

EL OTRO DESDE SU PAISAJE, EN *LAS MEMORIAS DE MAMÁ BLANCA* DE TERESA DE LA PARRA

MARCO AURELIO RAMÍREZ VIVAS
Escuela de Letras
Universidad de Los Andes
Mérida - Venezuela

RESUMEN

"El otro desde su paisaje, en *Las Memorias de Mamá Blanca*", es un ensayo que examina esta novela de Teresa de la Parra desde las perspectivas discursivas de sus dos narradoras: la infante-confidente luego correctora albacea del manuscrito de Mamá Blanca, y la niña Blanca Nieves (nombre de Mamá Blanca). Esas dos narradoras, desde un distanciamiento sincero, sin concesiones pero con afectividad examinan "al otro" (como propusiera Batjín) desde su paisaje: desde su entorno familiar, cultural e histórico. La narradora primera de la obra presenta a Mamá Blanca, ya anciana, desde su paisaje: su casa señorial, solitaria y en decadencia otoñal; y la posterior curaduría y edición de las memorias de esa narradora. La narradora segunda (Blanca Nieves) elabora una serie de personajes, desde su paisaje social, que se tornan en emblemas de una Venezuela rural decimonona que fenece y otra urbana que emerge con inquietante modernidad. Así, cada uno de esos personajes, con el relieve de su paisaje, emergen con su belleza y tragedia: Carmen María (la madre), don Juan Manuel (el padre), Violeta (la hermana), Evelyn (la institutriz trinitaria), Candelaria (la cocinera), "María Moñitos" (la misma Blanca Nieves), primo Juancho (el tío enciclopedista), Vicente Cochocho (el campesino ignorado), el mundo humano del trapiche, Daniel (el encargado del corralón) con la vaca "Nube de Agua" y su becerro "Nube de Agüita", y Aurora (la hija menor cuya muerte cierra la novela).

Palabras claves: Teresa de la Parra, *Las Memorias de Mamá Blanca*, Batjín, el otro, paisaje humano.

THE OTHER ONE FROM HER LANDSCAPE, IN *LAS MEMORIAS DE MAMA BLANCA* BY TERESA DE LA PARRA

ABSTRACT

"The other one from her landscape, in *Las Memorias de Mamá Blanca*" is an essay that examines this novel by Teresa de la Parra from the discursive perspectives by its two narrators: child-confidante, then editor executor of Mamá Blanca's manuscript, and Blanca Nieves as a child (Mamá Blanca's name). These two narrators, from a sincere distancing, without concessions but with fondness, examine "the other one" (as proposed by Batjín) from their landscape: from their familiar, cultural and historical context. The first narrator of the novel introduces an elderly Mamá Blanca, from her landscape: her stately house, lonely and in autumnal decadence; and the next curatorship and edition of that narrator's memories. The second narrator (Blanca Nieves) elaborates a series of characters, from her social landscape, that becomes emblems of a 19th century rural Venezuela that expires, and another that emerges with disturbing modernity. In that way, each character, with the relief of their landscape emerge with their beauty and tragedy: Carmen María (the mother), don Juan Manuel (the father), Violeta (the sister), Evelyn (the Trinitarian governess), Candelaria (the cooker), "María Moñitos" (Blanca Nieves herself), primo Juancho (the encyclopedist uncle), Vicente Cachocho (the ignored peasant), the human world of sugar mill, Daniel (the foreman of the farmyard) with the cow "Nube de agua" and its calf "Nube de Agüita" and Aurora (the youngest daughter) whose death closes the novel.

Keywords: Teresa de la Parra, *Las Memorias de Mamá Blanca*, Batjín, the other one, the human landscape.

Las Memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra (1889-1936) se editaron como capítulos por entregas y dirigidas al público letrado del París de 1928, gracias a la traducción al francés que de su manuscrito español realizara Francis de Miomandre.¹ La entonces celebrada autora de *Ifigenia* (1824) no es aclamada con el mismo entusiasmo por *Les Mémoires de Maman Blanche*: habrían de pasar unos años después de su muerte para que esta novela cobrara relevancia en las letras hispanoamericanas y en el mundo occidental.

En una lectura inicial de la novela se infiere que su entramado lo integra una galería sencilla, pero densa, de personajes emblemáticos del ambiente campesino de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, antes de abordar el tema de nuestro estudio, especificaremos la naturaleza narrativa del relato: ¿unas evocaciones autobiográficas, embellecidas por el arte de novelar? o ¿una narración rememorativa desde la ficción? Las Memorias... se desarrolla en tres tiempos: 1.- el de la historia del relato: si Carmen María, mamá de Blanca Nieves (posterior Mamá Blanca), nació en 1831, y tenía 24 años al momento de aparecer en el relato, corría entonces el año de 1854; 2.- el de la amistad entre Mamá Blanca (de 60 años de edad) con una niña (de 12 años de edad), corría entonces el año de 1891; y 3.- el de la “corrección” y “curaduría” por parte de esa niña ya adulta de la edición del legajo de 500 hojas de Mamá Blanca, el París de 1926-1928. Ello nos lleva a detectar dos narradoras en la obra: una primera que identificaremos como la organizadora de Las Memorias... en su globalidad, quien, en la “Advertencia” confía al lector su amistad entrañable con Mamá Blanca cuando aún era infante (1891 en adelante), y quien, muchos años después, asume el rol de correctora del “manuscrito basal”, y de la curadora de la edición de la novela (entre 1826-1826). Como narradora segunda tenemos a la organizadora particular de los capítulos: Mamá Blanca, quien ya escribía sus “memorias” antes de trabar amistad con la inesperada niña, sin poderse precisar el lapso de tiempo del inicio de esa escritura; las termina después de 1891, sin saberse tampoco la fecha de la culminación del registro de esos recuerdos. Tales rememoraciones, manuscritas en el último decenio del siglo XIX, pasarán por el filtro de la corrección de la albacea de ese texto unos 35 años después, en el ambiente vanguardista parisino.

¹ El manuscrito de Las Memorias de Mamá Blanca de Teresa de la Parra, según Velia Bosch, lo integran dos legajos: uno de ocho capítulos en lápiz que perteneció, por regalo de la autora (1928), a Francis de Miomandre, quien lo donó a la Biblioteca Nacional, en 1937; otro, la «Advertencia», en el archivo de la familia Bunimovich-Parra, redactado después de las primeras ediciones. La primera edición de *Les Mémoires de Maman Blanche*, que tradujo al francés Miomandre, se publicó por “...entregas mensuales del Suplemento ilustrado de *Revue de L’Amérique Latine*, sin la «Advertencia»...”, en 1928. La primera edición española, titulada *Las Memorias de Mamá Blanca*, que revisó la autora, aparece en París (enero, 1929) a cargo de la editorial *Le Livre Libre*. La primera edición francesa en libro la hizo la «*Librairie Stock*» (París, mayo, 1929) en su Colección *Le Cabinet Cosmopolite*, “...precedida por un *Avant-Propos* donde Miomandre analiza el carácter de la obra, las cualidades literarias y ofrece una breve información biográfica de la autora según la perspectiva crítica de la época.” La novela, adaptada por Carlos García Prada y con la venia de la autora, se edita en español en New York (1932). La 3ª edición la hace, en Caracas, la Editorial “*Las Novedades*” [1942]. El Ministerio de Educación Nacional, por su parte, edita *Las Memorias de Mamá Blanca* (Margen biográfico por Luz Machado de Arnao), en su Colección *Popular Venezolana*, N° 1, 1945. La Editorial “*Las Novedades*” la imprime en 1948, como 4ª edición. La Editorial Aguilar la publica, en Madrid, por el año de 1953. Después de numerosas ediciones, entre la que resalta la Monte Ávila Editores (Colección *Eldorado*) de 1977, *Las Memorias de Mamá Blanca* se incluyeron en la *Obra* (Narrativa-Ensayos-Cartas) de Teresa de la Parra que editó Biblioteca Ayacucho, 1982 (pp. 315-405), siguiendo la edición de *Le Livre Libre* de 1929. La edición crítica de *Las Memorias de Mamá Blanca*, que destaca por su gran calidad filológica, la coordinó Velia Bosch para la Colección *Archivos* (9), Fondo de Cultura Económica (México), 1988; reeditada en 1996. Velia Bosch: “Nota filológica preliminar”. En Teresa de la Parra. *Las Memorias de Mamá Blanca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. XXXI-XXXIII. 327 p. (Colección *Archivos*, 9). Las citas textuales de esta novela las tomaremos de esta última edición, de la que solo registraremos la(s) página(s) entre paréntesis.

