



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

EL ESPACIO Y LA MIRADA: SUJETOS FEMENINOS MIGRANTES EN *CENIZA EN LA BOCA*, DE BRENDA NAVARRO

SEPTIEMBRE 2025

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA

PRESENTA

LIC. DIANNE GARCÍA GÁMEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

ASESORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

Agradecimientos:

A mis padres, siempre.

A mi hermana, por acompañarme en la aventura.

A mi asesora, por su apoyo y su confianza.

Por todo lo que me han enseñado en estos dos años, a mis profesores de la maestría y, en especial, a mis lectoras de tesis, por acompañarme también en mi proceso de culminación de estudios.

A Carlos y a Arian, por ayudarme y aconsejarme en mis primeros meses en México, tan difíciles.

A mis compañeros del posgrado, en especial a la generación 2023-2025 de la Maestría en Literatura Hispanoamericana, por ser parte de esta maravillosa experiencia.

A la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y a SECIHTI, por la oportunidad.

Índice

Introducción	2
1. Espacio y literatura.....	7
1.1. Algunas perspectivas de análisis textual del espacio.....	9
1.1.1. La <i>topoiesis</i> del espacio textual.....	17
1.2. Propuesta metodológica	20
1.2.1. La perspectiva	23
1.2.2. La percepción y la voz	24
1.2.3. Actante cognitivo y dimensión pasional del discurso.....	27
2. Antecedentes de la cuestión: mujeres extranjeras en obras de autoras hispanoamericanas en España durante el siglo XX	32
2.1. Elena Garro	34
2.2. Cristina Peri Rossi.....	41
3. El espacio textual en <i>Ceniza en la boca</i>	45
3.1. Argumento y rasgos generales de la novela	45
3.2. Perspectiva: percepción y voz	46
3.3. Configuración de la espacialidad en el texto.....	53
3.3.1. El cuerpo como espacio	53
3.3.1. Espacio exterior: los lugares narrados.....	65
3.3.1.1. Interrelación entre los marcos principales del espacio ficcional	65
3.3.1.2. Escenarios vinculados por analogía	72
Conclusiones	89
Referencias.....	98

Introducción

Cuando se rastrea la presencia del personaje de la mujer migrante en la literatura, nos encontramos con un escenario poco frecuentado. No son muy numerosas las obras que, antes del presente siglo, se interesan por las problemáticas de las migrantes, a pesar de que estas han participado en las migraciones de todas las épocas¹. Sin embargo, tal panorama ha ido cambiando en el primer cuarto del siglo XXI, pues cada vez es mayor el número de textos en que la extranjera ocupa un lugar relevante.

Asimismo, en años recientes se aprecia una tendencia al aumento de la cantidad de escritoras que se interesan por dichas problemáticas (García Argüelles 79; Rodríguez Hicks 33). Sin ánimos de ofrecer un catálogo totalizador, en relación con la literatura mexicana, se puede mencionar a María Amparo Escandón, Rosina Conde, Rosario Sanmiguel, Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte, Reyna Grande y Valeria Luiselli (Rodríguez Hicks 33), listado

¹ A partir de un rastreo del tema de la mujer migrante en la historia de la literatura, se ha observado que, con variaciones, la figura de la extranjera ha estado presente desde hace miles de años en la tradición literaria occidental. Ya en la antigua Grecia, en obras de autores como Homero y Eurípides, las migrantes ocupan lugares significativos —si bien el primero, a diferencia del tragediógrafo con su Medea, no estaba interesado en reflexionar sobre la situación de estas—. Desde estos momentos iniciales, la figura de la migrante se ha representado reiteradamente como vulnerable, a expensas de las decisiones y del poder de los hombres, lo cual añadía otras dificultades al hecho mismo de desplazarse más allá del territorio natal. Así lo atestiguan, por ejemplo, la Medea de Eurípides y sus troyanas vencidas, llevadas como botín a tierras lejanas. Por otra parte, es posible distinguir una genealogía de autoras, cuyos primeros referentes se remontan al Medioevo, y que, desde distintos géneros y escrituras, se interesan por las experiencias de las mujeres que, por diferentes motivos, se desplazan entre lugares diversos. Así, se podrían mencionar, como ejemplos, los textos de las peregrinas a Tierra Santa, entre las que sobresalen Silvina de Aquitania y Egeria; las cartas a sus familiares que, en los siglos XVI y XVII enviaban a España las migrantes europeas en el Nuevo Mundo —como la que remite Doña Mariana de Morguiz a su hermano y a su padre, en Medina del Campo, en *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540-1616*, compilado por Enrique Otte; igualmente, las memorias y libros de viajes que escribieron autoras decimonónicas como Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Flora Tristán, entre otros exponentes.

A pesar de que, en épocas posteriores, los rasgos de la indefensión y la fragilidad se siguen encontrando vinculados a las migrantes, quizás por la propia condición femenina en sociedades patriarcales, desde el inicio se encuentran otros textos donde las féminas se autoafirman como sujetos de razón, como en el *Itinerarium ad Loca Santa*, de Egeria, en que esta hace una demostración de que las de su sexo también podían tener inquietudes intelectuales y plena capacidad para satisfacerlas.

En el linaje antes mencionado, se inscriben, indudablemente, las escritoras contemporáneas que, como Brenda Navarro, abordan en sus obras el tema de la migración femenina.

al que se le podrían incorporar otros nombres, como el de Margarita Oropeza y Liliana Pedroza, en cuyas obras la migración femenina ocupa un sitio de interés². En los textos de estas autoras, se piensa el desplazamiento fundamentalmente hacia los Estados Unidos, con una especial atención a los espacios de fronteras.

Brenda Navarro (1982), que radica en España desde 2015, es también una voz que debe ser incluida en ese grupo. En 2018, publicó su primera novela, *Casas vacías*, donde explora tópicos como la maternidad no normativa, la infancia, la familia, la violencia y las desapariciones forzadas. Cuatro años después, en marzo de 2022, dio a la luz la segunda de sus obras, *Ceniza en la boca*. Con ella, la creadora se inscribe en el grupo de las autoras mexicanas que abordan el tema de la migración femenina, aunque los personajes de su segunda novela, a diferencia de los de aquellas, no cruzan a los EE. UU., sino que se marchan a España. En este sentido, Navarro dialoga con un considerable número de autoras hispanoamericanas en España, quienes, en la segunda década del presente siglo, han publicado textos literarios en los que reflexionan sobre las experiencias de féminas migrantes en Europa (Basáñez Barrio y Rodríguez Muñoz 1). Algunas de las autoras y obras que se hallan en esta línea son: *Nada que declarar. El libro de Diana* (2015), de la peruana Teresa Ruiz Rojas; *Volver antes que ir* (2012), de la argentina Flavia Company; *Permiso de residencia. Crónicas de la emigración ecuatoriana a España* (2013), de María Fernanda Ampuero; *Mujeres Migradas* (2018), de la hondureña Cynthia Maldonado (Basáñez Barrios, “La resignificación de la literatura” 137). Aunque quizás podrían hallarse otros exponentes, a esta muestra deben añadirse textos como *Las otras vidas* (2005), de Clara Obligado; *Lo que*

² En el ámbito del testimonio, se debe mencionar el texto *El atardecer de la vida* (2016), de la psicóloga mexicana residente en Canadá, Esther Frid, quien recopiló las experiencias de siete de sus pacientes, mujeres residentes en Canadá que proceden de distintos países de América Latina, entre ellos México.

aprendí en la peluquería (2011), de la propia María Fernanda Ampuero; el cuento “Giro, giro y no dejo de girar” (2012) y la novela *Transterrados* (2018), de la colombiana Consuelo Triviño Anzola.

Ceniza en la boca narra las experiencias de una familia mexicana fragmentada por la migración y la violencia. Contada en primera persona, como un monólogo interior en que la narradora intradiegética cede la voz y la mirada en múltiples ocasiones a otros personajes y también a sus yoos de otras épocas, en cuanto seres del mundo, se trata de la indagación interior de una joven que, luego del suicidio de su hermano, realiza un ejercicio de memoria con el que intenta hacer presente el cuerpo de aquel y entender las razones que los llevaron a irse de su país, al aislamiento y al desarraigo.

En esta investigación se propone un análisis de *Ceniza en la boca* que parte de la hipótesis de que, en la novela, la migración suscita el proceso de crecimiento y maduración de la protagonista, reconstruido ulteriormente por la narradora. Así pues, para demostrar tal idea, se propone, como objetivo general del presente trabajo, estudiar los costos de la migración para la hermana de Diego y su evolución como personaje. Para lograr tal fin, se plantean como objetivos específicos los siguientes:

1. Comparar, en la dimensión cognitiva del discurso, las diferentes evaluaciones del espacio que establecen quienes perciben. ¿Quién percibe qué y cómo lo evalúa? ¿Cómo varían los puntos de vista de la narradora con respecto a los de sus yoos de otras épocas en tanto actantes cognitivos? ¿Qué valor tienen estos cambios para entender la evolución de la protagonista?

2. Determinar si a lo largo de la historia se producen variaciones en los modos en que la protagonista y la narradora son afectadas emocionalmente por sus percepciones del espacio.
3. Comparar los costos emocionales que enfrentan las migrantes de *Ceniza en la boca* con los que afectan a las extranjeras de textos escritos por autoras hispanoamericanas en España durante el siglo XX.

En relación con la última meta, cabe aclarar que es interés de la presente investigación reparar en las consecuencias emocionales que les trajo a esas figuras femeninas marcharse de sus lugares de origen y hacer vida en otra parte. Por tal razón, la selección de los textos, que anteceden a Brenda Navarro, y a otras autoras latinoamericanas en España, en el abordaje actual del tema de la migración femenina, no se basará en las condiciones de que sus personajes sean migrantes, exiliadas o refugiadas, etc. —categorías a veces de límites imprecisos, que pueden solaparse—. Así pues, en este trabajo se atenderá al hecho mismo de que se trata de féminas que, independientemente de las razones por las que lo hacen, salen de sus países y asumen el costo inmenso de dicha acción. Teniendo en cuenta tales propósitos, en lo adelante se empleará el término de mujer migrante para hacer alusión a diversas circunstancias que implican el desplazamiento de féminas de un área geográfica a otra.

El acercamiento a *Ceniza en la boca* que se propone resulta pertinente por varias razones. La primera de ellas está relacionada con que el fenómeno de la migración femenina, como tema literario, ha venido a cobrar auge hace relativamente poco tiempo. También es reciente que cada vez más autoras aborden tal asunto en sus obras, razón por la cual hay mucho que estudiar sobre ello en las escrituras de mujeres. Por otra parte, la segunda novela

de Navarro, habiendo sido publicada en 2022, hasta el momento no ha sido objeto de suficientes investigaciones³.

Para llevar a cabo la tesis proyectada, el trabajo se estructura en tres capítulos. El primero de ellos se ocupa de la revisión de bibliografías sobre el espacio textual y de trazar, para analizar la novela posteriormente, una propuesta metodológica centrada en el análisis de la relación del personaje con el espacio, con especial interés en la perspectiva narrativa y en cómo se revelan, en la manera en que el personaje habita el espacio, la dimensiones cognitiva y pasional del discurso. El segundo capítulo se dedica a indagar cómo se abordan los costos emocionales de ser mujer y extranjera en textos del siglo XX, escritos en España por autoras latinoamericanas; pues estos son precursores del creciente interés que muestran actualmente, por la figura de la migrante, muchas de las creaciones de narradoras hispanoamericanas en ese país, entre las que se incluye Brenda Navarro. Finalmente, el último capítulo se enfoca en el estudio de la espacialidad en *Ceniza en la boca* y en la aplicación de la metodología elegida, para dar respuesta a las interrogantes de esta investigación.

³ Hasta el momento, en la web solo se han encontrado al respecto algunas reseñas y un Trabajo de Fin de Grado, de la Universidad de Alicante, perteneciente a la estudiante Ana Inmaculada Albarral Martínez, que se centra en analizar los temas del suicidio y el duelo como articuladores de la novela, sin reparar en el impacto de la migración en los personajes femeninos.

1. Espacio y literatura

En los estudios literarios, los análisis sobre la espacialidad en los relatos estuvieron, durante mucho tiempo, en un segundo plano, por no considerarse de relevancia para la estructura y la significación del texto (Ruiz Prado 140). Se privilegiaban, en cambio, otras instancias de la narración: la voz, la perspectiva, el tiempo, los personajes, etc. Sin embargo, a lo largo del siglo pasado, se fue haciendo mayor el interés por la configuración del espacio y sus implicaciones semánticas en las obras literarias. Así, se generaron variedad de estudios sobre estos temas, desde diversos enfoques. Cada vez más, se iba dejando de lado la noción del espacio como simple lugar donde sucedían los acontecimientos y se iba entendiendo que el espacio no funciona solamente como telón de fondo o simple escenario donde ocurren las acciones (Biglieri 36; Zubiaurre 17); que no se trata de una instancia independiente ni aislada, ni de un mero recurso de estilo para narrar acciones simultáneas y que no está relacionado solamente con el plano temático o contenidista (Zubiaurre 20). Se empieza a considerar, en cambio, que el espacio es “parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto” (20).

Ante el interés creciente por el espacio y la variedad de estudios que sobre este tema se habían ido publicando, el polaco Januz Slawinski se dio a la tarea de sistematizar la naturaleza de tales indagaciones y, de esta manera, dilucidar los rumbos que iban tomando tales análisis. Así, agrupó en siete categorías los trabajos que existían en torno al espacio. De acuerdo con Slawinski, un primer conjunto de investigaciones sobre el espacio sería el de aquellas que se centran en la morfología de la obra literaria; se trata, en estos casos, según el teórico, de estudios de poética sistemática. Un segundo grupo correspondería a los análisis que atienden “las aprehensiones convencionales—propias de épocas, culturas literarias,

corrientes o géneros” (Slawinski 4) y el autor se refiere a tales acercamientos como investigaciones de poética histórica. La tercera de las categorías está integrada, en la sistematización del teórico polaco, por las indagaciones que centran su interés en el nivel semántico de la lengua, específicamente en relación con las obras literarias, o sea, aquellos estudios que, desde el análisis de la gramática y los recursos literarios, analizaban la configuración del espacio (4). Los estudios que intentaban dilucidar las diferencias, de una cultura a otra, de las concepciones espaciales y, así, los patrones culturales implicados en ello (5), integran el cuarto grupo en la sistematización que realiza Slawinski. Mientras, reúne en una quinta categoría los análisis que se enfocan en los universales arquetípicos, aquello que es patrimonio universal, trasciende culturas e incide en la sensibilidad de los autores y se deja ver en el estilo, el sentido y los temas de los textos literarios (6). El sexto conjunto de estudios está compuesto por los que aluden al espacio literario “como copia *analogon* del espacio físico” al tratarse de espacios que refieren a otros que existen extratextualmente (6). La última clasificación se refiere a los trabajos que conciben la obra literaria como un espacio particular, con una estructura propia, con “estratos, niveles, disposiciones, zonas” (7).

Con respecto a la organización realizada por Slawinski, Escobar Fuentes señala como una limitación que las categorías antes presentadas obedecen al criterio de la perspectiva que se les ha dado a estos estudios y no al del objeto al que atienden, que la estudiosa considera de límites muy imprecisos (Escobar 55). En relación con las indagaciones que se enfocan en el análisis del espacio textual, representado en la literatura, Escobar advierte dos grandes grupos, el de las aproximaciones textuales, “que ofrecen propuestas de análisis textual, es decir pautas para delimitar el espacio en la narración” (56), y el de las aproximaciones fenomenológicas, “que plantean posibilidades de interpretación de espacios y lugares sin

detenerse en mostrar los mecanismos a través de los cuales estos fueron construidos o pueden ser identificados” (Escobar 56).

La presente investigación, siguiendo la clasificación de Escobar Fuentes, estará sustentada por aproximaciones de índole textual que serán presentadas a continuación, antes de esbozar, finalmente, una propuesta metodológica abocada a dilucidar las implicaciones, en el espacio, de ciertas instancias narratológicas –percepción y voz– y de las dimensiones cognitiva y tímica del discurso. Un análisis de esta naturaleza permitirá precisar cómo, a partir de elementos lingüísticos y textuales y de las relaciones de estos con el espacio, se configuran los sentidos de una obra y se presentan así sus “modelos de mundo”.

1.1. Algunas perspectivas de análisis textual del espacio

En *Crítica literaria*, específicamente en el capítulo “Espacialidad imaginaria y valor poético”, García Berrio se refiere a la existencia de dos espacios fundamentales en relación con los textos literarios: el espacio implicado, es decir, el espacio como espacio material y físico de la escritura, y el espacio referenciado, temático, del texto literario. Sobre este último reflexiona en páginas ulteriores y observa en él que se rige por una “geometría fundamental de formas en el espacio (verticalidad lineal ascendente o descendente de la línea, círculo y centro; impulsos encontrados de expansión y convergencia en el plano y en el espacio tridimensional; el juego contrastado de fuerzas contrapuestas que deciden estados de equilibrio, etc.)” (García Berrio 182). Es interesante su distinción entre diseños espaciales dinámicos y diseños espaciales estáticos. En relación con los primeros, señala la existencia, en una línea vertical, de trayectos espacializados de ascensión y caída; en la horizontal, de expansión y choque (García Berrio 188). Con respecto a la espacialidad estática, esboza otro esquema similar: ámbito, como espacio protegido, “idea-sentimiento de extensión interior

(circular) protegida y propicia” (García Berrio 190); cerco, como el contrario del ámbito, con la representación de lo adverso del asedio de pulsiones como la angustia, etc. (191). En este apartado de su libro, el académico español aplica su estructura a variedad de textos poéticos y señala la importancia del esquematismo espacial en la configuración estética de mitos literarios (191-193). Al igual que García Berrio, catedráticos e investigadores como Mieke Bal, Luz Aurora Pimentel, María Teresa Zubiaurre, Ruth Ronen y José Antonio Lera plantean estudios, desde un enfoque textual, acerca del espacio literario.

Mieke Bal dedica un capítulo de su *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)* a reflexionar sobre la espacialidad. La neerlandesa establece una diferenciación entre espacio y lugar, al considerar que, en la literatura, los lugares, parte constitutiva de la fábula, son aquellos emplazamientos físicos, medibles matemáticamente, que se podrían ubicar en un mapa, pero que no existen “tal como en la realidad” (Bal 101). Los espacios, en cambio, son lugares percibidos por un personaje, que lo contempla y se comporta de una determinada manera en él, o por un “punto de percepción anónimo” (101).

Para Bal, son tres los sentidos que más intervienen en la percepción de un espacio: vista, tacto y oído y es a partir de ellos que los espacios son presentados en los textos (101). Indican relaciones de cercanía o lejanía, en el caso del oído, por ejemplo; de contigüidad, en el del tacto. Estos tres sentidos son los que permiten determinar la permanencia o no de los personajes en un espacio que Bal llama marco (102). Según la académica, los espacios pueden ser caracterizados a partir de los mismos procedimientos que a los personajes. Así pues, sus contenidos semánticos pueden ser presentados a partir de la repetición, acumulación, relaciones entre espacios, transformación y determinación (Bal 103). Con respecto a este último parámetro, Bal observa que mayor será en dependencia del marco de

referencia, del grado de conocimiento que el lector tenga sobre ese espacio: a mayor conocimiento, mayor determinación; pero también incide en esto el mayor o menor número de cualidades o rasgos que se le atribuyan a ese espacio en el texto (Bal 103). Mientras más características específicas se brinde sobre un espacio, más concreta se tornará su presentación.

También habla la autora acerca de las funciones espaciales y dice que son dos: espacio como marco donde suceden las acciones, y espacio como “objeto de presentación por sí mismo” —cuando los acontecimientos se subordinan a la presentación del espacio, este se tematiza—. En ambos casos, las posibilidades de funcionamiento de este último son las mismas, de forma estable o dinámica.

Un espacio consiste en un marco fijo, esté o no esté tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de los personajes. Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio (104).

Así, el espacio es estable cuando se trata del marco fijo donde tienen lugar los sucesos; dinámico, cuando los personajes se desplazan de un sitio a otro. Estas traslaciones pueden tener, como explica Bal, sentidos relevantes para las obras. A veces, un viaje implica crecimiento o aprendizaje, ir de lo negativo a lo positivo, sin importar que el espacio de llegada sea otro o el mismo. En ocasiones, se producen los desplazamientos sin que exista un objetivo definido: no se va a ningún otro lugar específico, sino que lo que se busca, lo que importa, es el viaje en sí, ganar paz, sabiduría, etc., a través de él. No obstante, también es posible hallar casos en los que el movimiento no tenga objetivos ni deje saldos satisfactorios

y que sea, en cambio, un espacio que pueda significar enclaustramiento e inseguridades (Bal 104).

Para Mieke Bal, resultan de gran importancia las relaciones de los espacios con otros elementos del relato. Menciona, por ejemplo, que las relaciones de espacio y acontecimientos puede resultar en la instauración de un *topos*, cuando se tipifica que cierto tipo de acciones ocurran en un espacio dado y se refiere, como ejemplo de esto, al *locus amoenus* de la literatura medieval, donde tienen lugar buena parte de los encuentros amorosos. También, menciona que otra posibilidad en este caso es que se saboteen antiguos *topoi* de la literatura, al romper con el tradicional vínculo entre espacio y acontecimiento (104). Argumenta la neerlandesa que, además, los escenarios pueden imbricarse de formas muy particulares con los personajes: algunos pueden explicar rasgos, estados de ánimo, etc. –el espacio en la novela naturalista determina las cualidades de los sujetos que en ellos se desenvuelven– (104). Sobre este tema, termina haciendo alusión a las relaciones entre espacio y tiempo. A no ser que se trate de la apreciación del espacio como acción en sí misma, explica que la presentación y descripción de un espacio puede implicar pausas o retardamientos en la progresión de los sucesos, una interrupción de la cronología. Mientras los acontecimientos son finitos, los espacios suelen ser permanentes, razón por la cual, señala Bal, suelen repetirse las alusiones a ellos, “para hacer hincapié en la estabilidad del marco” (105).

