

## **La ironía como dimensión simbólica de la memoria colectiva en *Dos Novelas* de Ana Teresa Torres**

**Por Carmen Luisa Puerta Guanare  
(Marzo, 2007)**

El camino a recorrer es de palabras. No hay otro. Lenguaje desencadenado. Lenguaje fragmentado, olvidado, reconstruido y sobre todo resignificado. Los hechos, eso que llamamos biografía, serán piezas arqueológicas -uno de los símiles favoritos de Freud, amante de la antigüedad- que permitirán imaginar el pasado pero en esto de la subjetividad no hay que hacerse falsas esperanzas. No se vuelve al pasado para encontrarlo, porque ya se ha desvanecido. Se vuelve para darle sentido al presente. Y ese sentido surge del diálogo, de la palabras...

Ana Teresa Torres. *El alma se hace de palabras*.

### **Precisando algunos límites para la exploración...**

Abordar una obra en el contexto de los estudios de género entraña un problema de múltiples aristas, sobre todo, si se trata de literatura escrita por mano de mujer. Un sinfín de lugares comunes caracterizó muchos de los estudios inaugurales que pretendieron aproximarse al tema, y a la *literatura femenina*, le fueron aplicados procedimientos reduccionistas orientados hacia lo que de repetición, insustancialidad e inmanencia “había” en los textos. En un primer momento las escritoras y sus obras fueron juzgadas elidiendo la tradición literaria y la estructura social en la que estaban insertas, ignorando los signos que codificaban la sensibilidad, subjetividad e interioridad y anulando los elementos con y desde los cuales se construía el discurso. En la actualidad, esas premisas esencialistas de análisis basadas en la mera

diferencia sexual han perdido fuerza. La escritura, destaca Cristina Peri Rossi (citada por Beatriz González, 1991), *deriva de la historia de mujer, no de sus cromosomas* (p.105). Esa proposición es, sin lugar a dudas, la que guía las nuevas posturas y lecturas de los procesos escriturales femeninos en los que la noción de *herencia* e identidades *pre-figuradas* y *pre-estructuradas* ya han sido superadas. Ahora importan, tal como lo percibo, los condicionamientos ideológicos establecidos, obviamente, por la experiencia no sólo de vida sino también de escritura. Iris Zavala (1993), por ejemplo, insiste en que *analizar la literatura desde el punto de vista del género no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinismo genético* (p. 49). En este sentido es impensable seguir atribuyendo la actuación del individuo a meros instintos inherentes a su naturaleza. Las marcas de género en la escritura son el resultado de la participación del sujeto, hombre o mujer, homosexual o heterosexual, en un proceso cultural, social e histórico. Es ese proceso, en la literatura como en la vida, el que contribuye a gritar o a silenciar las propias identidades, a enmascarar o a descubrir lo público y lo privado, en definitiva es el que permite hacer uso de la memoria.

### **Tiempo de *El exilio...* notas para una aproximación**

En este marco de referencias en el que las fronteras de demarcación de los estudios de género han sido desplazadas y los velos que impedían el acceso pleno a los textos de ficción han sido removidos formulo un análisis de la obra *El exilio del tiempo* (2005)<sup>1</sup> de Ana Teresa Torres desde lo familiar-doméstico como un espacio discursivo a través del cual es posible

---

<sup>1</sup> En adelante todas las citas y referencias que se hacen de la novela objeto de estudio son extraídas de la edición de 2005. Esta novela a diferencia de la edición de 1990 presenta una complejidad textual en la que se hace más fuerte la voz del hablante implícito y, por ende, hay una mayor proyección simbólica. En este sentido, el manejo de esta edición no obedece a un hecho casual. Hubo una selección consciente que tiene que ver con que en esta segunda edición hay anexos y apartes que enfatizan las propuestas metadiscursivas que interesa rescatar de la obra.

alcanzar la dimensión simbólica que el texto ofrece. Esto implica, indiscutiblemente, hacer lo que Zavala (Op. Cit.) ha llamado *lectura doble*. Esta autora, siguiendo a Bajtín, parte de la convicción que *Hay una dimensión simbólica en la práctica social, al mismo tiempo que una dimensión social en la práctica simbólica* (p.54). Es decir, el texto literario participa de una suerte de reversibilidad por cuanto no sólo registra, consciente o inconscientemente, la subjetividad, la sexualidad y el discurso genérico de quien escribe sino que, además, en esos tres aspectos, a su vez, se perspectivizan imaginarios, eso que hemos dado en llamar memoria colectiva, que trascienden el ámbito textual y orientan, de igual forma, la proyección de la obra misma.