“Francis de Miomandre: Poeta y novelista francés (1880-1959), laureado con el premio Goncourt en 1908, destacado traductor de obras de lengua española, comentarista de José Enrique Rodó, Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, entre otros; traductor inmejorable del *Quijote* y de Miguel Ángel Asturias, fue autor de varias obras registradas del catálogo de Teresa de la Parra [...]: *Samson et la naufragée*, *L’amour de Madame Duverrier*, *Baroque*, *Contes cloches*, *Les Baladins d’amour*, *Le Caméléon* y *Mère de jeunes filles*.” *Ibíd.*, p. XXXI.

Ello lleva a pensar que el enfoque primordial de la narración es la evocación de recuerdos desde la ficción que adereza, sin envolver del todo a su corpus, la vivencia autobiográfica de la autora de *Las Memorias*...

Desde el sujeto narrativo, desdoblado en dos narradoras, leeremos, pues, esta obra. Nuestro estudio se propone entonces auscultar cómo una narradora primera de esta novela elabora una serie de estrategias discursivas para presentar, en la "Advertencia", a Mamá Blanca como segunda narradora que desvela el paisaje humano, social y cultural de esos personajes emblemas de una parte del mundo rural venezolano de su tiempo. En otros términos, observaremos cómo tanto una como otra narradora de la obra desentraña "al otro desde su paisaje". Esa expresión, fundamento de este ensayo: "desentrañar al otro solo es posible desde su paisaje", se la escuché a la Dra. María del Pilar Quintero en un Seminario que impartió para el Doctorado en Ciencias Humanas (Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, mayo-2010), como concepto bajtiniano que viene como anillo al dedo para auscultar aquí a *Las Memorias de Mamá Blanca*. Ese desentrañar al otro desde su paisaje, como propone Bajtín, postula que el personaje, aunque individuo, su verdadera realización artística se verifica en el entramado social en que su imagen se inserta. Por lo tanto, el personaje no solamente se revela al lector mediante su nombre, caracterización, discurso y acción a lo largo del relato, también se dilucida por el paisaje humano, social y cultural que lo envuelve, o que él se despliega. Al respecto, el mismo Bajtín asevera:

...Yo debo llegar a sentir ese otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; de enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y sentimiento...²

La narradora primera de *Las Memorias*... por un lado, toma distancia prudencial al dar a conocer, en la "Advertencia", a Mamá Blanca como quien le legara "...al morir suaves recuerdos y unos quinientos pliegos de papel de hilo surcados por su fina y temblorosa letra inglesa..." (p. 5); y, por el otro, declara que con esa venerable anciana no le liga parentesco alguno. Por tanto, no es materia suya el relato publicado, y con su autora no la une lazos de sangre, aunque sí una cálida amistad. Ello ofrece a la narradora dos condiciones para agudizar su visión artística: perspectiva y serenidad. Perspectiva porque en ese alejamiento lo narrado adquiere su panorama, profundidad y sentido. Y serenidad porque el aluvión emocional, a que induciría el parentesco, podría empañar esa historia a ser contada. De igual modo, la narradora primera se presenta al comienzo como la niña-depositaria de los recuerdos de Mamá Blanca. Y esa condición de infante-confidente de esas evocaciones ajenas garantizará después la transparencia de la historia a comunicar, cuando sea adulta-albacea. Además, su inocencia como infante-confidente le impediría deformar esas "memorias" bajo su resguardo.

La narradora primera presenta entonces a Mamá Blanca desde su paisaje: la casa señorial, solitaria y en franca decadencia de su otoñal amiga:

...Iba yo jugueteando por el barrio y de pronto, como se me viniese a la idea curiosear en una casa silenciosa y vieja, penetré en el zaguán, empujé la puerta tosca de aldabón y barrotes de madera, pasé la cabeza por entre las dos hojas y me di a contemplar los cuadros, las mecedoras, los objetos y en el centro del patio un corro de macetas, con helechos y novios que subidos al brocal de la pila se estremecían de contento azotados por la lluvia de un humilde surtidor de hierro. Allá, más lejos aún, en el cuadro de una ventana abierta, dentro de su comedor, la dueña de la casa con cabeza de nieve y bata blanca, se tomaba poco a poco un taza de chocolate mojando en ella plantillas y bizcochuelos. Hacía rato que la contemplaba así, como a la madrina de las macetas y del surtidor, cuando ella, volviendo los ojos, descubrió mi cabeza que pasaba la puerta... (p. 6)

² M. M. Bajtín: "La forma espacial del personaje", en *Estética de la creación verbal*. Título original: *estetika slovesnogo tvorcestva*; traducción: Tatiana Bubnova, 1979. Séptima edición. México: Siglo XXI Editores, 1997, p. 30.

El paisaje de Mamá Blanca es descrito poéticamente, con los rasgos intrínsecos de la memoria, en este caso familiar. Primero, es “una casa silenciosa y vieja”. La casa como ámbito por antonomasia de la memoria, es esa casa hogareña de la infancia, la del peregrinaje posterior de la juventud y la vejez junto a los seres queridos, la que se lleva en el corazón, la que permanecerá después que el tiempo destruya esas casas que nos hospedaron.³ La casa alberga a Mamá Blanca, pero ella en realidad es la misma casa. Casa en el silencio, refugio de la memoria que añeja sus recuerdos, para transfigurarlos y ofrendar luego su trascendencia en la palabra hecha poesía. Casa vieja, repujada por ese pasado que guarda el origen familiar, el sentido primero y último de lo humano. Casa con zaguán y “puerta tosca de aldabón y barrotes de madera”. El zaguán en las casas coloniales, por su parte, era el lugar de tránsito entre el espacio público, el de la calle; y el privado, el del hogar. El zaguán adquiere aquí la fuerza de ese símbolo del tránsito entre el olvido y la memoria, entre lo anodino y el éxtasis, entre la ignorancia y la revelación. Y la puerta, del mismo modo, es el acceso entre un mundo grisáceo a otro maravilloso. El aldabón es el objeto que llama ansiosamente para descubrir por dentro a la casa que, a través de los “barrotes de madera” de la misma puerta, sirve a la niña para vislumbrar esos mundos hermosos y sorprendentes que inconscientemente se añoran desde siempre.

La niña-narradora sigue contando: “...y me di a contemplar los cuadros, las mecedoras, los objetos y en el centro del patio un corro de macetas, con helechos y novios que subidos al brocal de la pila se estremecían de contento azotados por la lluvia de un humilde surtidor de hierro...” Ella no observa sino contempla, y “contemplar” implica una mirada curiosa pero desprevenida, no bajo el escrutinio del ojo científico sino bajo la pupila del poeta, que acoge el mundo en su diversidad, en sus misterios, en su inefabilidad.⁴ Y bajo esa mirada contemplativa los objetos se tornan vivaces, revelan el espíritu que los insufla, develándose en símbolos preñados de sentidos inesperados y bellamente desconcertantes. En primer término se disponen los cuadros: esos óleos con imágenes que seguramente muestran un personaje de la familia, un paisaje criollo o exótico, un héroe de la independencia, o la réplica de una conocida obra de arte europea. La imaginación ya vuela por la memoria que, al fin al cabo, no es más que una retahíla de cuadros dispuestos en las galerías laberínticas de los recuerdos. Luego se encuentran las mecedoras, esas sillas donde los habitantes de la casa coloniales se bamboleaban suavemente en los corredores, o en los patios, para espantar la canícula, para dormir la siesta, para la conversación amena con el visitante, para leer la escritura secreta de las cartas, para espabilar el tedio con la lectura de un libro grato, para enhebrar las ilusiones o las quimeras, para dormir la siesta o para tejer y destejer los recuerdos. La mecedora es el trono de esa Penélope criolla que es Mamá Blanca en el decurso del relato. Luego, el jardín interno de la casa con macetas, las flores de novios y un surtidor del que brota agua como lluvia humilde. Jardín que trae a colación ese otro jardín del ensueño: el de Alicia en el país de las maravillas, pero más sencillo, menos barroco en su paisaje, pero en un mundo igualmente asombroso, que va a desplegar la imaginación, la fantasía y los recuerdos en ese ámbito arcano de la memoria.