En relación con una de las formas fundamentales de presentación del espacio textual, la descripción, Filinich considera, por su parte, que esta no conlleva necesariamente una suspensión de la narración: el relato es una unidad compleja en la cual se privilegia en algunos pasajes el componente narrativo y, en otros, el descriptivo; de manera tal que “la actividad perceptiva puede ser integrada a la totalidad significativa del relato como la base en la que se

fundamenta la significación” (Filinich 191). Asimismo, para Pimentel, la descripción marca un “ritmo” al relato, pues su aparición en el texto puede propiciar expectación o que las acciones sucedan de manera más acelerada o lenta (*El espacio en la ficción* 8). Mientras la dimensión temporal de un relato tiene que ver con la narración, la espacial, dada por la contigüidad del lenguaje, se relaciona con la descripción y su expansión sintagmática, la forma elocutiva privilegiada para crear la ilusión de espacio (7-8). Sin embargo, es interesante la acotación que a esto hace la autora: aunque no haya descripción siempre habrá un “mínimo de espacialidad”, pues los acontecimientos, obligatoriamente, necesitan de un “marco” para suceder (8). Esta teórica define esta forma del discurso como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un *stock* léxico, ya que se propone como una equivalencia entre una nomenclatura y una serie predicativa” (8). Así pues, explica que esto ocurre en el lenguaje por la preeminencia de núcleos como sustantivos propios o comunes y sintagmas nominales, que denoten el espacio o un determinado objeto, y de adjetivos, oraciones o enunciados que los modifiquen, los connoten y les confieran así ciertos significados. La autora se ocupa en definir cuáles son las dimensiones que conforman el espacio (forma, cantidad, tamaño y distribución) y afirma que todo texto está basado en un “contrato de inteligibilidad” que apela a relaciones intersemióticas entre lo pictórico, lo literario, el “mundo real”, etc. (9). El espacio se construye en el lenguaje y, por tanto, en la contigüidad, por lo que para crear la ilusión de realidad se apela a lo intertextual, a lo intersemiótico. El universo del texto presenta un “modelo del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones del individuo y la sociedad, y, de capital importancia, modelos del tipo de significación que puedan tener estos aspectos del mundo” (Pimentel, *El espacio en la ficción* 10); pero también

en “modelos de espacialidad” (Pimentel, *El espacio en la ficción* 10) que remiten al terreno de lo empírico, a los lugares del mundo físico, sin importar que los descritos sean referenciables de manera exacta. Estos “modelos de espacialidad” se relacionan con los lugares extratextuales de tal modo que producen significación textual (10). Quizás una de las conclusiones más valiosas del texto sea que el espacio no funciona sólo como escenario donde ocurren las acciones, sino que también se carga de sentidos y sirve para resaltar ciertos temas y el carácter simbólico de lo narrado; mientras que la descripción es el “lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos” (11).

Igualmente, en *El espacio en la novela realista*, la estudiosa colombiana María Teresa Zubiaurre se refiere a la descripción, mediante la cual “el espacio novelesco se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa” (40). No obstante, como Bal y Pimentel, Zubiaurre también niega que la descripción sea el único modo en que se da el espacio en la literatura⁴. También ella coincide en la relevancia que poseen para ello otros elementos del relato: la propia narración, el movimiento de los personajes y los diálogos (40). De acuerdo con Zubiaurre, son tres las modalidades descriptivas: topografía, prosopografía y etopeya. De la primera de estas se ocupa Zubiaurre en su libro, pero centrándose solamente en la novela realista. Sin embargo, la autora hace un breve recorrido por la evolución de la topografía en este género y a partir de tal revisión observa dos grandes grupos: el decimonónico o realista y el antirrealista o antirreferencial, después del *Nouveau Roman* y la novela experimental (Zubiaurre 44). Basándose en su indagación sobre el tema en textos novelescos y teniendo en cuenta que cada época tiene sus propias preferencias en cuanto a

⁴ Muchos de los autores cuyas teorizaciones sobre el espacio han sido consultadas están de acuerdo en que los acontecimientos, los personajes y sus movimientos, así como la focalización narrativa, son elementos clave para delimitar y cargar de sentido el espacio. Son los casos de, por ejemplo: Bal, Zubiaurre, Pimentel, Alonso Lera y Ruth Ronen.

descripción, Zubiaurre plantea que esta última tiene siete funciones principales: mimética, informativa, estética, lúdica, musical, pictórica y semantizante (45). Aunque en principio se refiera esencialmente a la novela realista, los planteamientos de Zubiaurre son provechosos para los estudios de la espacialidad literaria en general, por esbozar una metodología de análisis basada en el estudio de las relaciones del espacio con otros componentes del texto – personajes, punto de vista, acción, tiempo, descripción⁵, susceptible de ser aplicada exitosamente a textos narrativos de diversa índole.

Asimismo, Ruth Ronen, en su artículo “Space in fiction”, diseña un modelo de análisis textual del espacio que resulta de gran utilidad, sobre todo por la importancia que confiere a los personajes en la determinación de los espacios en la narración. La autora parte de la noción de que el espacio se construye en el lenguaje, a partir de diversos recursos lingüísticos y literarios. De acuerdo con Ronen: “Fictional constructs of spaces are the products of the integration of dynamic bodies of spatial information” (423). En relación con esos cuerpos dinámicos de información espacial, la autora refiere la distribución de estos en marcos⁶ y la existencia, al interior de los marcos, de escenarios. Define los primeros como

⁵ Entre los autores cuyos aportes hemos revisado aquí son varios los que coinciden en la necesidad de estudiar el espacio en su relación con otras instancias textuales. Como Mieke Bal, Zubiaurre también plantea un análisis del espacio que se vale de conceptos de la teoría narratológica, como los que tienen que ver, por ejemplo, con la focalización narrativa.

⁶ El concepto de marco es también trabajado por Aníbal Biglieri en “Espacios narrativos medievales: propuestas para su estudio”. En este artículo, a partir del análisis de un texto medieval, el académico habla acerca de la posibilidad de identificar distintos marcos en los relatos, a partir de la distancia que aquellos tengan con respecto al punto desde el cual se focaliza. En el caso específico del texto que Biglieri analiza –una escena de *Enrique Fi de Oliva*– observa tres: uno primario (desde el cual se orienta la perspectiva); otro secundario, ubicado a cierta distancia y observado desde el marco primario; finalmente, un tercero, un marco temporalmente inaccesible, que no es visible para los personajes, pero cuya existencia se infiere en el relato. Biglieri se refiere a estos casos particulares de marcos como “áreas concéntricas” determinadas según la distancia a que se encuentran de los personajes (32); “superficies periféricas que se van alejando gradualmente a partir de un centro” (33). A pesar de que el fragmento analizado por Biglieri, y la literatura medieval en general, arrojan informaciones muy exiguas sobre el espacio, los marcos precisados por medio de la focalización, y de los grados de participación de los personajes en ellos, ilustran las relaciones de poder y las maneras particulares que cada quien tiene de percibir y vivir el espacio, significativas para el sentido global del texto en cuestión. Ruth Ronen

lugares de la ficción que les confieren determinaciones topológicas a eventos y estados en la historia (Ronen 423). Los marcos son categorías que poseen subcategorías. Por su parte, los escenarios son una de esas subcategorías, instancias más pequeñas y acotadas, integradas por un conjunto de lugares ficcionales que son el foco topológico del relato. Son el punto cero donde se localizan los acontecimientos presentes y los estados de la historia (423).

Ronen explica que los marcos pueden expresarse de dos maneras: bien por mención directa, bien de forma indirecta (por la descripción de un objeto que pertenece a un determinado lugar, por ejemplo). Igualmente, a esto añade que existen diferentes recursos por medio de los cuales se construyen los marcos: los ya mencionados modos de expresión; los grados de intimidad (alrededores inmediatos de un escenario, marcos secundarios, marcos inaccesibles, marcos temporales lejanos y espacio en general); los grados de factibilidad y las propiedades, ya sean las físicas o las que atañen a la naturaleza de los acontecimientos. Ronen confiere gran importancia a los personajes, porque es a partir de ellos y de su interacción y movimientos en el espacio, que se puede describir y determinar el significado de los marcos y, además, interpretar el espacio de una determinada forma (437). Para esta autora, los lugares que integran un espacio ficcional no están relacionados entre sí de una manera neutral: están en constante relación a partir de ciertas propiedades en común, aun cuando posean otros rasgos diametralmente opuestos (437).

emprende un análisis de estas categorías mucho más abarcador, al teorizar sobre la espacialidad literaria en general y no acerca de la que se produce en una etapa en particular.

1.1.1. La *topoiesis* del espacio textual

El presente estudio se encauzará a partir de la metodología delineada por Ramírez Olivares *et al.* en “Topoiesis del espacio textual”, pertinente sobre todo por atender las relaciones del espacio con otros elementos del relato. El texto parte del reconocimiento de que para que exista espacio no necesariamente tiene que haber descripción, ya que en muchos textos es posible hallar otras marcas que denotan y crean espacio. Así pues, los autores diseñan una metodología de análisis que toma en consideración otros elementos – el acontecimiento o motivo, el personaje y el objeto– en su relación con el espacio (Ramírez Olivares *et al.* 38).

De acuerdo con Ramírez Olivares *et al.*, se entiende por espacialización del acontecimiento su vínculo con un espacio, que puede ser real o ficticio y específico, concreto, o abstracto, lo cual va a ofrecer un significado del acontecimiento (38). El espacio “se concreta en un lugar”, cuando se está en presencia de un espacio con nombre propio y características distintivas que dotan de significado al texto, es decir, un lugar es el resultado de la semantización de cierto espacio por su relación con el acontecimiento (39). De acuerdo con Aníbal Biglieri, en “Espacios narrativos medievales: propuesta para su estudio”, los lugares, poseedores de rasgos particulares, son sitios de “conflicto, apropiación, control y poder” y son, por ende, percibidos, interpretados y habitados de formas diferentes, y a veces contrapuestas, por los personajes que se desarrollan en ellos (35). Para el estudioso, los lugares están dotados de ciertas características que los vinculan con una determinada “visión del mundo” o, también se podría decir, empleando el concepto de Asensi, con un “modelo de mundo”: “los lugares no son espacios abstractos, sino sitios dotados de valores específicos, que remiten a una ‘visión del mundo’ que el lector va (re)construyendo al compás de la

lectura pública o privada, según sean las circunstancias en que se haya producido o se produzca la comunicación literaria” (Biglieri 35-36, citado por Ramírez Olivares *et al.* 39).

En relación con la instancia del personaje, Ramírez Olivares *et al.* señalan, como rasgos que se han tener en cuenta para el estudio del espacio, la manera en que los personajes interactúan con los espacios, sus desplazamientos en estos, el modo en que los perciben y en que perciben e interpretan los modelos de mundo que los espacios presentan. Para Ramírez Olivares *et al.*, el personaje implica “una presencia y cómo tal ocupa un lugar determinado y se desplaza en una dimensión espacio temporal. Además, como sujeto que cobra vida dentro de un espacio textual, entabla una relación con su mundo circundante desde una perspectiva específica” (40). La focalización de los espacios es, en este punto, un elemento de gran relevancia, tal como lo explica María Teresa Zubiaurre:

Uno de esos recursos de activación y dinamismo espaciales es precisamente el punto de vista. El narrador, al igual que el pintor, lejos de estar sujeto a un escenario fijo, puede, gracias a las técnicas perspectivistas, dar realce al ángulo espacial que más convenga a sus fines. Pero a la construcción del espacio fictivo contribuye no solo el punto de vista del narrador (sito o no en uno o varios de los personajes) sino también el movimiento que estos protagonizan, sus numerosos itinerarios, sus frecuentes entradas y salidas (27).

Ramírez Olivares *et al.* se refieren a casos concretos de espacialización de los personajes —ubicación o desubicación de estos en el espacio; el desplazamiento de los personajes por diferentes espacios; la percepción que el personaje tiene del espacio; estetización del mundo; la memoria y la ensoñación; lo interior visto como hogar y protección, frente a lo exterior, el universo, como sitio que produce temor e inseguridades, “lucha dramática en el personaje”

— (Ramírez Olivares *et al.* 40-41). De acuerdo con Ramírez Olivares *et al.*, todos estos aspectos son importantes porque demuestran que la espacialización del personaje a veces se da a partir de un procedimiento vinculado a una vivencia de ese mismo sujeto (42). La percepción que el narrador o los personajes tengan del espacio varía en dependencia de diversos factores: la edad, la psicología, la capacidad o incapacidad física, el conocimiento que posean del objeto, etc. (42). Esta *topoiesis* del personaje puede aprehenderse a partir del análisis de la focalización, que Ramírez Olivares *et al.* consideran de gran relevancia para discernir valores y sentidos que subyacen en el espacio y el texto literarios (42).

Ramírez Olivares *et al.* afirman que la focalización, restricción de campo, punto de vista o, como también se le ha llamado, percepción, es fundamental para la *topoiesis* del personaje; sin embargo, no ofrecen mayores pautas de análisis al respecto, por considerar que sobre tal tema existen numerosos trabajos que brindan las herramientas teóricas y metodológicas necesarias para su estudio (43). Por esta razón, remiten a obras de autores como Gerard Genette, Mieke Bal y Jean Pouillon, no sin antes formular una serie de interrogantes que el exégeta de la espacialización del personaje debe plantearse: ¿Cómo habitan los personajes en el espacio? ¿Cómo se desplazan entre espacios y qué implican estos movimientos? ¿Cómo perciben los personajes el espacio? ¿Quién o quiénes focalizan? ¿Qué focalizan? ¿Qué reacción les provoca el modelo de mundo encarnado en cada espacio? (43).

Finalmente, Ramírez Olivares *et al.* mencionan otro aspecto que se debe tener en cuenta en el estudio del espacio textual: la espacialización del objeto por medio de dos vías, la focalización y la descripción. Aunque, como ya hemos dicho, la dimensión espacial de una novela no se concrete únicamente por la descripción —también intervienen en ello los desplazamientos, los diálogos de los personajes, la propia narración (Zubiaurre 40) e incluso

se pueden apreciar, con una lectura cuidadosa, marcas de espacialidad muy implícitas en la propia temporalidad del relato (Biglieri 27-28)—, es en los pasajes descriptivos donde el espacio adquiere unos contornos mejor definidos (Zubiaurre 40). No obstante, también debe atenderse la percepción que del objeto tiene el personaje o narrador, así como considerar que no en todos los textos literarios se observan los dos procedimientos de espacialización del objeto.

En la presente investigación, nos centraremos sobre todo en la *topoiesis* del personaje y en la del objeto; sin embargo, en aquellos pasajes que así lo requieran nos referiremos también a la de acontecimientos.

1.2. Propuesta metodológica

Con la finalidad de determinar la *topoiesis* de los personajes y la de los objetos, seguiremos la propuesta de Ramírez Olivares *et al.*, quienes entienden que el elemento fundamental en la configuración de ambas es la focalización o perspectiva⁷. Cabe aclarar, en relación con este último concepto, que en la presente investigación se tomará como referencia lo planteado

⁷ Los textos sobre focalización/ perspectiva/ percepción consultados manejan una terminología más o menos variable y no siempre aluden con estos vocablos a conceptos delineados bajo los mismos criterios. En el texto *Figuras III*, por ejemplo, Gerard Genette define la perspectiva como “un segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo” (241). Para referirse a lo que Pouillon y Todorov nombran visión, campo y punto de vista, Genette utiliza el término focalización, en declarada deuda con el “foco narrativo” de Brooks y Warren, para evitar las implicaciones semánticas meramente visuales que poseen esos primeros vocablos (244). El narratólogo francés habla de diferentes tipos de focalización en los relatos: focalización cero (el relato no focalizado, cuando el narrador sabe más que los propios personajes); focalización interna (cuando el narrador dice lo que sabe un personaje o cuando se orienta la narración desde la perspectiva de uno o varios personajes, de manera fija, variable o múltiple) y focalización externa (en los relatos conductistas u objetivos, donde solo se informan de los hechos físicos, externos, porque el narrador dice menos de lo que el personaje sabe) (244). Como también señala Genette, los diferentes tipos de focalización rara vez se dan de forma pura, sino que suelen aparecer de manera mixta en los relatos. Genette se refiere también a casos específicos en que es posible apreciar alteraciones de la coherencia del código de focalización como “infracciones aisladas”. En este sentido, distingue dos posibilidades: paralipsis y paralepsis. La primera de ellas tiene que ver con la omisión, con dar menos información de la que es necesaria y la segunda, con brindar más datos que los que permite el código de focalización del relato (1989, 250).

al respecto en el libro *La voz y la mirada* por María Isabel Filinich, quien considera que en el análisis de la perspectiva narrativa se deben tener en consideración dos aspectos: la percepción y la voz.

Así pues, nos detendremos con especial interés en estos dos conceptos constituyentes de la situación narrativa, explicados por Filinich en *La voz y la mirada*, texto provechoso también, tal cual señala Pimentel, por la distinción que establece entre el narrador, como sujeto responsable de la enunciación en el nivel intratextual, y la perspectiva y voz narrativa, “como una actualización de los diversos valores semánticos contenidos en la noción de perspectiva o punto de vista, uno concreto-sensorial, el otro abstracto-moral e ideológico” (“María Isabel Filinich. *La voz y la mirada*” 389). Según Filinich:

la perspectiva hace referencia a dos acepciones habituales en el uso del término: por una parte designa el fenómeno físico de restricción de campo visual en la percepción del espacio, inherente a toda mirada; por otra parte se refiere, en sentido metafórico, a la toma de posición frente a lo dicho, a las apreciaciones, evaluaciones y juicios que muestran el lugar donde se ubica el sujeto de la enunciación. El primero es un fenómeno de percepción, el segundo, un fenómeno de voz: ambos sentidos han de tenerse en cuenta en el análisis de la perspectiva narrativa (27).

Consideramos que lo planteado por Filinich sobre la perspectiva resulta una apoyatura teórica fundamental para el análisis de la espacialidad, sobre todo por su abarcador análisis de la percepción como fase no lingüística de la aprehensión del significado, cuyos participantes activos son, para la estudiosa, tanto el sujeto observador como el objeto informador. Este situar también como agente al objeto percibido—ya sea el espacio exterior, el interior o el propio cuerpo— es, a nuestro juicio, un valor añadido de la *Voz y la mirada*. La noción del

carácter activo de lo percibido permite apreciar más cabalmente cómo funcionan semánticamente el espacio y los objetos en él —en el caso específico de nuestra investigación—, en su interacción con los sujetos de la percepción.

Partiendo de las teorizaciones mencionadas, trataremos de responder cómo el espacio se configura en el lenguaje. La propuesta de abordaje de la espacialidad en la literatura de Ramírez Olivares *et al.* será complementada con teorizaciones narratológicas en torno a la voz y a la percepción, así como con estudios acerca de los componentes cognitivos y tímicos del discurso que tales instancias exhiben. La cognición y la pasión implican, respectivamente, la organización de un saber sobre el mundo por parte de quien lo observa y evalúa y el padecimiento de los afectos por sujetos que perciben y hablan desde determinados espacios. Estos últimos, por todo lo anterior, adquieren determinada significación o un valor simbólico, razón por la cual resulta pertinente para esta investigación el análisis de las dos dimensiones discursivas mencionadas. La propuesta de integrar tal estudio a la exégesis de la *topoiesis* constituye un modesto aporte a la metodología diseñada por Ramírez Olivares *et al.*

Para tales fines, se tomará en consideración lo desarrollado por Peter Stockinger en torno a la cognición en el enunciado, en su texto “La enunciación como proceso conceptual”, y lo argumentado por Jacques Fontanille, en “Acción, pasión y cognición”, sobre las dimensiones del discurso.

La noción de actante cognitivo, presentada por Peter Stockinger en “La enunciación como proceso conceptual”, resulta fundamental por la diferenciación que establece entre hablante y observador o evaluador y por su distinción de la posibilidad de existencia de tal categoría en dos niveles, el de la enunciación y el del enunciado, que a veces pueden sincretizarse. Si bien Stockinger habla de observador o evaluador de acciones de los

personajes, tal instancia también es susceptible de ser puesta en relación con el espacio textual, método que puede ser de mucha utilidad para el análisis de la *topoiesis* del personaje y, en general, de la espacialidad. Por otra parte, teniendo en cuenta lo planteado por Jacques Fontanille en “Acción, pasión y cognición”, en *Semiótica del discurso*, se analizará la relación de esta dimensión cognitiva con las otras dimensiones del discurso —tímica o pasional y pragmática—, para precisar de qué manera evalúan y toman posiciones los sujetos frente a ideologías, valores, juicios extendidos y comúnmente aceptados, encarnados en los espacios. Todo este análisis es fundamental para explicar la transformación sufrida por el personaje de la hermana de Diego a lo largo de la historia.

1.2.1. La perspectiva

En relación con la tradicional noción de perspectiva, María Isabel Filinich observa una división entre lo que tiene que ver netamente con percepción y entre aquellas marcas que corresponden a la psicología, sensibilidad o experiencias del enunciador: la percepción se relaciona con el fenómeno físico de la mirada, ya sea sobre un espacio externo, ya sobre el propio cuerpo o el mundo interior; mientras que los juicios sobre lo enunciado, las evaluaciones, revelan el lugar desde el que habla el enunciador y se relacionan, por ende, con la voz (27). Sin embargo, señala la necesidad de tener en cuenta, en el estudio de la perspectiva, ambos sentidos, tanto la mirada como los juicios y apreciaciones que a partir de esta se generan. La autora señala como una limitación de la narratología tradicional el estudiar la perspectiva de una manera relativa. Narratólogos como Genette se enfocan solamente en analizar la mayor o menor capacidad de “visión” o de saber del narrador por sobre el personaje (Filinich 27). Por estas razones, propone una definición de perspectiva que

toma en cuenta también la concepción sobre el acto de percibir, sobre el sujeto y el objeto de la percepción y sobre el nexo entre percepción y saber (Filinich 28).

De acuerdo con Filinich, el nivel de la narración o situación narrativa consta de varios elementos constituyentes: el sujeto enunciativo o narrador, un destinatario de la enunciación, (el narratario), y de una perspectiva que no es sino un “modo de referir la historia, una posición adoptada frente a lo narrado, manifiesta en la percepción y la voz narrativa” (54).

1.2.2. La percepción y la voz

La percepción es la mediación sensorial a través de la cual se da el primer contacto entre los sujetos y la realidad fáctica, que adquiere cierta forma a partir de ese primer acercamiento y, por tanto, se hace posible que los objetos adquieran un determinado sentido. La relación entre el sujeto perceptor, observador, y el objeto percibido, informador, se vuelve crucial en este punto.

El sujeto puede tener como objeto percibido un espacio exterior o interior o al proceso mismo de aprehensión de la realidad, al cuerpo como límite entre lo interior y lo exterior. La relación entre ambos participantes de la percepción, el sujeto y el objeto informador, puede llegar a ser conflictiva. Se trata de un fenómeno complejo, en tanto puede resultar improbable que el sujeto capte al objeto en su totalidad y también debido a que el propio objeto podría “colaborar o resistirse” (Filinich 188). Todo esto se vuelve aún más inextricable si se tiene en cuenta que el sujeto de la percepción, al igual que el objeto, pueden ser únicos o múltiples (Filinich 188).