En *El exilio del tiempo* el espacio textual se consolida, paradójicamente, en consonancia con una fragmentariedad que transcurre en varios niveles y que se multiplica constantemente de acuerdo a los universos cognitivos de cada lector: por un lado existe una fragmentación temática en la que confluyen aspectos como el exilio, la Historia, la cultura, la tradición, la metaficción, las concepciones ideológicas, la subjetividad femenina, el tiempo, la saga y la estirpe familiar. Asimismo, esas temáticas se insertan en una fragmentación espacial conformada por un espacio doméstico (Venezuela y Europa), y uno político, social e histórico (Venezuela y Europa). Por otra parte, hay una fragmentación discursiva que viene dada por recortes de materiales procedentes de distintas fuentes: enunciados de las voces narrativas, ideas en las que se presiente la concepción de mundo del hablante implícito<sup>2</sup>, fragmentos de diarios (abuelo, Pedro Miguel) y de

---

<sup>2</sup> La figura de hablante implícito se maneja en este trabajo siguiendo la denominación básica de conciencia estructuradora del discurso que determina en algún grado las orientaciones ideológicas del mismo. Francisco Javier del Prado Biezma (2000: p. 76) sin utilizar expresamente este término señala que en toda obra literaria *el yo-autor, expulsado de las formas de la ficción, emerge en obsesiones, en metáforas, en ritmos, por las presencias plurales y contradictorias de los personajes, pero, sobre todo, por los intersticios enunciativos de la narración. Una lectura crítica debe ir a la búsqueda de ese yo-autor que va manifestándose e inventándose, a medida que describe, mueve, y hace hablar a sus personajes*. De acuerdo a lo que he planteado en otros trabajos el hablante implícito en las obras de

cartas, piezas de óperas, boleros, enunciados tácitos en las fotografías, en las referencias a películas (*El Acorazado Potemkin*, entre ellas), conceptualizaciones extraídas de diccionarios (sobre lo burgués, por ejemplo), letras de canciones, segmentos de propagandas y telenovelas, apartes de la Biblia, recuerdos que imprimen huellas particulares en las épocas, discursos puestos en escena por los objetos y por zonas de la ciudad en cuya memoria podemos ver el linaje del pasado pero también la decadencia del presente. Esta última fragmentación trae consigo *otra* que se traduce en una parcelación narrativa producto de diferentes voces de personajes-narradores, de los ecos provenientes de propagandas, de marcas emblemáticas de chocolates, cervezas, cigarrillos, de programas radiales y televisivos, de títulos de libros de otros autores, de nombres de locales comerciales, de estructuras arquitectónicas, de sistemas referenciales en general y de las polémicas tácitas o explícitas traídas a colación por el hablante implícito. Por último, nos encontramos con una fragmentación mucho más compleja que se da en el interior de todas las anteriores, se trata de la fragmentación temporal que provoca como consecuencia un juego de transferencias cronológicas. Ya en otro trabajo afirmé que en la novela el tiempo se hace reversible y en ese proceso, sea retrospectiva o prospectivamente, en una visión caleidoscópica, se nos muestra la nación, la familia y, sobre todo, la mujer dentro de esa familia y, por ende, dentro de esa Historia. Entre los personajes subalternos que transitan la atmósfera textual es a la mujer (*representamen* de un género) a la que se exhibe como un emblema, quizás en un *intento de devolverle una plenitud negada por la vida* (*Exilio*, p. 229). En definitiva, queda claro que, en la obra que nos ocupa, no es oportuno hablar del ámbito textual como un todo, por lo tanto, tampoco hay representaciones absolutas.

---

Ana Teresa Torres es un elemento esencial para acceder a las significaciones. En el caso específico de *El exilio del tiempo* en su edición de 2005, la voz de ese hablante se manifiesta de múltiples maneras. Tanto que en esta obra más que en ninguna otra de la autora los sentidos totalizadores del texto están inexorablemente ligados a esa presencia.

La literariedad queda conformada por estructuras que proyectan una doble apariencia, de parcelación y de continuidad<sup>3</sup>. El proceso escritural pone de relieve un discurso ininterrumpido y prolongado en el que internamente se van sucediendo una proliferación de imágenes que unas veces se nos antojan simétricas y otras informes, todas ellas, con un alto valor simbólico. El acercamiento que la narradora hace al personaje Ingrid, *niña de postguerra, compañera del Kinder*, es un fiel ejemplo de la diversidad de panoramas que se suscitan a partir de un solo elemento. En la narración se cuestiona la utilidad del recuerdo de este personaje, pero a pesar de su etérea construcción, es por Ingrid que se plantean dudas y certezas, se nos habla de fantasmas y configuraciones, de lo personal y lo social, de la pobreza y la burguesía, de las soledades ajenas y de las propias. Esta niña *con un vestidito gris, muy relamido y pegado del cuerpecito* (*El exilio*: 86) es uno de los tantos núcleos semánticos en los que se originan los diálogos que afloran en el discurso.

En *El exilio del tiempo* la narradora que cuenta lo hace desde la perspectiva de su inserción en un ámbito privado/intimo/familiar con características bien particulares y actúa en correspondencia con lo que el contexto social impone en ese espacio doméstico, pero al mismo tiempo la imagen de la nación que exterioriza la ficción responde a la toma de conciencia que la voz narrativa asume ante las imposiciones o condicionamientos sociales.

---

<sup>3</sup> En un ensayo anterior titulado *Fragmentación vs continuidad: dicotomía discursiva en El exilio del tiempo* en el que trabajé con la edición de 1990, desarrollo la tesis de que en esta novela el discurso casi ininterrumpido, de períodos muy largos, ofrece cuenta del tiempo que al ser el ritmo de la narración (tiempo interior-subjetivo), trae consigo la lentitud del acontecer, pero también de la complejidad del mismo. En aquel momento hablaba sólo de fragmentación en el tiempo y en el espacio pero ya estaba en ciernes la idea de que lo que hoy estoy llamando doble apariencia encierra un indiscutible valor simbólico.