Para destacar ese paisaje en que vive Mamá Blanca, la narradora niña la presenta con el fondo de una ventana abierta. Y la ventana en la Venezuela decimonónica posee una fuerza evocadora crucial. A través de la ventana el sujeto femenino veía, desde las celosías de su cautiverio familiar, el mundo circundante, los sucesos de la ciudad aún de impronta colonial. La ventana conformaba, entonces, el puente entre el espacio privado con el público, que se mira desde lejos, con prevención pero con una gran curiosidad, mundo exterior al que por sus destalles más ínfimos, vistos hacia la calle o la plaza, su observadora podía configurar la realidad extramuros en su totalidad. La ventana también resguarda el espacio hogareño, ese mundo de la

³ Gastón Bachelard: “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza.” En Autor. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. pp. 23-69.

⁴ Sobre la misión contemplativa del poeta para acoger el mundo en su misterio y diversidad, véase: María Zambrano: “Pensamiento y poesía”. En Autora. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. pp. 15-66.

intimidad, de las alegrías y los dolores silentes, del amor y desengaño, de las verdades amargas en el secreto de las alcobas. Y, finalmente, Mamá Blanca con su pelo color nieve alude a un cofre de plata que contiene recuerdos añejados por largos años; con bata blanca que trasluce pureza y amabilidad. Mamá Blanca es, a fin de cuentas, el hada "madrina" que vivifica con su conmovedora magia a la casa, al zaguán, a la puerta con su aldabón, a los cuadros, a las macetas de helechos, al surtidor, a la ventana, a la taza de chocolate con plantillas y bizcochuelos. Como una hada "madrina", Mamá Blanca emerge en medio de ese paisaje hogareño para ser la portadora de su memoria familiar.

Luego, la niña-narradora presenta a Mamá Blanca como la gran conocedora de la vida campesina, con una capacidad extraordinaria de comunicarse con la naturaleza y sus especies animales: "Nacida en una hacienda de caña con Trapiche y oficinas de beneficiar café, Mamá Blanca conocía al tal punto los secretos y escondites de la vida agreste que, al igual que su hermano Juan de la Fontaine, interrogaba o hacía dialogar con ingenio y donaire flores, sapos y mariposas..." (p. 7). Eran, en 1928, los tiempos de la Fenomenología en Europa, y a Teresa de la Parra la impregnó ese ambiente cultural, no como actitud filosófica sino como proposiciones de esa corriente filosófica inmersas en el magma de la cultura. Y una de las propuestas de la Fenomenología era que el hombre descubriera su capacidad de dialogar, de ser diálogo con Dios, el Universo y sus semejantes. Y ese querer ser diálogo activaría en él, primero, su capacidad de donarse; y, después, implicaría descubrir "al otro", que también tendría que donarse. Y ese "otro" es Dios, el Universo y los seres humanos, que se descubrirían para que sean conocidos y, sobre todo, para ser amados. En el caso de la naturaleza, ella se dona a través de sus códigos peculiares para hacerse conocer y, sobre todo, ser amada. Y el hombre posee capacidad para descifrar esos "lenguajes diversos" de la naturaleza y entrar en diálogo con ella, interrelacionarse con su mundo vario y misterioso. Es la actitud ancestral del campesino que, fundido con la naturaleza, dialoga con ella, entabla amistad y ama de una manera reverente. Por esa razón, Mamá Blanca "...hacía dialogar (...) flores, sapos y mariposas..." Y ese diálogo entre ella y el otro en su paisaje, en una retroalimentación incesante, será la dominante en Las Memorias...

Casi 35 años después, como adulta-albacea, la narradora primera se presenta como la correctora y editora de Las Memorias... La labor correctora de la albacea, por su parte, posee una doble significación ante el lector: por una parte, el vitalismo y la profundidad de lo contado pertenece sólo a Mamá Blanca; y, por otra parte, la carencia de frescura y los desaciertos del enfoque del relato serán responsabilidad exclusiva de la narradora primera: "...Queriendo condensar y aspirando a corregir, he realizado una siega funesta. Como bandadas de mariposas perseguidas, las frases originales han dejado sobre las viejas páginas sus pintadas alas: las alas de la vida. En el nuevo manuscrito son muy pocas las que vuelan todavía..." (p. 12). La narradora primera, al final de la "Advertencia", presenta el manuscrito de Mamá Blanca ante el público letrado del París de 1928, para quien realizó exclusivamente su corrección, curaduría y edición. Público al que define como "la escuela de lo hermético" (p. 13), y en función del cual efectuó la propuesta última de Las Memorias... Ese público era cosmopolita, primordialmente integrado por hispanoamericanos de una disímil procedencia: políticos exiliados, artistas, escritores, diplomáticos o viajeros adinerados que venían a pernoctar por algún tiempo en París. Público integrado igualmente por franceses o europeos simpatizantes y/o creativos de la vanguardia.⁵ Ese receptor del ambiente parisino, si bien no del todo ajeno a la realidad campesina, desconocía, en su mayoría, la realidad rural venezolana de la segunda mitad del siglo XIX. Por eso, a ese auditorio había que contarle esa historia desde un segundo distanciamiento que, por un lado, exigía agudizar el ojo narrador para captar los intrínquilos de esa realidad rural venezolana; y, por el otro, recurría a explicaciones prolijas, redundantes por cierto para un venezolano de la época. Pero ello no queda allí, la

⁵ Paulette Patout. "Teresa de la Parra, París y Las Memorias de Mamá Blanca". En Teresa de la Parra. *Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 166-170. (Colección Archivos, 9)

narradora primera nos desvela, con una sutil ironía en su texto liminar, que el público de “lo hermético”, en ese ambiente vanguardista, desmontaba, sin ánimos del todo iconoclastas pero con una gran convicción, la tradición clásica del mundo occidental, aunque ello, según esa narradora primera, condujera paradójicamente al sinsentido, a la confusión y a ningún lugar como destino:

...En nuestros días [París, 1928], el ingenio alerta suele realizar en la sombra, entre formas desapacibles y a espaldas de la naturaleza, obras de un esplendor hermético. Para llegar hasta ellas, es preciso forcejear mucho tiempo, hasta abrir siete puertas con siete llaves de oro. Cuando se logra penetrar en el último recinto, se contempla con extenuación un punto interrogante velado y suspendido en el vacío...” (p. 12) [Subrayado nuestro] (...)

La escuela de lo hermético, unida a la falta de tiempo, condición que gobierna todas las horas de nuestros días, ha logrado colocar los placeres del espíritu y las sonrisas de la idea al alcance de nadie. Creo que por esta alianza, combinada con la multiplicación de las máquinas, se inicia la etapa final de nuestra Redención, que consiste a mi entender, en matar el pensamiento con la fuerza hercúlea del pensamiento...” (p. 13)

Presentar artísticamente una realidad ante un lector ajeno a la misma conlleva el peligro de falsificarla: de caer en un exotismo que la sublime, o en una caricaturización que la deforme. La narradora primera marca, por ello, una distancia prudencial: quien narra la historia es otra persona desde la atalaya de su memoria, y ella como confidente-albacea la ofrece al receptor del París de 1928 también desde su memoria adicional: unos 35 años después de que la conociera de la boca y la escritura de Mamá Blanca. Memorias comunicadas mediante una edición cuyo manuscrito basal fue previamente corregido. Con el valor agregado de que Mamá Blanca brinda una posible respuesta a ese público de lo hermético sumido en el vacío: volver a mirar la naturaleza con ojos inocentes y renovados para ser redimidos: “...Mamá Blanca amaba la sana alegría y buscaba con sana pasión la dicha ajena. Ante esa iniciativa de publicar sus Memorias deformadas comprenderá sin duda que deseo llevar así mi granito de arena al dichoso remate de nuestra Redención...” (p. 13). Ese público del París de 1928 buscó deshacer la figuración ante una tradición que le agobiaba, y cuyo fardo cada vez se tornaba más insoportable a sus espaldas. Teresa de la Parra, en cambio, procedía de una Venezuela joven, con una necesidad de afirmarse, de crear figuras nuevas que enriquecieran el imaginario de lo nacional que, aunque con primeras muestras de cansancio por lo heroico, estaba ávida de fortalecer la simbología de su mundo rural y familiar. Y ésa era la “buena nueva campesina” venezolano-caribeña que ofrecía al público de París la narradora primera por intermedio de Mamá Blanca.⁶

La narradora segunda de *Las Memorias...* es la niña Blanca Nieves, que ofrece su relato mediante una galería muy vívida de personajes de la hacienda Piedra Azul. Narración que discurre desde el centro del po-