Cuando lo que se percibe es un espacio exterior, se selecciona entre una serie de rasgos pertinentes para dar cuenta de ese espacio (el aquí vs. el allí, lo englobado vs. lo

englobante, etc.). La observación del espacio le puede conferir a este un valor otro, al tender los nexos entre significantes espaciales y sus significados. Con frecuencia la propia descripción del entorno puede dar razones de la actividad perceptiva, del paso de la observación a la interpretación y el desciframiento; así como de la diferenciación entre el lugar enunciado y el lugar de la enunciación, entre el sitio donde se ubican las acciones y aquel desde el que habla el perceptor (Filinich190-191).

Mientras, cuando lo percibido es el mundo interior, puede haber variaciones en las relaciones entre “informador” y “observador” (190-191), interacción que ha sido sistematizada largamente por diversos autores, que han centrado su atención sobre todo en cuánto saben el narrador y el personaje⁸. En cambio, Filinich propone centrar la atención en las relaciones entre el “observador” (el narrador o un personaje) y el “informador” (el mundo interior del personaje) (196).

A medio camino entre el espacio exterior y el interior como objetos percibidos, se halla el mundo de la experiencia sensorial, del cuerpo como límite entre lo que se percibe en la realidad fáctica, “objetiva”, y en el interior. En estos casos, el perceptor centra la atención en su propio cuerpo y en sus sensaciones. Como dice Filinich, el sentido del mundo circundante se genera a partir del cuerpo, que “homogeneiza lo interoceptivo y lo exteroceptivo” (197). En este punto, cabe hacer alusión a la sensibilidad, como elemento propioceptivo en el cual el sentir trasciende al percibir, en algunos casos con el desborde de componentes pasionales, irracionales, que propician que el individuo se escinda en sujeto cognoscente, perceptor, y sujeto sintiente. Este último, en lugar de homogeneizar lo que percibe fuera y lo que percibe en su cuerpo, lo que hace es colocar el cuerpo “afectado” en

⁸ Véase apartado 2.1. y notas 6, 7 y 8 de este trabajo.

el centro de atención (Filinich 197). De acuerdo con Fontanille, la relación entre el cuerpo que percibe/siente y el “otro” que provoca la percepción puede tener diferentes implicaciones. La primera de ellas tiene que ver con la percepción transitiva de “la cosa como objeto”; la segunda, con un modo recíproco, con la experimentación del cuerpo del “otro” como otro yo (Fontanille 31; citado por Filinich 199); mientras, la tercera, reflexiva, alude a una percepción del “otro” que posibilita o desencadena la percepción del propio cuerpo (Filinich 199).

En cuanto a la unicidad y multiplicidad del sujeto y del objeto de que ya hablábamos, Filinich remite a la clasificación de Fontanille en relación con los tipos de punto de vista. Este distingue cuatro posibilidades: 1) observador único/objeto único (interacción tipo “integrador”); 2) observador único/objeto múltiple (tipo “reclusivo”); 3) observador múltiple/objeto único (tipo “inclusivo”); 4) observador múltiple/objeto múltiple (tipo “exclusivo”)⁹.

El tipo “integrador” cuenta con una focalización “ubicua”, con un focalizador único que crea una imagen unívoca, coherente, del objeto. Mientras, el “reclusivo” se caracteriza por un focalizador único cuyos objetos percibidos son discordantes, incompatibles, no asimilables entre sí. En cambio, el “inclusivo” hace referencia a la variación del punto de vista, de un sujeto a otro u otros, que ofrecen imágenes homogéneas sobre un mismo objeto. Por su parte, el tipo “exclusivo” se presenta como una configuración del punto de vista

⁹ Esta distinción y lo explicado por Filinich en torno a la percepción, tienen antecedentes en la catalogación de Gerard Genette en cuanto a las clases de focalización (focalización cero, interna—fija o múltiple— y focalización variable) así como a lo planteado al respecto por otros narratólogos como Todorov y Lubbock. La focalización cero de Genette, por ejemplo, tiene un correlato en el punto de vista “integrador” de Fontanille, así como la focalización interna lo tiene en el “reclusivo” y el “inclusivo” y el “exclusivo” en la focalización múltiple genettiana. No obstante, las teorizaciones de Filinich y Fontanille resultan más específicas y completas al atender no solamente al sujeto cuyo punto de vista orienta la narración, sino también al objeto de la percepción, como participante activo de esta.

narrativo en que diferentes sujetos hablan desde lugares diversos y tienen nociones también concomitantes, incoherentes entre sí, sobre objetos igualmente incompatibles (Filinich 203-205).

La voz es, junto a la percepción, una de las categorías que Filinich considera integradoras de la perspectiva en narrativa. Si bien la percepción es el componente no lingüístico de la aprehensión de la significación, la voz dota al texto, por medio de la verbalización, de una materialidad, pero también de un componente sintáctico y otro semántico (207).

Para definir voz, la autora recurre a los criterios de Dorra, quien considera que se trata de una “modulación individual del habla” donde adquieren sus contornos los elementos pasionales, es decir, donde a partir de lo fónico se entreve una presencia (Filinich 208). Asimismo, en relación con los textos escritos, en especial en los literarios, se habla de una voz en relación con lo oral, pues en estos se reproducen los esquemas de la comunicación oral. En el nivel intratextual, hay un sujeto que no escribe, sino que dirige un acto de habla a otro que “no lee sino escucha”¹⁰ (208).

1.2.3. Actante cognitivo y dimensión pasional del discurso

Para Peter Stockinger, en el discurso, siempre se da la presencia de alguien que valora, un actante cognitivo u observador que no necesariamente tiene una figura antropomórfica o es un actor del relato, ya que en algunos casos puede tratarse, por ejemplo, de un punto de vista que se introduce en la narración, un adjetivo, etc., cuyas fuentes no quedan del todo claras. Para este autor, en los discursos literarios, narrativos, siempre hay un lugar para la dimensión

¹⁰ En el plano extratextual, encontramos una situación de comunicación diferente, la enunciación literaria, en la cual la comunicación entre autor y lector es escrita (Filinich 208).

cognitiva, un nivel de razonamiento que es condición *sine qua non* del relato, en la elaboración conceptual del objeto del discurso.

De acuerdo con el estudioso, quien retoma la concepción de Greimas y Courtès, la enunciación es un acto compuesto por tres elementos esenciales en todo discurso: la actorialidad, la espacialidad y la temporalidad. En los textos, estos componentes son observables en dos planos diferentes: el de la enunciación y el del enunciado, con diferencias entre un nivel y otro. Así pues, en el de la enunciación la actorialidad, la temporalidad y la espacialidad están dados por la deixis, el “yo”, el “aquí” y el “ahora”, marcas ausentes en el nivel del enunciado. En la dimensión enunciativa, la actorialidad tiene que ver con las parejas locutor/alocutario o narrador/narratario. Mientras, en el enunciado, lo actorial se relaciona con los personajes del relato. La distinción entre tiempo de narrar y tiempo narrado — conceptos tomados de la lingüística textual alemana—es lo que permite caracterizar el componente de la temporalidad en el plano de la enunciación y en el del enunciado. Relativo a la enunciación, el tiempo de narrar es deíctico, al remitir a un T_0 o al contexto discursivo, y expresa simultaneidad, anterioridad o posterioridad. En cambio, el tiempo narrado no es deíctico y sirve “para transformar una organización narrativa en ‘historia’” (Greimas y Courtés, citados por Stockinger 59). También en el componente de la espacialidad se aprecia la misma diferencia entre uso deíctico y no deíctico, en el nivel de la enunciación y del enunciado respectivamente.

Los tres componentes, en la dimensión de la enunciación y en la del enunciado, se relacionan de diferentes maneras, de tal modo que, bien pueden ser distintos de un plano a otro o bien pueden sincretizarse en el discurso (Stockinger 59). Debe aclararse que, aunque puede existir sincretismo entre la actorialidad, la temporalidad y la espacialización de la

enunciación y del enunciado, esto no quiere decir que los tres componentes sean idénticos en los dos planos. Así, la temporalidad es diferente entre el que dice y el que vivió la experiencia, como también son diversas las motivaciones entre ambos sujetos: no evalúa de igual forma el que relata que el que tiene efectivamente una vivencia.

En “La enunciación como proceso conceptual”, una de las ideas que resultan más provechosas es, sin duda, el papel que el autor le confiere al lugar del actante cognitivo como rasgo que puede caracterizar discursos. Stockinger remite a la tipología de discursos narrativos de D. Janik, basada en las posibilidades de sincretismo entre enunciación y enunciado en el componente de la actorialidad (entre narrador/narratario y actor del relato) y también en los sincretismos posibles entre la actorialidad y la temporalidad. Janik distingue cuatro clases de discursos narrativos, a las que se unen dos tipologías especiales o periféricas. Por cuestiones de pertinencia, en este trabajo solo nos referiremos a las clasificaciones que tienen que ver con discursos en primera persona.

El primer tipo de discurso es el discurso narrativo de testimonio. En este, el actor y el narrador son la misma persona, pero el narrador se ubica en un tiempo posterior al del actor y los hechos narrados. Se dice que sus tiempos están desligados porque no hay un observador explícito: se trata de una narración focalizada en el yo narrado. Quien cuenta toma distancia de esos acontecimientos en que fue testigo participante y no juzga ni evalúa, sino que se centra en su yo de entonces. La segunda tipología, la del discurso narrativo autobiográfico, comparte con la primera la misma identidad entre narrador y héroe o sujeto narrado, así como la temporalidad. La diferencia reside en que, en esta, la narración está focalizada en el yo narrador. Los tiempos están ligados porque quien relata es el actante cognitivo, observador o evaluador de la historia del actor en cuestión (su yo del pasado).

Por último, Stockinger considera una forma periférica a aquella que, siendo una narración en primera persona, en la que la identidad del narrador y la del héroe es la misma, tiene un observador autónomo que puede ser tanto el narratario como un evaluador no alocutario.

Stockinger centra su atención fundamentalmente en el nivel cognitivo. En cambio, para el estudio del componente afectivo del discurso resulta una fuente de gran valor para esta investigación el texto de Fontanille “Acción, pasión y cognición”, de *Semiótica del discurso*. En este, el autor explica que existen tres racionalidades que posibilitan articular la experiencia en discurso: la de la acción, la de la pasión y la de la cognición.

De acuerdo Fontanille, la pasión solo puede ser aprehendida por el discurso en el instante en que irrumpen los afectos y las tensiones (Fontanille162). La racionalidad de la dimensión afectiva es, entonces, la del acontecimiento que sobreviene, sin que el sujeto tenga tiempo de programarse (162). El sujeto no puede prever el advenimiento de lo afectivo: en este sentido, es un sujeto paciente, que sufre los efectos de las emociones luego de que ciertas acciones han tenido lugar.

Según el estudioso, los discursos no se sustentan en una sola lógica, sino en lógicas diferentes, de manera tal que las tres dimensiones —pragmática, cognitiva y tímica o pasional— pueden ser autónomas o aparecer en sincretismo (Fontanille 163). En estas, cambian el sujeto que percibe y también el objeto percibido, así como la manera en que se percibe. En cada dimensión, sujetos, haceres y objetos asumen formas diferentes, como también son distintas estas dimensiones en el plano de la enunciación y en el del enunciado.

En el proceso de enunciación, se puede distinguir un agente de la dimensión pragmática, el performador; un agente de la dimensión cognitiva, el observador o actante

cognitivo de Stockinger; en la dimensión tímica, un sujeto pasional que es el que padece los afectos, las pulsiones, etc. En el enunciado, las tres dimensiones son resultado del desembrague, de la proyección fuera de sí del sujeto de la enunciación: el desembrague pragmático permite a los sujetos del enunciado tomar la palabra en el enunciado; el desembrague tímico diferencia las evaluaciones y reacciones afectivas de los sujetos del enunciado en relación con las del sujeto de la enunciación; mientras, el desembrague cognoscitivo establece una desviación, una diferencia en el saber.

2. Antecedentes de la cuestión: mujeres extranjeras en obras de autoras hispanoamericanas en España durante el siglo XX

El siglo XX estuvo marcado por dos guerras mundiales, por innumerables conflictos civiles, crisis económicas y, en el caso de América Latina, por sangrientas dictaduras militares. Indudablemente, todos estos eventos determinaron un incremento de los movimientos migratorios.

Tal fenómeno tuvo grandes repercusiones en todo el contexto iberoamericano. En las primeras décadas de la anterior centuria, por ejemplo, llegaron cientos de miles de migrantes europeos a diferentes puntos de la geografía latinoamericana, que se mantuvo al margen de las dos conflagraciones mundiales y que ofrecía oportunidades de desarrollo económico que para muchos no eran posibles en la Europa de entre guerras. La Guerra Civil Española también determinó la llegada a distintos países de nuestro continente de miles de exiliados provenientes de ese país. Brasil, Argentina, Uruguay, Cuba, Venezuela, México, fueron algunas de las naciones que mayor cantidad de migrantes recibieron en las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, después de la segunda mitad, el panorama de la migración cambiaría, pues se incrementaron los flujos migratorios desde América Latina y el Caribe hacia los Estados Unidos. Además, distintos acontecimientos sociopolíticos, como el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, su radicalización en los años siguientes y las dictaduras militares en países como Uruguay, Argentina, Chile y Paraguay, trajeron consigo que muchos latinoamericanos abandonaran sus países de origen.

Todo esto generó un gran número de muy diversas vivencias de migración que de alguna manera la literatura reconstruyó. Es en el siglo XX, por ejemplo, cuando se comienza a hablar de literaturas de exilio, que abordan fundamentalmente esta problemática y cuyos

autores abandonaron sus países de origen (Rodríguez 3). Además de exiliados, hubo otros tipos de migración: sujetos refugiados, emigrantes e inmigrantes, expatriados, etc., categorías separadas entre sí por límites a veces difusos, que han sido definidas de diversas formas por los estudiosos. Sin embargo, no es objetivo del presente trabajo ahondar en los intersticios de esas clasificaciones ni el análisis que se propone aquí tiene como criterio de selección el que una obra aborde la temática de la migración o, más específicamente, del exilio. Nos interesa, en este apartado, el estudio, en la literatura escrita por mujeres, de las consecuencias emocionales que asumen los sujetos femeninos tras abandonar sus hogares y, agentes de sus propios destinos, inician una vida en otra parte. En este sentido, centraremos nuestra atención concretamente en textos escritos durante el siglo XX en España por autoras hispanoamericanas que, por su tratamiento de la figura de la migrante, son antecedentes directos de Brenda Navarro y del grupo de escritoras quienes, en el mismo país, pero en el siglo XXI, hacen de este sujeto el centro de muchas de sus obras.

Como explica Basáñez Barrios, no son muy numerosos las autoras que, habiendo dejado atrás sus países, se establecieron en España en el siglo XX y dieran cuenta de los procesos migratorios y experiencias de sujetos doblemente excluidos, las mujeres migrantes en una sociedad patriarcal y xenófoba (2). El autor menciona los casos de la uruguaya Cristina Peri Rossi y de las poetisas Ana Becciu, argentina, e Isel Rivero, cubana (2). Además, se debe agregar a esta lista el nombre de la mexicana Elena Garro. En los siguientes acápites, se estudiarán los costos emocionales de sus desplazamientos en los sujetos femeninos migrantes de la narrativa escrita por mujeres hispanoamericanas que residieron en España en el siglo XX, por lo que se circunscribirá el análisis a los libros de relatos *La semana*

de colores y *Andamos huyendo Lola*, de Elena Garro, y a la novela *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi.

2.1. Elena Garro

La obra de la dramaturga y novelista mexicana Elena Garro (1916-1998) está muy marcada por la temática de la migración, con un especial interés en las figuras de las mujeres que abandonan sus lugares de origen y que comienzan a intentar salir adelante en otros espacios. La vida misma de Garro estuvo signada por una continua errancia. Entre los años 1969 y 1991, vivió entre los Estados Unidos, Madrid y París. En estos años, experimentó la angustia del aislamiento y del ser indocumentada y verse, así, prácticamente sin recursos. Quizás estas circunstancias determinaron la preocupación de la escritora por tales problemáticas. Los textos suyos en que estos tópicos se tornan medulares son, sin duda, los libros de relatos *La semana de colores* (1964) y *Andamos huyendo Lola* (1980). En el primero de ellos, escrito cuando aún vivía en México, encontramos un buen número de personajes migrantes, entre ellos mujeres.

En algunos de los cuentos de *La semana de colores*, como en “El zapaterito de Guanajuato” y en “El árbol”, la migración que se presenta es interna, del campo a la ciudad. En “El árbol”, el personaje central es el de una migrante, Luisa, que experimenta vejaciones de todo tipo al intentar, proveniente del campo, establecerse en la Ciudad de México. En “¿Qué hora es?”, narración del mismo volumen, encontramos un sujeto femenino migrante, Lucía Mitre, quien, en cambio, se ha desplazado fuera de su país de origen. Ella, que ha estado atada a un matrimonio sin amor y a una casa que no considera suya, se marcha de México rumbo a París, contando con muy escasos recursos materiales. En esta ciudad, su vida va a transcurrir en el espacio del hotel donde se aloja. Sin hogar, aislada y prácticamente

sin dinero ni bienes, la migración coloca a Lucía en una posición de total vulnerabilidad; sin embargo, también la libera de vivir en la casa de México, en un matrimonio que la había hecho infeliz.

Aunque *Andamos huyendo Lola* fue publicado por primera vez en México, Garro escribió este libro de relatos en 1980, mientras se hallaba viviendo en Madrid. La temática de la migración femenina va a ser central en muchas de las narraciones que integran este volumen. Para los objetivos particulares de la presente investigación, *Andamos huyendo Lola* tiene una gran relevancia, pues es uno de los antecedentes directos del auge, en el siglo XXI, de la temática de la migración femenina en la literatura de nuevas autoras latinoamericanas residentes en España.

En estos relatos, la temática de la migración de las mujeres es fundamental. En los personajes de Leli y Lucía, protagonistas de casi todas estas narraciones, se observan como rasgos fundamentales el miedo, la vulnerabilidad, el desamparo y la pobreza en espacios sumamente hostiles. Los primeros cuentos, como “La primera vez que me vi” y “Andamos huyendo Lola” tienen como escenario la ciudad de Nueva York. A partir de “Debo olvidar”, en cambio, las acciones de los relatos poseen como trasfondo la capital española, a la que se han trasladado las dos migrantes. El volumen, en general, presenta la errancia de una madre viuda, Lelinka, que huye con su hija enferma, prácticamente sin dinero e imposibilitada de obtener residencia legal en los dos países a los que arriba. Esto es lo que sucede en “Andamos huyendo Lola”, cuyas acciones transcurren en un hotel neoyorquino de atmósfera agobiante, donde todos se vigilan. Al final, las dos mujeres terminan huyendo del país, si bien las causas de esta fuga no quedan claras en el texto.

En “Debo olvidar”, en cambio, el espacio donde se ubican estos personajes es el hostel de don Jacinto y doña Repadora, en la ciudad de Madrid. La caracterización física de estos personajes, que recalca sus rasgos de agresividad y crueldad, se corresponde con sus maneras de actuar, mezquinas en alto grado. De modo que recuerdan a los venteros cervantinos, están siempre pendientes de todo lo que sucede, particularmente de las extranjeras, a quienes vigilan constantemente y a quienes violentan al sustraerles sus documentos de identidad cuando estas ya no tienen con qué pagar. Así, la deuda de las migrantes se va haciendo mayor y menores sus posibilidades de salir de tal sitio. La configuración del escenario del hostel refuerza la crueldad absurda del ambiente y la indefensión de los sujetos femeninos. Se trata de un espacio cerrado, lleno de pasillos interminables que se bifurcan, con puertas a un lado y a otro, tras las cuales no se sabe bien quién vive. No se conoce tampoco por qué han llegado hasta allí Leli y Lucía, qué circunstancias las han hecho ir a parar a ese lugar infrahumano. Al borde la muerte por inanición en vísperas de Navidad, la señora Lelinka sueña a su familia, que viene a invitarla a pasar la Nochebuena. En el fragmento se alternan las miradas de la narradora, que es la propia Lelinka después de que la alucinación ha pasado, y la de Lelinka personaje:

Mi abuela Francisca, afilada como una joya en su mañanita de encajes, con su mirada trágica y sus párpados pesados: «Le avisaré a tu madre...» y cerró el libro de pastas rojas y letras de oro que guarda la Historia de Francia, y supe que todos estaban muertos, hasta Tina, a pesar de sus veinte años. Las lágrimas vertidas por ella formaron un puente pequeño y translúcido, tendido para nosotros, los cuatro olvidados del hostel de muros sucios y noche profundamente oscura. «¡Lucía, Lucía,

¡mi familia me invita a pasar la Nochebuena!», grité... «Aquí están todos, debemos cruzar el puente ...» (Garro 234).

En este fragmento, la mirada que se proyecta sobre los personajes es la de la Lelinka que alucina, el personaje que ejerce la cognición de que aquellos a quienes ve están muertos, pero que, en su desesperación rayana en la locura, toma por real el espacio surreal y fantástico del sueño. La metáfora del puente hacia los muertos se levanta como única salida, en medio del hambre y las penurias.

A lo largo de todo el cuento y del volumen, se insiste en la idea de la soledad y desamparo de ambas mujeres y sus gatos en espacios hostiles. Rodeadas de mucha gente, son completas desconocidas en las que nadie repara:

Es la víspera de Noche Vieja y tenemos sábado y domingo sin conserje. La ciudad hierve de gente y es inútil buscar alojamiento en otro hostel. Además no tenemos dinero para mudarnos. ¡Si tuviéramos algún amigo! Pero no hay nadie, ¡absolutamente nadie! Caminamos entre una multitud inexistente preparándose para celebrar la fiesta. «¡Se nos fue el día!... ¡Se nos fue el día!». Pensamos en quedarnos en la calle, pero Lola y Petrouchka nos esperaban encerrados en el armario y tuvimos que volver (Garro 248).

El final del relato contenido en el manuscrito termina en *suspense*. Los hosteleros, en complot con algunos de los inquilinos, cometen un crimen de sangre. Las mujeres son testigos de todo. Temerosas por su seguridad y por la de Petrouchka y Lola, que ya han sido golpeados con saña, intentan escapar del siniestro hospicio, pero no lo logran: sin papeles, no tienen adónde ir: “¿Y mi carnet?... ¿Cómo vamos a irnos sin los documentos de identidad? Nadie

nos recibirá en ningún lugar” (Garro 249). El lector no llega a saber qué fue de ellas, pero el narrador de la historia marco estima, de forma poco alentadora, que debe olvidar lo que ha leído.