Ahora bien, esos diversos planos y/o niveles que he descrito en el ámbito textual proceden de una raíz común: la familia transgeneracional<sup>4</sup> que es el cimiento sobre el se erige el país y, simultáneamente, el espacio desde el que se deconstruye la nación. Podríamos decir, entonces, que es de las *casas grandes* familiares, de la atmósfera íntima que las posee, de donde surge el rumor de voces que invade el espacio textual y, rumor es, en palabras de Raúl Dorra (1989: p. 150), *persistencia de sonidos ubicuos, multiformes y unánimes que con el murmullo ocultan el sentido y con el mismo murmullo prometen su revelación*. De allí la hipótesis de que la saga familiar en *El exilio del tiempo* constituye un metadiscurso (*murmullo* en palabras de Dorra) en el que, a mi juicio, están inscritos algunos de los sentidos totalizadores que la obra ofrece.

Lo interesante en la estructura de la novela es que en la medida en que la narradora va dando cuenta de la saga familiar y de la Historia del país también va edificando su propia imagen y la de sus pares<sup>5</sup> con lo que se coloca en evidencia que la mujer excluida en la Historia ya había sido, en algún grado, anulada en la familia:

(...) porque Mercedes encontró un hombre que la quiso, un excelente marido no tan fácil de encontrar hoy en día, que le ha dado una vida tranquila y sin contratiempos, ha tenido sus hijos, se ha realizado, como dicen ahora, y en cambio Olga siempre con una vida tan azarosa, tan inestable(...). (p.42) (el subrayado y las cursivas son mías)

---

<sup>4</sup> El término *Familia Transgeneracional* se utiliza siguiendo la definición de Margarita Saona (2004) en su texto *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Esta autora revisa algunas novelas (entre ellas *Cien años de soledad* y *La casa de los espíritus*) en las que se presenta la imagen de familias cuyo árbol genealógico está orientado a enraizar al sujeto en la nación. Destaca Saona que en estas novelas *la historia nacional no puede separarse de la historia familiar: la filiación, el vínculo con el linaje familiar, es lo que permite al sujeto participar en la nación*.(p.20-21).

<sup>5</sup> A este respecto resulta bastante ilustrativa una afirmación de Biruté Ciplijauskaitė (1994) en la que señala que *La sucesión de las generaciones es un fenómeno vertical en el tiempo. En la ficción con narración en primera persona el recuerdo va acercando constantemente la imagen de la madre y de la abuela. A la vez, la escritura misma sirve de espejo*. (p.75)

(...) Entonces Olga volvió por tercera vez y dijo quiero-Paris-ballet y en ese momento mi abuelo se levantó de la butaca de mimbre y le dijo a mi abuela voy a ver si la perra parió ya porque pienso regalarle unos cachorros a Eduardo si salen de buena raza. Y Olga no volvió a insistir.(...) ¿Esa tontería de la niña de que quiere ser bailarina de dónde viene?(...) te darás cuenta que no quiero volver a escuchar esas zoquetadas, a su edad ya debería estar pensando en otra cosa(...). (p.46) (subrayado mío)

Como puede observarse la estructura de la novela deviene en una construcción discursiva saturada de mediaciones y signos que resultan bien elocuentes. Los enunciados transitan la Historia al tiempo que escenifican los ataques frontales a los códigos sociales que se han impuesto a hombres y mujeres. Ese tránsito le permite a la narradora construir-se un espacio desde el que puede juzgar subvirtiendo así los cánones tradicionales. Acaso por eso, la fragmentación no viene dada sólo por la pluralidad de instancias narrativas, y, las ideas tanto de lo masculino como de lo femenino que nos entrega la novela están informadas por la ironía, a su vez mediatizada por la subjetividad femenina. A este respecto, señala Jankélévitch (citado por Jonathan Tittler, 1984) que *el arte, lo cómico y la ironía, son posibles en los momentos que las urgencias vitales se relajan* (p. 16). En *El Exilio del tiempo* quien habla, ya sea de manera tácita o explícita, utiliza un tono en el que se transparenta no una *urgencia vital* sino la manifestación de un pensamiento consciente y reflexivo ante los hechos del entorno público y del privado. No hay premura porque se escribe desde la memoria y, precisamente, eso es lo que hace que la novela, aunque invadida por un sinfín de sistemas referenciales, no resulte panfletaria. A propósito de esta idea, Tittler en correspondencia con Jankélévitch, sostiene que *ser irónico y ver las cosas como irónicas, no es lo mismo que subsistir en el conflicto y expresar dolorosamente la visión resultante*. En atención a esta afirmación creo,

entonces, que la ironía salva la obra de ser sólo una expresión pesimista del país. Con la utilización de esa herramienta discursiva, en la atmósfera ficcional se institucionaliza un diálogo que no ofrece alternativas en el estricto sentido del término, tampoco es tarea de la ficción hacerlo, pero sí proyecta ecos que resaltan lo que a la narradora y a la conciencia estructuradora del espacio textual les interesa destacar, casi siempre en consonancia con lo que atañe a la memoria colectiva .

