máscaras sucesivas: caracol" (15). Todo esto con el intento de buscar los orígenes, la razón de ser de su existencia.

El símbolo del caracol en esta instancia, se refiere al tiempo y al centro, en donde la anécdota, los acontecimientos, la familia, el recuerdo, la infancia y la experiencia yuxtaponen un presente instantáneo formado por sueños, delirios, visiones, imaginaciones, fantasmas, éxtasis y confusión y que se albergan en la Casa y en el cuerpo del viejo como símbolos de lo estático y como signos de la fragilidad de la vida.

Mientras la voz de la hija al recordar el pasado adquiere distintos ángulos de una sola realidad, y la voz de Betty, la encargada de cuidar

al viejo, comenta acerca de los eventos, la voz del anciano dinamiza toda una serie de significados. Su represión autoritaria se encarna en la palabra Casa, refugio de su mundo opresivo y cerrado. Su narración funciona en relación con la muerte y al ubicarse en el umbral de ésta, como ha señalado Elisabeth Bronfen, que sucede con aquellas personas a punto de morir, el viejo es capaz de revivir con nitidez acontecimientos pasados como en una especie de cámara fotográfica⁷. La cercanía de la muerte inicia el proceso creativo que, desde el espacio marginal y la posición de autoridad, enuncia lo no enunciable en vida. La memoria, así, es para Francisco Mata instrumento de poder porque le permite recobrar el dinamismo y la clarificación que necesita para sentirse vivo. Aún más, el anciano es capaz de reflexionar y, consciente de la inexistencia y soledad a la que lo someten los demás, su único anhelo es ahora "buscar el punto que [lo] devuelva al principio" (20).

Ciego e inerte, la existencia de Francisco Mata se limita a una serie

de rituales diarios llenos de los detalles que ocurren diariamente en la Casa: el café, "cuya emanación vital impregna la más humilde molécula del espacio, hasta el punto de la desesperación si no es recibido a tiempo; los pasos de Leticia, su mujer o de Betty, la única que lo cuida con reverencia; la luz que entra en el día y que para él es noche y recuerdo de su niñez en Macuto; los murmullos de las mujeres y la de los "fantasmas que se escurren por las paredes como caracoles con su casa al hombro" (44).

Se entreteje así un riguroso y claro contrapunto entre lo cotidiano y lo consciente, y lo imaginario y lo subconsciente. En todo caso, el viejo es capaz de experimentar ambos mundos y verificar su autoridad, su existencia y su erotismo. Dentro de este marco, es signo notable la potencia del cuerpo, ya que a un nivel fisiológico Francisco Mata representa al hombre, la dialéctica fálica de la posesión y del deseo que persiste en el viejo a pesar de la decrepitud del cuerpo. El deseo vital, de este modo, expresa también el deseo erótico.

7 Bronfen retorna la tesis de Walter Benjamin acerca de la muerte como un proceso metafórico de poder por medio del cual la acumulación, la recolección y la transmisión de experiencias le proporcionan autoridad al personaje, el cual construye el material de la narrativa a partir de esas experiencias en vida. Para una ampliación sobre este concepto de la muerte como metáfora y como auto-representación, consultar el texto de Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body* (New York: Routledge, 1992), pags. 80-81. Mi traducción.

tico y la fuerza del falo provoca que el anciano rechace la muerte: "¿Por qué voy a morirme, si hasta el bicho se me para, si hasta tengo deseos?" (44). Otras veces, la potencia masculina se manifiesta en el egoísmo y en la indiferencia que siente hacia los que le rodean: "[...] Primero tendrán que morirse todos ellos: Leticia, Isabel, Betty y los dos niños, todos, vayan a joder a su abuela/ a mí no/ yo soy fuerte" (45).

Pero el hecho de que Francisco Mata demuestre persistencia en el desarrollo de la acción no determina que no sienta impotencia ante su vida y sufra un ensimismamiento psicológico que llama, a una reflexión sobre la misma. El también está consciente de la ternura de Betty, quien lo cuida, reconforta y "ve a través de los ojos de su memoria". Además, él mismo se jacta, en medio del desvarío, de que el recuerdo le provee un sentido de la historia aunque el precio que paga es la "soledad más larga y más amarga [...] una soledad sin consuelo, sin mapa sin medida extenuados mis ojos a fuerza de recordar/derramados sus humores por no derramar lágrimas/vuelto ceniza el cuerpo" (77).

Y ese sentido de la historia le sirve a Francisco Mata para retornar, como lo ha deseado hasta ahora, a un punto inicial, o sea, a los oríge-

nes, proceso que se logra en el preámbulo de la muerte. En el marco del sueño, el viejo traspasa el umbral del más allá no sin antes recordar lo siguiente:

[...] que se llama Jorge Francisco Antonio de la Santísima Trinidad Mata Shelley, que debía ser el continuador de la estirpe, que por la calle donde vivía se llegaba recto al puerto, y que la casa donde nació era alta y hecha de ladrillos cocidos con fuego (123).

