

Gregory Zambrano

Narrar desde la memoria. La historia posible (Laura Antillano, Ana Teresa Torres y Milagros Mata Gil)

En Venezuela, la narrativa escrita por mujeres ha tenido buenos momentos en el siglo XX. Sin pretender construir un modelo estático que registre la aparición de autoras y textos narrativos desde los años veinte, que es cuando se manifiestan con mayor fuerza, y donde no se pueden dejar de considerar las circunstancias histórico-literarias (dictadura de Juan Vicente Gómez, recepción de la vanguardia y las “transiciones democráticas”, etc.). En los años veinte, nos encontramos un espacio de difusión donde el discurso de la creación literaria privilegió la escritura poética, con algunas excepciones en cuanto a la difusión de narradoras. Sin embargo, como poetisas específicamente, se han registrado pocas autoras; entre ellas, se destacaron Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962) y María Calcaño (1906-1956), de “descubrimiento” e incorporación tardía.

Nada distinto es el caso de la narrativa de ese periodo, que parece centrarse casi exclusivamente en un nombre singular, el de Teresa de la Parra (1890-1936), con sus novelas *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929), en las cuales se organiza una propuesta narrativa que tendría repercusiones no sólo dentro de la narrativa venezolana de esos años, sino en toda la literatura posterior, al reconocerse, sobre todo a *Ifigenia*, como uno de los textos pioneros de la modernidad literaria en Venezuela. No es de extrañar que el paradigma de escritura literaria en aquel país durante muchos años haya sido –y de vez en cuando sigue aflorando– el de Teresa de la Parra,¹ así como en otro sentido se afianzó la novelística de Rómulo

¹ Entre las autoras de obra significativa, posteriores a Teresa de la Parra, se encuentran, cronológicamente, Ada Pérez Guevara, *Tierra talada* (Caracas: Tipografía La Nación, 1937);

Gallegos, la cual, y muchas veces vista desde el exterior, da la impresión de que todo hubiese terminado allí.

Más cercanos en el tiempo, los cambios que se registraron en la vida venezolana en las décadas de los cincuenta y los sesenta, nos ofrece también una narrativa que se escribió muchas veces como testimonio, como respuesta a la necesidad de plasmar un momento singular de la historia nacional en épocas convulsas. Durante los cincuenta destacaron los nombres de las narradoras. Más tarde, en los sesenta, las escritoras produjeron una literatura que fue de algún modo referencia testimonial de la lucha guerrillera; aunque escrita principalmente por hombres, también hubo mujeres que la vivieron de cerca o dentro de ella misma y dejaron su sello particular, como es el caso de Victoria Duno con *El desolvido*² y Ángela Zago con *Aquí no ha pasado nada*.³ Esa literatura comprende valiosas obras que, en la mayoría de los casos, se mantiene al margen de la historia literaria y es apenas mencionada en notas marginales o, en el mejor de los casos, es aludida como rara especie que se extinguió de la misma forma como desaparecieron los proyectos, vale decir, las utopías de aquellos años. Sin embargo, existe un patrón genérico que tímidamente involucra a la llamada "literatura de la violencia", la narrativa que se concentra en un espacio y un tiempo definido por esos hechos históricos; y más aún, medidos por su impacto en lo social y en lo político, ha ido articulando una forma muy particular de definir también el espacio narrativo desde una estrategia que pudiéramos llamar alternativa, donde se impone la escritura de diarios, memorias, autobiografías, etc. Una forma "otra", no oficial, de contar la historia.