Conforme a lo que he estado planteando, en *El exilio del tiempo*, la ironía, entendida como el resultado de oposiciones semánticamente marcadas a través de las cuales se reafirma y se discute, signa todo el ámbito discursivo y puede traducirse en metáfora del poder al que ahora pueden acceder los sujetos de la subalternidad. En oportunidades se trata de un discurso irónico que raya en el sarcasmo y la mordacidad, y es, en esos instantes cuando intuimos con más fuerza los guiños del hablante implícito, es allí donde se hacen más notorios los tonos de la voz narrativa y la subjetividad/sensibilidad de quien organiza el acontecer. De acuerdo a lo que he establecido, la ironía en cuestión trae consigo un juego de dualidades que, simultáneamente, se contraponen, se complementan y derivan en una extensión de significados:

(...) Pedro estaba encantado con un barco de vela que le regalaron y unos niños en frente empezaron a tirarles piedras a los cisnes, entonces papá nos dijo ustedes van a ver que esos niños son venezolanos porque ese afán de destrucción no puede ser de otra parte y se acercó a ellos y les preguntó niñitos ¿ustedes son venezolanos?, y ellos siguieron tirando las piedras y le contestaron a coro sí señor, de los Williams de Maracaibo. Nos reímos muchísimo y mi papá le dijo a Pedro Miguel ves, no tienes que preocuparte, desde aquí también puedes conocer a tu país(...)(p.126)(subrayado mío)



(...) Odio a mamá cuando me dice mi amor, no se puede decidir nada, es necesario ver cómo se desarrollan los acontecimientos y que tu papá resuelva. Odio esa frase que vengo escuchando todos los días de mi vida porque creo que él tampoco decide nada, se sienta en su escritorio, habla con Ernesto, revisa unas cartas, se sienta de nuevo, dice Clemencia, por favor hazme un café, y luego comenta qué malo es este café africano. Odio ese gesto que le he visto todos los días del mundo, esos tics repetidos cuando se sienta a decidir y sé que no está decidiendo nada, sólo esperando mientras quiere hacernos creer que decide.  
(p.152) (subrayado mío)

La ironía es una especie de código cuyos signos, más allá de los lingüísticos, registran en el discurso una modulación no siempre intencional que habla de inconformidades, nostalgias e ideologías. De esta forma, en la novela que he estado comentando, el enunciado irónico se constituye en indicativo de la impronta que ha querido fijar el hablante implícito, revela sentidos tácitos y propone ocurrencias en las que es factible leer significaciones suplementarias en lo explícito. Por eso, junto con Krysinski (1998) sostengo, y esto es aplicable a *El exilio del tiempo*, que la ironía surge de *la manipulación intertextual de la novela como género, discurso y texto*. Como género la obra que nos ocupa se autocrítica (pensemos en los anexos y apartes que, en la edición de 2005, orientan la base del enfoque novelesco de la autora). A nivel del discurso hay una altísima *manipulación intertextual* en la que intervienen inflexiones, entonaciones y perversiones enunciativas que invalidan representaciones únicas o axiomáticas. La ironía, insiste Krysinski (Op. Cit.), permite a la novela *desarrollarse como una forma estructural y semióticamente imposible de completar, constantemente en proceso de autocreación y autotranscendencia*. (p.14).

En *El exilio del tiempo* (2005) hay una complejidad tal que los fragmentos agregados podrían ser vistos como ensayos que dan cuenta de

la propuesta estética que se está poniendo en práctica en la propia obra y que, tal como lo percibo, alcanza su plena realización en la novela corta *Me abrazó tan largamente*. En estas dos novelas<sup>6</sup> la ironía adquiere un triple carácter: es a un tiempo representada, representativa y estratégica. Es decir, hay una conciencia que insistentemente personifica el recurso retórico que por un lado sirve como materia prima a partir de la cual se construye la familia en la que, a su vez, se proyecta la nación y que le ha dado forma a la imagen de mujer que subrepticamente se cuestiona y, por otra parte, tácticamente, los enunciados enfatizan la posición de esa mujer ante la historia, la literatura y el mundo. Varios elementos (discursivos, narrativos, referenciales, literarios, culturales e ideológicos) favorecen la conformación de la dimensión simbólica que la novela entrega. No obstante, la ironía, en tanto herramienta discursiva, es la que contribuye, enfáticamente, a lograr un diseño más o menos certero de la familia, la burguesía, la nación, la política, la Historia y de otros temas colaterales, no por ello menos importante, como la homosexualidad vista por la sociedad, la pobreza y la guerra.