A medida que la muerte lo arrastra, no deja de escuchar las voces de sus hijas comentando la muerte de uno de los vecinos y en ese espacio semi-vital revive al padre y a la madre. La compleja relación que tuvo con ambos es puesta en relieve en una especie de "delirium mortis" y tanto su inclinación hacia los dos como su resentimiento definen con solidez el propósito de su vida y de su estirpe. El viejo, al hablar con Bollo, uno de los fantasmas que lo acompañan y una especie de "alter ego", le comenta el desprecio que siempre le tuvo a la madre, mujer posesiva y cínica que abandonó a los hijos varones porque "representaban la continuación de la imagen del esposo y de su estirpe, reproducciones exactas del macho copulador, prepotente y mentiroso" (88). El resentimiento hacia la figura maternal

así da paso a un monólogo que necesita de un interlocutor silencioso, un receptor imaginario que el viejo inventa para postular su odio. En efecto, estas manifestaciones conflictivas del patriarca se notan a continuación:

"¿Entiendes Bollo? Así era mamá: una simuladora No presencia Se la pasaba diciendo que el dinero no hacía la felicidad y despilfarró la herencia que papá nos dejó: se la entregó a un tal Briceño para que la administrara y ella se fue con mis hermanas y nos dejó a Ernesto y a mí atados de pies y manos, sin voz ni voto, ni modo de escapar (76).

El objeto perdido, que en este caso es el calor materno, esquivo a la comprensión de Francisco Mataniño, marca su alteridad con la fuga de una imagen que él desea tener y, como tal, provoca una realidad distorsionada que es la constante búsqueda de la madre y que se expresa a través de la exagerada autoridad masculina. Algo similar sucede con la relación paterna, conflicto que cobra una preeminencia reveladora cuando el recuerdo de su adolescencia, y en especial la muerte de su padre, produce el mismo sentimiento de rechazo experimentado por la madre. Así, a los doce años Mata observa como el cadáver de su progenitor "carece de su fuerza, poder y de sensibilidad, de su sagrada vio-

lencia y de su ironía" (84). Más adelante reflexiona acerca de este instante en el que las ataduras impuestas por el Padre dan paso a la liberación del joven:

Sentiste entonces[...] una alegría infinita, un gran alivio, una brisa liviana que te levantaba sobre un campo luminoso y florido, una gran victoria sobre el mundo: tu padre había muerto: ya nunca más podría castigarte, ni pegarte, ni gritarte, relumbrando todo él en medio de las llamas de su cólera. Había muerto: gracias a Dios (85).

Luego, el re-encuentro con la figura paterna a la hora de la muerte representa un modo de reconciliación, de conciencia del ser y un instante que le da valor a lo vivido a través de la invocación: "Padre, Oh Padre: debo tener conciencia de un mar perpendicular/He empezado a morir/Porque ahora, no hay salida/Lo sé [...]" (146).

Si el propósito del discurso es descubrir las experiencias inaccesibles del raciocinio con la cercanía de la muerte, el fin de la escritura también es el descubrimiento de un punto de referencia vital que se apoya en la memoria y, sobre todo, en el mismo acto de escribir. En este punto cabe mencionar que Mata el **caracol** es una gran metáfora de la escritura que usa como códigos referenciales la nostalgia, la muerte y,

sobre todo, el tiempo que es vida y muerte simultáneamente. Matar el caracol es disolver el tiempo, rescatar de las grietas del olvido el pasado para poder justificar el presente "cristalizar la existencia". Tiempo y presencia que dan inicio con la recopilación de datos a cargo de Betty que comenta: "Y un día comencé a registrar en estos cuadernos la historia, para que ella [Eloísa] encontrara el hilo del laberinto cuando regresara." (62).

Mucho después, Eloísa encontrará a su regreso a casa y a raíz de la muerte del viejo "anotaciones varias, transcripciones de monólogos, que presuntamente eran de [su] padre, enajenado en su vejez, copias de notas de libros, cuentos, poemas y recortes de prensa, álbumes familiares que Betty había preservado" "con increíble sentido de lo histórico" (71).

El ejercicio literario de Eloísa es asimismo reflexión, enfrentamiento con su realidad, la misma que se ubica en los bordes de la soledad y del desamparo. El acto de la escritura es manifiesto del ser, de la estirpe, que se realiza en el espacio cerrado de la Casa que es el caparazón que protege, afirma y revoca los muchos centros, la vida, las experiencias. Laberinto que revela como en un espejo la reconstrucción de la imagen de la autoridad, la del Padre. Solo así, mediante esta estrategia la

hija confronta su propia imagen, su propia conciencia y recupera su identidad.