⁶ Juan Liscano, en su “Liminar” de la edición de esta novela en la Colección Archivos, observa una actitud de antagonismo prudente de la autora respecto al mundo parisino en que vivía, donde entraron en conflicto cordial su mundo rural y la Europa vanguardista que descollaba en esa época. Al respecto, veamos su planteamiento: “Las Memorias de Mamá Blanca fueron escritas entre 1926 y 1928 [...] El hermetismo al que alude en la “Advertencia” [...] lo conforma] los “ismos” que florecieron después de la Primera Guerra Mundial cuyo vástago último fue el surrealismo [...] Teresa está dividida entre su heredad afectiva compuesta por la nostalgia de un país de haciendas y ciudades envueltas y penetradas por la vegetación, de un tiempo decimonónico de burgueses apacibles y normas patriarcales, y una modernidad relativa más sentida que teorizada, consecuencia existencial biográfica que la movió a escribir, a asomarse a otro mundo social menos conformista formado por gente internacional de la “high”, diplomáticos, intelectuales, artistas, periodistas. La imagen de Teresa es de una mujer moderna de los años 20 [...] Pero en el fondo de ella persiste un apego de infancia al descubrimiento de la naturaleza, de los fundos con casona y servidumbre casi familiar, de un sentido tradicional de la vida. Mamá Blanca se opone a esa modernidad del cubismo, del dadaísmo, del surrealismo, de las modas literarias. Teresa, a través de esa personificación de su ser interior y de su memoria, se aleja ya de lo que está viviendo, en procura de una suerte de clasicismo espiritual, de escritura directa, simple, auténtica que transparentara la vida, “las alas de la vida”... p. XXI.

der familiar de la hacienda (Juan Manuel, Carmen María, sus seis hijas y Primo Juancho) hacia su periferia (Evelyn, Candelaria, Vicente Cochocho, Daniel y los peones), para regresar al centro del núcleo familiar en Aurora, la hija mayor, pero desplazado hacia Caracas. La mirada de esa narradora es de un realismo sin ninguna concesión ante lo que examina, pero amortiguada por un amor compasivo, que hace que lo narrado adquiera un rostro amable pero sin ocultaciones. Otras veces esa mirada del sujeto narrador segundo se abre con inocencia al misterio, al que conoce vitalmente, comunicándolo con maestría y limpidez. En ambos modos de contar, mirada realista y contemplación, se percibe el recuerdo impregnado de nostalgia pero sin la herida tenaz del resentimiento.

Recapitulemos. La narradora primera de *Las Memorias...* ofrece el relato desde un primer distanciamiento y la narradora segunda ofrece igualmente la historia desde un segundo distanciamiento. Distancia primera y segunda de sendas narradoras que configuran unas memorias de honda humanidad, esclarecedoras de ese mundo arcádico que comunican, cuya vocación es de permanecer en el tiempo. Veamos, pues, cómo esa narradora (Mamá Blanca) desglosa a ese "otro desde su paisaje" en cada personaje emblema que desglosa en la novela.

1. "BLANCA NIEVES Y COMPAÑÍA"

La narradora segunda de *Las Memorias...* se identifica como Blanca Nieves: "la tercera de las niñitas" de la familia, de piel trigueña, ojos oscuros, pelo negro y piernas quemadas por el sol. Fisonomía en una franca contradicción con su nombre, impuesto por su soñadora mamá. Sin embargo, este capítulo no lo centra esa narradora infante en su persona, sino en las figuras señeras de su padre y madre, rodeadas por sus hijas, la servidumbre y los peones, de ese "reino" impertérrito y ordenado monolíticamente de la hacienda de Tazón: "Desde el principio de los tiempos, junto a Mamá, presididas por Papá, especie de deidad ecuestre con polainas, espuelas, barba castaña, sombrero alón de jipijapa, vivíamos en Piedra Azul, cuyos fabulosos linderos ninguna de sus seis hijas había traspasado" (p. 18). Con esa ternura que le caracteriza, la narradora segunda desvela a sus padres desde el paisaje familiar, resaltando en su filiación amorosa sus atributos que le producen admiración, como sus desaciertos que le llevan al desencanto. La hacienda Piedra Azul es, pues, un escenario paradisíaco, inmemorial a los ojos de la narradora infante.

En ese Edén resalta primero la figura sillar materna: "...Mamá, quien, dicho sea imparcialmente, con sus veinticuatro años, sus seis niñitas y sus batas llenas de volantes era un encanto..." (p. 20). Pero, Blanca Nieves describe a su mamá desde el proyecto marital al que podía aspirar la mujer de la Venezuela del siglo XIX: ser esposa sumisa, madre prolífica y abnegada cuidadora-educadora de sus hijos. No obstante, esa mujer prototipo de la época poseía alma de poeta y espíritu romántico, que propiciaba un sin fin de errores irremediables pero colmados de gracia (p. 17). Colocada en ese arquetipo familiar de un pasado bastante lejano para el público parisino de la vanguardia del tercer decenio del siglo XX, la madre de Blanca Nieves, aunque esposa y madre, era decididamente una romántica, amante de adornos extravagantes y lectora de poemarios cursis. La narradora entonces, además de elogiar a su progenitora, rompe lanzas por el Romanticismo, pieza ya de anticuario en el París de "simbolistas y futuristas". Ese otro que es Mamá despunta en un doble paisaje, de escenarios antagónicos: uno visible: el de esa mujer obediente a su marido, joven resignada a parir sus hijos año tras año, y la reina del hogar que protege a su prole; y otro escondido: esa mujer soñadora, rebelde y, a su vez, mansa en sus fantasías; trasgresora afectuosa de una realidad que, en silencio, no acepta pero acoge sin protestar. Pero ese Romanticismo de Carmen María poseía su filigrana, era de una originalidad hispanoamericana, no era epígono o imitación vulgar del europeo, era autóctono, tenía savia telúrica indiana:

Mamá era, pues, una romántica sin cobardía y sin saberlo. De obedecer a mi natural impulso, mirándola pasar allá, por el lejano país de mis recuerdos, con su bata blanca, su abanico de paja y sus lazos azules o rosados, no diría en ningún modo que ella trató nunca de imitar a los románticos; afirmaría, por el contrario, que los románticos trataron siempre de imitarla a ella. Yo creo que como el tabaco, la piña y la caña de azúcar, el Romanticismo fue una fruta indígena que creció dulce, espontánea y escondida entre las languideces coloniales, y las indolencias del trópico hasta fines del siglo XVIII... (p. 24)

En la joven república domina el Romanticismo que, si bien adviene del viejo continente, en América tendrá ribetes propios, originales, que le distanciarán de Europa. Críticos como Gonzalo Picón Febres y Jesús Semprum —primer historiador sistemático el uno, y primer crítico metódico el otro de la literatura venezolana— vieron con gran aprensión y desconfianza, desde su óptica anti-guzmancista, a los escritores románticos nacionales, a quienes endilgaron el ser epígonos de ese movimiento europeo.⁷ Pero el Romanticismo de Carmen María es de esencia inédita, con el carácter cultural peculiar de la tierra equinoccial. Romanticismo americano tropical de escritores tanto nacionales como hispanoamericanos de ese tiempo aún en espera de un examen y una dilucidación sin prejuicios culturales atávicos.

Del mismo modo, Papá, para la narradora niña, se articula en un paisaje doble, si bien lejano respecto al cobijo íntimo de Mamá. Por un lado, es un patriarca distante, inspirador de un respeto natural y, aunque no irradia un autoritarismo intimidante, de su figura emana un ser investido de superioridad:

...mientras te alejabas bajo el sol, hasta perderte allá en las verdes lontananzas del corte de caña, tu silueta lejana, caracoleando en Caramelo, coronada por el sombrero alón de jipijapa vista desde el pretil, no venía a ser más sensible a nuestras almas que la de aquel Bolívar militar, quien a caballo también, caracoleando como tú sobre la puerta cerrada de tu escritorio, desde el centro de su marco de caoba y bajo el brillo de su espada desnuda, dirigía con arrogancia todo el día la batalla gloriosa de Carabobo. (p. 23)

Por el otro lado, Papá protagoniza, de un modo soterrado, un conflicto con cada una de sus hijas, que reprocha cariñosamente pero sin ambages la narradora: añoraba, como todo patriarca venezolano del tiempo decimonono, tener un varón que legitimase su descendencia. Deseo que no se veía cumplido al enterarse Juan Manuel en cada parto de su esposa que el retoño esperado era una niña. Esa ruptura entre el anhelo de Papá de tener un hijo y el sexo femenino de su prolija descendencia produjo un desencuentro tan amargo como irremediable: un paisaje desolador dibuja en su fuero íntimo Juan Manuel, cuyo silencio guarda una frustración indeleble: la ausencia definitiva de ese añorado varón. Frustración que incide negativamente en sus hijas, que sin embargo la narradora atenúa con amor.