En concordancia con Margarita Saona (2004:12) creo que la novela familiar, y *El exilio del tiempo* lo es, encarna *la fundación y el eclipse de la nación* pero también connota significados, alimentados por la ironía, sobre los roles que han venido desempeñando hombres y mujeres en el seno de la familia. En esta novela la construcción del género sexual, del sujeto y la representación están asociadas al concepto de familia. En el caso de la mujer, por ejemplo, ha tenido que arrastrar una doble carga, el sino que le impuso la sociedad y que la familia consintió, y la exclusión y subalternidad a

---

<sup>6</sup> En la obra *Dos novelas* (2005) de Ana Teresa Torres aparece, como ya dijéramos, una edición de *El exilio del tiempo* que se diferencia de la de 1990 porque se le anexan algunos fragmentos y, una novela corta, *Me abrazó tan largamente* que deviene continuación de aquella. En ambas novelas se mantienen los personajes, la familia, el país y el tono irónico, no obstante, en la segunda, acaso por la brevedad, existe una complejidad narrativa y discursiva superior a la de la primera. Esto me ha llevado a afirmar en otros momentos que la estructura organizativa de *Me abrazó...* constituye la puesta en práctica de los postulados estéticos presentes en el metadiscurso que subyace en *El exilio...*

la que fue confinada en aras de la imagen de esa familia en esa sociedad. Hay instantes en que la voz narrativa relata asumiendo, aparentemente, la ideología de la institución a la que pertenece y, es la ironía, desde mi punto de vista, la que subraya el tono que permite hablar (inversamente a lo enunciado) no de asunción de las ideas expresadas sino de distanciamiento y reflexión:

(...) año en el que esperábamos sucedieran las mismas cosas más o menos, que los que éramos siguiéramos siendo y siendo como éramos, es decir, la esperanza del cambio era sobre todo la del no cambio y no nos importaba nada esa contradicción porque todos los años pasados nos confirmaban que vivíamos sobre la contradicción, a pesar de ella y por encima de ella, así que por qué no una vez más. (p.8) (subrayado mío)

(...) Opinábamos que el divorcio era uno de los males necesarios de la sociedad, que ya se estaba poniendo imposible de tantos males como había en ella, pero naturalmente lo aceptábamos. (p.57) (subrayado mío)

Esa postura reflexiva, sin embargo, no es privativa del ámbito textual, en la obra existen elementos que evidencian una conciencia anterior al acto de narrar que son colocados en escena por la voluntad constructiva. Por ejemplo, el hecho de que la familia que funge como representación de la nación sea burguesa no es casual, a mi juicio, no responde a una selección fortuita o excluyente, tiene que ver, en todo caso, con dos aspectos importantes: uno, la burguesía constituye el andamio social más apropiado para mirar sin restricciones hacia arriba (esferas de poder) y hacia abajo (sectores subalternos) y, dos, es allí donde se conforman los signos y símbolos que condicionan y limitan el comportamiento social del individuo, es decir, es, precisamente, en el seno de esa clase donde ocurren las mayores confrontaciones, contradicciones y controversias sobre la cultura, la religión y

la tradición y, donde más que en ninguna otra, se intenta encubrirlas a imagen y semejanza de lo que ocurre en nuestras naciones tercermundistas:

Los peligros acechantes son innumerables, otra cosa que te dicen mucho es que te fijes en tu propia vida, en la de tu familia y en la familia que tendrás el día de mañana, pero nada de estar metiéndole el ojo a otras familias que no son como la tuya, nada de curiosearles la vida a otros que no son como nosotros, porque una señorita como tú no tiene nada que buscar en la calle, en la calle está todo lo malo, todo lo que no tiene que ser, todo lo que yo no quiero que sea, y otra vez la contradicción, porque a mí me gustaba muchísimo la calle, el rumor, el movimiento, el imprevisto, el gentío de la ciudad, y me asomaba a la ventana del colegio para desde allí ver si pasaba la vida, porque me la estaban restringiendo tanto que casi ni me quedaba.(p.195) (subrayado mío)

La niña pregunta: mamá, ¿por qué tengo que ir a la piñata de menganita si no la conozco? Respuesta: todo el mundo sabe quién eres, así que conoces a todo el mundo. Es decir, no conoces lo conocido porque es desconocido pero en cambio conoces lo desconocido porque es conocido. Una dialéctica que se la tiran a Hegel y queda loco(...) (p.97-98) Estoy convencida de que la gran fisura del niño o niña burgueses es la cargadora, personaje indispensable para aportar a la vida infantil su primera contradicción social: querer mucho a alguien a quien domina, dominar a alguien que lo domina a uno.(p.98) (subrayado mío)

La burguesía así ironizada nos dibuja en el lenguaje la cartografía de las subalternidades y la gran paradoja de la novela que es también la del imaginario colectivo. En correspondencia con Torres (2006:72) hemos de convenir que *estamos estructurados así, en palabras, y eso nos determina, pero también, por paradoja nos libera.* Quizás por eso la gran metáfora de *El exilio...* es entregarle al Tiempo toda la herencia familiar, cultural e histórica, en la reescritura de lo simbólico estará la liberación.

