

# La invasión de la historia: Cristina Ferrero y la recuperación de la identidad

## The Invasion of History: Cristina Ferrero and the Recovery of Identity

Recibido: 12-6-13  
Aceptado: 25-10-13

**Mariana Libertad Suárez\***

Universidad Simón Bolívar  
marisuarez@usb.ve

### Resumen:

Este artículo propone una aproximación al libro *Memorias disparatadas*, de la narradora venezolana Cristina Ferrero (1959). Se trata de una obra escrita durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez donde se evalúa el proyecto desarrollista de nación desde una mirada periférica de la Historia. En esta novela se erige la reconstrucción del pasado como vía de acceso para pensar un futuro alternativo que abarque a la mujer letrada como constructo. Un territorio que si bien no está definido por la nostalgia no propone la creación de nuevos elementos de identidad, sino su reemplazo por formas conocidas.

#### Palabras clave:

Memorias, Cristina Ferrero, Venezuela, perezjimenismo, identidad.

### Abstract

This article proposes an approach to *Memorias disparatadas*, by the Venezuelan writer, Cristina Ferrero (1959). This work, written during the government of Marcos Pérez Jiménez, assesses the nation's developmental project from a peripheral view of history. In this novel, the past is reconstructed as an access route to conceiving an alternate future that includes the literary woman as a construct, a territory that, while not defined by nostalgia, does not propose the creation of new elements of identity but rather, their replacement with known forms.

#### Keywords:

Memories, Cristina Ferrero, Venezuela, Perezjimenism, identity.

\* Profesora del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, becaria del programa José Carlos Mariátegui, del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

**a. Cuerpo del texto:**

La invasión de la historia: Cristina Ferrero y la recuperación de la identidad de Mariana Libertad Suárez

*Me haré a la idea, entretanto, y ojalá lo acepten así mis púberes lectores, de que estas memorias de colegio les harán menor daño que las necias historietas de muñequitos que, procedentes del extranjero, invaden el mundo del niño venezolano.*

(Cristina Ferrero, *Memorias disparatadas*)

La década de los cincuenta del siglo XX, en Venezuela, supuso un momento ideal para la recuperación del pasado. El auge de un proyecto desarrollista de nación obligó, desde finales de los cuarenta, a reconsiderar los momentos fundacionales del país para justificar, con ciertos relatos, un grupo de medidas políticas, económicas y sociales tomadas desde el gobierno de Marcos Pérez Jiménez. Así pues, tras la publicación de obras tan emblemáticas como *Cubagua* (1935), de Enrique Bernardo Núñez; *Caminos de amanecer*, de Ramón Díaz Sánchez, o, incluso algunas de data más reciente como *El camino del dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri, surgió en Venezuela una serie de escrituras que pretendían recuperar el pasado desde perspectivas menos centrales, para dar cuenta de algunas subjetividades que si bien no protagonizaban el proyecto desarrollista, sí lo presenciaban y sentían la urgencia de intervenirlo<sup>1</sup>.

Entre este grupo de textos se encuentra la obra *Memorias disparatadas* (1959), de Cristina Ferrero, una autora nacida en Pamplona (Colombia) en el año 1926 y residiendo en Venezuela desde temprana edad. Esta novela presenta algunas singularidades, derivadas de la dificultad que siempre ha existido entre las identidades femeninas y la reconstrucción del pasado desde la lógica historiográfica.

Uno de los primeros elementos rastreables en esta escritura es la transformación del pasado en una plataforma de reevaluación del nexo afectivo. Esto le permite a la autora incursionar en el campo intelectual sin más descalificaciones que su "mala literatura" o su estilo "no

del todo literario". Del mismo modo, transparenta un tinte feminista que si bien fue negado en muchas ocasiones por la misma escritora, se evidencia en el gesto de auto-reconocimiento implícito en su revisión del pasado. Tal y como señala Buttafuoco (1990):

Memoria- identidad; mujer guardiana del recuerdo; feminismo y conquista de la memoria: estamos en el corazón del problema. Todo gira alrededor del primer perno: memoria-identidad, pero se le han añadido objetos y sujetos precisos: mujeres y feminismo.