Por último, desde sus sendos paisajes humanos, destacan, desde la periferia de la servidumbre, Evelyn y Candelaria. Evelyn es una mulata de la Isla de Trinidad, que, en Piedra Azul, cumple con su rol de institutriz, a la usanza caribeña, no inglesa del todo. Ella también ofrece un doble paisaje: uno palpable, la ejecutora intransigente de la ley familiar y servidora incansable de las niñas; y otro encubierto: la de sentimientos y ser étnico-cultural reprimidos, que delata bajo su corsé un perfume natural (“un tímido olor a aceite de coco”) y un español que habla sin artículos. Ese “perfume natural” trasluce su verdadero ser mulato, y ese “español sin artículos”, por otro lado, revela su visión del mundo mediada por su cultura caribeña-inglesa. Candelaria, por su parte, ofrece un paisaje humano desolador: es la cocinera a cuyos patrones no le importan sus sentimientos y su humanidad, que ella oculta bajo una iracundia persistente. Ella “no existe” para sus

⁷ Jesús Semprum. “Los Románticos”. En Academia Venezolana Correspondiente de la Real Española. Jesús Semprum. Introducción, Selección y Títulos: Pedro Díaz Seijas. Caracas: Autor, 1986. pp. 100-118. (Clásicos Venezolanos, 16); y Gonzalo Picón Febres. *La Literatura Venezolana en el Siglo XIX*. Prólogo: Domingo Miliani. Caracas: Presidencia de la República, 1972. p. 232. (Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana, 4)

patrones, solo es tomada en cuenta por la sabrosura de las hallacas que prepara y la delicia del café negro que cuele, por su gastronomía peculiar que tanto cautiva a Juan Manuel.

Desde el centro del poder familiar de la «Casa grande» de la hacienda, para la narradora, Mamá es cercana, además el prototipo de la mujer venezolana hogareña de la época, sumisa a su marido y en su rol clásico de progenitora, que esconde un alma de poetisa romántica tropical: una rebelde que sabe no reñir con su mansedumbre; Papá, en cambio, es la cabeza de una sociedad patriarcal, que conduce los hilos del poder de Piedra Azul, pero signado por la frustración patriarcal y debilidad humana. Desde la periferia, están Evelyn y Candelaria: una, desde su rol de institutriz impuesto a su ser caribeño reprimido, el de aplicar la ley familiar sin poder manifestar con franqueza su ser mulato; otra, desde la mudez rabiosa de los seres marginados, de quienes no se tienen en cuenta su humanidad sino sus labores.

2. "MARÍA MOÑITOS"

En el apartado "María Moñitos", despunta, en un primer término, Violeta, una de las hermanas de Blanca Nieves, quien, en flagrante contradicción con su apelativo, es de un espíritu positivista sin concesiones, diríamos hoy: pragmático. Muchacha de carácter recio y acciones prácticas, Violeta es una "flor" sui generis, totalmente extraña al paisaje romántico de su madre, Carmen María. Pero, sin omitir la importancia de este personaje en la novela, nos centraremos acá en Blanca Nieves y en su relación con Mamá, producto de esa paradoja paisajística indoblegable que siempre muestra Las Memorias... hasta sus páginas finales.

Blanca Nieves, como vimos arriba, es de piel trigueña, ojos oscuros, pelo negro y piernas quemadas por el sol; realidad corpórea opuesta a su nombre. Su cabello irremisiblemente liso resiste a todos los artilugios de Carmen María para encresparlo. Y ese ofuscamiento de Carmen María, que tozudamente no acepta ese pelo "lavado" de Blanca Nieves, abre un ritual de remedios cosméticos que, celebrado cada semana, articula un paisaje a través del "espejo", donde el ensueño y la realidad de madre e hija se conjugan. Carmen María, mientras coloca "maripositas" de papel para enrular el cabello de Blanca Nieves, despliega las historias de sus obras y autores preferidos del Romanticismo. Su hija, a espaldas, observa la figura de Carmen María a través del espejo, espacio en el cual las historias románticas de su madre se citan con la "realidad" paisajística de la hacienda. El espejo opera aquí todo su poder simbólico ancestral: ser el ámbito apropiado donde imaginación y fantasía vuelan, donde el paisaje cotidiano cobra un esplendor inusitado. El espejo posibilita el encuentro entre dos alteridades, entre dos generaciones con mundos distintos pero fuertemente interrelacionados. En ese "espejo", los personajes y las historias románticas de Carmen María se funden sin más en el paisaje de Piedra Azul. Y ello ofrece a Blanca Nieves la "potestad" de introducir cambios (unos leves, otros severos) en el contenido, la secuencia y el desenlace de los relatos románticos de su madre:

Para peinarme, mamá se instalaba en una silla alta, y a mí me sentaba delante de ella en un taburete. Sus rodillas me servían de respaldo y al hablar nos mirábamos los rostros en el gran espejo que enfrente y cerca de las dos reflejaba el grupo entero. No bien las manos blancas revolando en mi cabeza comenzaba a deshacer moñitos, cuando un poco más arriba los labios rompían a contar un cuento. Era una costumbre consagrada... (p. 34)
(...)

...De labios de Mamá surgían en variada sucesión: cuentos de hadas, relatos mitológicos, fábulas de Samaniego y de La Fontaine, romances de Zorrilla, trozos de historia sagrada, novelas de Dumas padre y el tierno poema de Bernardin de Saint-Pierre, Pablo y Virginia... (p. 35)
(...)

...Gracias al arte de Mamá [...] la ficción se mezclaba armoniosamente con la realidad, prestándose una a otra en feliz equilibrio tesoros de poesía y realismo. Mi imaginación podía correr así por caminos fantásticos llenos de sitios en donde apoyarse y reconocer la verdad. Pablo y Virginia, verbigracia, como escenario de sus tristes amores nuestra misma hacienda Piedra Azul. La cabaña de Virginia se alzaba en una colina denominada «el

peñón», que podía contemplar desde mi taburete por la ventana abierta del cuarto de Mamá, con solo ladear ligeramente la cabeza. En cuanto a la de Pablo, erguida un poco más allá, dominaba un conuquito de maíz que sólo se distinguía desde el corredor principal de la casa. Muchas veces, con media cabeza encrespada y media de papillotes, me levantaba un instante para echarle un vistazo al conuco de Pablo y volvía apresurada a ocupar mi taburete a fin de que sin mayor interrupción continuase el relato. En lugar de embarcarse a Francia, [...] Virginia, llena de naturalidad, se iba a Caracas en una calesa igual a la de Mamá. A su regreso naufragaba de un modo doloroso por haber atravesado el río crecido. Difícilmente podría describir hasta qué punto aquel naufragio fatal me destrozaba el alma. Las circunstancias precisas de lugar aumentaban vivamente la intensidad dramática. El escenario familiar prestaba a los hechos el prestigio augusto de la historia. Consagrados así, la colina, el conuquito y el río, eran en adelante a mis ojos objetos venerables a los cuales concedía continuamente miradas de devoción y de cariño. (p. 36)

Una época decimonónica que fenece, la de Carmen María, cobra vigor en la mirada realista de Blanca Nieves que, contraviniendo otra vez su nombre de cuentos de hadas, incultura con un vigor renovado, en el paisaje tórrido de la hacienda Piedra Azul, los personajes que aletean en la fantasía de Mamá. Así, el ensueño de Carmen María cobra verosimilitud con el realismo de Blanca Nieves; y ese realismo se impregna a su vez del simbolismo que procura la ficción de Mamá. Por otro lado, esa labor de Carmen María, la de encrespar el cabello ariscamente “lavado” de su hija, provoca un resultado “contraproducente”, desde la mirada de la narradora: en vez de destacar aún más la magia de su nombre de hadas, la abalanza hacia una realidad más “cruda” para ella: rememora a una niña mulata de una canción infantil venezolana: “María Moñitos”. Blanca Nieves, por su cabellera enrulada por los papillotes, es identificada por Violeta con ese personaje afro-caribeño, y eso desata el conflicto serio y abismal entre las dos hermanas. Blanca Nieves queda atrapada en el interregno movedizo que se produce entre el ensueño irrealizable de Mamá por alisar su pelo rebelde, y la realidad de su ser étnico, cuyo crisol de razas delata su cabello encrespado.