### Entre la remembranza y la conciencia: *Me abrazó tan largamente*

*Me abrazó tan largamente* escrita, aparentemente<sup>7</sup>, en 1996 y publicada en 2005 hace gala de una disposición textual que responde, en algún grado, a relaciones causales, de repetición y de intensificación de intrigas que ya nos habían sido re-presentadas y en las que el escenario resulta fundamental. De hecho el énfasis puesto en los lugares es tal que pareciera que la palabra escrita está orientada más a diseñar que a narrar. Mientras en *El exilio* la mirada de la narradora se posaba en los objetos portadores de la Historia y de la saga familiar, en la obra que nos ocupa, tenemos un discurso en el que el tono y la entonación de las voces, paralelamente, van exhibiendo, en forma protática, dos escenarios: el político-social y el familiar-doméstico que se reflejan mutuamente en una relación de espejeo. Es decir, a lo largo de toda la obra encontramos, tanto en lo narrativo como en lo discursivo, frecuentes duplicaciones que se constituyen en iconografías que aunque deformadas por la ironía u otros recursos retóricos se convierten en testimonios que reiteran concepciones de mundo. De alguna manera el discurso crea un juego de dualidades entre las mujeres de la familia, las de antes y las de ahora. Eso propicia, entre cosas, la visualización de lo que ha sido el tránsito de la mujer en el espacio doméstico y, en consecuencia en la Historia. En esta obra a diferencia de lo que ocurre en *El exilio*, lo histórico existe en tanto conciencia de que la Historia se está llevando a cabo. Podríamos hablar de un intercambio lúdico

---

<sup>7</sup> *Me abrazó...* ciertamente aparece como apéndice de la reedición de *El exilio del tiempo* e, incluso, al final de la misma se revela como fecha de escritura el año 1996. No obstante, elucubraciones críticas nos hacen dudar de la fecha en cuestión por cuanto la novela, aunque corta, da a conocer una compleja y magistral estructura textual que coloca en evidencia los postulados estéticos de una escritora ya plenamente consolidada.

entre la conciencia que perspectiviza el presente y el pasado que le sirve de punto de partida a esa conciencia.

Ana, la narradora, esta vez no sólo tiene voz sino que tiene nombre. Fingidamente se va dando a conocer a partir de la imagen de Isabel construida en *El exilio...*, no obstante, en esta oportunidad, al saber-se resultado de múltiples historias sobre las cuales tiene absoluto dominio, se hace conciente del poder avasallante de sus enunciados y, en consecuencia, separa su voz y su accionar de Isabel, a quien abandona en su autoexilio, alejada del país, de la familia y de la Historia y pasa a ser partícipe de los designios del hablante implícito:

La vida, mi vida, continúa aquí en esta ciudad en la que desde luego no vive Barthes, mi vida sola, sin tu espejo, sin tu complicidad. Yo voy a ser yo, simplemente yo, y estoy sola, como todo el mundo (p.470)

La narradora que conocimos en *El exilio del tiempo* se permitía ceder la palabra, de este modo, Malena, Margarita, Mercedes, Clemencia, María Josefina, el Capitán Domingo Velarte, Marisol, Oswaldo Rojas e Isabel, por mencionar algunos personajes, pudieron en uno u otro momento expresarse con voz propia al igual que los sistemas referenciales presentes en el texto y a los cuales les fue otorgada la potestad de hablar por sí mismos. Los enunciados podían ser aprehendidos por separado y en el conjunto de la estructura discursiva. Sólo en la creciente ironía, en los metatextos y en los intertextos (ínsitos o implícitos) se hacía perceptible la impronta del hablante implícito. En *Me abrazó tan largamente*, en cambio, esa huella se hace más fuerte. El discurso sigue siendo dialógico pero ya no es factible aislar las voces de los otros porque están supeditadas íntegramente a los deseos de la narradora, quien, a su vez, se escinde en lo que dicta la conciencia organizadora del texto. Colocado en perspectiva la narradora tiene ahora un discurso parcializado. Isabel, personaje que en *El exilio...* aparece

perfectamente delineada como resultado de la ironía (recordemos la *reacción isabelina* que asedia todo el acontecer), acá se nos antoja des-dibujada en un discurso que la contiene pero que acalla su voz. Sus enunciados, como los de todos los otros personajes, están insertos en los de Ana que los utiliza a su antojo para dar fuerza a los suyos:

He repetido cien veces esa frase: “Isabel vuelve a Caracas esta noche” (p.370). (subrayado nuestro)

Cuando publiqué mi primera novela se la envié inmediatamente. Era la persona cuya opinión me interesaba más en el mundo, y su comentario me dejó francamente decepcionada. “Me he reído mucho, he llorado mucho”, eso fue todo. Lo recuerdo perfectamente porque subrayé el párrafo de su breve carta . (p.371-372) (subrayado nuestro)

“Que te casas con Carlos Eduardo” repetía Isabel por el teléfono aquel primero de Enero en que le comuniqué la noticia. (p.377). (subrayado nuestro)

A lo largo de la novela es notable la utilización de marcas tipográficas (cursivas, comillas, suspensivos, paréntesis) que, desde mi punto de vista, determinan la intención discursiva y el volumen y los límites de los enunciados *ajenos*, es a través de esos signos que encontramos las voces *en-marcadas*<sup>8</sup> que hacen ostensible la legitimación de un escarceo en el que