Las mujeres, cuya identidad parece haber sido constantemente definida por otros, necesitan más que cualquier otro "grupo" construir una memoria que sirva de auto-reconocimiento y valoración. No han sido, sin embargo, las mujeres, en general, quienes se han planteado el problema, sino las feministas, es decir, aquellas mujeres que han desarrollado un análisis de los mecanismos de la opresión sexual, hipotetizando su superación a través de prácticas políticas específicas. Esto quiere decir, además, que las feministas han tenido y tienen una particular interpretación del destino social de las mujeres en la historia. (Buttafuoco, 1990, p. 49)

Desde esta perspectiva, el hecho simple de inscribir una voz femenina en el pasado supondrá un gesto de reafirmación de la mujer en la Historia y, como consecuencia de ello, la temática constituirá una marca feminista innegable en los relatos que componen este libro; sin embargo, el movimiento más contundente está en la reafirmación de Ferrero como mujer intelectual, precisamente en la década de los cincuenta, un momento por demás convulso en el imaginario nacional. En medio de la necesidad estatal de reinscribir a la mujer en la intimi-

1 Una lectura interesante del mapa literario del país en la década de los cincuenta se encuentra en el trabajo de Raquel Rivas Rojas (2010) *Narrar en dictadura. Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Entre otras reflexiones, ahí se plantea que: "Hacia el final de la década de los cuarenta se perfila en la narrativa venezolana un afán de ruptura con la tradición regionalista, que encarna en historias de sujetos problematizados, cuyo recorrido ficcional puede ser leído como un preciso contrapunto de las trayectorias civilizatorias de las novelas galleguianas anteriores a *Canaima*. Un contrapunto que se expresa a la deriva, la dispersión, la fragmentación y la caída" (Rivas Rojas, 2010, pp. 15- 16). En este marco se inscribe la obra de Cristina Ferrero.

dad, esta narradora se autorrepresenta por medio de una ficción del pasado, lo que erige su recuperación de su/la Historia<sup>2</sup> como una expresión del feminismo.

Ciertamente, como sugiere Gioconda Espina, “En Venezuela jamás ha existido un movimiento feminista, como aquel Movimiento de Liberación de la Mujer, MLM, que surgió en Francia a fines de la década de los sesenta”, sino únicamente “grupos de mujeres feministas. Y mujeres feministas no organizadas en grupos de mujeres sino en grupos mixtos (...) o en grupos de mujeres que no se han calificado en sus estatutos como feministas” (Espina, 2003, p. 1); no obstante, a partir de las transversalidades que agrupan las historias construidas por Ferrero, se plantea la posibilidad de leerlas bajo un signo de una colectividad, con fines y alcances si bien específicos, no extraordinarios. Tal y como afirmaba Verena Radkau (1986) hace más de dos décadas:

Si las mujeres se tratan en este tipo de análisis como un problema “especial”, se revela el problema general antes mencionado: las mujeres no son simplemente olvidadas, sino la especie femenina se entiende como caso especial de la especie masculina “humanidad”, mientras la historia se define por los varones como historia general (...). Todo esto nos lleva a la pregunta por la historia de las mujeres, es decir, por una historia que no es independiente de la de los hombres, pero sí una de mujeres. Esta pregunta se basa en el supuesto de que hay una historia diferente para hombres y mujeres y que las mujeres tienen su propia experiencia dentro de, y de la historia. (Buttafuoco, 1986, pp. 79-80)

Desde su misma estructura, la novela promete mostrar una panorámica subjetiva. Se subdivide en tres historias: “La familia Farabuti”, “Diablitos Azules” y “Un matrimonio como no hay muchos”. Los dos primeros apartados se relatan desde la perspectiva de Carmen Farabuti, un alter ego muy bien elaborado de la autora, mientras que en el tercero aparece una voz omnisciente que torna en materia discursiva el presente de la enunciación.

Según la propia voz narrativa, se trata de tres textos humorísticos donde se cuenta la vida de un personaje que, sin ser del todo heroico, realiza un interesante recorrido épico. El primero de los relatos “La familia Farabuti” reconstruye la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Cuenta la llegada de la familia a Venezuela y la posición de los hombres que formaban parte de este grupo respecto a la pugna entre liberales y conservadores, determinante en la política nacional de esos años.

En este apartado también se refiere el origen de los nombres reiterados como Lucio, Carmen y Antonio, la posición de los diversos miembros del clan Farabuti en torno a la secularización del Estado propuesta en Venezuela durante el tránsito del siglo XIX al XX, la visión que se tenía desde el poder de aquellas mujeres que escribían y, sobre todo, de las que deseaban incorporarse al mercado laboral. Este primer relato cierra con una confesión por parte de Carmen, quien establece su incapacidad para reconstruir el pasado en un discurso cohesionado y, con ello, declara la imposibilidad de la rememoración.

Tal y como correspondería a cualquier *Bildungsroman*, en “Diablitos azules” se pasa de los orígenes del personaje a su proceso de formación. Se traslada la escena, entonces, a una escuela a cargo de un grupo de religiosas donde Carmen Farabuti cursará sus estudios de primaria y secundaria. En este caso, el texto comienza con una doble confesión por parte de la voz narrativa. Por un lado, Carmen Farabuti-adulta admite que el tono del discurso tendrá algo de picaresco y, al mismo tiempo, habla de una distancia temporal que le impide la reconstrucción exacta de los hechos. Por eso, debe conformarse con la recuperación de un discurso emitido por ella misma durante su infancia.