En “Las cuatro moscas”, las acciones tienen también un hostel madrileño como escenario. El ambiente de este relato es tan sórdido como en el anterior: Leli y Lucía ocupan un desvencijado cuarto de una pensión de Madrid, el más barato de todos, un sitio oscuro, tenebroso, húmedo y frío, que les ofrece muy poca seguridad. Esta habitación en la que viven con sus gatos Petrouchka y Lola, es la única casa que tienen en la ciudad, el único reducto que les ofrece algo de protección; sin embargo, es un lugar que, a la par que las cobija, las llena de miedos. Constantemente los personajes se van a sentir observados por la mirada de los otros. Todas las noches, relucen en medio de la oscuridad los ojos de un desconocido que los espía incesantemente y los atemoriza. Los hosteleros, don Jacinto y su esposa, también las vigilan con recelo, pues temen que se mezclen con el resto de sus huéspedes:

Las persianas de hierro estaban rotas y un desconocido las espiaba por las noches desde la terraza. Temían desvestirse en el cuarto destartado del hostel oscuro y silencioso. Lola buscaba con sus ojos cristalinos la figura furtiva del hombre que fisgaba. El miedo la volvía loca: deseaba correr, encontrar un refugio seguro, y de puntillas se dirigía al enorme armario y se encerraba allí. Prefería la oscuridad a ser vista por el hombre sin cara que espiaba desde las sombras heladas de la terraza. Petrouchka por el contrario avanzaba a pasos lentos hasta situarse junto a la ventana y miraba con fijeza a la sombra invisible y peligrosa colocada detrás de la persiana rota. Cuando descubría el brillo sombrío de los ojos fisgones entre las ranuras de la

persiana, huía despavorido en busca de algún rincón, pero ningún rincón era capaz de ocultarlo (Garro 253).

En el fragmento anterior, quienes proyectan sus miradas sobre el espacio y lo evalúan son los gatos, que también reciben la facultad de ser los sujetos pasionales de este pasaje, como si en ellos se encarnaran los estados de ánimo, el pánico que se apodera de sus dueñas. A través de la personificación, se menciona que Lola y Petrouchka tienen un estatus migratorio irregular y por ello corren peligro, situación de desamparo y angustia que viven también Leli y Lucía, sin recursos, despojadas de sus documentos, y sin posibilidades de obtener nada de esto. Los gatos y ellas viven las mismas penurias, son parte del mismo grupo migrante (Rodríguez 12). Las mujeres no tienen dinero para mudarse de hostel y saben que en ningún sitio las recibirían con sus amigos felinos. Son atormentadas por las carencias y por lo inhóspito de sus vidas. El miedo es el sentimiento que predomina en el relato; sin embargo, no se precisa bien a qué temen los personajes, quienes construyen, como sujetos pasionales, esta dimensión tímica en el texto. Se sienten amedrentadas por alguien que las espía en las noches y cuya identidad ni siquiera ellas conocen; por el hostigamiento que perciben de parte de los dueños de la renta; por los escenarios terribles que imaginan para sus gatos y para ellas fuera del hostel. Al final de “Las cuatro moscas”, que ha sido catalogado como fantástico, se produce una inusual simbiosis narratológica de pasado y actualidad, pues los personajes comienzan a habitar físicamente un espacio y un tiempo que pertenecen a la infancia de Leli, pero lo hacen, no obstante, como parte de sus vivencias presentes (Calderón 97). No hay un actante cognitivo que ofrezca una explicación al fenómeno: la narración queda en *suspense*. El narrador extradiegético se desliga por completo de los hechos narrados. Quizás, como advierte Calderón, la salida para las dificultades fue la muerte (97), como lo entiende el

propio personaje de Leli, en el pasaje antes mencionado de “Debo olvidar” en que se le aparecen los muertos de su familia. En cualquier caso, fue solo en una dimensión fantástica donde las damas y sus gatos pudieron ser felices.

El relato “Las cabezas bien pensantes” contiene reflexiones que son fundamentales para comprender los mensajes de todo el libro y sus reflexiones sobre la indefensión y el sentimiento de miedo de estas mujeres (Rodríguez 13). Así, Leli le explica a Lola por qué han vivido todas esas dificultades: “La dificultad reside en que para gozar de los Derechos hay que ser Hombre [...] En cambio, los demás gozan del legítimo derecho de insultarte, patearte, echarte a la calle o llevarte a cualquier comisaría. «Las cabezas bien pensantes» han legalizado el insulto, las patizas y las comisarías para las Minervas” (Garro 213-214). En un mundo jerarquizado y organizado por hombres, es la condición femenina la que ha acrecentado la marginación de estas mujeres. De acuerdo con el relato, la sociedad patriarcal legitima el tratamiento de violencia y coacción hacia las mujeres, sobre todo si estas son Minervas que se atreven a rebasar los límites que esos ordenadores del mundo han destinado para ellas (214).

En el perpetuo desasosiego de la huida que se narra en *Andamos huyendo Lola*, “Las cabezas bien pensantes” presentan por un momento un remanso de calma. Leli ha querido darle a Lola una experiencia diferente a la de los hoteles siniestros entre los que han errado y renta un estudio en un edificio elegante. Por un breve tiempo, piensan que ese constante escapar y esconderse ha terminado, hasta que llega una “cabeza bien pensante” y las acusa nuevamente de “violar los derechos del hombre”. La paranoia y el miedo se desatan entonces una vez más entre los personajes: “—Lola, Lola, has producido una explosión... ¡Y andamos huyendo, Lola!” (218).

Los sujetos femeninos migrantes de *Andamos huyendo Lola* están en una movilidad incesante. De un país a otro, de un hostel inmundado a otro, siempre sin dinero y sin documentos, siempre vulnerables, siempre solas, con la única compañía de unos gatos más humanos que muchas de las personas con las que se encuentran en sus periplos, Leli y Lucía huyen despavoridas de un orden que no se precisa –del que forman parte “las cabezas bien pensantes”–, un poder que les infunde un miedo atroz. A pesar de esto y de los entornos hostiles y repulsivos por los que transitan, estas mujeres indefensas y privadas de todo nunca pierden su humanidad.

2.2. Cristina Peri Rossi

Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) es una escritora uruguaya que ha residido en España desde 1973, cuando tuvo que partir al exilio huyendo de la dictadura en su país. Vinculada al movimiento del *boom* latinoamericano, Peri Rossi es autora de una vasta obra narrativa y poética. Ha publicado, entre muchos otros, las novelas *El libro de mis primos* (1969) y *La nave de los locos* (1984), los volúmenes de relatos *Viviendo* (1963), *Indicios pánicos* (1970) y *Una pasión prohibida* (1986), y los poemarios *Diáspora* (1976) y *Estado de exilio* (2003).

Desde el inicio de la segunda novela de Peri Rossi, *La nave de los locos*, se anuncia que se trata de un texto sobre el extranjero, el exilio, pero también sobre el desarraigo y sobre distintos tipos de marginación que pesan sobre hombres y mujeres en las sociedades contemporáneas. Se apropia del tópico de la *stultifera navis* para explorar problemas del mundo moderno: la exclusión, la opresión de minorías como extranjeros y mujeres, la vida sin sentido, el exilio.

El personaje de Equis, y esto se aprecia desde su mismo nombre, es el arquetipo del extranjero, del exiliado, más aún, del sujeto sin identidad, que no sabemos de dónde viene ni

hacia dónde va. Tampoco se conoce a qué ciudades arriba en su eterno viaje; solo hay certezas de que en todas ellas es un forastero, un intruso, y de que su huida se avizora sin fin. Esta condición de extranjería es compartida por toda una serie de personajes que figuran en la novela, y que también viajan en esa nave alegórica (Domínguez 160). Así, son particularmente interesantes las figuras femeninas que aparecen en la obra.

A lo largo de la novela se van entrelazando los capítulos que narran la vida nómada de Equis y del resto de los personajes con fragmentos de la *ékphrasis* del Tapiz de la Creación, en el que aparece representado el ciclo del Génesis, con el Cristo Pantocrátor al centro. Junto a este aparecen diversas escenas de la creación y en él se representan las figuras de Adán y Eva en el momento del nacimiento de esta, que sale de una costilla del hombre. Así, en el Tapiz, la figura de Eva, cuya creación no es responsabilidad directa de Dios, sino del hombre, se muestra mucho más pequeña que la de Adán, de procedencia divina (162). Esta inferioridad tradicionalmente vinculada a las figuras femeninas es explorada y subvertida en *La nave de los locos* (Domínguez 162), por medio de los personajes de Eva y Graciela, que emprenden sendos viajes exílicos.

La primera de ellas es caracterizada como una mujer de aguda inteligencia y vasta cultura. Sus relaciones con los hombres no han sido exitosas, porque ella no encarna el ideal de mujer sumisa, apta solamente para tareas hogareñas, que estos esperan. En el capítulo titulado “Eva”, se incluye un fragmento de sus confesiones, inéditas. Como refiere Carmen Domínguez, habla la silenciada y así transgrede el código que la oprime (163): “Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza, igual que los iniciados, experimento la imposibilidad de escapar a las ceremonias [...] El castigo, para la iniciada que huye, es el desprecio, la soledad, la locura o la muerte” (Peri Rossi 143).

Pero su subversión rebasa el *logos*: su periplo vital mismo es la huida del sometimiento. Consciente de su soledad, como la mayor parte de los personajes de la novela, es igualmente una nómada. Su matrimonio con el padre de Percival no fue duradero, pues no pudo desempeñar el rol meramente doméstico que el esposo exigía de ella. Por tanto, esta Eva es una Eva sola, sin Adán, sin el hombre. Su cultura, su sensualidad y el viaje a África con su hijo implican una decisión de autoexilio, un estar en los márgenes, un rechazo de las normas y del orden establecido y, asimismo, una ruptura con el patriarcado que se empeña en constreñir la actuación de las mujeres.

De la misma forma, el personaje de Graciela también es disruptivo. Desde el primer instante, Equis se siente atraído y a la vez intimidado por su autosuficiencia, seguridad y fortaleza: “Había algo provocativo, un desafío pleno en su juventud, en la conciencia de la madurez del cuerpo, en la certeza de que esos dones naturales [...] merecían un goce, una gratitud, un homenaje, que Equis se sintió de inmediato inhibido” (Peri Rossi 78).

Graciela rezuma seguridad, una seguridad que emana de lo espiritual y que se evidencia en su apariencia física y en su manera de pensar y de comportarse. Es una mujer que, como Eva, ha transgredido los roles sociales impuestos a las mujeres, por su confianza en sí misma y en su cuerpo, por su naturaleza desinhibida y su superación de tabúes en torno a los roles de género. Es ella quien, como advierte Domínguez, lleva condones y fuma marihuana (165). Reflexiona sobre las dificultades que existen para las personas de su sexo en un mundo patriarcal y falocentrista (166)—tal como lo describen, respectivamente, Walby (20) e Irigaray (65); se preocupa por las distintas opresiones que soportan, sin poder hacer nada, muchas mujeres, y asume ante esto una posición de crítica y de denuncia. Todo ello, finalmente, la compele a marcharse al África, para estudiar las abusivas prácticas de

ablación que se ejecutan allí sobre los indefensos cuerpos de las niñas. Su desplazamiento, como el de Eva, es una rebelión ante el poder masculino. Ella ha decidido que, frente a tanta injusticia, ya no puede callar ni permanecer inmóvil.

Como el resto de los personajes de *La nave de los locos*, Eva y Graciela son seres marginales, pero en sus casos la exclusión está determinada por el género. En principio son preteridas en un mundo ordenado por hombres; sin embargo, terminan decidiendo y agenciando ellas mismas viajes y exilios que les permiten ejercer como sujetos activos y violentar un poder que pretendía someterlas.

3. El espacio textual en *Ceniza en la boca*

3.1. Argumento y rasgos generales de la novela

Ceniza en la boca narra las experiencias de una familia mexicana fragmentada por la migración y la violencia. Contada en primera persona, se trata del soliloquio de una voz femenina que, a raíz del suicidio de su hermano, realiza un ejercicio de memoria para corporeizarlo y entender las razones que los llevaron a migrar, al aislamiento y al desarraigo. La locutora habla, pues, desde un tiempo posterior a los hechos narrados, lo cual le permite un mayor distanciamiento y una evaluación otra de esos acontecimientos. La estructura externa de la novela está conformada por cuatro partes. Tal subdivisión obedece a la observancia de los desplazamientos de la heroína. Así, la primera parte comienza emplazada en la ciudad de Madrid, inmediatamente después de la muerte de Diego. En este punto, la locutora fabula el espacio de la muerte del adolescente, por haberse encontrado ella en Barcelona en ese momento. Más adelante, en medio de su búsqueda interior, rememora su infancia y la de su hermano en México, así como los primeros tiempos de ambos en Madrid. El final de la primera parte corresponde a los preparativos del viaje de la heroína de Barcelona hacia Madrid, a reencontrarse con su madre y con el hermano muerto. La segunda parte empieza a su vez con otro viaje, el mismo recorrido, pero en sentido inverso: de Madrid a Barcelona. Este último es el primer viaje en soledad que emprende la joven. A lo largo de toda esta parte, la narradora va a referir, en analepsis, sus experiencias en la ciudad catalana, hasta el momento en que estuvo sentada en el tren de vuelta a Madrid, luego del suicidio de Diego. Este trayecto de regreso hacia la capital española conecta con el final de la primera parte, le da continuidad a la secuencia temporal de los hechos interrumpida por el extenso relato en retrospectiva de lo vivido en Barcelona. De este modo, la tercera parte inicia en

Madrid, con los preparativos de un nuevo itinerario: el regreso de la hermana a México, esta vez con las cenizas de Diego. El resto de este largo capítulo de la novela está dedicado a narrar el proceso de duelo en la casa familiar, pero también al recuerdo de ciertos pasajes de la niñez en México que vienen a la mente de la protagonista al hallarse nuevamente en ese espacio. Finalmente, la cuarta parte funciona como conclusión de toda la novela. La joven, después de tanto ir de un lado a otro, está de vuelta en Madrid y ya sabe, aunque no le agrade, cuál es su lugar en el mundo.

3.2. Perspectiva: percepción y voz

En la novela *Ceniza en la boca*, la voz que articula el relato es la de la hija mayor, la hermana de Diego, innominada en el texto. Después del suicidio de aquel, la joven realiza un ejercicio de indagación y búsqueda interior que le permita comprender todos los hechos que rodearon la decisión de su hermano: la infancia de ambos en México; la partida de la madre hacia España; los primeros tiempos en Madrid; su estancia en Barcelona; la muerte de Diego y el viaje de regreso que ella hace a México con las cenizas del adolescente, para terminar volviendo finalmente a Europa. La enunciación se ubica en un tiempo posterior a todos estos acontecimientos. Quien organiza el discurso lo hace mirando en retrospectiva, con el distanciamiento espacial y temporal suficiente para evaluar todo cuanto han vivido desde un punto de vista en ocasiones muy diferente al de los personajes, incluso al suyo mismo en otra época.

La novela comienza justo cuando la protagonista reconstruye mentalmente un hecho que no presenció: la muerte de su hermano. A partir de ahí, se comienza a relatar la historia de Diego y de su madre y hermana. A través de constantes saltos de tiempo y de lugar, la narradora emprende un viaje a su pasado, que es también el de las mujeres de su familia, para

comprender la muerte de Diego, para entender el distanciamiento de su madre y para, en suma, comprenderse a sí misma y su lugar en el mundo. Es la voz de esta narradora personaje la que generalmente focaliza los acontecimientos y los evalúa. Sin embargo, a lo largo de todo el relato la perspectiva no es fija: la narradora cede la mirada y la voz en múltiples ocasiones a otros sujetos con pareceres diversos, incluso a ella misma, en tanto personaje, en un tiempo anterior al presente de su enunciación como locutora.

“No lo vi yo, pero como si lo hubiera visto” (Navarro 15), empieza la novela. “Porque lo tengo taladrándome la cabeza y no me deja dormir” (15). La negación de la acción de ver implica que hubo en realidad otro observador. Otros sujetos, que sí estuvieron allí, percibieron la caída de Diego que la locutora intenta reconstruir en su imaginación. Los actores de este pasaje y el locutor son distintos. La hermana de Diego no estaba allí cuando sucedió la desgracia. La narradora, después de que todo ha pasado, fabula los hechos y ofrece una percepción propia de estos, que nada tiene que ver con el personaje, en lo que Stockinger llama un discurso narrativo autobiográfico.

A lo largo de toda la novela, a través de diferentes recursos, la hermana va a intentar hacer presente el cuerpo de su hermano. Imaginando lo que otros vieron y oyeron, pero también reconstruyendo en el sueño los sucesos que no presenció. Así pues, el espacio en que Diego cae, la imagen del cuerpo que se estrella contra el asfalto, no tiene que ver con el personaje de la hermana, con el sujeto pragmático, sino más bien con la locutora o narradora, con su fabulación y su mundo interior, con su necesidad de reconstruir todo lo acontecido.

La relación de la joven con otros actores del relato, en especial su hermano, es medular para comprender su proceso de maduración. Como fue ella quien hizo las veces de madre durante la ausencia de esta, fue siempre muy cercana a él y pudo presenciar la

transformación del niño en adolescente. Cuando aún vivían en México, a la hermana le tocó lidiar con el trauma de la madre lejos y, siendo la mayor, a veces disentía del modo en que el hermano procesaba la ausencia: “Cuando Diego tenía cinco años, para él, mi mamá estaba en el cielo y cuando pasaba un avión decía: Mira, esa es mi mamá en el cielo” (Navarro 15). En este fragmento, hay dos evaluaciones que corresponden a Diego, actante cognitivo, porque es él quien en tales casos ejerce la manipulación del saber. Así, por medio de la fantasía, el niño se explicaba el no ver a la madre y evadía el sufrimiento. Desde lo afectivo, construía un saber que le explicaba sus vivencias, en una simbiosis muy particular entre lo tímico y lo cognitivo. A la apreciación del infante, la hermana, con la edad suficiente para no creer en tales fabulaciones, contraponen su propia valoración: “Esa no es mi mamá, menso” (Navarro 15). En los dos casos, los observadores son diferentes del narrador, que no evalúa y se limita solamente a cederles la capacidad de observar a los personajes. Más adelante, en la medida en que el niño va creciendo, los puntos de vista de su hermana y de él van compenetrándose. Durante los primeros tiempos de ambos en Madrid, ambos comparten modos de evaluar la nueva realidad en que se hallan, de manera tal que el personaje, en algunos pasajes, llega a referir sus valoraciones de aquella etapa en primera persona del plural, presentándolas también como las de Diego. Recién llegados, observan el espacio en que se hallan de la misma manera. Sienten idéntica incomodidad en la ciudad de Madrid:

Ni a Diego ni a mí nos gustaba Madrid. No era como esperábamos: hacía frío y hacía calor al mismo tiempo. Como en México, pero más frío y más calor. No nos gustaba que la mayoría de los barrios fueran tantos edificios tan juntos y tan estrechos y tan grandotes como jaulotas, como cárceles, como sin chiste, como uniformándonos a todos, como diciéndonos que éramos tan pobres que no podíamos tener color (30-31).

En este caso, se percibe un objeto único —la capital española—, pero los observadores son varios, Diego y su hermana. Esta última observa en tanto personaje. La evaluación que se hace de la urbe está desligada de la locutora, pues corresponde a la percepción del sujeto pragmático¹¹ del enunciado, que mira ubicado en un tiempo anterior al de la narradora, como lo indica el deíctico de los verbos en copretérito. La complicidad entre los hermanos es tanta en esos primeros momentos en España que, además de tener la misma imagen de la ciudad y de algunos de sus espacios más simbólicos, pueden compartir bromas y entenderse en la elipsis, solo con algunos gestos significativos:

como cuando fuimos a conocer el Palacio Real con mi mamá y Jimena: ¿Pero qué clase de elegancia es esta? ¡Elegancia la de Francia!, me decía Diego al oído mientras íbamos caminando detrás de mi mamá y de Jimena. ¿Esto es elegante? Y los dos cuchicheábamos lo espantosa que nos parecía la decoración histórica de la monarquía. *Excusez-moi, madame*, ¿me permite adornarla con este estampado verde caca con flores?, me decía Diego haciendo una reverencia, y yo me reía [...] Pero sí buscamos la estatua de Moctezuma, ahí en la plaza de la Armería. Pues aquí estamos, culero, dijo Diego, y yo me reí, porque sí era verdad que ahí estábamos y que mucho ay sí, la conquista española nos dio en la madre, ay sí, la conquista española fue lo peor. Pero ahí estábamos, turisteando (Navarro 77-78).

Al inicio de este fragmento, la enunciación citada de Diego lo revela como actante cognitivo, como sujeto que percibe y evalúa el espacio. Luego, la mirada sobre ese mismo lugar se establece desde el punto de vista compartido de los hermanos, cuyas evaluaciones son

¹¹ De acuerdo con Fontanille, en el plano del enunciado el sujeto pragmático es el performador, el que lleva a cabo el hacer pragmático, las acciones del enunciado (161).

restituidas por medio de una enunciación enunciada: “Y los dos cuchicheábamos lo espantosa que nos parecía la decoración histórica de la monarquía” (Navarro 77). Después, se cita el acto de habla de Diego en el cual, por medio del peyorativo “culero”, ejerce la cognición al calificar no solo la estatua del *tlatoani* azteca y su personalidad histórica, sino también la situación en que se hallan. Esta última parte de su valoración queda en el silencio, pero la hermana la reconstruye perfectamente, de manera tal que el pasaje cierra con la validación que realiza de la percepción de Diego, de lo que él ve y calla o expresa solo a medias a través de un adjetivo.

Sin embargo, esta imbricación entre las cogniciones ejercidas por los hermanos tiene un punto de inflexión cuando Diego comienza a entrar en la adolescencia y a aislarse en sí mismo: “Yo de lo que nunca me voy a olvidar fue de la primera vez que se fue de casa, es que me acuerdo y me dan ganas de llorar: se peleó por cualquier cosa, se empezó a gritonear con mi mamá y yo lo quise detener, pero me aventó y casi me tiró al suelo [...] Me dejó hablando sola” (Navarro 125). La locutora, desde el presente de su enunciación, se revela como sujeto pasional, afectado por el recuerdo de los hechos. Sin embargo, la cognición es ejercida por su yo de otro tiempo, el personaje que observó el hacer pragmático de su hermano, así como el componente afectivo de su actuación, una furia cuyas causas ella no fue capaz de comprender. A lo largo del relato, se van mostrando, pues, las transformaciones en la relación de los hermanos, en la percepción que va teniendo ella sobre él en distintos momentos de la vida. Cuando el actante cognitivo es el personaje de la hermana en su etapa de los últimos tiempos en Madrid o en los meses en Barcelona, Diego es visto como “un grosero insoportable”, con el cual era difícil tratar. Sin embargo, luego del suicidio, las evaluaciones cambian porque el sujeto observador ya no es el mismo. La búsqueda incesante

de los motivos, la indagación interna, hacen que el personaje adquiriera nuevos aprendizajes y que la cognición ejercida por ella tome un nuevo rumbo en la valoración de su hermano. En el momento del funeral de Diego, en la casa de México, la locutora restituye la voz al ser del mundo y, así, también la percepción:

[...] yo me acordé de mi viaje en tren a Madrid y pensaba lo mucho que le lloré al Diego mentiroso, ruin, egoísta que era. Pero ya ahí, con mi abuela, con el luto sucediendo, pensé distinto: Sé lo que tú quieras, Diego, sé lo que te dé la gana...