Trina Larralde, *Guatara* (Santiago de Chile: Ercilla, 1938); Lourdes Morales, *Delta en la soledad* (Caracas: Grupo Orión, 1946); Narcisa Bruzual, *La leyenda del estanque* (Buenos Aires: Impresor López, 1948); Antonia Palacios, *Ana Isabel, una niña decente* (Buenos Aires: Losada, 1949); Lucila Palacios, *El corcel de las crines albas* (Caracas: Ávila Gráfica, 1950); Nery Russo, *La mujer del caudillo* (Caracas: Ávila Gráfica, 1952); Lucila Palacios, *Cubil* (Caracas: Tipografía Vargas, 1951); Alecia Marciano, *Las coquetas* (México: 1952); Mireya Guevara, *La siembra humana* (Madrid: Castilla, 1953); Gloria Stolk, *Bela Vegas* (Caracas: Edime, 1953); Mireya Guevara, *En la cuerda floja* (Caracas: J. Villegas, 1954); Cristina Ferrero, *Sylvia* (Caracas: Impresora Nacional, 1957); Mireya Guevara, *El becerro de oro* (Caracas: J. Villegas, 1957); Gloria Stolk, *Amargo el fondo* (Caracas: Tipografía Vargas, 1957); Lucila Palacios, *El día de Caín* (Caracas: Tipografía Vargas, 1958); Gloria Stolk, *Cuando la luz se quiebra* (Zaragoza: El Heraldo de Aragón, 1961); Nery Russo, *Zory* (Madrid: Ágora, 1966); Antonia Palacios, *Los insulares* (Caracas: Monte Ávila, 1972); Ana Rosa Angarita, *Hormiguero de concreto* (1973); Antonieta Madrid, *No es tiempo para rosas rojas* (Caracas: 1974); Ana Rosa Angarita, *El llanto americano o (Crónica de los nosotros)* (Caracas: Ediciones Centauro, 1988); Ángela Zago, *Existe la vida* (Caracas: 1990); María Luisa Lázaro, *Habitantes del tiempo subterráneo* (Caracas: Pomaire, 1992) y *Tantos juanes o la venganza de la sota* (Caracas: Planeta, 1993); entre otras.

² Victoria Duno, *El desolvido* (Caracas: Ediciones Bárbara, 1971).

³ Ángela Zago, *Aquí no ha pasado nada* (Caracas: Síntesis Dosmil, 1972).

En esta última perspectiva, se ubica la propuesta narrativa de tres autoras venezolanas, quienes a partir de esa recuperación de la memoria reconstruyen pasajes importantes de la historia venezolana y establecen un diálogo donde espacio y tiempo se funden como un testimonio que tiene profundo impacto en lo estético. Estas novelas son *Perfume de Gardenia* (1979) de Laura Antillano (n. 1950); *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres (n. 1945); y *Mata el caracol* (1992) de Milagros Mata Gil (n. 1950).

La selección de las novelas no es azarosa. Antillano, desde sus primeros trabajos narrativos,⁴ ha intentado una escritura cuyo soporte discursivo ha sido la experimentación. Es una narradora que ha ido puliendo su lenguaje y ha logrado un espacio significativo tanto en la cuentística como en la novelística venezolanas de los últimos años. En su obra no es casual la aparición de un juego de memorias paralelas, que luego cambian el rumbo y se entrecruzan. Ese juego pasa por la reconstrucción de un espacio narrativo nada distante del real, donde sus historias se desarrollan. La ciudad de Maracaibo, por ejemplo, con la singularidad de su paisaje, clima y gente es un referente constante. La reconstrucción de esa memoria pasa necesariamente por lo geográfico, pero también y quizás con mayor intensidad se fortalece en la referencialidad histórica.⁵

Con Ana Teresa Torres la narrativa venezolana ha consolidado la vertiente de una novelística que se sustenta sobre una fuerte referencialidad en la historia nacional, pero sin llegar a caracterizar de manera unívoca una posibilidad de narrativa histórica propiamente dicha. La historia verificable es, en sus textos, un marco de referencias para hilvanar el desarrollo de sus personajes, pero de una forma profundamente arraigada en las fechas y los acontecimientos.⁶

⁴ Aparte de *Perfume de Gardenia*, Laura Antillano ha publicado *La luna no es de pan-de-horno* (1967), *La bella época* (1969), *La muerte del monstruo come piedra* (1971), *Un carro largo se llama tren* (1975), *Haticos, casa N° 20* (1975), *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir* (1983), *Cuentos de película* (1985) y *Solitaria. Solidaria* (1990).