Así pues, desde la experiencia infantil, en “Diablitos azules” se reflejan los elementos que componían la educación formal de las mujeres en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX, los juegos lingüísticos por medio de los cuales Farabuti y sus compañeras se rebelaban frente al poder.

2 Aun cuando en su trabajo *La novela intrahistórica* Luz Marina Rivas (2004) aborda obras publicadas varias décadas después de *Memorias disparatadas*, en este ensayo se establece una noción importante para comprender este texto: “La diferencia fundamental entre la novela estudiada por Lukács y las novelas intrahistóricas contemporáneas es que éstas últimas son la puesta en escena del subalterno, de su perspectiva, de su visión parcial. Las historias narradas son parciales; no totales ni desde perspectivas monocéntricas” (Rivas, 2004, pp. 402).

Finalmente, en “Un matrimonio como no hay muchos” se edifica la contemporaneidad de la voz narrativa. Curiosamente, en esa mujer adulta que se dedica a la escritura no hay siquiera residuos de la tradición familiar ni de la educación formal descrita en “Diablitos azules”. Por el contrario, Carmen Farabuti adulta es una mujer que si bien observa el nacimiento de los hombres racionales e intelectualmente creativos –pues se encuentra casada con Ezequiel Lecuna, un buen representante de ellos- no es capaz de avalar ni el discurso ni la actitud de esta tipología fundamental dentro del Nuevo Ideal Nacional.

En un gesto paródico significativo, la autora equipara a este personaje con un Noé bíblico, dedicado a proteger a los animales en extinción. Lo más divertido a este respecto es que ni siquiera él mismo es capaz de procrear, con lo cual, el arca se convierte en un caos inmanejable. La historia, además, no concluye. La voz narrativa aclara que ninguno de los dos personajes se ha realizado del todo y, como consecuencia de ello, el recorrido no ha terminado. Añade que, mientras llega este fin, los dos personajes se dedicarán a las actividades improductivas como la cría de animales, la construcción y venta de aparatos insólitos o la búsqueda de la modernización en los procesos cotidianos.

*Memorias disparatadas* es una obra absolutamente disonante dentro del canon literario venezolano y, quizás por ello, no recibió comentario alguno de la Academia. Sin duda, uno de los rasgos más curiosos al tratar de comprender la posición de Cristina Ferrero en el campo cultural venezolano radica en que si bien esta escritora nunca logró interpelar a la crítica nacional, sí se sintió autorizada a legitimar por medio de su discurso a algunas de sus pares. Otra característica interesante radica en la presentación de un quiebre del poder político, gestionado a partir de la recuperación del pasado. Desde el comienzo mismo de esta obra, la voz narrativa inicia un proceso de desestabilización del poder, que parte del solapamiento de autorías y visiones de la Historia.

Por ejemplo, en la nota introductoria del libro, Ferrero hace que su protagonista firme como “La Autora”, en versalitas, con ello no sólo carga de “Autor(idad)” a este personaje de ficción, sino que también marca la flexión femenina del sustantivo con el que se autodesigna, para dejar clara su posición subjetiva. La ironía se reitera cuando –tras la portada del primer relato, que lleva por tí-

tulo “La familia Farabuti”– se muestra a once personajes subiendo las escaleras en fila. Junto a la ilustración aparece una leyenda:

La edición de este primer libro, autorizada por mí, debería constar únicamente de doce ejemplares. Pero como cuesta casi lo mismo imprimir doce que mil, los novecientos ochenta y ocho restantes, si es que se venden (ay!), pueden muy bien ser leídos por quienes desdeñen las obritas ingenuas de mera distracción. En cuanto a los señores críticos..., me gustaría decirles que no solicito su autorizada opinión ni les concedo beligerancia; pero me suena como tan feo! [sic] (Ferrero, 1959, p. 11)

Aunque en este fragmento también se hace obvia la parodia de las relaciones belleza-feminidad, tan comunes en las representaciones mediáticas del perezjimenismo, el elemento más interesante de este párrafo quizás se encuentre en el diseño del lector ideal. En principio, se establece que los lectores potenciales de este libro eran casi inexistentes dentro de la Venezuela de 1953, cuando es fechado el relato, y que esta carestía se conservaba para 1959, cuando finalmente es publicado el mismo, pues con una docena de ejemplares se hubiera cubierto este contingente humano<sup>3</sup>.