Y no lloré, ni me dieron ganas de llorar. De pronto, así, acompañada, justifiqué a Diego, abracé su decisión. No había toda una vida por delante, al contrario: migajas, piezas de rompecabezas sueltas, un reloj con el tic tac avanzando y una serie de acontecimientos abollados, encimados los unos de los otros sin rumbo fijo. Nada de vida por delante, ni para Diego, ni para mí. Al menos mi hermano tuvo la claridad de verlo y tomar el riesgo de ser el único que decidía sobre su destino (Navarro 134).

Hay en el fragmento tres actantes cognitivos diferentes. El primero es la hermana de Diego personaje que se sitúa espacialmente en México, en el funeral del adolescente. Este sujeto rememora el viaje realizado de Barcelona a Madrid luego de la noticia de la muerte de Diego, pero la evaluación que se hace de Diego en este punto —“mentiroso, ruin, egoísta” (Navarro 134)— ya corresponde a un ser del mundo del pasado, al que estaba espacial y temporalmente situado en un tren de Madrid a Barcelona inmediatamente después de la tragedia. El sujeto pragmático que vive el luto en México es otro y, en esa misma medida, ya observa también diferente y justifica a su hermano y lo comprende, al tiempo que aprende algo sobre sí misma y sobre las escasas posibilidades de realización que avizora para su futuro. Esta es la evaluación que realiza el ser del mundo de la hermana de Diego en la casa familiar de México,

frente a las cenizas de Diego, pero la locutora, que habla desde un tiempo posterior a esas mismas exequias, incorpora tales juicios de manera definitiva, como una verdad aprendida. La cognición de la locutora y la de su yo que vivió las honras fúnebres se funden al final.

Las tres dimensiones del discurso aparecen muy imbricadas en el fragmento. Los sujetos cognitivos antes presentados son también sujetos pragmáticos y sujetos pasionales¹², situados en tiempos y espacios diferentes. Uno de ellos, la locutora o narradora, se ubica incluso en un plano distinto, el de la enunciación. En los tres casos, el acto de decir está motivado por lo afectivo, que a su vez es regulado por el propio ejercicio de la cognición. Comprender y evaluar de otra manera, llevan al personaje de la hermana de Diego a experimentar una conciliación final en su regreso a México, una suerte de anagnórisis que le hace quedar en paz con el adolescente y, a la vez, reconocer una verdad dolorosa sobre sí misma y su futuro.

Después de que todo esto ha pasado y de que ya está de vuelta en Madrid, desde el presente en que enuncia la locutora, como actante cognitivo resume parte de su aprendizaje sobre sí misma y su manera de relacionarse con los demás: “Entendí que no hay verdades, sino puntos de vista. Yo, por ejemplo, veo pocas cosas bonitas en todos lados, como si estuvieran pendejeando y yo peleada con todos. Así me imagino: camino por la calle y las personas en las terrazas y yo zapeando a todos. A ti zape por racista, a ti por gilipollas, a ti porque sí...” (Navarro 181). Su reflexión es una evidencia de autoconocimiento, porque aborda la manera en que ha manejado siempre sus emociones y sobre el modo en que estas le impidieron muchas veces ponerse en la piel de Diego y de su mamá.

¹² Los sujetos pasionales son aquellos en los que advienen o irrumpen los afectos o tensiones afectivas del discurso (Fontanille 162).

3.3. Configuración de la espacialidad en el texto

3.3.1. El cuerpo como espacio

De acuerdo con Filinich, el cuerpo y la experiencia sensorial, en cuanto objetos percibidos, funcionan como límite entre lo que se percibe en la realidad fáctica, “objetiva”, y en el interior. En estos casos, el perceptor centra la atención en su propio cuerpo y en sus sensaciones. Como explica esta autora, el sentido del mundo circundante se genera a partir del cuerpo (197).

En *La risa de la Medusa*, Cixous, al describir modos de ser de la escritura femenina, nos señala la fructífera posibilidad de atender al cuerpo de la mujer como un espacio reterritorializado por la enunciación (61). ¿Qué partes del cuerpo son nombradas? ¿Cómo se construyen estas partes del cuerpo? Si hay un recorrido por el cuerpo, ¿por dónde se comienza? ¿En dónde se centra? ¿Cómo es el desplazamiento de la mirada por el cuerpo? Cixous afirma: “al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones” (61).

En repetidas ocasiones, la narradora cede la mirada a su yo de otra época, en tanto ser del mundo o sujeto pragmático. A lo largo de la novela, tanto la hermana de Diego locutora como la hermana de Diego personaje —las hermanas de Diego personajes, porque ella se desdobra y se fragmenta en muchas voces, al hablar desde distintos lugares y épocas— van a observar y evaluar su cuerpo.

A lo largo de la novela, la hermana de Diego —en tanto narradora y también como personaje— hace alusión a diferentes partes de su cuerpo, cuya percepción va a estar dotada de diversos sentidos y cargas emotivas. Encontramos que, entre las partes del cuerpo que más

se mencionan se hallan el estómago y los intestinos. Todas las veces en que estos son traídos a colación están relacionados con una emotividad extrema.

Así, al comienzo de la novela, cuando la narradora refiere la manera en que se imagina, en que escucha, a su hermano cayendo: “lo tengo taladrándome la cabeza y no me deja dormir [...] y una y otra vez en mi cabeza el sonido [...] Así: pum. No, así: poom [...] Y un eco” (Navarro 15). En este caso, la narradora habla de su situación actual. Ella es el actante cognitivo que observa y evalúa sus propios procesos de percepción sensorial y también anímicos: un sonido que nunca escuchó y que, sin embargo, la atormenta continuamente. El oído, la percepción auditiva, está muy ligada en la novela al proceso de duelo de la hermana de Diego. Cuando este murió, dejó como única herencia la música de Vampire Weekend. La joven, al viajar de regreso a México con las cenizas, lo único que lleva con ella es una playera del adolescente y las canciones de la banda estadounidense. De hecho, es un fragmento de una de esas composiciones, “Sympathy”, el que funciona como exergo de la novela, anunciando una conexión entre la letra de la música y la historia de Diego García. En su necesidad de hacer presente el cuerpo del hermano, de hallarle un sentido a la vida de este y de procesar su duelo, el oído tiene para la joven un papel fundamental. Sin embargo, en ese sentido su cuerpo posee una limitación: desde niña, después de una golpiza propinada por la abuela, había comenzado a dar muestras de una disminución de su audición. En Madrid, un médico le diagnostica que en el futuro podría perder para siempre esta capacidad. Así pues, su lucha por asir el recuerdo de Diego es una lucha trágica contra su propio cuerpo:

No importa qué tan suave sea la almohada, la pesadilla no cesa. Es un *loop*. Como una canción que se repite todo el tiempo en tu cabeza y no te la puedes quitar. Es

Vampire Weekend en el teléfono de Diego con su musiquita melosa. Es la música de Diego impregnada en mi cerebro porque sé que un día no la voy a volver a escuchar de verdad (Navarro 121).

En este fragmento, habla, desde su presente de enunciación, la narradora, actante cognitivo que refiere una percepción de los sonidos que su cerebro repite continuamente, en un esfuerzo por retenerlos. En esta percepción, se revela también lo tímico, en el sentimiento de angustia que se genera por la tensión entre el deseo del sujeto por seguir escuchando la música de su hermano, y así sentirlo presente, y la inminencia de la pérdida de la audición.

La hermana de Diego, en diferentes momentos de la historia, puede ver cómo todas sus culpas, sus preocupaciones y sus miedos ocupan un lugar, se materializan en partes de su cuerpo, que va a estar aquejado entonces por diferentes dolencias. Así, sucede, por ejemplo, cuando recibe la noticia del suicidio:

Y mi cuerpo en ese instante todo un remolino seco, casi pedregoso, con tierra, de la que te pica los ojos, que no te deja ver y que te obliga a ponerte las manos en la cara y que te deja indefenso todo el ser [...] la hecatombe mangoneando las piernas y el tronco y el cabello y yo con las manos en los ojos porque la tolvanera no te suelta. Pum, pas, cuash. Madrazo tras madrazo [...] Gruuum, groom, el estómago. Siempre el estómago... (Navarro 33).

El personaje percibe los efectos de la emoción intensa en su cuerpo: lo interoceptivo y lo propioceptivo van de la mano. El cuerpo sintiente se coloca como centro de la percepción y, en este punto, no es un proceso racionalizado lo que se presenta. Lo tímico, como explica Fontanille, obedece a la lógica del acontecimiento, de lo que adviene y afecta al sujeto sin

que este lo pueda prever o controlar (162). En este sentido, el estómago y los intestinos, en la novela, son los órganos que más se asocian con emociones intensas. A lo largo de toda su vida, en México, en Madrid, en Barcelona, la hermana de Diego ha percibido en ellos las concreciones de sentimientos como ansiedad, miedo, frustración, angustia, remordimiento: “Siempre el estómago: en el examen de inglés para demostrar que yo era capaz de saber lo mismo que los españoles [...] El estómago malo el primer día que mi mamá se fue a España (...) O el día que Diego se enfermó [...] y creía que era mi culpa porque era la primera vez que mis abuelos me dejaban a solas con él” (Navarro 24-25). En los enunciados anteriores, los tiempos del narrador y del personaje están desligados. Se trata de discursos narrativos de testimonio, en los cuales los actantes cognitivos corresponden a la instancia del personaje de la hermana. Sin embargo, no puede decirse que estos observadores sean idénticos, pues hablan desde tiempos diferentes. En todos los casos, en el cuerpo se van a materializar emociones negativas y ese cuerpo afectado se vuelve centro de la percepción de un evaluador, el propio personaje, que es también un sujeto pasional. Lo más significativo de todo esto es que, con el paso del tiempo, el personaje sigue sufriendo tensiones similares, las cuales le provocan los mismos devastadores efectos. Sin embargo, comer las cenizas del hermano nunca le enfermó el estómago: “Nunca me enfermé por comer las cenizas de Diego. La tarde en que fui a ver su altar en casa de mi tío, antes de irnos al aeropuerto, puse un puñado más de él en una bolsa de plástico y la guardé entre mi ropa [...] Tener sus cenizas, tan finitas, casi imperceptibles en mi lengua, me daba paz” (Navarro 159). Nuevamente, aquí el actante cognitivo que percibe y evalúa sensaciones en su cuerpo es el personaje, el sujeto pragmático que se prepara para regresar a Madrid desde México. De acuerdo con la tipología propuesta por Filinich, la *estesis* de este fragmento es reflexiva, porque la captación del cuerpo de Diego, de sus cenizas, permiten que la hermana perciba su propio cuerpo y, con este, también

su mundo interior. “No sé dar explicaciones a eso, no las voy a dar. ¿Me comía sus cenizas? Sí. ¿Por qué? No sé” (159). En el último enunciado, el actante cognitivo es la narradora que, incluso habiendo transcurrido el tiempo, no entiende completamente su irresistible necesidad de comerse los despojos. Este acto, repetitivo en la novela, lo que revela es el advenimiento de una fuerza del inconsciente, de una tensión entre el deseo del sujeto de asir, de darle cobijo al cuerpo de su hermano y la imposibilidad de lograrlo. Al final, el personaje se va quedando sin medios para retener a Diego: las cenizas se acaban, al igual que su capacidad de oír y de conectar así con él a partir de las canciones de Ezra Koenig. La superación de la hermana de Diego reside en poder nombrar sus afecciones, materializadas en el propio cuerpo, y en comprender con resignación la irrelevancia de la vida: “Seguiría haciéndolo, pero se me acabaron las cenizas. No me di cuenta, sólo una vez ya no había más que una bolsa sucia. Así desapareció Diego para siempre de Madrid, en un pim pum pas, primero en el suelo, luego en una bolsa. Así desapareceremos todos” (159). Es significativo que la cognición en este último fragmento la ejerza la narradora, desde el presente de su enunciación — desligándose así del tiempo del personaje— en un discurso narrativo autobiográfico, en términos de la tipología de Janik, retomada por Stockinger (63). Aunque desearía tener para siempre los vestigios de su hermano, sabe que no es posible. En esta contradicción se manifiesta lo tímico en el discurso: no hay frustración ni angustia por parte de quien habla, solo una asimilación serena de lo ineluctable de la pérdida y la muerte. Las percepciones de la narradora y del personaje, ubicadas en espacios y etapas diferentes, el modo en que recorren sus cuerpos o las partes en que se enfocan, como explica Cixous, son plenas de significación e implican, en la medida en que tales actantes comparten identidad y a la vez están separados por el tiempo y la experiencia, un desplazamiento, una transformación

liberadora. Es el resultado del paso del tiempo, de los viajes de la heroína y del proceso de introspección llevado a cabo.

En relación con la percepción del cuerpo femenino, ocupan un lugar relevante en la novela la experimentación de la sexualidad por parte de la hermana de Diego, en diferentes momentos de su vida. Lo más llamativo es que, en los pasajes de la novela en que se da cuenta de la vida erótica del personaje, la percepción de su propio cuerpo y de su experimentación de la sexualidad se da a partir de la percepción del otro. Esta mediación implica mirarse a sí misma de la manera en que otros la ven, todo lo cual desencadena procesos cognitivos y tímicos muy significativos.

Las primeras relaciones sexuales, no amorosas, de la hermana de Diego ocurrieron en su adolescencia en México, antes de emigrar a España. Todas ellas se asocian con espacios de lo prohibido, lo escondido y secreto, lo oscuro, el tabú, lo que no se puede decir. Su primer encuentro con Ricardo tuvo lugar durante la noche, en unas canchas a oscuras: “Luego nos besamos. Y yo no quería parecer torpe, ni tonta, ni inexperta, así que empecé a acariciarle la espalda por debajo de la camisa y él se dejaba” (Navarro 117). En este pasaje, el actante cognitivo es también el sujeto pragmático, la adolescente hermana de Diego. A partir de su experimentación del otro cuerpo revela también lo pasional: los miedos y los deseos que la mueven. No se trataba de la búsqueda del placer propio, sino de satisfacer al hombre, no parecer inexperta, aunque lo era. La narradora se desliga del tiempo de los hechos narrados y deja que sea la mirada de la adolescente la que ofrezca su percepción del cuerpo del otro y de lo ocurrido. De acuerdo con la clasificación de Fontanille (citada por Filinich 199) sobre las formas de interacción posibles entre el yo y el otro, la relación que se establece entre el cuerpo de la joven y el de Ricardo es de tipo transitivo, ya que es ella quien ejerce el contacto,

que va a recaer de modo directo sobre él, como objeto de la percepción. Al final, según la propia apreciación del personaje de la hermana, Ricardo se despide dándole un beso “casi que por compromiso” (Navarro 117). Él no demostró interés por el cuerpo de ella. Recibió las caricias y se marchó sin más.

Más adelante, continúan viéndose. Furtivamente, en secreto: en la casa de los abuelos cuando ellos no están, entre los arbustos del jardín, en el cuartel, donde nadie de sus amigos o familia los vieran, porque no la querían con él. Así pues, la percepción del cuerpo del otro y lo propioceptivo durante el sexo va a estar determinada por esa necesidad de no ser vistos ni escuchados y por la escasa preocupación del amante en hacerla sentir a gusto: “y fui corriendo a llamarle a Ricardo, que fuera a la casa en ese momento, que Diego estaba dormido. Y sí fue, fue rápido [...] y nos metimos al baño. Y así, sin decir agua va, me empotró contra el lavabo y acabó rápido, y yo no llegué” (130). El actante cognitivo, que se desdobra en sujeto sintiente, restituye su percepción del cuerpo y de la acción poco delicada del otro sobre sí y expresa el sentimiento de insatisfacción que le provoca el contacto. En lo propioceptivo se aúnan, como explica Filinich, la exteroceptivo y lo interoceptivo: “La sensación de contacto permite al sujeto sentirse a sí mismo en su intento de captar los objetos del mundo” (199). En el pasaje en cuestión, son sorprendidos por el hermano pequeño, a quien debe convencer de que todo fue una confusión para que no cuente lo que ha visto. A la adolescente, en su impuesto rol de madre sustituta, le confiscaron la oportunidad de explorar plenamente su sexualidad.

El contacto entre Ricardo y ella, los encuentros sexuales, las maneras en que un cuerpo experimentaba al otro, nunca se dieron de manera recíproca.

Parecía que Ricardo siempre estaba en otro lugar, me besaba y me tocaba y hasta me veía a los ojos, pero no me veía, siempre tuvo la mirada perdida y yo me empeñaba en creer que pensaba en mí y en que yo era importante para él, pero la verdad es que siempre fui yo la que lo buscó y la que le pedía que nos viéramos (Navarro 129).

En este último caso, hay dos actantes cognitivos que perciben desde planos y desde tiempos diferentes. Por un lado, está la adolescente que vive los hechos: ella percibe la acción de él sobre su cuerpo y también, ausentes, la mirada y el cuerpo de aquel; sin embargo, desea, se afana en querer ser importante para el otro, cuando ve ante sí todos los indicios de que no lo es. La pasión excede en este punto a la razón. A partir de la tensión entre el querer ser y el no poder se muestra lo tímico en el discurso: el personaje de la adolescente no solo es sujeto percipiente, sino que se desdobra también en sujeto pasional. Además del personaje, otro actante cognitivo evalúa los acontecimientos desde un tiempo ulterior a estos. Se trata de una narradora que, dejando de lado toda emotividad, evalúa lógicamente y fríamente su comportamiento de otra época, así como el pretendido noviazgo: “la verdad es que siempre fui yo la que lo buscó y la que le pedía que nos viéramos” (129). Después de algunos años, ya ha madurado lo suficiente para poder asumir verdades.

En Barcelona, luego de que se ha ido lejos de la madre y se ha separado por primera vez de Diego y empezado a vivir de manera más o menos independiente, conoce a Tom, un escocés que imparte clases de inglés, con el que pronto comienza una relación. A pesar de que la hermana de Diego, en tanto personaje y sujeto pragmático de esos hechos, no simpatizaba del todo con Tom, que menospreciaba a los latinos, y de que nunca pudo sincerarse con él sobre su verdadera situación económica, sí manifiesta que le gustaba verlo para tener sexo. Sin embargo, el disfrute del cuerpo llega a estar permeado por la culpa:

Sin las primas, sin Olga y Ainara, sin Carlota y Manuela, yo nada más tenía a Tom-Tomás. Pero no me bastaba. Él no me bastaba. Ni su forma de ser, ni su forma de coger. No me bastaba. ¿Y qué que no sepa inglés? ¿Y qué que nunca nos casemos? ¿Por qué sigo con él?, me preguntaba, y me respondía yo misma que porque no tenía adónde ir (Navarro 72-73).

Nuevamente se revela una tensión en el personaje de la hermana de Diego, ser del mundo y sujeto cognoscitivo de este fragmento: querer hacer + no poder hacer= desesperación. En esta dicotomía se halla lo tímico, el sufrimiento por la falta de un espacio seguro. Llega un momento en que la relación con Tom se vuelve la única vía para no terminar en la calle.

Los encuentros sexuales con Tomás le hacían percibir no solo lo exterior del acto, sino también su propio cuerpo y su interioridad: “Y cogíamos, follábamos, *fuckeábamos*. A lo pelón. Siempre era a lo pelón. Como si estuviera incapacitado para tocar con delicadeza. Como si se hubiera perdido la clase de la ternura, de la empatía, de la reciprocidad en el coito. Puro coito a lo pendejo, pero coito” (63).

El sujeto observador que establece la cognición aquí es múltiple: se sincretizan las opiniones del ser del mundo que es la hermana de Diego y de la narradora, que habla desde un tiempo posterior y presenta también como suyas las valoraciones de su yo de otra época. El personaje, en el momento en que vive los hechos, es ya capaz de evaluarlos de una manera definitiva. Su observación le posibilita no solamente juzgar lo exterior, el acto sexual en sí, sino también su propia sensibilidad a partir del contacto con otro cuerpo. La hermana de Diego personaje se vuelve entonces sujeto pasional, en tanto manifiesta su descontento con la copulación mecánica, no erótica, que le priva de una parte de placer a la cual quiere acceder, pero no puede. De acuerdo con la tipología propuesta por María Isabel Filinich en

cuanto a los modos de relación posibles entre el “yo” y el “otro”, presentada en el capítulo teórico, en este caso estamos en presencia de una *estesis* reflexiva, ya que el cuerpo de Tom le permite la percepción del propio cuerpo (199). Así sucede también en el siguiente pasaje, que narra igualmente un momento de intimidad:

Y me acariciaba la parte del cuerpo que se le ocurriera, me mapeaba el cuerpo como si buscara oro debajo de mi arena. Se concentraba en un punto y luego en otro; más que de una forma erótica, como un explorador que se asombra del nuevo mundo que le gustaba contrastar: lo blanco de su piel con lo moreno de la mía. Así era, me tocaba y luego ponía su otra mano y se miraba y nos miraba y no se saciaba de decirme que nunca estaba yo satisfecha (Navarro 66).

El personaje de la hermana de Diego observa cómo el otro interactúa con su cuerpo, cómo la recorre, qué le llama la atención. Así, ve cómo Tom repara en su color de piel, en su tez oscura, en los contrastes. Aprender la mirada del otro le hace pasar de lo exteroceptivo a lo propioceptivo, a la conciencia de sí misma, y también le hace comprender cómo el otro la ve. En este fragmento, la *estesis* que se instaura es recíproca, en la medida en que ambos se auto perciben a partir de la observación del otro cuerpo. No deja de ser relevante que, en este fragmento, además de sujeto cognitivo, Tom sea el sujeto pragmático, el que recorre el cuerpo de la mujer morena como un conquistador y le dice, observando los contrastes de pieles, que ella nunca está satisfecha, como si la blancura de su piel fuera motivo suficiente para que ella, racializada, estuviera feliz. Tal razonamiento rebasa los límites de la cognición y muestra lo tímico en la experimentación de la corporalidad por parte de Tom: querer ser admirado + no poder serlo = desconcierto. Su idea es que, porque él es blanco, ella, que tiene

la tez morena, debería estar complacida. Indudablemente, Tom la observa desde una posición de pretendida superioridad de género y de raza.