---

<sup>8</sup> El término *voces enmarcadas* se utiliza básicamente siguiendo la terminología bajtiniana asociada al discurso dialógico. En el caso que nos ocupa tiene que ver con que en la obra se presentan una serie de enunciados, cortos en su mayoría, enmarcados por comillas e insertos dentro del discurso de la narradora a través de los cuales es posible establecer relaciones con elementos ficcionales y extraficcionales. Según Bajtín (1982) *La oración, igual que la palabra, es una unidad significativa de la lengua. Por eso cada oración aislada, por ejemplo “ya salió el sol” es perfectamente comprensible, es decir, nosotros comprendemos su significado lingüístico, su posible papel dentro del enunciado. Pero es absolutamente imposible adoptar con respecto a esta oración, una postura de respuesta, a no ser que sepamos que el hablante expresó con ello cuanto quiso decir, que la oración no va precedida ni le siguen otras oraciones del mismo hablante. Pero en tal caso no se trata de una oración, sino de un enunciado pleno que consiste en una sola oración: este enunciado está enmarcado y delimitado por el cambio de los sujetos discursivos y refleja de una manera inmediata una realidad extraverbal (la situación). Un enunciado semejante puede ser contestado.*

se está poniendo en práctica lo que la propia novela registra como *diálogo de identidades interiores* (p.376-377). Lo dicho y lo representado se proyectan recíprocamente y eso trae consigo un aire teatral que penetra las acciones. Quien relata tiene ahora nombre propio acaso porque se asume sujeto de la Historia, es la resultante del tiempo y de la memoria, su identidad interior es un compendio de retazos que hablan, indistintamente, del pasado o del presente. Así lo deja entrever la carta con la introduce la anécdota y que le sirve de tarjeta de presentación. El hecho de que la narradora y personaje protagonista de la intriga consienta la denominación que se negó o le fue negada en *El exilio del tiempo*, conlleva una carga semántica importante. A este respecto Luz Aurora Pimentel (1998) sostiene:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones. Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la “plenitud” referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el alto grado de abstracción de un papel temático –“el rey” - o de una idea (...) (p.63)

En *Me abrazó tan largamente* se fusionan en la narradora dos designaciones importantes, la que Pimentel llama *plenitud referencial* (Ana) y la que implica un *papel temático* (escritora). De la conjugación de ambas es que nace la individualización del personaje que dotado ya de un nombre y desde el rol de voz narrativa principal ejerce restricción permanente, cognitiva, perceptual y temporo-espacial, sobre los *otros* impidiéndoles expandirse arbitrariamente. La narradora va dando cuenta no sólo de los actos no verbales de los personajes sino, sobre todo, de su hacer discursivo que no se narra en el sentido estricto del término sino que se narrativiza en una voz central que dota el espacio textual de sentidos figurativos que deben



ser aprehendidos por el lector. Cuando la narradora en-marca las voces de los otros personajes, define, oblicuamente, su postura ideológica, e incluso, le permite hacer lo propio al hablante implícito. Esto significa que hay un entrecruzamiento de voces en el que quien narra y quien organiza el acontecer se redimensionan, mantienen lo que Ana llama *una conversación en estéreo* (p. 377). La forma narrativa que re-produce esa conversación anuncia la plasmación de una conciencia que entrega un testimonio temporo-espacial y la obra adquiere, además, de valor estético, funciones ideológicas y simbólicas que se resuelven en el entorno. De allí la importancia que el espacio adquiere dentro de ella. En afinidad con Pimentel (Ob. Cit), creo que el entorno es *una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria* (p. 82). En este orden de ideas, tenemos que el ámbito discursivo de *Me abrazó*, es más elocuente que el de la novela que le dio origen. Es como si en ésta se pusieran en práctica los postulados estéticos que se leen entrelíneas en algunos apartes de aquélla:

(...) yo he logrado desarrollar una mirada estética con respecto a mis espacios y tiempos(...) Ahora encuentro un escenario de contemplación, el edificio derruido me parece tan bello como el de al lado o el de enfrente en diseño contemporáneo. Me he vuelto posmoderna, Isabel. (p. 376) (suspensivos nuestros)

He vuelto a la idea del presente continuo, pero no como era en nuestra adolescencia esa idea detenida que nos aburría tanto. No, ahora es otra cosa que he dado en llamar diálogo de identidades interiores. Esos espacios de la ciudad me hablan todos de mí, pero no me remiten al pasado porque yo estoy viva en cada uno de ellos; una distinta, una que le habla a la otra desde cada ventana, así como esa joven me saluda desde el edificio de ladrillos rojos con alegría y complicidad. Ésa es la razón, creo, por la que Carlos Eduardo y yo,

cuando nos propusieron irnos de cónsules a Holanda, no quisimos. En la Haya solamente nos saludarían los vecinos. Y quién sabe. (376) (subrayado nuestro)

En este ejemplo es notable como el espejeo y las duplicidades resultan no sólo de la interacción con los otros personajes sino también de la relación que la narradora mantiene consigo misma y con el espacio. Esas proyecciones, según entiendo, escamotean y des-cubren en igual proporción tres procesos: por un lado, el histórico, connotado en algunos índices diseminados por el espacio textual. Así como se refiere el alzamiento de Puerto Cabello en los años 70, se recrea ¿o teatraliza? el golpe de estado de 1992; por otra parte, el generacional que alude al tránsito y desplazamiento de la familia en la sociedad y, por último, el de la evolución del rol de la mujer en la Historia implícito en los dos anteriores.