En segundo lugar, se sugiere entregar los textos “que sobren” a otro colectivo mucho más amplio y heterogéneo –aunque no por eso más deseable como público ideal- incapaz de comprender la existencia de unas “obritas ingenuas”, lo que de algún modo deslegitima al sujeto lector reconocido por el canon literario venezolano. Añade luego que los críticos especializados constituyen un tercer grupo de receptores no deseados, a quienes no se les niega la existencia, aunque sí la importancia.

Este pequeño fragmento sirve entonces para redefinir varios códigos importantes en la lectura del campo intelectual formulada por Ferrero: 1. el acceso a la palabra escrita ¿quiénes escriben?, ¿a quién pertenece la grafía?; 2. el capital simbólico de los intelectuales: ¿quiénes leen?, ¿por qué la lectura de otro es o no importante?; 3. el canon literario ¿quiénes estructuran el canon literario?, ¿cuáles son sus mecanismos de ordenamiento

3 Otra lectura posible de este texto es la coincidencia del número de ejemplares con el número de hermanos, un gesto que resultaría absolutamente irónico si se tiene en cuenta la recomposición permanente de la familia que se propone en el texto.

y exclusión? Y 4. las instituciones: ¿quién le aporta la condición de legible a un texto?, ¿por qué es o no mercadeable la escritura?

La autoridad cuestionada con estas expresiones no parece ser sólo la de los intelectuales del perezjimenismo, asentados en el poder cuando se escribe la historia, sino también la de los pensadores del tránsito entre el siglo XIX y el XX, dado que ellos coexisten con los acontecimientos aquí relatados. Aún más, a medida que el relato avanza, la autora deja cada vez más claras las insuficiencias punitivas del modelo venezolano de educación impuesto en las primeras décadas del siglo XX, esto que demuestra el deseo de desacralizar, por medio de esta escritura, los espacios de poder.

Por otra parte, en esta obra, Ferrero acusa un proceso de invisibilización dentro de la Historia nacional, al tiempo que se encarga de conferirle a la voz narrativa cierta discrecionalidad naturalizada. Así, por medio de la voz de Carmen Farabuti dará cuenta de su subjetividad enmarcada en las prácticas performativas que se desarrollan en la escuela. Es decir, en *Memorias disparatadas* no sólo hay un desecho de las prácticas definidoras anteriores, sino también una generación abierta de nuevos parámetros de clasificación individual:

Mire, Sor...-contesté a cierta reprimenda-, convéznase de que todo bobo tiene buena letra, come mucho pan... y saca 10 más. El talento está reñido con la buena educación. Entonces tú debes ser un prodigio en talento-cortó la Hermana.  
No tanto, Sor... -dije fingiendo exagerada humildad. (Ferrero, 1959, p. 74)

Asimismo, recuerda a Sor María de la Luz, cuando hablando de Santa Teresa, afirmó:

Podemos reconocer su invisible presencia por ese perfume de rosas... Tal vez ahora mismo, en medio de vosotras, se encuentra ella presente. No percibís acaso como si el aire estuviera aromado de rosas...? [sic] (...)  
En ese momento dispara Consuelo:  
Pues aquí lo que está oliendo es a suela podrida y a pie sucio.  
Para colmo dijo esto último con otra palabra feísima, muy venezolana, que todas sabíamos escribir con cuatro iniciales. La carcajada fue general, y Consuelo fue expulsada del aula sin contemplaciones, a los acordes del regaño de Sor Luz y de las risas. El encanto

del momento estaba roto. Yo sentí en el fondo del alma una intensa decepción y jamás he podido acostumbrarme a esa especie de vandalismo espiritual que impulsa a algunas personas a disparar alguna frase que profana y destruye esa niebla de sentimientos conmovidos. (Ferrero, 1959, p. 75)

Al leer estos fragmentos, se evidencia que Carmen Farabuti, en determinados momentos, ha asumido la dupla poder/saber con el mismo autoritarismo que lo hicieron las hermanas del colegio. Ella conoce los límites de la virtud y los separa de la escala conductual diseñada para las señoritas de su tiempo; sin embargo, no todo lo que se distancie de este *ethos* le va a resultar admisible. Parece, pues, haber un nuevo ejercicio de censura, pese a ello, emergen tres elementos fundamentales que convierten su discurso clasificador en un "tercer espacio": Carmen negocia tanto con las hermanas como con Consuelo la validez de su sistema de evaluación; es capaz de reconocer integridad en quienes no se adapten al mismo; y, finalmente, el mecanismo que diseña es irregular y movable, por tanto, no logra generar equivalencias que porten nuevas jerarquizaciones. Evidentemente, no sólo hay un planteamiento de una nueva escala de evaluación, sino también de un mecanismo alternativo para crear este tipo de instrumento.