¡Nada me tiene satisfecha, Tom! Y le tocaba la pija, el *dick*, la verga y buscaba en él el grito, el pulso acelerado, el momento importante para olvidar que, con todo y la calma y la tranquilidad y el poder caminar sola por la calle, el coger con un blanco que podría sacarme de mi estatus migratorio temporal, no era yo más que una limpiadora del culo de adultos y pequeños (Navarro 67).

La observación, por parte del personaje femenino, del cuerpo de Tom, centrada en el sexo de este, buscaba la experiencia propioceptiva del éxtasis sexual que le hiciera olvidar su situación de inferioridad en la pirámide social. Aquí, la percepción del cuerpo del otro es reflexiva: sentir el placer del hombre blanco, sentir que podía provocar eso, le permite captarse a sí misma de diferente modo, más “importante”—y reproduce aquí la mirada colonialista del otro—, aunque fuese solo en ese brevísimo lapso y luego tuviera que volver en ella. Nuevamente, en este pasaje, lo cognitivo y lo pasional se presentan en la voz del personaje, que mira el cuerpo del amante y evalúa la situación sexual, pero que también se debate entre el deseo de ser otra cosa y no poder, con la consiguiente experimentación de un sentimiento de amargura. Aunque la observadora es en este punto el personaje, el tiempo de la narradora, de acuerdo con las observaciones de Peter Stockinger, se siente ligado al del ser del mundo: la hermana de Diego que articula la enunciación comparte la visión del sujeto pragmático y, lo que es más relevante, este último ya tenía la madurez suficiente, en el momento en que sucedieron los hechos, para darse perfecta cuenta de la naturaleza de su vínculo con el otro.

Las relaciones sexuales con Ricardo y con Tom permiten que el personaje de la hermana de Diego y la narradora se perciban a través del otro, del modo en que esos hombres, compañeros sexuales, las observan. En esas interacciones, se revelan formas de violencia sobre el cuerpo femenino que, en términos de Segato, podrían definirse como violencia expresiva¹³. Para la autora, esta “engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero sí efectivas)” (Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres* 8). Su finalidad última es la dominación, el control de la voluntad del otro (21). De acuerdo con Segato, los actos de violencia portan rasgos que hacen posible identificar al sujeto agresor, a partir de la identificación de ciertos patrones, de un “estilo”. De esa manera, las interacciones sexuales, anteriormente mencionadas en relación con la novela de Navarro, revelan, por medio de elementos que se reiteran, que el cuerpo femenino es visto y tratado, en términos de Segato, por el agresor hombre —los personajes de Ricardo y Tom— como un territorio de conquista, reducido, censurado (23). Ricardo ve en ella un objeto de satisfacción cuyos intereses son totalmente irrelevantes, como inexistentes para él; Tom la percibe inferior, mujer racializada, espera, como colonizador, recibir fervorosas atenciones por ser un hombre blanco. En marcos espaciales distantes, los hombres repiten, de forma automática, sobre el cuerpo de la hermana de Diego, similares discursos de poder y violencias expresivas. La diferencia radica en que, en México, la adolescente no tenía la madurez para comprender lo que pasaba; la narradora, al igual que el personaje de Barcelona, con más experiencia, ya son

¹³ Segato define, además de la violencia expresiva, otra en la que predomina la función instrumental, que es la que busca un determinado fin (*La escritura en el cuerpo de las mujeres* 8), como lo es, por ejemplo, el de hacerse dueño de los bienes, territorios y riquezas de otros.

conscientes de lo que viven y han vivido. El cuerpo de la hermana de Diego se convierte, pues, por las tensiones entre distintas fuerzas que allí se concretan, en un espacio de guerra (Segato, *Las nuevas formas de la guerra* 5). En él, tanto en México como en España, se enfrentan los deseos de sometimiento del hombre y las ansias de plenitud de la mujer. A partir de la interacción con el otro, el personaje de Barcelona y la narradora, en distintos tiempos, se perciben a través del otro y rechazan esas miradas y actuaciones masculinas que las han intentado reducir.

3.3.1. Espacio exterior: los lugares narrados

3.3.1.1. Interrelación entre los marcos principales del espacio ficcional

De acuerdo con Ruth Ronen, el espacio ficcional está compuesto por marcos, lugares ficcionales que determinan acontecimientos y estados de la historia (437). Esta categoría, a su vez, está conformada por la subcategoría de los escenarios. Siguiendo la teoría propuesta por esta autora, los escenarios son más acotados: son los puntos específicos donde tienen lugar las acciones y estados presentes de la historia (437). En la novela *Ceniza en la boca*, en ese constante desplazamiento de la capacidad de percibir y evaluar, se aprecia también un cambio en el componente de la espacialidad. Cada actante cognitivo habla desde el escenario específico desde el cual observa.

En el texto en cuestión se identifican tres marcos principales: México, Madrid y Barcelona, determinados por los desplazamientos de la hermana de Diego, reconstruidos por la narradora. A partir de los fragmentos analizados, de acuerdo con lo explicado por Ronen, se puede plantear que los marcos que constituyen las ciudades de la novela están integrados por varios escenarios, resumidos en la siguiente tabla:

Marcos		
México	Madrid	Barcelona
Escenarios		
La casa de los abuelos	La casa	La casa de Martina
El barrio	Los barrios	La casa de las “primas” Carlota y Manuela
El metro	El centro	La casa de Tom
La escuela	El metro	Casa de servicio 1
Las canchas	El colegio	Casa de servicio 2
La playa	La calle	Escuela de catalán
		La calle
		La playa

Tabla 1. Marcos y escenarios del espacio ficcional en *Ceniza en la boca*

Con respecto a la novela analizada, resulta muy acertada la aseveración de Ronen sobre la relación entre los lugares del espacio textual. Como explica la estudiosa, el nexo se basa en las similitudes de los marcos, aun cuando estos posean características particulares que los diferencien. En *Ceniza en la boca*, el establecimiento del vínculo entre distintos marcos y escenarios se aprecia a través de la mirada de sujetos observadores que evalúan los espacios desde su posición en el mundo, definida por aspectos como género, edad, estatus migratorio, situación económica, tipo de cuerpo, etc. A partir del acto de percibir, quien dirige la mirada genera una cognición sobre el objeto informador y, muchas veces, deja ver elementos tímicos, pasionales, en sus evaluaciones. En la obra de Navarro, a veces la interrelación entre distintos marcos se da no solo por las semejanzas entre ellos —

establecidas en una dimensión cognitiva—, sino también por la emotividad que la propia observación desencadena en quien mira.

Como se ha explicado antes, la novela comienza con un discurso de la narradora que, como actante cognitivo, intenta reconstruir hechos que no presenció: el momento en que su hermano se lanza desde lo alto de un edificio, su cuerpo al impactar contra el asfalto, los sonidos. Esta voz habla situada en un marco impreciso en las primeras páginas del texto: no hay deícticos que indiquen en qué espacio se ubica la narradora. Sin embargo, habla desde un escenario que no es el mismo que su imaginación reconstruye: “No lo vi yo. Ni lo vio mi mamá. Las dos estábamos lejos” (Navarro 16).

Justo después, la narradora desplaza su atención a otro marco del pasado: el México de la infancia de Diego. En este punto, la capacidad de percibir y evaluar es cedida a los personajes, a Diego niño y a su hermana adolescente, que observan y ofrecen juicios de valor acerca del escenario específico en el que se sitúan. Diego, con su imaginación infantil, mira hacia arriba y ve pasar los aviones y cree que su mamá va en ellos y que desde lo alto lo observa y le dice adiós. La adolescente niega la observación del pequeño, intenta racionalizar lo que ella percibe como una fantasía y el niño como una verdad:

¿Y entonces tú quieres ser piloto para trabajar con mi mamá en el cielo? No, yo quiero volar solito, sin avión: yo en el aire, sin capa. Pues no se puede. Sí se puede. No, no se puede. Sí, sí se puede [...] Y Diego pudo, por unos instantes: seis segundos [...] Sí pudiste volar, Diego, seis segundos. Del quinto piso hacia la acera. Seis segundos, hermanito. Todo lo puedes (16).

Hacia el final de este fragmento, los personajes ceden nuevamente la mirada a la narradora, que hace explícita la relación entre los marcos que se han construido en esas primeras páginas. Tal vínculo se sustenta en la evaluación realizada por esta voz desde un tiempo ulterior a los sucesos correspondientes a cada marco esbozado y se presenta en un contexto de ironía en la enunciación. La narradora, locutora irónica, toma distancia y deja que hable y evalúe una voz otra, desdoblada de sí misma, un locutor ingenuo que afirma, dirigiéndose a Diego, que este sí alcanzó a volar como quería cuando era un niño. El alocutario irónico, que conoce todo lo que ha pasado, es capaz de decodificar la frustración y la amargura de la narradora/locutora irónica en este juego de sentidos. El pasar de un marco a otro, la relación entre ambos espacios, se sustenta precisamente en esta cognición de la narradora, que conecta las ilusiones infantiles, los sueños en México, con el resultado devastador de la muerte en Madrid. En México, los niños, en tanto observadores, miran hacia el cielo, que ostenta el valor simbólico de un futuro lleno de posibilidades; en Madrid, la mirada va hacia abajo, contra el asfalto, donde se materializa la derrota. La dimensión tímica se revela también en la oposición de ambos marcos, que tienen como elemento común el cielo y las alusiones al vuelo; sin embargo, se trata de espacios opuestos: en uno todavía hay aspiraciones, en otro, el desencanto total. Esto revela las tensiones pasionales del discurso de la narradora, la decepción por los sueños, por la vida que ya no pudo ser: “¿Pensarás en mí? ¿Pensarás? No, Diego, no pensarás en mí porque estás muerto” (Navarro 16). A lo largo de toda la novela, con este oscilar de la mirada entre la narradora y los personajes, en especial ella misma en otros tiempos, se pasa del marco de una ciudad española al marco de la Ciudad de México o viceversa. La relación entre estos espacios se basa siempre en la cognición, que sucede a la mirada, y en la afectividad.

Los marcos de México y Madrid se relacionan continuamente a lo largo de toda la novela, a partir de una evaluación que reconoce los rasgos comunes entre ambos espacios:

Ni a Diego ni a mí nos gustaba Madrid. No era como esperábamos: hacía frío y hacía calor al mismo tiempo. Como en México, pero más frío y más calor. No nos gustaba que la mayoría de los barrios fueran tantos edificios tan juntos y tan estrechos y tan grandotes como jaulotas, como cárceles, como sin chiste, como uniformándonos a todos, como diciéndonos que éramos tan pobres que no podíamos tener color [...] Ir al centro me da flojera, decía Diego. Y a mí también, a todos. Ir en metro me da flojera...

Si a Diego y a mí no nos gustaba ir en metro era porque en México una vez se nos ocurrió ir solos hasta la estación más cercana de la casa de mis abuelos y un señor me empezó a morbosear con palabras... (Navarro 31).

En este fragmento, el primer marco es el de la ciudad de Madrid, expresado de manera directa en el relato, a partir de la mirada y la evaluación de dos personajes: Diego y su hermana durante sus primeros tiempos en España. Nuevamente, la cognición y lo emotivo aparecen sincretizados en el texto: se construye, desde la perspectiva de los hermanos, el sentimiento del rechazo hacia la urbe, que los margina, los obliga, por su condición de pobres, a vivir en barrios alejados del centro. Por su grado de factibilidad, Madrid, desde el punto de vista de los actantes cognitivos (los hermanos), no es factible: ciudad grande, con un metro que se les hace poco atractivo; donde los pobres viven en la periferia en lugares muy feos y descoloridos, alejados del centro, y donde el clima suele ser extremo. Así pues, esta ciudad es connotada a partir de la evaluación que los personajes hacen de algunos lugares o escenarios que la integran (el metro, el centro, los barrios de la periferia). Madrid es el marco primario por su grado de cercanía con los personajes que participan de lo narrado; México,

distante temporal y espacialmente, es un marco secundario. La existencia de un escenario común, el metro, la hace recordar acontecimientos que ocurrieron años antes.

Si bien no se precisa en este fragmento de qué ciudad mexicana se trata, la alusión a un metro que cubre una inmensa superficie, con muchas paradas y estaciones que tienden a confundir, hace evidente que se está hablando de la urbe capitalina¹⁴. La narradora entrelaza las vivencias en los dos espacios, pero son los personajes, desde diferentes tiempos, quienes desempeñan la función de observadores. Madrid es evaluado por los personajes de Diego y su hermana, ubicados en el tiempo específico en que vivieron juntos allí. Los adolescentes miran hacia el exterior desde el escenario concreto de la casa. Aunque dicen que no desean permanecer en la casa, se muestran apáticos hacia cualquier tipo de actividad recreativa: la tensión entre el querer hacer y el no poder construye un estado de ánimo depresivo.

La visión que se ofrece de la Ciudad de México, por otra parte, corresponde a los mismos actores del relato, pero en la niñez, cuando tenían unas condiciones particulares que hacían que la interacción con los espacios grandes y abiertos fuera más complicada. Tanto México como Madrid, observados por actantes cognitivos diferentes, resultan marcos poco factibles: ciudades inmensas, una demasiado peligrosa para dos niños solos como lo fueron Diego y su hermana y la otra, excesivamente hostil para dos migrantes.

Es llamativo que, en el mismo pasaje, los hermanos de Madrid valoren la ciudad negativamente por sus diferencias con México: “Tampoco nos gustaba Madrid porque todo quedaba lejos [...] Pero también quedaban lejos mis abuelos y las banquetas rotas y los puestos de jugos de naranja los fines de semana y los tianguis y la barbacoa y las salsas y los

¹⁴ Además, en otros momentos de la novela, sí se sitúa explícitamente la casa de los abuelos de Diego en la periferia de la CDMX.

dulces y las nieves” (Navarro 33). Esto último construye una emotividad, una dimensión pasional en el discurso, por la tensión que genera la imposibilidad de disfrutar lo que les gustaba de México. La narradora ofrece al final su evaluación de la relación de ambos personajes con la ciudad de Madrid: “éramos como dos niños chiquitos haciendo berrinche porque la vida no nos gustaba, porque no queríamos adaptarnos, porque no nos dejaban adaptar” (Navarro 33). Quien ejerce la última cognición es un sujeto diferente, que ha vivido más y que comprende que quizás la dificultad para integrarse en el nuevo espacio no solamente estuvo motivada por el rechazo de los autóctonos, sino también por el hecho de que ellos se mostraron demasiado reacios al cambio.

Las visiones sobre estos marcos y los modos en que se relacionan varían, pues, en dependencia del observador. Los niños de México rechazan su ciudad por la violencia que viven en ella; los de Madrid la extrañan por lo que recuerdan que les gustaba. El personaje de la madre, en tanto actante cognitivo, mira desde otro ángulo: “¿Por qué te gusta tanto Madrid? (...) Pues porque aquí soy yo, y tú eres tú, y no hay que rendirle cuentas a nadie. Porque aquí estás lejos de todo, como si no existiera más allá” (Navarro 34). Para ella México fue un sitio de opresión. Madrid, en cambio, le dio la oportunidad de ser libre, de vivir fuera de la familia tradicional en que había nacido.

También la interrelación entre los marcos de Barcelona y México se declara explícitamente en el texto en varias ocasiones. Hay un pasaje en que el vínculo entre ambos espacios también se da porque comparten escenarios semejantes, como el metro y la playa. Diego va a visitar a su hermana a la ciudad catalana y allí van a la costa. Cuando van a subirse al metro, hay un guiño al pasaje de cuando se pierden, siendo niños, en el de México, y al miedo que sentían de que les pasara lo mismo en Madrid: “Vamos a tomar el metro y no nos

vamos a perder” (Navarro 92). En este punto, Diego y su hermana, se ubican en un tiempo posterior al que compartieron en México y en Madrid: ya no son los niños que eran entonces.

La narradora evoca momentos felices en México, de cuando la abuela los llevaba a Acapulco. A pesar del desencanto de Diego personaje, actante cognitivo y sujeto pasional a la vez, que dice que no hay lugar ya al cual ir y que en todas partes es igual —en México, Madrid y Barcelona, trabajar para sobrevivir—estar de nuevo juntos en la playa los hace conectar con la alegría que sentían cuando eran niños e iban al mar: “Y nos vimos: nos vimos como cuando éramos chicos entre las olas y gritando de lo frío que estaba el mar y echándonos agua a la cara mientras los de al lado nos veían feo y nosotros seguíamos riendo, aunque no estuviera la abuela diciéndonos que teníamos que estar en la orilla” (94). A pesar del entusiasmo que los personajes observan en sí mismos, la adversativa del final le agrega un matiz de carencia a la playa de Barcelona y un nuevo rasgo a la dimensión pasional del discurso. Los actores del relato saben que ya no es igual, que están incompletos, que nunca volverán a sentir la felicidad ingenua que algunas veces experimentaban en México: hay cierta angustia en la alegría de ese reencuentro.

3.3.1.2. Escenarios vinculados por analogía

a. Los colegios

En algunas ocasiones, la relación entre estos marcos se expresa de manera indirecta por los rasgos comunes que el lector puede apreciar entre escenarios pertenecientes a uno y otro. Así sucede, por ejemplo, con los colegios, como escenarios de España y México, donde los personajes de Diego y su hermana interactúan con otros sujetos.

En Barcelona, la joven tomó clases de catalán, en una escuela a la que asistían españoles y personas migrantes. No existe propiamente una descripción de este espacio, pero, como

explica Zubiaurre, el espacio en la literatura no se da solamente por la descripción, sino también a través de otros elementos como la narración misma, el movimiento de los personajes y sus diálogos (40). Indudablemente, la hermana de Diego y sus compañeros de clase hablan desde un lugar que se presenta a partir de las relaciones allí establecidas y del modo en que el sujeto pragmático de la hermana percibe y evalúa lo que sucede en ese sitio:

Hasta que un día, en la lección diez, inciso B, había una pregunta: ¿Qué hace falta para mejorar tu barrio? Y el italiano: Más bibliotecas. Y la venezolana: Más bares (y risas). Y la húngara: menos turistas. Y el español: Menos inmigrantes. Y todos los migrantes: ¿Qué? Pero el *qué* lo dijimos en silencio, porque más bien nos quedamos mudos mientras que Gerard apuntaba en el pizarrón... (Navarro 70-71).

En primer lugar, la pregunta del maestro presupone la existencia de un escenario distante — un barrio barcelonés— sobre el que se pronuncian, como evaluadores, los presentes. La respuesta del español revela una mirada discriminatoria que se proyecta sobre el espacio del barrio, pero también sobre el aula, donde hay igualmente personas de otras nacionalidades. La reacción de incomodidad de estas es percibida y evaluada por el personaje de la hermana de Diego, que narra cómo ni el maestro ni los estudiantes —salvo una— dijeron nada. “Todos volteamos a ver la reacción de Gerard, pero Gerard no dijo nada” (Navarro 71). En el aula, desde la posición de autoridad que encarna el maestro, la xenofobia es normalizada por el silencio. Este callar molesto de los migrantes, observado por la hermana de Diego, manifiesta la dimensión tímica del enunciado: la sensación de impotencia, de no poder decir nada que cambie las cosas, que todos experimentan. Al final del pasaje, la narradora, como actante cognitivo, valora sus acciones de otra época con tono de desaprobación: “Dejé de ir a catalán como dejé de hacer todas las cosas que iniciaba” (71).

En la escuela de Diego, en Madrid, al tratarse de un colegio para adolescentes, las prácticas de exclusión y *bullying* contra los extranjeros son aún más evidentes. En la cuarta parte de la novela, la narradora rememora cómo Diego y su amigo Moisés, por ser los más morenos, sufrían distintas clases de agresiones de parte de los demás alumnos: “junto a otros dos compañeros, le robaron el libro de Lengua a mi hermano. Se pelearon. Sancionaron a Diego [...] pero nunca revisaron que los muchachos sí tenían el libro de Lengua” (Navarro 163). A partir de la cognición ejercida por la narradora se sostiene que, también en la ESO de Madrid, desde las posiciones de poder que ocupa el profesorado, se normaliza la práctica sistemática de la discriminación étnica.

El rasgo común que establece, indirectamente, la relación entre los colegios de Barcelona, Madrid y México es, precisamente, que en este último lugar también la hermana de Diego personaje se siente menos, que la hacen sentir menos por ser pobre. A partir de la mirada de la hermana adolescente se presentan las diferencias entre los estudiantes del colegio. Allí estudia ella, sin padre y con la madre ausente, que vive en la modesta casa de dos ancianos jubilados; pero también Ana, que tiene “un cuarto y juguetes para ella sola” (132) y cuya familia se puede dar el lujo de pagarle un colegio privado.

En todos los casos anteriores, hay indudablemente espacio. Sin embargo, este no se da a partir de la descripción, sino por la narración, por las relaciones y los diálogos de los personajes en ellos, que semantizan tales lugares. Los colegios se convierten, en un país como en otro, en sitios de la exclusión, donde los personajes —en tanto actantes cognitivos y sujetos pasionales— perciben y son afectados por cómo se les discrimina, ya por su raza, ya por su condición socioeconómica.

b. Las casas de servicio

En su estancia en Barcelona, la hermana de Diego refiere que trabajó como interna en dos casas. Estos dos sitios van a ser presentados a partir de la descripción, forma que no es la más frecuente en el texto de Navarro, donde predomina la creación de espacios a partir de las acciones de los personajes, de sus desplazamientos, etc.

Una casa de objetos *molt valuosos*: el lugar de la opresión

Así pues, en relación con las casas donde la joven presta servicios como interna, se aprecia la expansión léxica propia de la descripción, “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo” (Pimentel, *El espacio en la ficción* 8).

Descubrí que era el protector del colchón lo que tenía ese olor a rancio que me daba ganas de vomitar. Lo supe porque yo me empeñaba en limpiar [...] el piso con lejía, los muebles con aromatizantes, las lámparas viejas y amarillentas, pero valiosas, *molt valuosos*, que ya no encendían, pero que la hija no quería tirar (Navarro 48).