3. “AQUÍ ESTÁ PRIMO JUANCHO”

Primo Juancho entra en escena en cinco capítulos de la novela. Tío abuelo de las niñas de Piedra Azul, éste representa, con una cauta hiperbolización y dulce ironía, las actitudes desmesuradas y contradictorias de los enciclopedistas europeos de finales del siglo XVIII y de los polígrafos venezolanos de la primera mitad del siglo XIX: “Tal era primo Juancho. Un Larousse desencuadernado y desencadenado con todas las hojas sueltas: unas hacia arriba y otras hacia abajo. Vale decir que era divertidísimo e incapaz de organizar ni crear nada que no fuese el caos.” (p. 51) Pero, esa caracterización de primo Juancho no se quedaba en ése su desorden connatural: además de ser perseguido por la desgracia, pobre e ignorado por los gobernantes del país para cargos públicos importantes, era un Quijote sin remedio tras las utopías, un pico de plata (con el don de la palabra) sin ton ni son y un convencidísimo conservador que militaba en el partido liberal. La desorganización, la fatalidad, la paradoja, la quimera, la verbosidad y un eclecticismo sin límites precisos era el atuendo que acompañaba a este personaje tan cautivante como estrafalario.

Además de esa vívida y penetrante pintura de su particular perfil psicológico, la narradora destaca el origen y la praxis irredenta del eurocentrismo de primo Juancho. Enviado a Europa por el gobierno de turno, con un sueldo modesto, al no más tocar suelo inglés es derrocado ese gobierno que lo patrocina, quedándose sin empleo. No obstante, decide visitar a París antes de su ineludible regreso:

Estirando su primero y único sueldo [...] trazó un presupuesto milagroso y se fue a pasar tres meses en una modesta casa de pensión de la orilla izquierda del Sena. Pero a poco de abordar la orilla izquierda, la misma tarde en que se disponía encantando a presenciar una reunión solemne del Congreso presidida por Napoleón

III, se sintió tan enfermo que tuvo que renunciar a la reunión solemne, meterse en cama y pasar en ella una pulmonía gravísima que lo llevó a las puertas de la muerte. Repuesto de la pulmonía, sin saber una palabra de francés, primo Juancho paseó con altivez su solitaria convalecencia por los jardines del Luxemburgo pisando las hojas secas que crujián suavemente bajo sus pies y bajo sus soliloquios ante el cielo nublado del otoño. Su aislamiento, salpicado con frecuencia por el barro de la calle e insultado a menudo por los cocheros de fiacre, fortificó su desprecio a los malvados. Cuando transcurridos tres meses regresó a Venezuela traía los pulmones propensos a los largos catarros y su alma mordida por la nostalgia de los paisajes nevados y de las magníficas virtudes cívicas, desarraigado para el resto de sus días, languidecía sin esperanza de redención. (p.57)

Dominado por ese eurocentrismo, que sustenta en su visita de veras accidentada al viejo continente y "...robustecido por revistas y catálogos..." (p. 58), primo Juancho quiso imponer, infructuosamente, a su familia la costumbre inglesa de tomar el té por la tarde en Piedra Azul. Su discurso europeísta, declaradamente anti-hispanista, fustigaba a todos aquellos males que, según él, padecía Venezuela; y para remediarlos ponía a Inglaterra como ejemplo único a seguir:

...En sus violentas exposiciones, empezaba por desahuciar enteramente a Venezuela como país perdido ya para civilización sin esperanza de remedio alguno. Su pesimismo al avivarse iba invadiendo poco a poco todo nuestro continente sur hasta que al fin se decidía, atravesaba con voracidad el mar, se lanzaba sobre España, la devoraba y acababa salpicando terrible con las chispas de su incendio todos los pueblos latinos. Sobre la gran desolación de la catástrofe sólo flotaban felices y sonrientes las dos islas británicas. (p. 59)

Así, primo Juancho representa en esta novela una actitud y un discurso de la alienación que, desde el siglo XIX, como un mal atávico, se impone en nuestra cultura: la mirada pesimista y desesperanzada sobre el país y, lo que sería más grave, sobre sus gentes; quienes cautivos por un fatum inexplicable se les percibe como seres ineptos para hacer surgir a Venezuela. Esa actitud y discurso de la alienación lleva a sobre estimar lo foráneo en desmedro de lo nacional. A pesar del examen implacable de quien cuenta la vida de primo Juancho, sobre su figura de paradojas irremediables deja caer el almíbar de su recuerdo amoroso, que amortigua esa actitud y discurso alienantes del tío abuelo, pero sin velarlo un ápice.

4. "VICENTE COCHOCHO"

Posteriormente entra en escena Vicente Cochocho, el personaje que sería con el devenir del tiempo el más famoso de Las Memorias... Personaje prototipo de ese "otro" siempre ignorado en la sociedad rural de la Venezuela del siglo XIX. La narradora articula la figura del peón más emblemático de Piedra Azul glosando cada rasgo del personaje tradicional: su nombre, su caracterización o perfil psicológico, su discurso y sus acciones.

Después de presentar a Vicente Cochocho en su triste realidad social pero con ese particular cariño como "...simple peón de Piedra Azul, sin derechos de medianería, bueyes, rancho ni conuco [...] y] uno de los amigos tutelares de nuestra infancia..." (p.68), la narradora explana el significado no de su nombre ni de su apellido, del cual por cierto carecía, sino de su "mote":

Cochocho no era su apellido, era un apodo. Nuestro gran amigo tutelar Vicente ni calzaba zapatos ni calzaba apellido. Cochocho, perdóneme otra vez, quiere decir piojo, pero un piojo tan despreciable que ni siquiera se encuentra en el diccionario. Para dar con él hay que ir, según creo, a los Llanos de Venezuela y buscarlo con paciencia en la piel o crines del ganado, no sé bien. Yo nunca lo vi, pero a juzgar por su homónimo Vicente, quien llevaba tal nombre con la misma naturalidad elegante con que ciertos grandes llevan sus títulos,

un cochocho, deber ser sencillamente, horrible. ¡Ah, mi querido Vicente, no te ofendas por esta deducción: acuérdate que fue tu arte y tu más alta gloria de haber embellecido la fealdad! (p. 68)

El apellido poseía una función semántica significativa en la Venezuela de 1930. El apellido legitimaba la descendencia de las familias que poseían el poder económico en Caracas o en el interior del país. En Caracas, por ejemplo, eran de prestancia criolla los Ustáriz, Bolívar, Tinoco, Sanojo, Herrera, etc. La tragedia de Vicente Cochocho se hiperboliza por no tener ni siquiera apellido, aunque de existir el mismo no hubiese tenido ese abolengo tropical. Ese peón era un don nadie entre los don nadie, a quien se le habían conculcado hasta sus prerrogativas como jornalero; lo que revela su condición social marginal, ni siquiera del centro de poder de la hacienda sino de la periferia misma de Piedra Azul. Pero ese don nadie entre los don nadie era, por paradoja, un Lázaro de Tormes que, al borde del abismo de su mundo marginal (la fealdad), inicia su viaje desde esa periferia donde es ignorado, para convertirse así en el foco de interés (la belleza) del público parisino de los años 30 del siglo pasado.

Luego, la caracterización de Vicente Cochocho, salvo de reconocer la bondad innata de su alma, la narradora la realiza mediante las labores que este peón efectúa en la hacienda: es “paleador de la acequia”; emburrador de caña en el trapiche; limpiador de la caballeriza; curador de caballos y vacas; colector de frutas en la huerta; buscador de leña, hojas de plátano o de maíz (para las hallacas o hallaquitas, respectivamente), del “bejuco de cadena” y de “legumbres, aguacates, papelones”; reparador de puertas y del alambrado del gallinero; cazador de rabopelados; jardinero; celador del chorrerón; y el que desyerbaba las lajas de los corredores y patios de Piedra Azul. Esas labores sin prestancia, por las cuales es retratado, denotan su condición de ese “otro” desplazado, de quien no importa su porte humano. Pero la narradora, a través de esos trabajos que Cochocho realiza, se acerca a ese ser “inexistente” para los habitantes de la hacienda y descubre con ternura realista su crisol étnico:

Cuando Vicente Cochocho deshierbaba las lajas recogido en cuclillas, verlo desde lejos, era lo mismo que ver un sapo en el momento en que ya va a saltar. En su cabeza chata y cordial se aliaba humildemente el indio con el negro, cada cual en su puesto, con mucha mansedumbre y sin nunca dirigir malevolentes su alianza contra el blanco. El pelo de la cabeza, donde mandaba el negro, era mullido colchón lanudo, mientras que el bozo, dominado por el indio, era tan ralo, tan tieso, tan poca cosa, que no nosotras le decíamos con cariño (esto era original de Violeta) Vicente Cochocho, bigotes de cucaracha. (pp. 69-70)