⁵ La intención de Antillano es crear los vínculos literarios que unan la historia verificable con la ficción, en un recorrido cronológico amplio. Recordamos, como ejemplo, la reconstrucción que hace de un momento de importancia para la vida cultural venezolana a fines del siglo XIX, específicamente la ficcionalización que hace de la visita del prócer cubano José Martí (1853-1895). Cuando Martí llega a Venezuela (enero de 1881), ingresa por Puerto Cabello; allí, un personaje, que en este caso es la narradora, reconoce a Martí por las fotografías que ha visto y por la fama que le rodea, se acerca a él y establecen diálogo. Simultáneamente se convierte en interlocutora del poeta y compañera de viaje. Lo acompaña hasta Caracas y por la mediación de esa narradora conocemos de manera testimonial -ficción e historia- la entrevista que sostuvo Martí con el escritor y filósofo Cecilio Acosta. Laura Antillano, *Solitaria. Solidaria* (Caracas: Planeta Venezolana, 1990), pp. 97 y ss.

⁶ Ana Teresa Torres explora este recurso tanto en su primera novela, *El exilio del tiempo* (1990), como en *Doña Inés contra el olvido* (1992), en la cual la apelación a la memoria es un recurso efectivo para el aprovechamiento de la historia nacional.

Algo similar ocurre con Milagros Mata Gil, quien desde sus primeras novelas y en muchos de sus cuentos ha construido un espacio que más allá de la intención ficcional instauro la historia de hechos reales puestos de relieve, pero al mismo tiempo desdibujados,⁷ en su referencialidad.

El hilo argumental que enlaza a muchos de sus textos narrativos pasa también por la utilización o, mejor dicho, por el aprovechamiento del recurso memorístico, que le sirve de soporte para la confección de relatos donde la historia venezolana está presente. Bajo el artificio de los personajes y las acciones simuladas, se deconstruye la historia oficial, forzándola a descubrir sus pliegues y al mismo tiempo instauro una historia otra, condimentada con el humor, la ironía, recursos con los cuales busca lograr el guiño cómplice de quienes, como los (as) narradores (as) de estas historias, van más allá, intuyen y construyen otra acción, sin que necesariamente se sacrifiquen los espacios reales en el juego de la memoria. Su estrategia radica en almacenar instantes a los que convierte en pretexto para su escritura y no es importante en ella el relatar cómo pasó tal o cual historia, sino cómo hubiese sido deseable que pasara.

El tiempo, así como la muerte, es indetenible. Entre ambas instancias, la memoria ejerce una suerte de hechizo para fijar el rostro, detener las consecuencias de ambos procesos (tiempo y muerte) y hacer un presente perpetuo que interroga el pasado. Veamos detenidamente cada caso.

1

En *Perfume de Gardenia*⁸, Laura Antillano elabora un *collage* de recuerdos que, desde la perspectiva de una niña de ocho años de edad, fija un instante de significación singular, tanto para su propia vida como para las historias que va a entretejer, cuando muere su abuela. A partir de este hecho comienza a reconstruir una serie de etapas vitales, que pasan por su propio desarrollo y crecimiento, de niña a adolescente, y en ese periodo se enmarcan sus transformaciones como mujer, estudiante y novia, instancias siempre atravesadas por su autorreflexión como hija.

Esta forma de verse representada en cada etapa con relación a los otros es al mismo tiempo una manera de marcar una especie de diálogo con la historia social y política de Venezuela. Allí están sus lugares, el fluir subterrá-

⁷ Milagros Mata Gil ha publicado *La estación y otros relatos* (1986), *La casa en llamas* (1987) y *Memoria de una antigua Primavera* (1989).

⁸ Laura Antillano, *Perfume de Gardenia* (Caracas: Selevén, 1979).

neo y detallado de los principales acontecimientos, no como un pretexto para contar dentro de la Historia su historia, no para verse extrañada en ella, sino, por el contrario, para contar desde ella misma: "Atrás quedó el balcón de El silencio, allá en la casa de la abuela muerta, la lechuga de los canarios, el taburete, las ninfas en el agua, el Corazón de Jesús, el altarcito con la virgen de Lourdes y el San Francisco. Y el muchachito que cantaba La Barca de Oro, y los caramelos sorpresas, y las galletas, y los álbumes de tarjetitas, y el retrato del General en el escaparate" (17).