En el fragmento, se aprecian las evaluaciones de dos actantes cognitivos diferentes. En primer lugar, la hermana de Diego personaje percibe el olor a rancio que inunda el inmueble y que a través de los adjetivos “viejas” y “amarillentas” evalúa las lámparas. El segundo actante cognitivo aparece justamente con el calificativo “valiosas, *molt valuosos*” que hace referencia a los mismos objetos. Esta última valoración procede de otra mirada, la de los dueños de la casa, que aprecian tales enseres de una manera totalmente diferente. Donde la hermana de Diego ve deterioro y nula funcionalidad, los otros observan signos de opulencia. De acuerdo con la clasificación de Fontanille, a la cual remite Filinich, en cuanto a la unicidad y multiplicidad del sujeto perceptor y del objeto informador, este es un ejemplo del tipo

exclusivo: hay dos sujetos observadores o actantes cognitivos que hablan desde distintas posiciones y ofrecen así visiones contrastantes de un mismo espacio. Para la catalana, la decoración de su casa, con sus valiosas lámparas, denota lujo; para la empleada, decadencia. La primera considera óptimo dejar todo igual; mientras, la hermana de Diego solo enfatiza lo mal que se está en ese sitio: “el olor aparecía de nuevo, era insoportable, tenía más presencia que yo” (Navarro 48).

La descripción de los objetos y de la decoración que hace la hermana de Diego da muestras del desagrado que le produce el lugar. Los rasgos de este que recalca son su olor a suciedad añeja y la acumulación de viejos artículos de escasa utilidad. El departamento está ornado a la antigua manera española; la elección de los objetos y la disposición de estos en el espacio corresponden a un decorado colonial: “¿Has visto mi salón y los cuadros? Todos son originales. Todos de amigos de la infancia. Todos de aquí. ¿Y has visto la otomana que tengo en el salón? [...] Mira qué tela, antigua, del siglo XVIII. Como la del Palacio Real” (53). La anciana que está bajo el cuidado de la hermana de Diego es el actante cognitivo en este caso, la que percibe y no cesa de hablar, orgullosa al recalcar el parecido de la decoración de su casa con la de los espacios de la monarquía. Ni la narradora ni el personaje de la hermana de Diego ofrecen sus puntos de vista al respecto. Esta última solo interrumpe las palabras de la anciana para asentir y para recordarle que era hora de dormir, con lo cual demuestra la dimensión tímica en el enunciado. Ella es, en este punto, el sujeto pasional: su incomodidad se hace evidente en los silencios, en las frases entrecortadas, en sus vanos intentos por hacer que la anciana descanse y así la deje en paz.

Al final, la señora no la obedece y termina sentándose en la otomana. Mientras descansaba sobre el mueble y le decía a su empleada lo mucho que lo apreciaba, se orinó en

él y culpó por ello a su cuidadora: “Y la orina encharcando y penetrando todo el mueble y la señora tratando de tirarse al suelo y diciéndome tonta, bruta. ¡Inútil, bruta, india! (...) ¡India, maruja, maruja! ¡Me has arruinado mis muebles!” (Navarro 53).

De acuerdo con las funciones que María Teresa Zubiaurre afirma que pueden desempeñar las descripciones, es evidente que en este caso se está en presencia de una descripción semantizante, pues otorga otros sentidos al espacio y le da una dimensión simbólica, al cargarlo de una significación que deconstruye un modelo de mundo. En la casa de servicio se establece una relación de sometimiento y vasallaje por parte de la familia catalana hacia la joven mexicana, lo cual queda muy bien representado espacialmente (Aguilar 207). El espacio y su configuración son una alegoría del sometimiento colonial, sistema y forma de pensamiento cuya inoperancia es expuesta a partir de la cognición que establece el personaje de la hermana de Diego —que todo lo ve viejo, feo, inútil y que no deja de sentir olor a rancio—, así como por la emotividad que ese espacio y lo que allí ocurre provocan en ella. Al igual que la familia catalana se empeña en conservar los sobrecargados estampados florales y los objetos lujosos en otra época—pero ya inutilizables—; del mismo modo en que discrimina, somete e insulta a la hermana de Diego, así la sociedad y el Estado español, que excluyen, marginan y privan de derechos, mantienen lo colonial en su trato y su manera de ver a los migrantes, a quienes muchas veces culpan injustamente por lo que no funciona en el país (207).

El segundo trabajo como interna: el lugar de la desesperanza

La descripción que se realiza de la segunda casa donde la hermana de Diego trabaja como interna se presenta desde la mirada del personaje, que evalúa el nuevo espacio y, como sujeto pasional, muestra también cómo este la induce a un estado de ánimo de agobio: “Y llegué a

la calle Aragón. A uno de esos edificios sin ventanas que me daban claustrofobia. Muy bonita la ubicación, pero una mierda de viejo. Muy viejo, floreado, estampados feos, sobrecargados. A la española, pues. A la manera española. Como el Palacio Real” (Navarro 77). Un rasgo que se repite en la descripción de estos lugares donde trabaja como interna es la ornamentación a la manera de la monarquía española. Se enfatiza así en una característica que, como ya se explicó, se encuentra muy ligada a una semantización de tales escenarios como sitios de opresión colonial. El personaje establece explícitamente la cognición que refuerza tal interpretación del espacio:

“Así era ese piso en Aragón. Mucha historia, mucho odio, mucha rebelión, pero ahí estábamos: la familia viviendo del piso de la abuela y la mexicana sirviéndoles, como hacía más de quinientos años. Que si catalanes, que si españoles, que si andaluces, nada, para mí todos eran lo mismo y para ellos todas nosotras éramos lo mismo” (78).

Sin embargo, en este lugar la hermana de Diego va a establecer una relación de sororidad con la anciana Laura, a partir del reconocimiento de las semejanzas entre las historias de vida de ambas. La narradora inserta el breve relato de esta abuela sobre lo que se fue su vida, entregada al marido y los hijos, con su sueño de ser bailarina truncado, y con un matrimonio infeliz del que nunca pudo salirse. El sueño de Laura no pudo ser. Ya en ese momento de su vida, en que no puede siquiera caminar por sí misma y se encuentra enferma de muerte, pensar en que una vez quiso ser bailarina parece algo muy lejano. Laura, anciana y al final de la vida, ya no tiene ninguna aspiración. La semejanza entre ambas resulta muy cruel: la hermana de Diego, en cambio llena de salud y en plena juventud, no tiene ningún sueño. La narradora reproduce las palabras de Laura, que mira con pena la desesperanza de su cuidadora: “Mira, aquí estoy, dando lástima a una muchacha que no sabe qué hacer con su

vida” (Navarro 82). Estos dos personajes son dos seres incompletos, malogrados, debido a los entornos adversos en que tienen que desarrollarse las mujeres. Por eso, y por la sensibilidad con que una mira a la otra, se establece entre ellas esta suerte de camaradería, esa proximidad que incluso va a estar representada espacialmente. De dormir inicialmente en su cuarto sin ventanas, la hermana de Diego va a pasar a compartir el espacio de Laura, a estar cada vez más cerca de ella.

A pesar del mutuo aprecio entre las dos, la relación de subordinación nunca deja de ser. La hermana de Diego es siempre la empleada migrante, y Laura es la patrona española, que tiene contra los extranjeros los mismos prejuicios que el resto. Esto queda muy bien representado en el espacio del relato. Hay un pasaje, por ejemplo, en que la narradora se refiere a los paseos que hacía con Laura por la ciudad. En esa escena, se presenta brevemente la Barcelona del solaz y el disfrute. La hermana de Diego saca a la anciana de su enclaustramiento y va arrastrando su silla de ruedas por la ciudad, para que la señora tome el aire y se entretenga:

... si el clima lo permitía, nos quedábamos sentadas viendo a los eskatos o a los músicos que se ponían debajo del Arco del Triunfo. No me gustan esos, llévame más para allá, me decía, cuando los que practicaban tenían pinta de pakistaníes o árabes. Pero si no te van a hacer nada, Laura, ¿que no ves que están patinando y ni siquiera nos voltean a ver? ¡Deberían ponerse a trabajar! Y yo le tronaba la boca (Navarro 82).

En este fragmento, la percepción y evaluación del espacio corresponde a dos actantes cognitivos distintos. Por un lado, la señora Laura y, por otro, el personaje de la hermana de Diego. Como miran desde posiciones diferentes —la anciana como catalana y la joven como migrante—, ofrecen visiones opuestas del objeto percibido. Así, de acuerdo con la tipología

de Fontanille sobre la unicidad o multiplicidad de objeto informador y del sujeto percipiente, en este caso hay un punto de vista exclusivo, pues ambos sujetos hablan desde sus circunstancias particulares y tienen nociones opuestas sobre lo que observan (Filinich 205). Laura, en tanto actante cognitivo, evalúa desde el prejuicio y la discriminación, mientras que la mirada y la apreciación de la extranjera se establece desde un ángulo mucho más empático.

3.3.2. Los desplazamientos y su valor

A lo largo de toda la novela, se pone de manifiesto cómo el desplazamiento de la hermana de Diego marca grandes giros en la historia y cambios en el propio personaje. Ella, en compañía de su hermano, se marcha a Madrid a reencontrarse con la madre. Después de un tiempo, cuando su hermano está entrando en la adolescencia, se va sola a Barcelona. Tras el suicidio de Diego, regresa a la capital española y de allí a México, con las cenizas de aquel, para rendirle el debido tributo en la casa de los abuelos. Además de estos movimientos entre urbes y países, son significativos los desplazamientos de la heroína al interior de las ciudades, pues evidencian cómo se relaciona con cada uno de estos espacios, cómo los percibe y qué emotividad le suscitan.

Las razones del primer viaje son expresadas por la hermana en tanto personaje. La narradora deja que sea esa voz del pasado quien ofrezca la cognición y el estado de ánimo que la hicieron decidirse:

Fue esa la primera vez que sí sentí muchas ganas de irme de México y de que mi mamá nos llevara con ella. Se me hacía chica la colonia: siempre la misma gente, siempre las mismas cosas, siempre aislados del mundo, siempre siendo los de las

familias de los soldados, siempre en una como burbujita. Siempre viendo a las mismas personas, yendo, regresando (Navarro 131).

La adolescente percibe el escueto escenario de la colonia, no ya la Ciudad de México, como el estrecho límite que tienen en la vida. Como se observa en el fragmento anterior, los rasgos que destaca del lugar tienen que ver con lo cerrado, con el aislamiento. Esa evaluación se sincretiza con lo tímico, con la sensación de agobio y monotonía que le produce estar allí. Expresa su deseo de ir hacia afuera y conocer otras realidades que el espacio donde habían crecido y vivido hasta el momento les vedaba. Por estas razones, le impuso a Diego, que no quería irse, la orden de que convenciera a la madre para que se los llevara, sin tener en cuenta los deseos del niño, justo como antes la habían obligado a hacerse cargo de él: “Diego, tienes que estar con tu mamá. ¿Qué sabes tú el futuro que te espera si vives en el pasado?” (133).

En Madrid, fueron las dificultades en su relación con la madre y lo complejo que se le hacía lidiar con un Diego ya adolescente, así como su necesidad de probarles a los otros y a sí misma que podía abrirse paso sin la familia, los motivos que la hicieron marcharse sola a probar suerte a Barcelona: “Una vez Diego llegó mariguanísimo [...] Me saqué de onda. Le dejé el paquete a mi mamá. Total, pensé, ella es la mamá, que con su pan se lo coma. Pinté mi raya” (Navarro 189). Ese viaje a la ciudad catalana va a significar un ejercicio de liberación para el personaje, que por primera vez no va a tener a Diego a su cargo. Sin embargo, como en Madrid, enfrenta grandes dificultades, pero esta vez en soledad.

Yo esperé hasta la hora del almuerzo en el Passeig de Sant Joan [...] Me sentía sola [...] Caminé hasta llegar a la esquina en donde estaba la Casa Batlló. Me gustaba el edificio y, aunque la marabunta de turistas no dejaba ver la entrada, me conformé con ver los ventanales [...] choqué con una pareja de hombres acaramelados que no

quisieron soltarse la mano para llegar a la taquilla. Como si desde sus casi dos metros de altura, no hubieran podido percatarse de mí. O justo porque lo hicieron, no repararon en ignorarme [...] tropecé de nuevo, esta vez con un grupo de mujeres que iban de compras [...] Hice como que me formaba para comprar entradas al museo para no verme tan torpe, tan fuera de lugar (Navarro 47-48).

Un motivo que se reitera en la relación que establece el personaje de la hermana de Diego con los espacios de las ciudades por las que se desplaza es el contraste entre la inmensidad de la urbe, su multitud de transeúntes, sus espacios abiertos y altos edificios y el cuerpo pequeño de quien observa. En casos como el del fragmento anterior, el actante cognitivo es el personaje, que en la observación de su propio desplazamiento y de la realidad exterior, toma particular conciencia de su propio cuerpo y esto le provoca, en una dimensión tímica, sentirse sola, cohibida, como quien no pertenece a ese sitio y, al tiempo, experimentar cierta frustración.

En Madrid, el personaje vive el espacio de la ciudad de una manera similar. Es el sitio donde todo queda lejos, donde al igual que en México, le toca vivir en un barrio pobre de la periferia y hacer largas travesías en metrobús para llegar a cualquier sitio (Navarro 33). Si en Passeig de Sant Joan en Barcelona percibe que la mirada de la gente la minimiza o no la toma en cuenta, como si ella no estuviera, el personaje que vive las experiencias de Madrid presenta el modo en que la misma distribución jerárquica de la ciudad la margina y cómo siente que, así, su misma condición de mujer pobre y migrante le hace habitar el espacio como una excluida. Sin embargo, en Madrid todavía tenía a Diego para abrazarla después de que, en la calle, un “tipo alto y grandote” la agrediera verbalmente y la escupiera por ser “panchita” (33). En la urbe catalana, está sola y sin dinero, sin un lugar fijo en que residir.

Su tiempo en la ciudad se caracteriza por la errancia: trabaja como interna en dos hogares diferentes; va de casa de Martina a la de las “primas” —otras migrantes latinoamericanas con las que establece amistad—; de la de las “primas” a la de Tom; llega a dormir en la playa por no tener otro sitio para hacerlo. Realiza trabajos muy precarios, como desplazarse en bicicleta por toda la ciudad repartiendo pedidos, limpiar casas, cuidar ancianos, labores que la agotan física y mentalmente. A pesar de esto, se rehúsa a ir de nuevo a la casa de su madre en Madrid.

Cuando el adolescente se suicida, sin embargo, debe volver para ocuparse de todo, porque la madre no tiene la fortaleza para enfrentar la situación. Entonces es ella quien debe emprender otra vez el viaje con Diego de vuelta a México, con las cenizas de Diego: “Sentí enojo. Como si con la muerte de Diego me borrarán a mí. O me dieran el lugar que siempre había tenido: ninguno. Fui la hermana de Diego, el soporte, la bolsa de plástico que lo contuvo en el avión de Madrid, Nueva York, México. La transportadora, la que lo llevó de la abuela a la madre y de la madre a la abuela” (Navarro 111). La visión que se ofrece sobre el sentido de su regreso a México corresponde inicialmente al personaje de la hermana que vive ese momento, así como la construcción de un estado de ánimo, dado por el hecho de que quiere ser notada, tenida en cuenta, y no lo logra. Más adelante en el mismo fragmento, la percepción pasa a los demás, al modo en que el resto la había visto siempre a ella, al lugar que los demás creían que ella había ocupado en su familia y en el desplazamiento migratorio de esta. Así piensa el personaje, sin nombre en su propia historia, que los otros la han visto a ella, siempre en función de cuidar a Diego. Siente que ha existido para el hermano y que su propia individualidad ha sido anulada: por eso ni siquiera se da sí misma un nombre en el relato.

No obstante, una vez de vuelta en la casa de los abuelos, la joven considera la posibilidad de ya no retornar a España. Sin embargo, a medida que pasan los días el personaje observa de un modo diferente el espacio al que ha regresado, que ya no es el mismo que abandonó, como tampoco ella es ya la misma. En primer lugar, dirigidos a la hermana de Diego personaje como interlocutora, los relatos de otros personajes sobre sucesos ocurridos en su ausencia le muestran un espacio de una violencia desconocida para ella hasta ese momento. Así, su abuela le cuenta el absurdo repetido de las desapariciones y la muerte: “A Joana se la llevaron unos desertores en una camioneta gris. Joana había ido a las tortillas a las tres de la tarde [...] la gente que vio que ella no se quería subir a la camioneta pensó que era cosa de pareja peleando. No supieron más...” (Navarro 112). La señora narra una acción cotidiana que termina en tragedia y restituye la visión a las personas que observaron cómo se la llevaban y no hicieron nada, por considerar “normal” que las parejas se peleen violentamente y que las mujeres sean obligadas a ir donde sus novios o maridos. También le cuenta el asesinato del guardia de seguridad por parte de Ricardo y sus amigos:

Ricardo y sus amigos se rieron y a golpes lo metieron a la casa. Los vecinos salieron a ver qué pasaba. Lo último que vieron hacer a Ricardo fue quitarse los guantes de box, seguir toreando al muchacho y darle un puñetazo limpio en la cara [...] Lo que encontraron fue al vigilante muerto y los muebles destrozados. El perro había mordido al muchacho. Me horroricé. No puedo creerlo [...] Tú nunca te crees nada. Y era verdad, no me creía el mundo tal y como era [...] luego de saber eso, no sabía cuál era mi casa. Creía que México era mi casa: yo era como un ratón” (118-119).

En el fragmento, la abuela restituye la percepción a los vecinos que, como actantes cognitivos, observaron los acontecimientos en ese espacio y el comportamiento violento de

los jóvenes, así como los vestigios del horror. El personaje de la hermana de Diego, a su vez, emite sus juicios sobre lo escuchado con un simple: “no puedo creerlo”. Haber conocido tales hechos le hace darse cuenta de su inocencia, de la ingenuidad con que había mirado el entorno en que había crecido e incluso a personas cercanas. A partir de esta cognición, sobreviene en el personaje lo tímico: el asombro, la consternación, el miedo ante ese lugar que se le revela tan ajeno. La narradora, como actante cognitivo, también evalúa su proceso de captación de la realidad en etapas anteriores a ese último viaje a México, con la lucidez de quien ha vivido más: “Y era verdad, no me creía el mundo tal y como era” (Navarro 119).

Escuchar el relato del fallecimiento de su amiga Ruth en el norte del país, en un enfrentamiento entre bandos armados, le provoca la misma sensación de desconcierto. El hecho tuvo lugar en un espacio asociado con las reuniones familiares, con el sano esparcimiento de amigos y que se convierte de repente en un sitio de horror y muerte: “Los emboscaron en un bar, ahí, con gente de civil, niños también. En ese lugar, hazte de cuenta, vendían tacos y cerveza, ya sabes, la carnita asada [...]Se murieron todos” (123).

Cuando vive esas experiencias, el personaje de la hermana de Diego ya sabía, por la voz de otros actores del relato, de la inseguridad y violencia que reinaban en su lugar de origen. Durante el último día de sus abuelos y de ella en la casa familiar, se celebra una especie de ritual que hace las veces de premonición de lo que sucederá esa noche. La abuela y la nieta despojan el espacio hogareño de los objetos acumulados durante toda una vida, de esas reliquias familiares que se almacenan en casa de los abuelos y que siempre guardan algún recuerdo, y los van depositando en bolsas de basura. Sin saberlo, la abuela y la nieta se están despidiendo de un espacio que está a punto de dejar de ser. Esa noche, durante un conflicto entre narcotraficantes y militares corruptos, su tía y sus primos son secuestrados.

Al saber que algo ocurre, el abuelo sale en medio de la noche a buscar a su hija. Es muy expresiva la escena en que la nieta observa al anciano avanzar encorvado frente a ella. La percepción del personaje se enfoca en cómo el protector de la familia se va empequeñeciendo mientras camina en medio de la oscuridad, intentando en vano salvar a los suyos. En el espacio de la oscuridad, del peligro, de las fuerzas que se desconocen y que superan las propias capacidades, el anciano solo y desvalido ya no puede hacer nada. Su hija ha desaparecido para siempre. La familia y el hogar familiar han dejado de existir. El miedo se ha apoderado de todos: “Volteé para arriba. Ahí, en el puente peatonal, había más de diez cuerpos sin cabeza, colgados. Dos patrullas desviando la circulación de los carros y poco más que miedo” (Navarro 143). Desde la mirada del personaje de la hermana de Diego se perciben los signos del terror en el escenario del puente peatonal, así como el pánico que invade a todos.

A la mañana siguiente, los ancianos y la hermana de Diego huyen de la colonia y cierran para siempre la casa donde se criaron los hijos y los nietos. Los abuelos, en medio de su dolor, solo llevan consigo unas pocas pertenencias, almacenadas en bolsas de basura, como si toda una vida no les hubiera valido de nada. Ante esa panorámica, la hermana de Diego comprende que ya no existe para ella un hogar en México y regresa entonces a España, pero allí también se siente fuera de sitio y sin propósitos. Al final de la novela, la narradora, desde el presente de su enunciación, reflexiona:

No hay nada por lo que me parezca que valga la pena luchar, mi tarjeta de residencia va a caducar pronto y no hay citas para tramitar una nueva. Jimena dice que lo vamos a intentar todo, pero que tengo que decirle qué es lo que quiero y tengo que hacerlo [...] Pero yo no quiero nada. La mayor parte de mi tiempo la paso en mi cuarto

pensando en Diego y miro una fotografía de los dos juntos [...] Eso somos todavía: niños asustados y confundidos que no tendrán una oportunidad (Navarro 191).

En este fragmento, se sincretizan la cognición y lo pasional. La narradora percibe y evalúa su propio estado de ánimo, tendiente a la abulia, y presenta esta situación emocional ligada al enclaustramiento en el espacio del cuarto. No menciona ninguno de los objetos que están en ese lugar, salvo una fotografía de su hermano y ella, de cuando eran niños y vivían en México. Observar la foto es su manera de seguir conectada a un marco inaccesible, que ya no existe. No está más la casa de los abuelos, ni el abuelo, ni Diego, solo la misma tristeza.

De acuerdo con Mieke Bal, el espacio textual puede ser estable, cuando se trata de un marco fijo donde tienen lugar las acciones, o dinámico, cuando los personajes se trasladan de un sitio a otro (104). En el texto de Navarro, de manera general, el espacio se comporta de forma dinámica, por los constantes cambios de escenarios a lo largo de la obra. En este sentido, la autora holandesa también se refiere a los posibles saldos que pueden dejar los desplazamientos:

A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento [...] El personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viaje, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento (Bal 104).