Este gesto le otorga cierta porosidad a la escuela como institución, lo que le resta capacidad performativa, al menos en la década de los treinta. Un movimiento, sin duda, indispensable para que una mujer autora pudiera existir, adquirir voz y legitimarse en el imaginario nacional, dos décadas más tarde. En estos relatos, la voz narrativa no sólo estaría hablando de entidades marginales que desafían la autoridad, sino de una estructura de poder inestable, en cuyo interior se producen dinámicas culturales específicas que dan lugar a textos como el que el lector consume o el diario escrito por una mujer, al que se alude en el primer apartado.

Se podría decir entonces que en lugar de erigirse como el lugar donde se uniforman las diferencias entre individualidades femeninas, dada la ineficiencia de sus entes rectores, esta institución llega a ser el territorio donde determinadas subjetividades nacen y desarrollan su discurso; más que como un lugar de arraigo, la escuela es presentada como el punto de quiebre, donde al acceder a determinadas formas de expresión, la mujer letrada disloca su propia identidad y, al hacerlo, seduce –en el sentido etimológico del término– el curso del proyecto nacional en su totalidad.

Un gesto peculiar a este respecto lo constituye el hecho de que al interior del colegio de monjas, las estudiantes hayan desarrollado un lenguaje propio, con reglas definidas por ellas mismas:

Durante el Cuarto Grado predominó, sin embargo, entre nosotras la malacrianza. La primera complicación es que nos destinaron como maestra a la pobre Sor Marisa Bellini, a la que ya desde el curso anterior habíamos escogido como víctima propiciatoria. De su habilidad como profesora nos habla muy bien precisamente el hecho de que, ocupando tanto tiempo en travesear, pudimos aprobar el año y sacar buenas notas en estudio. Pero en conducta, Dios!...[sic] En primer lugar dimos en bautizarla de un modo que, desde luego, aunque no tiene nada de grosero, no transcribo por respeto. También nosotras resolvimos llamarnos Masico, Tuto, Lila, Satuta, Caballar, Lanar, Cabrío, Porcino, y con estos y otros apodos menos inocentes nos escribíamos recados en letra de imprenta, con lo cual, aunque nuestra correspondencia fuese interceptada, no corríamos riesgo alguno. Teniendo el recreo para comunicarnos, preferíamos el estilo epistolar: "Satuta: cuando Juana Pelotas se descuide nos vamos por la peña, no? MASICO". (Ferreiro, 1959, p. 80)

Definitivamente, la recodificación del lenguaje y el cambio de nombres propios son dos estrategias recurrentes a lo largo de la Historia del continente, sobre todo al estudiar las tensiones poder/subalternidad. La resistencia a emplear el idioma del conquistador y, lo que quizás resulte más interesante, su uso a partir de un desconocimiento abierto de las normas que lo rigen, ha sido desde siempre una forma de quebrar cualquier intento de dominación. Pese a ello, y al tono lúdico-humorístico que le imprime la voz narrativa al hecho, en este caso la treta adquiere una nueva dimensión.

Por una parte, las niñas definen el perfil de la autoridad, le otorgan un nombre que su portadora desconoce, así le convierten en inmanejable su propia identidad. De hecho, la voz narrativa varias décadas más tarde, se niega a descubrir este apelativo pues, de hacerlo, estaría cediendo parte de su poder. En segundo lugar, las "niñas" eligen como nombres para ellas mismas y para sus pares, algunos términos que parecen provenir de las aulas de clases –pues son tomados de la biología o las cla-

ses de arte–; no obstante, ellas les dan un uso alternativo y, con eso, inutilizan la práctica de la docencia.

Sustituir un nombre femenino, que, además, en muchos de los casos como Carmen o Consuelo, es también una marca de devoción cristiana, por términos como "porcino" o "caballar" que deberían designar una especie animal, sirve –a un mismo tiempo– para desacralizar el saber especializado de las maestras, parodiar la irracionalidad o animalidad que frecuentemente se le asignaba a las mujeres venezolanas en los medios de comunicación de los cincuenta, desnaturalizar las relaciones entre belleza y feminidad tan en boga para esos años y, finalmente, dar un uso político a diversos mecanismos de exclusión.