Pero a Vicente Cochocho lo descifra también la narradora mediante su discurso, empleado en su cotidianidad rural. Discurso que se aúna a una cortesía aprendida pero exteriorizada con naturalidad rústica. Pasaje éste digno de un estudio lingüístico, por un lado; y semiótico sobre la cortesía, por el otro. Vicente hablaba asombrosamente ese “español noble y añejo” que solamente apreciaban las seis niñas, no Juan Manuel, ni Carmen María, ni menos Evelyn “en su intransigencia inglesa y puritana”. Vicente, ese don nadie entre los don nadie, ese “ignorante” cabal hablaba nada más ni menos que la lengua de la Castilla del siglo XVI, el idioma de López de Gómara, Cieza de León y Bernal Díaz del Castillo:

Vicente decía como en el magnífico siglo XVI: ansina, en lugar de así; truje, en lugar de traje; aguaitar, en lugar de mirar; mesmo, por mismo; endilgar, por dirigir o encaminar; decía esguazar, decía agora; decía vide; decía dende, su español, en una palabra, era el español del Siglo de Oro. (p. 72)

En este pasaje, la narradora deshace esa antinomia lingüística que dominó en su época y posteriormente en el resto del siglo XX, de lenguaje culto y lenguaje coloquial, en el que aquel se imponía sobre éste. El peón de lenguaje vulgar es, para sorpresa de los lectores de Las Memorias..., el hablante por antonomasia

del “español del Siglo de Oro”, el que emplearon los poetas y narradores de la lengua castellana para sus obras, ya consideradas clásicas y universales en el hoy de ese relato. Lengua viva, oral hasta sus tuétanos, heredada por Hispanoamérica. Vicente Cochocho, considerado un ser mal hablado en Piedra Azul, se vuelve prodigiosamente en el “maestro” con su competencia lingüística del Siglo de Oro español: ese “otro” siempre ignorado es el depositario por excelencia del tesoro lingüístico del idioma castellano.

No obstante, la riqueza lingüística de Vicente Cochocho no se queda ahí, recrea la lengua española con sus diminutivos de cariz afectivo, portadores éstos de una carga semántica solo inteligible y comunicable en su entorno rural, que la narradora desvela a su público parisino:

Usaba además Vicente una especie de declinación formada por diversos diminutivos que aplicaba a nombres, adjetivos, adverbios y gerundios, llenando de matices especiales la palabra en cuya terminación la adhería. Si lo llamaban y él contestaba:

—¡Señor, agorita voy!—. O bien: —¡Señor, voy agorita!

Esto quería decir: «Voy con mucho gusto dentro de un momento. Dígnese usted tener paciencia». Si al preguntarle qué era de su vida y salud, él contestaba:

—Ya ve, aquí me tiene trabajandito.

«Trabajandito» quería decir que trabajaba con gusto y buena voluntad, pero sin mayores ventajas pecuniarias. (pp. 72-73)

“Su cortesía corría pareja con su gayo hablar...” (p. 73), dice la narradora al continuar describiendo a Vicente. La gaya ciencia de la España medieval (siglos XIV y XV) conjugaba el lenguaje —ejecutado hábilmente con maestría, gracia y donaire—, con la cortesía, es decir, con las reglas que normaban la relación interpersonal signadas por la verticalidad de la autoridad, donde el peón, en este caso, se dirigía cortésmente, demostrando con ello sumisión, respeto y temor. La cortesía de Vicente formaba parte de esa red de relaciones heredada del autorictas colonial. En esa cortesía, Vicente descubre su condición marginal, ya que se percibe a sí mismo como un ser inferior, con autoestima, por cierto bajísima, que se sintetiza la siguiente frase: “—Porque nací para pobre. ¡Quién ha visto a peón negro con casa de teja!” (p. 74)

Por otra parte, las acciones que él estima no son las que efectúa como peón de la hacienda. “Acción” según la concepción del mundo antiguo o medieval, que se traducía en voluntad, es decir, en un hecho efectivo, fructífero, nunca fallido. Y las acciones que realiza Vicente son las de curandero y yerbatero; “agente de pompas fúnebres” (es decir, carpintero de urnas humildes); y militar, en otros términos, simpatizante ferviente de un caudillo, a quien seguía ciegamente. Además, Vicente convivía con Aquilina y Eleuteria, dos mujeres de su entorno social, sin mediar el matrimonio y la fidelidad. José Balza nos lega un cuadro certero al examinar la figura señera de este peón de Piedra Azul:

A Vicente Cochocho lo ciñe lo múltiple americano. Los otros caracteres participan por igual en esa aspersión significativa, pero el humilde campesino de «Piedra Azul» recoge en su psicología una espléndida artesanía terrenal. «Mal vestido simple peón», lleva nombre de animalejo y cumple las faenas más comunes y sucias de la hacienda. Un escalón más arriba de esto, cura y cuida a los animales; vive en estrecha ciencia con el mundo vegetal, cuyos secretos maneja tanto para el bien como para el mal. Su fea figura se expresa a través de un idioma de oro: el español clásico, que según la autora, es hablado como si lo precedieran notas musicales estrictas. Tal vez todos esos rasgos cerquen un anillo arcaico en las dimensiones de Vicente. Porque hasta su frugal obediencia al patrón desaparece cuando en la comarca se escuchan los ecos de la Guerra. Entonces Cochocho adquiere rango de estratega, de líder.⁸

⁸ José Balza. “Las relaciones seriales.” En *Teresa de la Parra. Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 228. (Colección Archivos, 9)

Ese paisaje donde acciona Vicente descubre a la Venezuela rural escondida e ignorada: el país de la medicina natural y mágica, en que vida y muerte conviven con naturalidad, donde el personalismo político inflama las pasiones que traen consigo las conflagraciones civiles, cuya existencia se desenvuelve con ingenuidad al margen de la moral. Una Venezuela rural desconcertante constituye ese paisaje paralelo que marcha en Las Memorias... sin ser conocido y comprendido por el país oficial.

5. “SE ACABÓ TRAPICHE”

“Se acabó trapiche”, frase sin el artículo gramatical que debería contener, sirve de título al siguiente capítulo de Las Memorias... Pocas líneas abajo nos enteramos que dicha frase es la sentencia contundente que pronunció Evelyn, la institutriz trinitaria, como castigo ejemplar a las niñas, por haber dicho Violeta una “mala palabra”. Y ello sirve de pretexto para que la narradora despliegue una hermosa y cautivadora pintura del trapiche de la hacienda, en el fragor de la tritura de la caña de azúcar y de las fases propias de la fabricación del papelón. Este capítulo recuerda al género costumbrista, que tanta aceptación tuvo en la segunda parte del siglo XIX. Este capítulo evoca a los esclarecidos costumbristas venezolanos como Daniel Mendoza y Francisco de Sales Pérez, entre otros. Pero, ese “cuadro de costumbres tardío”, si se le pudiese llamar así, es plasmado desde la libertad evocativa del recuerdo. Si bien, la descripción de la faena del trapiche corre ligera delatando su estricto orden artesanal, lo importante de esta parte del relato es el sentido poético que, desde la memoria, deja entrever la narradora. Aquí, las explicaciones parecieran cercadas por pleonasmos, pero, recordemos que es al público parisino de 1930 a quien se dirige esta novela, un receptor a quien había que explicar la faena del trapiche al detalle, como un souvenir tropical al que, obviamente, desconoce.