Los primeros viajes, de México a Madrid y de Madrid a Barcelona, como se ha analizado, fueron concebidos por la hermana de Diego como medios de liberación. Tal como señala Bal

como una posibilidad, el espacio no es la finalidad de esos movimientos. El personaje, desde su posición como actante cognitivo y sujeto pasional, hace saber que busca, primero, salirse del lugar de enclaustramiento que es el sitio donde vive en México; luego, cuando se va a Barcelona, que lo que desea es evadir los conflictos con su madre y la responsabilidad de lidiar con el hermano adolescente. El personaje no quiere llegar a un sitio en específico, sino que emprende estos dos viajes para liberarse. Sin embargo, ni Madrid ni Barcelona le proporcionan lo que anhela. Como ya se demostró, son espacios que se parecen demasiado a su ciudad de origen: en ellas de nuevo le toca ser pobre, discriminada y sentirse insegura. Ni siquiera logra evitar quedarse de nuevo al cuidado de su hermano. Sus viajes de regreso a Madrid y luego a México, luego de la muerte de Diego, implicaron que asumiera nuevamente un rol materno. El retorno a México no fue la vuelta al lugar seguro de la casa de los abuelos, sino a un sitio envuelto en crímenes y violencia, del que tiene que huir. Nuevamente, se va a Madrid, esta vez porque ya no le queda otro sitio al que volver. Sus desplazamientos no son de lo negativo a lo positivo, sino de lo negativo a lo negativo. De lugares donde no tiene ninguna posibilidad de realización personal a otros donde se encuentra con el mismo panorama desesperanzador: en este sentido, sus viajes son circulares. Sin embargo, debe destacarse que, si algún saldo positivo tienen los desplazamientos del personaje, se relaciona con el proceso de crecimiento que permitieron en la hermana de Diego. Esta va cambiando, madurando, a lo largo de la historia, de manera tal que difieren mucho la percepción y la voz, las evaluaciones y los afectos del personaje de la adolescente en México o de la joven que vivió los primeros tiempos en Madrid, con respecto a la voz y la percepción de la narradora que habla desde Madrid, donde se ha establecido definitivamente después de la muerte de Diego y de todos sus recorridos.

Conclusiones

Este análisis de la novela *Ceniza en la boca* permitió cumplir los objetivos de la investigación y demostrar la hipótesis de que, en la novela, aunado al trauma y al duelo, uno de los costos fundamentales de la migración es el proceso, reconstruido *a posteriori* por la narradora, de crecimiento y maduración de la protagonista, que comprende resignada su lugar, o no lugar, en el mundo.

Además, se logró relacionar, identificando los puntos de contacto entre ellos, el texto de Brenda Navarro con los de Elena Garro y de Peri Rossi, que le precedieron en el abordaje del tema de la migración femenina. Las migrantes de la novela de Navarro, la hermana de Diego, la madre y las “primas”, afrontan situaciones de vulnerabilidad similares a las de los personajes femeninos de *Andamos huyendo Lola* y de *La nave de los locos*. Los de *Ceniza en la boca* viven experiencias en que se hallan en extrema fragilidad: soledad, angustia, discriminación, escasez de dinero, violencia, dificultades para tener una vivienda y documentos que acrediten un estatus migratorio regular. Sin embargo, al igual que en las obras de Garro y de Peri Rossi, para las mujeres de la novela de Navarro, tanto para la hermana como para la madre de Diego, la emigración significa la posibilidad de decidir por sí mismas y de liberarse. En el caso específico de la hermana de Diego, se argumentaba que su desplazamiento es circular, en la medida en que va de lo negativo a lo negativo, de un entorno donde era discriminada por su género y su condición socioeconómica a otro donde lo es también por las mismas razones y, además, por ser migrante. No obstante, como las heroínas de Garro y de Peri Rossi, las de Brenda Navarro emigran de manera independiente, lejos del control masculino, y sus desplazamientos les permiten crecer y evolucionar.

El primer capítulo de esta investigación corresponde al planteamiento de un marco teórico-metodológico que permite abordar el estudio de la espacialidad en la novela *Ceniza en la boca* y responder las preguntas de esta investigación. Se comienza haciendo una revisión de bibliografías de autores relevantes que atienden diferentes aspectos del espacio textual: García Berrio, Luz Aurora Pimentel, María Teresa Zubiaurre, Mieke Bal y Ruth Ronen. Posteriormente, se presenta como metodología de análisis del espacio lo planteado por Ramírez Olivares et al. en “Topoiesis del espacio textual”. De este último artículo resultó de vital importancia la noción de *topoiesis* del personaje, entendida como la relación de este con el espacio (percepción, valoraciones, desplazamientos). Se propuso un análisis de la espacialidad en *Ceniza en la boca* que toma en consideración esta *topoiesis*, para lo cual es esencial, como indican Ramírez Olivares et al., prestar atención a la focalización o perspectiva. Como soporte teórico para determinar quién percibe qué espacio y cómo y desde qué lugar lo evalúa, se tomó como referencia lo planteado por María Isabel Filinich en *La voz y la mirada*, donde argumenta que la perspectiva posee dos componentes fundamentales: la percepción y la voz. La primera, tal como la define la autora, es la aprehensión, sensorial o no, de los objetos; mientras, la segunda tiene que ver con la psicología, la sensibilidad y los lugares políticos e ideológicos desde los que los sujetos hablan (Filinich 27). Todo lo anterior fue complementado con estudios sobre los elementos cognitivos y tímicos presentes en el discurso, a partir de textos de Peter Stockinger y Jacques Fontanille. La idea de complementar el análisis de la *topoiesis* con la observación en el texto de sus dimensiones cognitiva y pasional, constituye el modesto aporte de esta investigación a la metodología diseñada por Ramírez Olivares et al. y a los estudios de la espacialidad revisados. Tal contribución resulta pertinente debido a que, por medio de la organización de saberes sobre el mundo y de los afectos que sobrevienen sobre sujetos que hablan y actúan situados en

espacios, estos adquieren determinados valores o significados. Por tanto, se consideró provechoso, en el estudio de la *topoiesis*, tener en cuenta también cómo se revelan los elementos cognitivos y pasionales del discurso.

En el segundo capítulo de esta investigación, se realizó una indagación en torno al tema de los sujetos femeninos migrantes en la literatura de mujeres hispanoamericanas en España durante el siglo XX. Así pues, se centró el análisis en dilucidar los costos emocionales de sus desplazamientos para las extranjeras de *Andamos huyendo Lola*, de Elena Garro, y de *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi. De este modo, se pudo constatar que los viajes que realizan, en ambos textos, se caracterizan por ser huidas de entornos opresivos. Se trata de mujeres sin recursos económicos de ninguna clase, que miran el mundo, por ende, desde abajo, desde una posición de inferioridad. Los personajes femeninos migrantes de Garro y de Peri Rossi sufren todo tipo de violencias y exclusiones. En el caso particular de los relatos de Garro, la carencia de documentos se convierte en eje central de muchas de las desdichas de Leli y Lucía. A pesar de que para estas la perpetua huida es motivo de miedos, paranoia, locura y sufrimiento, también es una decisión individual, un ejercicio de la libre voluntad. De manera similar, en *La nave de los locos* donde, además, el exilio final de Eva y de Graciela va a implicar el saldo positivo de un acto de rebeldía y de liberación con respecto al poder masculino. Por tales argumentos, es lícito afirmar que *Andamos huyendo Lola* y *La nave de los locos* son textos que critican y sabotean la exclusión de las mujeres y las muestran en capacidad de, incluso en circunstancias muy hostiles, tomar las riendas de sus destinos.

En el tercer capítulo de esta investigación se realizó el estudio de la espacialidad en la novela *Ceniza en la boca*, poniendo en práctica el modelo de análisis propuesto en el capítulo teórico. Con la finalidad de dilucidar la *topoiesis* del personaje, con especial interés

en la perspectiva —entendida tal como la define Filinich, como la suma de elementos de percepción y voz—, se dedicó el apartado 4.2 a explicar la complejidad enunciativa de la novela, lo cual sirve de sustento para el ulterior abordaje de la espacialidad. Así pues, este epígrafe permitió explicar cómo la narradora cede la mirada y la capacidad de evaluar a otros actores del relato: a sí misma como personaje, en diferentes momentos de la historia, a su hermano y a su madre y a otros que, como actantes cognitivos, valoran los acontecimientos y los espacios en que estos tienen lugar. El principal alcance de este apartado reside en haber logrado dilucidar la significación que poseen en el texto la multiplicidad de sujetos que, ubicados en tiempos y espacios diferentes, perciben y ofrecen juicios de valor sobre lo observado. Así, se evidenció que no evalúa igual la narradora, quien habla desde un tiempo posterior a los hechos relatados, que los personajes —entre los que se incluye ella misma en el pasado— los cuales efectivamente están teniendo una vivencia. En el epígrafe en cuestión, se demostró que esta distancia espaciotemporal desde la que habla la locutora le permite una reflexión y una indagación interna que muestran un proceso de crecimiento individual, de maduración, crucial para vivir su duelo, comprender la decisión del hermano y su propio lugar en el mundo.

El apartado 4.3 está dedicado a explicar la configuración del espacio textual en la novela. La multiplicidad de miradas y voces, de actantes cognitivos y sujetos pasionales con la que se entreteje la novela, resulta un aspecto fundamental para explicar la *topoiesis* de los personajes y la significación del espacio en la novela. Partiendo de lo argumentado por Ruth Ronen en “Space in fiction” acerca de las relaciones entre los marcos de un espacio ficcional, dada por los rasgos comunes entre estos, se demostró las estrechas conexiones de los marcos de Madrid y Barcelona con el de la Ciudad de México. En este punto, se observó que los

vínculos entre estas ciudades se dan principalmente por las analogías que se establece entre ellas a partir de la cognición y la emotividad de sujetos cognoscitivos y pasionales —a los cuales la narradora cede la voz y la mirada— que observan, evalúan y sienten desde espacios y tiempos diferentes. La Ciudad de México y Madrid, percibidas, respectivamente, por la hermana de Diego personaje, niña que nunca había viajado, y por la hermana de Diego, sujeto pragmático, joven migrante recién llegada a España, son presentadas de un modo muy similar. Se trata de ciudades inmensas, donde los más pobres son marginados a vivir en las afueras y donde para llegar a cualquier sitio es necesario hacer trayectos de varias horas. Ambos marcos provocan en los actantes cognitivos que los observan y que, al estar ubicados en distintos tiempos, son diferentes entre sí, el mismo rechazo, el mismo sentimiento de agobio. Igualmente, la existencia de escenarios comunes, como el metro, los colegios, los barrios humildes de las periferias, etc., entre las urbes españolas y la capital mexicana recalca la similitud, aun cuando también se señalan las diferencias. En México como en Madrid les había tocado vivir lejos del centro y ser discriminados por su condición socioeconómica. En España, a esto último se le suma, además, que son menospreciados por su diferente procedencia étnica.

Se observó, además, que los perceptores interpretan el espacio desde sus lugares en el mundo, definidos por rasgos como género, edad, estatus migratorio, situación económica, etc. La niña personaje que aún no ha migrado, la adolescente que reside con su hermano en Madrid y la joven que regresa a tener su duelo a casa de los abuelos, evalúan México de diferentes maneras. Para la primera, México y la casa de los abuelos son sitios de opresión, donde la obligaron a hacer las veces de madre sin ella querer; espacios que le producen sentimientos de hastío y agobio, donde siempre ocurría lo mismo. La adolescente de Madrid

solo recuerda de su lugar de origen, en cambio, lo que le gustaba y que ya no tiene en el país de llegada: la fiesta, la carnita asada, el tianguis, sentirse acompañada por los suyos. La emotividad que afecta a este sujeto es, entonces, la de la nostalgia. Sin embargo, la joven que regresa, ya más madura, observa un México diferente, se percata de realidades que, antes, siendo niña, no había visto: las desapariciones, la violencia, los feminicidios. Lo relevante de todo este oscilar de la mirada y de la voz en torno al espacio es que, dando la capacidad de percibir y sentir a sus yoes del pasado y a otros personajes, la narradora, que se ubica en un tiempo posterior, puede llegar a empatizar con la actuación de su madre y con la de su hermano, así como comprender su lugar en el mundo y sus posibilidades de realización. Ese entendimiento implica una maduración, el aceptar con resignación que el México de su infancia ya no existe y que en España no hay sueños realizables. Los desplazamientos del personaje de la hermana, si bien no son liberadores o no alcanza con ellos una meta deseada, sí tienen el resultado positivo de hacerla evolucionar y aprender sobre el mundo y sobre sí misma.

En relación con el propio cuerpo como espacio, se observó que es aludido de dos maneras fundamentales por la narradora y, en diferentes momentos de su historia, por el personaje de la hermana de Diego. El primer modo en que se alude al cuerpo es la mención de algunas partes en las que se materializan emociones negativas. El cuerpo —el estómago, los intestinos— es el lugar de las dolencias, al que van a parar las emociones no resueltas. En distintos momentos de la historia, el personaje se enfrenta a situaciones que la confrontan con miedos, ansiedades y angustias que se van a concretar en afecciones corporales. El cuerpo es, como se mencionó anteriormente, el lugar de la insatisfacción, de las tensiones que el sujeto que las siente no es capaz de evitar ni de resolver. Quiere asir el recuerdo de su

hermano escuchando su música favorita: su cuerpo se lo impide, está quedando sorda. Desea cobijar a su hermano ingiriendo sus cenizas, pero no lo logra porque estas se acaban. Rechaza las dolencias físicas que le provocan sus emociones negativas, pero estas advienen sin que las pueda prever ni solucionar. La superación del personaje de la hermana de Diego está en que, al final, la narradora que se revela también como sujeto sintiente, en una dimensión pasional, es el actante cognitivo que reconoce, con resignación, que el dolor, la muerte y la pérdida son ineluctables, que no hay nada que ella pueda hacer al respecto.

El segundo de estos modos de reparar en el cuerpo tiene que ver con la experimentación de la sexualidad que hace sobrevenir siempre en el personaje de la hermana de Diego la misma emotividad de insatisfacción, de frustración. Tanto en México como en España a la hermana de Diego le escamotean la posibilidad de vivir el sexo a plenitud. En su lugar de origen, antes que la exploración y el disfrute del cuerpo, asociados por el actante cognitivo del personaje con la culpa y lo prohibido, quedan los deberes de madre sustituta que la familia le ha impuesto. En los pasajes que relatan encuentros íntimos en México, la *estesis* del otro cuerpo es siempre transitiva: la hermana de Diego es la que ejerce el contacto, la que acaricia al otro, que pasa por alto los deseos de ella. El sexo es siempre, para el personaje, en tanto sujeto tímico, fuente de insatisfacciones. En España, esta realidad cambia poco. Si bien se ha librado de las presiones de la familia tradicional y puede tener relaciones cuando quiera, el sexo sigue estando vinculado con la frustración y la culpa. La joven se percibe a sí misma a partir de la interacción con el cuerpo de Tom, que mira extasiado los contrastes entre su piel blanca y la morena de ella y, en su lógica racista, no comprende cómo esa mujer no está satisfecha por tener un hombre blanco. La mirada de Tom y las partes de su cuerpo en que fija la atención hacen que el personaje se vuelva consciente de su diferencia

y del modo en que otros la ven. Su deseo de un vínculo amoroso y sexual satisfactorio se ve frustrado, en la heroína que ejerce la cognición y sufre las tensiones, por la discriminación de que es objeto y por el sentimiento de culpa que le genera seguir teniendo encuentros carnales con una persona que la menosprecia. La diferencia entre los actantes cognitivos y sujetos tímicos de México y España que perciben y sienten, respectivamente, los contactos con el otro, reside en que el que vive, mira y evalúa las relaciones sexuales en México no logra comprender el tipo de vínculo en que está. En tal punto, quien ofrece sus valoraciones al respecto es la narradora. En cambio, el actante cognitivo que sopesa las relaciones en España es el propio sujeto que las experimenta, con cuyos criterios se identifican también los de la locutora, lo que demuestra el proceso de crecimiento por el que ha pasado la hermana de Diego desde su salida de México. Así pues, en la novela de Navarro, el cuerpo femenino se revela como un territorio donde se materializa una violencia expresiva (Segato, *La escritura en el cuerpo* 8), que reproduce discursos del poder patriarcal sobre el cuerpo de las mujeres; como un territorio de conquista: objeto para la satisfacción del hombre en México y para la dominación, de visos coloniales, por parte del hombre blanco en España. Lo más relevante, dados los objetivos de esta investigación, es que, más maduras, el personaje que vive la violencia en Barcelona y la narradora, situada en un tiempo ulterior, reconocen estas agresiones y reaccionan contra ellas, de manera tal que empiezan a ser conscientes de que en el propio cuerpo se ha llevado a cabo una lucha entre los deseos de sometimiento del hombre y las ansias de goce y realización que ellas poseen.

En sentido general, a pesar de que la presente tesis logró demostrar su hipótesis y cumplir sus objetivos, debe señalársele como una limitación el hecho de que la búsqueda de antecedentes presentada, como sucede muchas veces cuando se realiza este tipo de

indagaciones, puede haber dejado fuera otras voces femeninas poco conocidas, marginadas por el canon. Tratándose además de un área como la escritura de mujeres, en la que aún queda tanto por investigar y rescatar, la escueta investigación realizada en el segundo capítulo es susceptible de ser ampliada en proyectos futuros.

Uno de los mayores logros de la presente tesis fue explicar los costos del proceso de migrar y la evolución del personaje de la migrante a partir del análisis del espacio textual, incorporando, como un aporte a los enfoques teórico-metodológicos sobre espacialidad revisados, el estudio de las dimensiones cognitiva y pasional del relato, relevantes en tanto dotan de sentido el espacio. Siguiendo esta propuesta de análisis, la investigación realizada logró evidenciar la relación del texto de Navarro con otros de autoras que la precedieron en el abordaje de la migración femenina. Sin embargo, no hubo oportunidad de analizar los diálogos de la novela con el nutrido *corpus* de escrituras femeninas que, en la actualidad, vuelven la atención a la figura de la extranjera. Sería recomendable, en pesquisas futuras, tender estos lazos y, también, posicionar este grupo de autoras en relación con una genealogía de escritoras que hayan abordado antes el mismo fenómeno. Estas tareas podrían ser rutas de indagación provechosas para trabajos posteriores, como también podrían serlo el estudio de algunos temas importantes en *Ceniza en la boca*, solo mencionados o atendidos tangencialmente, por cuestiones de pertinencia, en la presente tesis. Son los casos, por ejemplo, de las problemáticas del duelo, la maternidad y la violencia.

Referencias

- Aguilar Vázquez, Nathalia. “Empeñar el cuerpo, empeñar los sueños: género, violencia y migración en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro”. *Revista Baciuelmo*, núm. 4, 2023, pp. 204-210.
- Alonso Lera, José Antonio. “Un enfoque polidimensional del espacio literario”. *Epos*, núm. XXII, 2006, pp. 237-252.
- Asensi Pérez, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.
- Bal. Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Basáñez Barrio, Endika. “La resignificación de la literatura migracional latinoamericana actual como respuesta a los populismos europeos”. *Cimexus*, Vol. 16, Nº. 2, 2021, pp. 130-150.
- Basáñez Barrios, Endika y María Luisa Rodríguez Muñoz. “Escrituras desterritorializadas: literatura femenina y migración hispanoamericana en Europa: presentación”. *Revista Letral*, núm. 29, 2022.
- Biglieri, Aníbal A. “Espacios narrativos medievales: propuestas para su estudio”. *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. por Devid Paolini. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, pp. 24-37.
- Calderón Bird, Raúl. “Paranoia y juegos fantásticos en *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro”. *Valenciana*, v. 1, n. 2, 2008, pp. 83-103.

- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Domínguez, Carmen. “Las mujeres en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi: viajeras en perpetua huida”. *Texto Crítico*, núm.10, enero-junio 2002., pp. 159-167.
- Durán, Laura Carolina. “Mujeres viajeras de la Antigüedad. Los relatos de Egeria y otras peregrinas en Tierra Santa”. *Patristica et Medievalia*, vol. 40, núm. 1, 2019, pp. 103-104.
- Escobar Fuentes, Samantha. *Las funciones de la espacialidad en la narrativa castellana medieval: El «Libro del cauallero Çifar»*. Tesis de doctorado. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
- Ezama Gil, Ángeles. *Anales*, núm. 23, 2011, pp.323-351.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, 2013.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, 2001.
- García Argüelles, Elsa Leticia. “Migración y representación femenina en la literatura latinoamericana: voces y desplazamientos de Margarita Oropeza y Laura Restrepo”. *Fronteras globales. Globalización, literatura y fronteras: una visión a las travesías mundiales*, compilado por Édgar Cota Torres y Mayela Vallejos Ramírez. Baja California: Editorial Artificios, 2019, pp. 73-95.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. “Espacialidad imaginaria y valor poético”. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 181-196.

- Garro, Elena. *Andamos huyendo Lola*. Buenos Aires: Mardulce, 2011.
- . *La semana de colores*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1964.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. España: Lumen, 1989.
- Gregorio Gil, Carmen. “Análisis de las migraciones transnacionales en el contexto español, revisitando la categoría de género desde una perspectiva etnográfica y feminista”. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 74, 2011, pp. 39-71.
- Greimas, A. J y J. Courtès. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, 1974.
- Navarro, Brenda. *Ceniza en la boca*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso, 2023.
- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1984.
- Pimentel, Luz Aurora. “María Isabel Filinich: *La voz y la mirada (teoría y análisis de la enunciación literaria)*”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 7, 1998, pp. 387-392.
- . *El espacio en la ficción*. México, D.F.: Siglo XX editores, s.a. de c.v., 2001.
- Ramírez Olivares, Alicia V. et al. “Topoiesis del espacio textual”, *Romance Quarterly*, vol. 64, núm. 1, 2017, pp. 37-45.
- Rodríguez, Azucena. “Desterrados, migrantes, refugiados, expatriados... Los exilios en el cuento de Elena Garro”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 48, núm. 2, 2022, pp. 1-18.

- Rodríguez Hicks, Sonia. *Mujeres en movimiento: La representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafrute y Rosario Sanmiguel*. Tesis. University of New Mexico, 2017. Web 21 sept. 2022 <https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/78>
- Ronen, Ruth. "Space in fiction". *Poetics Today*, vol. 7, núm. 3, Poetics of Fiction (1986), pp. 421-438.
- Ruiz Prado, Marilé. "El espacio artístico en los estudios teórico-literarios. Su emergencia". *Islas*, vol. 51, núm. 160, abril-junio 2009, pp. 140-147.
- Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- . *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol, 2014.
- Slawinski, Januz. "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". *Textos y contextos*, 1989, pp. 265-287.
- Stockinger, Peter. "La enunciación como proceso conceptual". *Cruzeiro Semiótico*, núm. 6, 1987, pp. 58-67.
- Villacrés Centeno, María Fernanda, y Cristina Benlloch Domènech. "Migración, género y desarrollo". *Migraciones y género*, compilado por Cristina Benlloch Domènech et al. Madrid: Comares, 2014, pp. 5-16.
- Walby, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Basil Blackwell, 1990.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: F.C.E., 2000.