En atención a la aproximación crítica que he esbozado hasta este momento es dable sostener que las voces que recorren el espacio ficcional en *Me abrazó tan largamente* están triplemente en-marcadas, por un lado por los signos tipográficos, los sistemas referenciales y el tiempo, en otro sentido, por la ironía que como he demostrado va adquiriendo volumen a lo largo de la intriga y, por último, por los índices ideológicos y la memoria que, puestos en relación, devienen en la plurisignificación que caracteriza esta novela breve y que la coloca en el abierto y revelador diálogo que mantienen el conjunto de las obras de esta autora.

### **Apostillas y acotaciones desde las convergencias y divergencias**

En *Dos novelas* es factible encontrar simbolizado, en lo que significó la clase burguesa, un *close up* del país, pero también una visión panorámica de América Latina. En estas obras la familia es doblemente significativa no sólo porque es un dispositivo discursivo que proyecta igualmente hacia el

pasado y hacia el presente sino porque, además, está dibujada desde la subjetividad femenina, informada por la ironía, que paralelamente se autorrepresenta y cuestiona. El que sea una familia burguesa en la que se está retratando la nación hace que haya un manifiesto acercamiento al espacio social, político e histórico del que se intenta dar cuenta y de los actores que pueblan esos espacios, el lector entre ellos. De esta forma es innegable que a la escenificación del diálogo escindido en la ironía, en una y otra novela, le es inherente una franca interpelación a los lectores que se inicia en el momento en que la obra abre con un prólogo intitulado *El sufrimiento de las comas*, y que le sirve de paratexto a ambas novelas. Aún así la interpelación en cuestión tiene características particulares en cada caso: en *El exilio del tiempo* los llamados de atención a los destinatarios se intensifican cuando se hace la postulación del autocuestionamiento lúdico y perverso del proceso escritural. Hay que recordar que esta reedición de 2005 incluye fragmentos elididos en la publicación primigenia que reclaman una toma de postura por parte de quien lee porque de hecho traen consigo un juego delirante y desafiante que escandaliza y tranquiliza. En la novela breve, por otra parte, el discurso edificado sobre coordenadas que devienen continuación de la fragmentación temporo-espacial que signa *El exilio del tiempo*, evidencia una interpelación más latente en tanto el receptor se presume como ínsito al discurso: “El lector para comprender mi alegría debería tener la bondad de recordar que mi prima Isabel, exiliada por el tiempo, se fue en 1970 a Francia a estudiar estructuralismo y lingüística con Roland Barthes”. (p.370).

En virtud de lo que he planteando hasta ahora, tanto en *El Exilio...* como en *Me abrazó...* la organización discursiva es el resultado de los designios de una voz narrativa central que, paradójicamente, denota en sus rupturas y continuidades el carácter dialógico que, temática y estructuralmente, invade ambas novelas; entre ellas se establecen vasos

comunicantes que extienden sus redes hasta los contextos físicos/culturales e históricos con los que interactúan y coquetean los constructos ficcionales. Esa interacción nos deja como legado un gran intertexto en el que es posible leer *otra* Historia, la que cuentan los olvidos, las omisiones y los escándalos silenciados, y que nos desbroza el camino para pasar de la memoria individual que reflexiona e ironiza a la memoria colectiva en la que está lo recuperable del imaginario histórico y las subalternidades. Esto es, precisamente, lo que me ha llevado a afirmar, y , en eso debo que insistir, que los espacios y los objetos conjuntamente con la ironía juegan un rol protagónico en *Dos novelas* por cuanto proyectan hacia los enunciados de los personajes, el hablante implícito y la narradora imágenes en las que se redimensionan las significaciones de los textos. He allí lo que le otorga sentido al *tiempo* escrito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación Verbal*. México: Siglo veintiuno editores.
- Zavala I.(1993). Las formas y las funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. En: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana).Teoría feminista: discursos y diferencia*. Díaz-Diocaretz y Zavala, (Coords.).Madrid: Anthropos y Comunidad de Madrid
- Dorra, R (1989). *Hablar de literatura*. México: Fondo de cultura económica.
- González, B. (1991). *No sólo para mujeres(el sexismo en los estudios literarios)*. En: *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Nº 31-32. Año XVI. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Krisinski, W. (1998). *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*. Madrid: Iberoamericana.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. Estudio de la obra narrativa. México: Siglo veintiuno editores.
- Puerta, C. (2002). Fragmentación vs. continuidad: dicotomía discursiva en El exilio del tiempo (1990) de Ana Teresa Torres. *Memorias del XXVIII Simposio de Docentes e investigadores de la Literatura Venezolana*. Caracas: USB, octubre-noviembre
- Saona, M.(2004). *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Torres, A. T.(2005). *Dos novelas: El exilio del tiempo. Me abrazó tan largamente*. Mérida/Venezuela: El otro el mismo.
- Torres, A.T. (2006). *El alma se hace de palabras*. Caracas: Editorial Blanca Pantín