La vida venezolana, desde fines de los años cuarenta y los primeros momentos de la década de los cincuenta, está asociada a los acontecimientos que siguieron al derrocamiento del presidente Rómulo Gallegos (1948), la Junta Patriótica de Gobierno y la nueva cara de la dictadura: el gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958). La narradora refiere a un interlocutor en segunda persona, silente, los pormenores históricos de cada una de esas etapas, mientras otros discursos se intercalan, especialmente el de las anotaciones en su diario y las letras de boleros, todo esto con la intención, más allá del tiempo ido, de rescatar las historias de amor, que hablan por sí solas y dejan en el aire la nostalgia por los tiempos idos. Esa es la función del bolero, este género tan particular de la música popular, mediante el cual se pueden reconstruir las otras historias, donde el sujeto de cada canción puede llegar a ser la instancia más inmediata para determinar un tiempo o, más sensiblemente, la traza de la Historia.

Luego, los años sesenta, la lucha armada contra el nuevo estado político, los primeros años de la experiencia democrática después de 1958; y con ese marco, el planteamiento de una vivencia más personal, más individualizada: la universidad, la música, las referencias a la lucha armada y el exilio. La narración se va expandiendo y las voces continúan alternándose. El medio ahora es el epistolar. A través de las cartas se intercambian las voces y los interlocutores (aquí ya son los hermanos de la narradora inicial), quienes cruzan sus historias desde diversos lugares (Venezuela, Chile, Italia). La historia personal riela sobre la historia política, pero siempre Venezuela y sus acontecimientos inmediatos son el centro que articula las voces.

Los hermanos/as narradores/as se distancian cada vez. Se interponen los compromisos de cada uno y el destino, que parece alejarlos, siguiendo la urgencia de unos planes de vida azarosos, que llevan la narración a un alto grado de intensidad, donde cada narrador, desde sus respectivas cartas, evoca la memoria de un país en compás de espera, y que cada uno reconstruye verbalmente, en la medida en que su memoria lo permite, vale decir, del grado de nostalgia que cada uno experimenta. Por ello, la intención de cada personaje es ver el país desde lejos, con el objeto de comprobar cómo su ojo crítico e histórico se vuelca cada vez más hacia ellos mismos, y cuyo

desciframiento sólo es posible desde la perspectiva del "otro", del receptor de cada carta, quien comparte con su relato la posibilidad de ver en el espejo de la historia su propio rostro.

II

*El exilio del tiempo*⁹ es la primera novela de Ana Teresa Torres. En ella, al igual que en *Perfume de Gardenia*, la voz que construye el relato y superpone cada uno de los planos de la narración es una niña. También aquí el juego temporal privilegia la óptica memorística desde la cual la niña-narradora desarrolla toda una iconografía que da sentido a los rostros desdibujados por el tiempo y articula, simultáneamente, un perfil de Venezuela durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). La diferencia aquí radica en que esa voz-protagonista-niña permite que sea el tiempo mismo el que logre una especie de autorrepresentación en el texto y pase a ocupar el plano principal de las acciones; pero, a diferencia de la novela de Antillano, existe un distanciamiento, pues la Venezuela que relata se encuentra lejana, espacial y cronológicamente, y no obstante opera como un referente inmediato. La narradora, junto a su familia, ve todo el acontecer histórico desde la perspectiva del exiliado.

Obviamente, la niña-narradora abandona cada etapa de su vida, no sin nostalgia, y cada relato está asociado con personajes (hombres y mujeres) que significaron razones de importancia para fijar las etapas históricas: desde el pasado, cuya frontera la marca el inicio de la dictadura gomecista, hasta el momento de su "presente". Todo ello le permite articular una panorámica configurada por los detalles del cosmopolitismo que impregna el espacio del exilio: París. Este nuevo espacio es no sólo ese lugar desde el cual se enuncia y anota el acontecer venezolano, sino también marca el contraste entre los panoramas culturales de cada lugar, entre ellos, la moda, los espacios lujosos, los viajes cortos, los restaurantes y cafés, la radio y el cine. Pero el trasfondo más significativo es el vínculo con la historia y dentro de él el tema político.