A través del texto los temas del miedo, la soledad, el abandono, el ansia de amar, la ambigüedad sexual, el erotismo y el poder se insertan en los relatos y meditaciones del viejo, de Eloísa y de Betty. El discurso de esta última sirve para clarificar y ampliar los otros discursos y permite el uso de la oralidad que se inscribe en la anécdota. Por medio de Betty nos enteramos de las características personales de Eloísa, de su fuga de la Casa, de su modo de vestir "con ropas masculinas", "de su corte de pelo cortísimo, casi cortado al rape" (111) y, sobre todo, de la particular admiración con que Betty se refiere a la hija del viejo: "un aire fiel para mi vida. El viento en mis cabellos. Cuando hablo de ella, sé que saben de quien hablo". Y más adelante: "Era tranquila como un ave. Comprensiva y feliz. Pero, ¿era así Eloísa? Quizás ella nunca existió. Quizás la inventé para tener un punto de referencia eficaz. Quizás no existió" (111).

Negación del objeto que se añora y negación de sí misma ya que Betty tan sólo existía en función de los demás; por su voz hablaban las otras voces y su desplazamiento era parte de la coreografía de la Casa. El fantasma de su cuerpo es una significa-

ción simbólica que se condensa en el plano erótico. Es el signo que se transfigura ante el gesto de deseo del viejo y que le produce placer, el cual se torna luego en un gran "vaciamiento". La fantasía así revela y permite vivir el instante inaccesible del deseo, y en la soledad, el anciano imagina lo que no puede tener:

En la penumbra, distingo la silueta de una mujer vestida de rojo/Ágilmente, ella se desnuda, trepa a la cama, se acurruca contra mi cuerpo/ Siento el olor de sus cabellos, el calor pegajoso de su piel, el roce de los pelos de su pubis, el perfume de su sudor y sus aceites y sus jugos sexuales (42-43).

La sexualidad se encarna en la expresión difusa del pensamiento del viejo y ocupa aquel espacio de la imaginación que se aventura aun en la hora de la muerte. Al final, un enfrentamiento meditativo con Dios, implora una vez más tiempo, un instante que le dé valor a la existencia: "Y ahora Dios, pídemelo el precio, pero dame otra salida/Quítame el sol de la mirada, pero dame a cambio una hora de amor/ Dame la ilusión de que podré vivir para siempre...(145).

Este proceso de reflexión y muerte se repite cuando Eloísa, enferma de paludismo, cierra el capítulo final de los Mata con la escritura. Al igual que el Padre, la hija termina sola y

delirante en la gran Casa y desde allí, se dedica a presentar una metáfora de la existencia con la misma técnica de reconstrucción de la memoria que el anciano usa para emitir su discurso. Cuestionándose y cuestionando al Padre, la hija expresa: "Y ahora tus recuerdos y los míos son los mismos: ¿a quién se los dejaré cuando deba irme? ¿a quién le dejaré este puñado de cenizas, estos recuerdos secos, pulverizados como polvo de orégano?" (152).

En Mata el **caracol**, el instante de la muerte es inevitable, es un vacío que hay que enfrentar sin temor como la única manera viable de retornar a los orígenes, sin enmascaramientos ni disfraces cotidianos. Un final que permite que escritura y reflexión se unifiquen y refieran a un tiempo contenido, en una inmensa espiral de palabras que se despliegan lentamente en el espacio como la huella que va dejando un caracol.

Las reflexiones que parten tanto del carácter transgresivo de La casa **en llamas** como de la re-elaboración de la memoria en Mata **el caracol**, cumplen a través de los simulacros discursivos de sus protagonistas, una síntesis de las complejas significaciones estético~ ideológicas de nuestra cultura. Ambos textos ponderan y denuncian fenómenos paralelos que representan la configuración simbólico-institucional del poder, no sólo dentro del espacio pú-

blico sino también del privado y de aquellos espacios mentales que configuran la alteridad. En este sentido, Milagros Mata Gil a través de su estrategia discursiva, reconfirma las relaciones conflictivas que componen el axis social e institucional en

Venezuela así como la función subalterna tanto de sus integrantes como la del individuo marginado, que a través de mecanismos transgresores y prácticas imaginativas, expresa una multiplicidad de necesidades y aspiraciones.

Bibliografía

BRONFEN, Elisabeth. *Over Her Dead Body*. New York: Routledge, 1992.

MATA GIL, Milagros. *La casa en llamas*. Caracas: Monte Avila Editores, 1986.

. *Mata el caracol*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.

STALLYBRASS, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*.

New York: Cornell University Press, 1986.

SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. London: Cambridge University Press, 1976.