Esta deformación verbal del "yo" –apoyada con la desfiguración plástica y caricaturesca, incluida en páginas anteriores– si bien pareciera que deslegitima como sujeto del discurso a la protagonista también va a repercutir en su relación con la autoridad. La pérdida de valor simbólico de esta individualidad, va a obligar a las hermanas –garantes de generación de "la mujer" ideal– a condescender frente a su mirada paródica sobre las diferentes instancias del poder político:

Sor Marisa solía castigarme con frecuencia colocándome tras del pizarrón y era ésa mi mayor felicidad: a hurtadillas me apropiaba de un trocito de tiza y me dedicaba a pintar matachos, caricaturas de mis compañeras, de mí misma y, naturalmente, de Sor Bellini. Mi tema predilecto era dibujar un caballo vestido, parado sobre los cuartos traseros y con gorra militar. En cierta oportunidad lo dibujé en plan de conversación con la caricatura de Sor Bellini y ella me sorprendió. Llamó a otra alumna y dio vuelta al pizarrón, para que todas admiraran el dibujo. Luego comentó sonriente:

El retrato mío está muy bien. Pero el suyo está mucho mejor –Como ven esta vez me ganó la partida en ciento y raya. (Ferreiro, 1959, p. 81)

Para la lectura de este fragmento, el hecho de que, según la voz narrativa, las acciones se hayan desarrollado en 1936, pero se relaten en 1954, adquiere un significado adicional. En primer lugar, es importante recordar que para los años treinta y cuarenta, en Venezuela, la caricatura fue una de las plataformas discursivas por excelencia, para la expresión de la disidencia política. En buena parte de los diarios de circulación nacional, quie-

nes adversaban las medidas tomadas por Juan Vicente Gómez, Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita, emplearon la caricatura como forma de desacreditación del poder y de representación para su alternativa ideológica.

Ciertamente, durante el perezjimenismo, dada la apropiación que realizó el Estado de buena parte de los medios impresos, esta práctica se había hecho cada vez menos frecuente; no obstante, en el año 1952, el Premio Nacional de Periodismo –en cuyo jurado se encontraba excepcionalmente una mujer intelectual, Lourdes Morales– consideró a los “caricaturistas” como parte de su gremio, pese a que hubo mucha resistencia por parte de los sectores más conservadores de la intelectualidad. Así pues, en medio del “castigo” que supuso para el personaje encontrarse a solas con una pizarra en blanco, la circunstancia fue propicia para que ella también invadiera esta expresión que había sido absorbida por los registros de la alta cultura.

Del mismo modo, la invasión de este código desplaza los cuestionamientos dirigidos al poder local, hacia el poder nacional. El juego de fechas, permite encubrir cualquier crítica hacia la presencia de los militares en el gobierno pues si bien para el año 1936 esa tensión constituía un problema –estaba de un lado la exigencia de democratizar el país por parte de la sociedad civil, frente a las dificultades de negociación que se le presentaban a Eleazar López Contreras–, lo era mucho más en 1954, cuando Marcos Pérez Jiménez había desconocido los resultados del plebiscito de 1952 y, por tanto, se había erigido abiertamente como dictador.

A vista y paciencia de sus maestras, Carmen Farabuti emplea el código de la caricatura para “animalizar” a los militares y, con ello, acercarlos a la visión de los sujetos femeninos que circulaban en prensa. Según esta representación –elaborada además, por un sujeto que ha elegido llamarse “la porcina” o “la caballar”– la irracionalidad no

sólo sería un atributo de las mujeres que circulaban en el espacio público, sino un rasgo extendido en el mapa subjetivo nacional. En este diálogo, resulta sumamente interesante la visión del poder plegado sobre sí mismo, que encarna Sor Bellini. La monja reconoce su cuerpo, su rostro y su expresión en el boceto que ha producido su estudiante y, como si esto no bastara, se deja penetrar por el tono paródico, y lee a Carmen como parte de la (des)figuración del poder que ella misma ha ejecutado.

Así pues, el último de los relatos del libro, titulado “Un matrimonio como no hay muchos”, sólo refuerza estas ideas por medio de diversas estrategias. Por una parte, la anécdota se desarrolla en la década de los cincuenta, con lo cual, se deja claro que la memoria recuperada en los dos textos anteriores no se ha suspendido, ni mucho menos concluido. La subjetividad encarnada en Carmen todavía pulula en el espacio público y, además, su existencia reconocida por algunos pares masculinos. Asimismo, para la presentación de Carmen Farabuti y su esposo en el presente, se emplea la imagen bíblica del Arca de Noé, es decir, más allá del tono humorístico con que se relata la gran cantidad de animales que se encargaban de criar, a esta pareja se le atribuye un carácter fundacional.

En segundo lugar, este relato –a diferencia de los dos primeros– está narrado en tercera persona, gesto que reitera la imposibilidad tanto de la escritora, como de la protagonista, de dar cuenta sobre ellas mismas, dentro de los márgenes del proyecto nacional que se ejecutaba en la Venezuela de los cincuenta. Por ello, no resulta extraño que se incluya –al igual que en las dos escrituras anteriores– un “Preámbulo” anterior al texto, sólo que en esta oportunidad, por primera vez en el libro, el rótulo de “La Autora”<sup>4</sup> no designa a Carmen Farabuti, sino a Cristina Ferrero.