Nos centraremos en esa simbología del “cuadro” del trapiche para explorar la causa de la fascinación que ejerce sobre las niñas, y hasta sobre la misma Evelyn, a pesar de vivir maniatada a su rol de implacable institutriz. Ese sentido simbólico del trapiche lo hallamos en el siguiente párrafo de Las Memorias...:

Para nuestras almas campesinas el trapiche era el club, el teatro y la ciudad. Ningún placer equivalía a la hora pasada entre el baño y el trapiche. Nos parecía gloria y teníamos razón: era la gloria. Todo en él halagaba la vista, el olfato, el paladar, el oído. Lo mismo que bullía el guarapo en los enormes fondos, en el gran recinto del trapiche bullía la vida franca y buena a borbotones. En él se daban cita todos los elementos y todos los colores: el agua, el fuego, el sol, todos iban andando desnudos y armoniosos al compás que marca la inmensa rueda majestuosa y mansa de la molienda. Nada del aburrimiento negro e incomprensible y feísimos de las fábricas movidas con motores de vapor y motores eléctricos. No. En el trapiche no había misterios ni había escondites. Todo pasaba a la vista de todos. Cada cual sabían por qué ocurrían las cosas y había entrada libre para el que se presentara: elementos animales o personas. (p. 92)

El trapiche era la visita obligada después del baño en el chorrerón. El lavado de cuerpo de las niñas evoca lejanamente la purificación bautismal, prepara para la festividad de visitar el trapiche, ese lugar con tintes paradisíacos. Pero el trapiche es también el símbolo de la vida campesina venezolana del XIX, mirado desde la ciudad (París, en este caso), con la nostalgia de un mundo rural irremisiblemente perdido. Ese trapiche atrae a las niñas porque atrapa sus sentidos con su magnífico espectáculo: el olor embriagador del zumo de la caña y la melaza, el almíbar de la caña o del papelón que seduce al gusto, y la partitura musical rústica de la molienda y del hervor de esa caña vuelta melado. Opera entonces una sinestesia sensual que deja en vilo a las niñas, un éxtasis corpóreo. Pero esa sinestesia sensual opera a su vez otra percepción superior, ahora de cariz social de un mundo inocente que se añora: allí “...bullía la vida franca y buena a borbotones...” Desde esa sinestesia y ese entorno edénico, el trapiche adquiere el valor de símbolo cultural de una Venezuela ineludiblemente agraria, sedimentada en una tradición campesina. Este “cuadro” de singular pátina

agropecuaria rememora a Andrés Bello, a Fermín Toro, a los poetas bellistas republicanos (1830-1870), a Cecilio Acosta, y otros escritores decimonónicos. Una Venezuela rural del XIX que miraba con desconfianza a la Revolución industrial, y mostraba desdén por la modernidad "...de las fábricas movidas con motores de vapor y motores eléctricos..." El trapiche era un mundo sin secretos, artilugios ni mañas. Era sobre todo, el ámbito por excelencia de la libertad. Una serie de mitos operantes en la vida venezolana se deja ver en el párrafo arriba citado: Campo versus ciudad; sensualidad y feracidad del trópico, visión edénica de la Venezuela rural, el rechazo rotundo a la modernización industrial y la sobrestima por la libertad, cuyo sello cultural marca nuestro origen republicano.

No obstante, un regusto amargo queda al leer este capítulo. El horizonte cultural de la narradora lo sentimos, desde el horizonte cultural de hoy, que se queda corto. Reclamamos, no sin razón, que la mirada de la narradora en ese "cuadro" es desde el centro del poder familiar de la hacienda. Quienes poseen rostro en este apartado son las niñas, Evelyn y Vicente Cochocho, pero los peones del trapiche en la periferia de Piedra Azul carecen de rostro, menos de nombre y discurso, aunque si poseen la acción mecánica para fabricar el papelón, que alienta una alegría idealizada por la narradora. Pero, para romper lanzas por la narradora, recordemos que una ausencia muy marcada en una obra literaria produce una presencia no desapercibida. Esos peones sin rostro, sin perfil psicológico ni discurso están ahí, significan. Y si comprendemos hasta dónde otea el horizonte cultural de la escritora, sabremos hasta dónde alcanza nuestro campo exegético, sabremos del campus del ojo de águila de la narradora de Las Memorias... y también de su ojo de cíclope.

6. "NUBE DE AGUA Y NUBE DE AGÜITA"

En "Nube de Agua y Nube de Agüita", la narradora nos revela "la república de las vacas", gobernada por Daniel, el vaquero del corralón de la hacienda Piedra Azul. Blanca Nieves descubre, mediante su poder evocador, el mundo recóndito del corralón, uno de los secretos celosamente bien guardado la Venezuela campesina decimonónica. Para quienes vivimos en el mundo rural durante la infancia, este apartado se abre en un amplio abanico semántico. La narradora descubre y hacer dialogar a la "república de las vacas", cuyo universo peculiar se rige por sus propias leyes, mediante unas normas no emanadas de la sociedad humana. Cada vaca posee su nombre cargado de poesía, cónsono con la realidad del animal. Cada vaca detenta una personalidad no igual al de las otras vacas. Vacas que despliegan el ritual de la maternidad, junto a su becerro, así como desencadenan otro ritual: el del ordeño, cuya leche cálida y espumosa brinda vitalidad a las niñas y a los becerros. Cada vaca tiene su copla particular en labios de Daniel que, además de vaquero, es poeta, como suele ser el llanero. Pero, sobre todo, la "república de las vacas" posee su propio lenguaje, no lenguaje humano, para dialogar con quienes deseen conocer su mundo.

"Nube de Agua y Nube de Agüita" representa una veta campesina para quien desee dilucidar ese gobierno sui géneris de Daniel en "la república de las vacas", contrapuesto al poder humano; la relación entrañable entre las niñas y el corralón; la crisis de poder en esa "república" generada por celos de don Juan Manuel; y la triste historia de "Nube de Agua" y su becerro: "Nube de Agüita". En "la república de las vacas", además de la alegría reinante, también opera el reino tétrico de la muerte, al que vanamente se busca remedio.

7. "AURORA"

Y la muerte se impondrá al llegar Carmen María y sus hijas a Caracas, tras perder don Juan Manuel a Piedra Azul. En Caracas muere Aurora, una de las niñas, y la madre de Blanca Nieves nunca se recuperará de esa tragedia. La ciudad emergerá como evidencia irrefutable de que el mundo rural de la hacienda se ha perdido para siempre. Es una despedida cruel ante nuevos tiempos de horizontes desconocidos, patentes éstos en la visita que, años después, realizan Carmen María y sus hijas a una Piedra Azul muy cambiada y desmejorada por el progreso eurocentrista.

CONCLUSIÓN

Gracias a Las Memorias de Mamá Blanca, la Venezuela rural de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros dos decenios del XX ha quedado vívida tanto en su riqueza cultural como en sus males atávicos. Una Venezuela aún por descubrir en su Romanticismo tropical, en la regida por una autoridad patriarcal en desmoronamiento, en la mirada siempre pesimista de Primo Juancho sobre el presente y futuro del país, en la del mundo rural palpitante y escondido de Vicente Cochocho, en la inscrita en un programa agropecuario arraigado en su alma campechana, y en la que pregona desdén ante lo urbano y la industrialización, cuyo paisaje citadino y chimeneas en ebullición hurtaron sin piedad el paisaje bucólico de sus campos, hoy inmerso en una nostalgia que no encuentra senderos para regresar a un mundo rural perdido. En Las Memorias... palpita esa Venezuela intersecular conocida por ésos sus personajes emblemas, quienes se nos revelan con generosidad desde su paisaje humano.

REFERENCIAS

- BACHELARD, Gastón: "La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza." En Autor. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. pp. 23-69.
- BAJTÍN, M. M.: "La forma espacial del personaje". En Autor. *Estética de la creación verbal*. Título original: *estetika slovesnogo tvorcestva*; traducción: Tatiana Bubnova, 1979. Séptima edición. México: Siglo XXI Editores, 1997, pp. 28-92.
- BALZA, José. "Las relaciones seriales." En *Teresa de la Parra. Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 223-230. (Colección Archivos, 9)
- BOSCH, Velia: "Nota filológica preliminar". En *Teresa de la Parra. Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. XXXI-XLI. (Colección Archivos, 9)
- PARRA, Teresa de la. *Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. XXXI-XLIII. 327 p. (Colección Archivos, 9)
- PATOUT, Paulette. "Teresa de la Parra, París y Las Memorias de Mamá Blanca". En *Teresa de la Parra. Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 157-179. (Colección Archivos, 9)
- PICÓN FEBRES, Gonzalo. *La Literatura Venezolana en el Siglo XIX*. Prólogo: Domingo Miliani. Caracas: Presidencia de la República, 1972. 447 p. (Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana, 4)
- LISCANO, Juan: "Liminar". En *Teresa de la Parra. Las Memorias de Mamá Blanca*. Coordinadora de la Edición Crítica: Velia Bosch. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. XV-XXII. (Colección Archivos, 9)
- SEMPRUM, Jesús. "Los Románticos". En *Academia Venezolana Correspondiente de la Real Española*. Jesús Semprum. Introducción, Selección y Títulos: Pedro Díaz Seijas. Caracas: Autor, 1986. pp. 100-118. (Clásicos Venezolanos, 16)
- ZAMBRANO, María: "Pensamiento y poesía". En *Autora. Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. pp. 15-66.