Las referencias históricas se entrecruzan desde un pasado inmediato hasta las reminiscencias de lo más remoto, dibujado por los detalles de una memoria que se hace añeja. Señala la narradora que junto a la "leontina de mi abuelo [había] cartas apócrifas del Libertador, una carta firmada de Páez a sus hijos que alguien regala a mi abuelo en su

⁹ Ana Teresa Torres, *El exilio del tiempo* (Caracas: Monte Ávila, 1990).

cumpleaños; condecoración del General Cipriano Castro" (18-19); esos son rasgos distantes en la historia, pero que marcan coherentemente las secuencias de la historia política venezolana. Castro es el presidente favorecedor de la familia. Con su caída, se rompe también la historia familiar; llega Gómez al poder y comienza para la narradora y su familia el largo exilio.

No obstante lo anterior, la memoria funciona abiertamente con trazas puntuales, pero sin un rigor temporal. Lo interesante está en que esta novela, sin mucha descripción y aún sin espacios para los parlamentos, se transforma en un detallado monólogo que entrelaza los cuadros de la historia venezolana, con sus personajes y lugares, en un ir y venir de los recuerdos.

La figura patriarcal del bisabuelo se conforma acorde con la atmósfera epocal, trazada como pretexto para enmarcar la historia: el bisabuelo escribía y a partir de esa escritura se va construyendo el espacio histórico en el que se mueve cada personaje. La memoria recrea particularmente ese hilo que ata a la narradora y a los demás personajes que ella evoca con el pasado. El bisabuelo escribía un diario, "que lamentablemente destruyó por miedo a los espías de Gómez y del que sólo quedaron algunos fragmentos, de interés familiar, pero desapareciendo los comentarios políticos y la letra menuda de los hechos históricos, su intención era publicarlo a la caída o muerte de Gómez, pero ya se sabe que nuestro patriarca tuvo un otoño tan largo que llegó a invierno y por tanto lo destruyó personalmente antes de morir" (85). De tal manera se insertan aquellos detalles que se salvaron del diario. Esos fragmentos pueden ser perfectamente cotejados con los documentos de la historia oficial y allí están las fechas, los personajes y los hechos para testimoniar su verosimilitud.¹⁰ La narradora, como voz autorial, se diluye y pasa el relato a otros personajes, por ejemplo, la nieta, quien continúa el relato de la madre, es decir, la niña que era la narradora al principio de la historia. Ese es su trasfondo, la plataforma real que subyace, significativamente, en la trama de su novela, pero, obviamente, sin la intención de hacer "novela histórica", pues dista de ella el enfoque realista y referencial que caracteriza el conjunto de novelas de este tipo.

¹⁰ Especialmente entre las páginas 117-127, se incluye textualmente el diario del abuelo con todos sus testimonios de fechas, acontecimientos y el desplazamiento de los personajes. Estos elementos tienen un trasfondo verificable en la historia europea y, particularmente, venezolana durante los años treinta.

III

En *Mata el caracol*,¹¹ Milagros Mata Gil construye ese espacio de la memoria sumando diversos recursos narrativos, como si se tratara de un *collage* de rostros. Su característica principal, al igual que en Antillano, es la fragmentación, aparentemente caótica, pero donde una sola historia se hilvana de maneras diversas para presentar una especie de paisaje, donde nuevamente es la memoria el hilo conductor. Hay un espacio discursivo donde se superponen y oponen, en un juego simbólico, memoria, monólogos, cartas y poemas. Todos estos fragmentos articulan por lo menos dos historias: la cronológica, vinculada a los tiempos reales que se marcan ordenadamente en el texto, y la otra, que se ofrece a retazos, en fragmentos de la vida de sus personajes.

La intención de fijar eso que de manera general hemos denominado memoria no es más que un recurso para adentrarse en el tiempo de quienes se han ido o están por irse con la muerte. En esta novela, la figura del padre funciona como un punto de unión entre el presente y el pasado, pero, simultáneamente, es una sombra o, en última instancia, sólo la huella dolorosa de aquello que de él ha quedado (locura, inmovilidad, ceguera). La búsqueda de ese pasado en el presente y la reconstrucción de los rostros que no se han fijado aún son los motivos que se determinan desde un comienzo y que se vuelven recurrentes: "Evoco rostros conocidos. Invento los desconocidos. Siento en el aire el paso de los entierros. La piel se me va frunciendo de tantos lamentos, de tantos lloros, de tanto aire de muerte" (13).