Aunque hay un aparente desplazamiento de la voz narrativa en “Un matrimonio como no hay muchos”,

4 Con el paso de los años, el uso de la mayúscula para designar a LA Autora, en los libros de Cristina Ferrero, comienzan a adquirir más relevancia. De hecho, para 1969, diez años después de la edición de *Memorias disparatadas*, con el nombre de “Cristina Ferrero Tamayo” y no “Cristina Ferrero de Tinoco”, se publica *Designio* (1969). Un texto híbrido, donde desaparece por completo la ortodoxia formal de *Sylvia*, novela aparecida en 1956. En el primer capítulo del libro, la autora comenta: “Aún soy escritora, con minúscula. La mayúscula que prematuramente quise ganarme un día, la podó muy a tiempo un Buen Hermano que se llama Ángel Mancera Galletti. No con la magnífica crítica que hizo de “Sylvia”, mi novela provinciana, en su libro *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?*, sino en lo que me escribía en sus cartas. Él y Julio Ramos, otro Amigo, me tienen guardada mi mayúscula “para cuando usted escriba sus libros como escribe sus cartas, al desnudo” (Ferrero Tamayo, 1969, p. 17). Más allá de la ironía característica de esta escritora, la afirmación aquí referida resulta útil para comprender su tránsito subjetivo. En un gesto de aparente sumisión renuncia a la mayúscula que había empleado en los años anteriores; sin embargo, ahora “los señores críticos” de *Memorias disparatadas* han pasado a ser sus hermanos y/o amigos.

la primera cualidad que Ferrero le adjudica a Farabuti, al construirla dentro de este tercer relato, es su condición de sujeto del lenguaje. Característica que –a pesar de los matices- ambas comparten. La voz narrativa, por ejemplo, al describir el momento en que el marido de Carmen comienza a llenar la casa de animales, lo hace con una metáfora literaria, “‘Chumba’ fue sólo el principio, el prólogo. El primer capítulo lo escribió ‘Kusuk’, otro perro chow-chow, viejón, con la quijada torcida y el rabo mocho” (116), pocos párrafos más adelante, se refiere un episodio en el que la madre de Ezequiel quiere despedir a la empleada doméstica, encargada de limpiar la suciedad generada por los animales. Inmediatamente, interviene Carmen:

No puedo más, mi amor, no puedo más! Dile a tu mamá que no me despida el servicio! Voy a coger lo primero que venga. Cada vez que llegan visitas tienen que entrar de **sólido en sólido para no resbalar en lo blandido**, con tanto animal como hay aquí.

Como Carmen se refería a las consecuencias digestivas de los animales y como las palabras que empleaba no eran, no con mucho, las escritas en negrita, Ezequiel se quedó con los ojos claros y sin vista. Y dijo tartamudeando de sorpresa:

Nunca, pero nunca pensé que podías hablar con tamaña vulgaridad!...

Sin embargo, creo que tienes razón. Hablaré con mamá. (Ferrero, 1959, p. 117)

Resulta sumamente interesante la relación que establece Cristina Ferrero con la censura. Si bien la autora, quien cuidó de perfilarse poco antes como una literata, se erige como interventora del “discurso vulgar” de Farabuti, en su exposición deja entrever que su personaje –mujer, escritora, con una identidad cada vez más clara– existe y tiene un lenguaje propio, aunque en ocasiones resulte irreplicable dentro de los códigos de la alta cultura. Es decir, desde el momento mismo en que se hace explícito el carácter represivo de la voz autoral, se devela la existencia de un “lenguaje real” bajo la comunicación formal.

Esto supone, además, una doble transgresión. Por un lado, la voz narrativa se apropia de ciertos signos asociados a la alta cultura que, en teoría, deberían permanecer inaccesibles para las mujeres ilustradas, incluso para aquellas que habían incursionado en las letras relatando novelas de formación a las señoritas de sociedad. Al mismo tiempo, otra mujer letrada invade el espacio de lo abyecto y devela, en un único gesto, su capacidad de irrumpir en casi cualquier zona prohibida.

A pesar de ello, la infracción se consuma cuando Ezequiel Lecuna, quien en condición de esposo debía velar por el buen comportamiento Carmen Farabuti, más que un reproche, expresa sorpresa, le dice a su esposa “tienes razón” y procede a obedecerla. Con lo cual, podría pensarse que la penetración de la mujer en este territorio censurado abre una forma de comunicación efectiva con quien debía ocupar un lugar de poder y, lo que es más interesante, consigue persuadirlo de la validez de su opinión. Con ello, se hace explícita la capacidad de interpelación de las mujeres escritoras, contenida en determinado uso del lenguaje.