No es casual la distribución de cada una de las partes de esta novela-*collage* (Primera Parte: Patria; Segunda Parte: Los veredictos; Tercera Parte: Reflexiones ante un álbum de fotografías; Cuarta Parte: Para matar al caracol), y entre cada una de estas partes, el juego de la memoria insiste en el vaivén de las fechas y los lugares. Nuevamente, es el juego de intercalar episodios que se desarrollan en la acción, haciéndola avanzar, y que sin embargo se reiteran con el mismo nombre: "Cuaderno de la disolución", "Mata el caracol" y el "Arte de enmascararse".

La totalidad de los relatos se organiza desde la fragmentariedad, 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. Desde este hallazgo, la historia se enrumba de manera vertiginosa, aparecen los pormenores de la zaga familiar en la cual el tiempo -y nuevamente la memoria- organiza cada secuencia.

¹¹ Milagros Mata Gil, *Mata el caracol* (Caracas: Monte Ávila, 1992).

La historia familiar se organiza de manera detallada, persona tras persona, a partir de la visión que comparte la narradora cuando describe una fotografía familiar (97). Quien ahora narra tenía entonces ocho años. Recordamos aquí que cuando la narradora de *Perfume de Gardenia* comienza a relatar su historia, también tiene ocho años y revela, no sin dolor, que la abuela ha muerto y que con su muerte se ha llevado lo que a ella, confiesa la narradora, la afincaba al mundo.

La narradora de Mata Gil, dirigiéndose siempre a un "tú", se detiene, insistente y calculadora, en cada detalle de la memoria para reconstruir la imagen fija que se ha detenido en el tiempo. Así, la fotografía registra ese "instante de vida" donde sólo hay rostros vacíos, que es como decir fantasmas.

En los viejos papeles encontrados vaga la imagen del padre que se privó de la visión para fundar, paradójicamente, una mirada introspectiva, es decir, todo lo "visualiza" desde su propia interioridad: "En tu soledad, en esa soledad de la que te culpaba todos los días mi madre, te arrancaste los ojos y comenzaste a vagar por las memorias" (107).

Los papeles que dejó el padre y que Eloisa encontró en un viejo y olvidado escaparate revelan inadvertidamente a su propio interlocutor virtual: la misma Eloisa. La sorpresa y el interés que la mueven la llevan a decir, en relación con el hallazgo, que éste podría ser quizás una forma de organizar sus propios fantasmas (71). Desde este momento, el monólogo de la narradora se rompe y da lugar a una nueva voz que se dirige a un tú ausente, a veces, el padre mismo.

En síntesis, cada una de las obras comentadas se construye sobre un estatuto histórico que revela, a grandes rasgos, momentos decisivos de la historia venezolana. Pero también encontramos que, formalmente, estas historias atraviesan un hecho confesional que, como una "autobiografía ficcional", se convierten en una forma de historia alternativa, pues se desplaza en el pequeño espacio fijado por los límites entre un hecho real, verificable y otro imaginado, pero verosímil.

Este juego de relaciones posibles muestra entonces un espacio donde la forma novelada adquiere un nuevo estatuto. Podríamos señalar, citando a Carlos Pacheco, que se trata de intentar un marco de comprensión en el que "La ambigüedad genérica de autobiografía ficcional y ficción autobiográfica permite [...] al escritor contar con la ventajosa independencia referencial del discurso novelesco, pero sin exigirle el abandono total de su contacto con lo vivido".¹² Allí están, con sus nombres propios, sujetos y lugares que, siendo

¹² Carlos Pacheco, "La autobiografía ficcional como 'historia alternativa', en *El diario íntimo de Francisca Malabar*, de Milagros Mata Gil", *Revista de Literatura Hispanoamericana* (Maracaibo, julio de 1996), núm. 33, p. 136.

esta vez revisitados por la mirada nostálgica y a veces recatada de las respectivas voces narradoras, vuelven a ser, en cada caso, una lúcida mirada al mapa de unos periodos que se han quedado, de una u otra forma, empolvados en los anales de la historia oficial. Un elemento que define el diálogo intertextual de estas novelas con la historia es su creciente efecto de veracidad, mas no necesariamente su apego al referente. Esa historia se narra en la ficción y desde ella se hurga en la nostalgia. Así, la novela –en este caso las novelas, y cada una a su modo– construye un nuevo espejo donde esperar que la memoria fluya y se torne marca imborrable que vive en cada personaje, en cada secuencia, en los hilos de esa historia que pareciera distanciarse cada vez más de su rasgo modelador más contundente: el olvido.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