Ciertamente, la decisión compete al espacio doméstico y, si se quiere, este había sido un territorio tradicionalmente dominado por la voz femenina; no obstante, la protagonista no legitima su postura con el conocimiento de sus labores, sino con un alegato transgresor. Precisamente, este último movimiento es recuperado una y otra vez a lo largo de esta historia, hasta llevarlo al extremo de la jocosidad. Ezequiel, al interior de su hogar, intentará reproducir los cambios estéticos que definieron el crecimiento urbano en los cincuenta venezolanos:

Los negocios particulares de Ezequiel se realizaban generalmente a base de intercambio: el caballo lo cambió por otro piano, que luego vendió para comprar un mimbres horripilante. Los cuarenta y dos neumáticos viejos fueron trocados por un juego completo de engrasar automóviles. Cien rollos de pianola por una manga de riego de cincuenta metros (a dos rollos por metro...) La Enciclopedia Espasa por un aparato de cine, y dos cachorros de chow-chow por una batidora eléctrica. Tal vez haya un poco de exageración y escasa fidelidad al transcribir la historia de esos negocios, pero lo cierto es que el estilo de ellos difería muy poco de lo dicho en anteriores frases. Carmen, cuya cabeza no daba para comprender estas extrañas combinaciones, se conformaba al oírlo finalizar sus relatos con la siguiente frase:

No gané nada, te fijas? [sic] Pero recuperé los reales. (Ferrero, 1959, p. 128)

Esta puesta en entredicho de que la modernidad, tal y como fue descrita en el discurso perezjimenista, constituyera realmente “un buen negocio” para la nación, llama a pensar también en la superficialidad de los cambios. Por ejemplo, Ezequiel deja de lado la “Enciclopedia”, como espacio de producción, recepción y difusión del saber, para admirarse con la llegada del cine, uno

de los símbolos del progreso latinoamericano por excelencia. De igual forma, la historia y la tradición contenidas en un instrumento musical como el piano, son sustituidas por una fibra como el “mimbre” práctico pero, según la apreciación de la voz narrativa, “horripilante”.

Cristina Ferrero, en particular, acusa una gran ineficacia en la práctica desarrollista. Improductividad que, desde el propio ethos del proyecto, resulta imperdonable. A pesar de ello, no se puede hablar de un sentimiento de nostalgia en Carmen Farabuti, menos aún si se tienen en cuenta los dos primeros relatos del libro. Tampoco se asoma ninguna sensación de pérdida, sino que –precisamente– se erige la reconstrucción del pasado como vía de acceso para pensar un futuro alternativo. Un territorio ajeno a ese imaginario inestable donde nada se genera, sino que todo “se reemplaza”.

Esta propuesta, además, entra en diálogo con muchas otras obras escritas por intelectualidades emergentes como *La mujer del caudillo* (1952), de Nery Russo; *Memorias de una loca* (1955), de Conny Méndez; *Hossein* (1955), de Inés Guzmán Arias; o *Bruja del Ávila* (1957), de Alecia Marciano, donde si bien se emplean estrategias de intervención diferentes e, incluso, recursos estilísticos de distinta naturaleza –como la afectivización del discurso histórico, la parodia o los anacronismos–, siempre se muestra el envés de un proyecto nacional donde la mujer intelectual no tenía cabida.

## Referencias

- Buttafuoco, Annarita. (1990). Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia. En Giulia Colaizzi (Ed.). *Feminismo y teoría del discurso* (pp. 45-63). Madrid: Cátedra.
- Espinona, Gioconda. (2013). Las feministas de aquí. Recuperado de <http://giocondaespina.com.ve/GIOCONDA/mvenezolanas.php?itemmvv=0>
- Ferrero de Tinoco, Cristina. (1959). *Memorias disparatadas*. Caracas: Edime.
- Ferrero de Tinoco, Cristina. (1956). *Sylvia. Una muchacha de provincia*. Caracas: Imprenta Nacional.
- Ferrero Tamayo, Cristina. (1969). *Designio*. Madrid: Edime.
- Mancera Galletti, Ángel. (1958) *¿Quiénes narran y cuentan en Venezuela?* Caracas- México DF: Ediciones Caribe.
- Radkau, Verena. (1986). Hacia una historiografía de la mujer. *Nueva antropología*, 30, 77- 94.
- Rivas, Luz Marina.(2004). *La novela intrahistórica*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, Universidad de Oriente.
- Rivas Rojas, Raquel. (2010). *Narrar en dictadura. Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Mérida-Venezuela: El otro/ el mismo.