- ANTILLANO, LAURA. *La luna no es de pan-de-horno*. Caracas: Monte Ávila, 1967.
 ———. *La bella época*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
 ———. *La muerte del monstruo come piedra*. Caracas: Monte Ávila, 1971.
 ———. *Un carro largo se llama tren*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
 ———. *Haticos, casa N° 20*. Maracaibo: Universidad del Zulia-Dirección de Cultura, 1975.
 ———. *Perfume de Gardenia*. Caracas: Selevén, 1979.
 ———. *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir*. Caracas: Fundarte, 1983.
 ———. *Cuentos de película*. Caracas: Selevén, 1985.
 ———. *Solitaria. Solidaria*. Caracas: Planeta Venezolana, 1990.
 MATA GIL, MILAGROS. *La estación y otros relatos*. Maracaibo: Casa de la Cultura, 1986.
 ———. *La casa en llamas*. Caracas: Fundarte, 1987.
 ———. *Memoria de una antigua Primavera*. Caracas: Planeta, 1989.
 ———. *Mata el caracol*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
 ———. *El diario íntimo de Francisca Malabar*. 1995.
 TORRES, ANA TERESA. *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
 ———. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

CITADA

- ANGARITA, ANA ROSA. *Hormiguero de concreto*. Caracas: 1973.
 ———. *El llanto americano o (Crónica de los nosotros)*. Caracas: Ediciones Centauro, 1988.

- BRUZUAL, NARCISA. *La leyenda del estanque*. Buenos Aires: Imprenta López, 1948.
- DUNO, VICTORIA. *El desolvido*. Caracas: Ediciones Bárbara, 1971.
- FERRERO, CRISTINA. *Sylvia*. Caracas: Impresora Nacional, 1957.
- GUEVARA, MIREYA. *El becerro de oro*. Caracas: J. Villegas, 1957.
- LARRALDE, TRINA. *Guatara*. Santiago de Chile: Ercilla, 1938.
- LÁZZARO, MARÍA LUISA. *Habitantes del tiempo subterráneo*. Caracas: Pomaire, 1992.
- . *Tantos Juanes o la venganza de la sota*, Caracas: Planeta, 1993.
- MADRID, ANTONIETA. *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: 1974.
- MARCIANO, ALECIA. *Las coquetas*. México: 1952.
- MORALES, LOURDES. *Delta en la soledad*. Caracas: Grupo Orión, 1946.
- PACHECO, CARLOS. "La autobiografía ficcional como 'historia alternativa', en *El diario íntimo de Francisca Malabar*, de Milagros Mata Gil". *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Maracaibo, julio de 1996. Núm. 33.
- PALACIOS, ANTONIA. *Ana Isabel, una niña decente*. Buenos Aires: Losada, 1949.
- . *Los insulares*. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- PALACIOS, LUCILA. *Cubil*. Caracas: Tipografía Vargas, 1951.
- . *El corcel de las crines albas*. Caracas: Ávila Gráfica, 1950.
- . *El día de Caín*. Caracas: Tipografía Vargas, 1958.
- PARRA, TERESA DE LA. *Obra escogida*. Pról. de María Fernanda Palacios. México: FCE/Monte Ávila, 1992. 2 t.
- PÉREZ GUEVARA, ADA. *Tierra talada*. Caracas: Tipografía La Nación, 1937.
- RUSSO, NERY. *La mujer del caudillo*. Caracas: Ávila Gráfica, 1952.
- . *Zory*. Madrid: Ágora, 1966.
- STOLK, GLORIA. *Amargo el fondo*. Caracas: Tipografía Vargas, 1957.
- . *Bela Vegas*. Caracas: Edime, 1953.
- . *Cuando la luz se quiebra*. Zaragoza: El Heraldo de Aragón, 1961.
- ZAGO, ÁNGELA. *Aquí no ha pasado nada*. Caracas: Síntesis Dosmil, 1972.
- . *Existe la vida*, Caracas: 1990.