

UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CS. SOCIALES
AÑO 2022

LICENCIATURA EN LETRAS

TESIS

"EL CUERPO Y SU RELACIÓN CON LOS
DIFERENTES MODOS DE
DISCURSIVIZACIÓN DE LAS PASIONES"

VOZ Y MIRADA EN "LA MUJER
HABITADA" DE GIOCONDA BELLI

DIRECTOR: Lic. Facundo Lerga
CO-DIRECTOR: Prof. Álvaro Zambrano
ALUMNA: Prof. Silvia Torres / L.U.: Le-116

En memoria de Pablo Nicolás Torres, en mi corazón siempre.

A Camila e Ignacio Rivas, mis amores.

A Dina LLanes, mi voz ancestral.

A Raúl Torres y María Stregevitch, por traerme a esta vida.

Agradezco especialmente a mi Director, Lic. Facundo Lerga, y a mi
Co-Director, Prof. Álvaro Zambrano, quienes generosamente me acompañaron en el
desarrollo de esta tesis.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL TEMA	4
ANTECEDENTES	11
PROBLEMATIZACIÓN	16
OBJETIVO GENERAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
MARCO TEÓRICO	18
MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	31
ANÁLISIS	35
Aproximaciones a partir del marco genérico en <i>La Mujer habitada</i>	
35	
1. La emergencia de la voz ancestral. Enunciación, resistencia, memoria.	43
2. La piel que habito. Corporalidades.	52
3. Del sobrevuelo panorámico de Faguas a la composición por contigüidades obligadas.	
4. De la vigilancia y la curiosidad como movimiento.	70
CONCLUSIONES	76
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

PRESENTACIÓN DEL TEMA

La mujer habitada es una novela publicada en 1988 por la autora nicaragüense Gioconda Belli. Resulta interesante el recorrido que hace Belli a través de su producción literaria ya que en sus inicios como escritora fue reconocida por su obra poética al recibir el premio de poesía de la Universidad Nacional de Nicaragua por su primer libro *Sobre la grama*. Por su segundo poemario publicado en 1978, *Línea de fuego*, Belli ganó el Premio Casa de las Américas. *La mujer habitada* es el primer texto narrativo que publica la autora en 1988, es traducido a once idiomas y se proyecta internacionalmente obteniendo dos galardones: el Premio de la Fundación de Libreros, Bibliotecarios y Editores Alemanes y el Premio Anna Seghers de la Academia de Artes de Alemania.

La producción escrita de Gioconda Belli no es un hecho aislado, sino que forma parte de contextos de escritura más amplios que conforman nuevas generaciones en los 60 y 70, estas intentan nuevas formas de expresar desde la literatura con objetivos urgentes para la época: hacer presente la voz de las escritoras mujeres en el arte, la búsqueda de la identidad, propiciar una toma de conciencia política, entre otros. La escritura de Belli puede enmarcarse -al menos-en tres generaciones de escritores: la literatura de mujeres latinoamericanas (Lagos, 2003; Lasarte Leonet, 2013) entre las que se encuentra el grupo de voces femeninas nicaragüenses (Centeno Poveda et. al, 2008), y que, a su vez, integra la denominada “República literaria” o la “República de los poetas” Mackenbach (2018), la generación nicaragüense que elaboró un proyecto cultural y político en el contexto de la revolución sandinista.

En primer lugar, la obra de Belli se inscribe en una genealogía de mujeres latinoamericanas que publican a fines del siglo XX y realizan un aporte significativo a la transformación literaria en cuanto a códigos estéticos, tópicos y temáticas similares no sólo en el ámbito de este continente sino en el mundo, como Laura Esquivel, Isabel Allende, Ángeles

Mastretta, Martha Mercader¹ (por nombrar las más reconocidas y leídas a nivel global). Las escritoras salen del anonimato, toman la palabra y dicen, problematizan acerca de las violencias ejercidas hacia la mujer, por el hecho de ser mujeres, en contextos de opresión patriarcal diversos (laborales, familiares, en los vínculos hombre-mujer, en la política, etc.). En ese proceso, apelan a la construcción identitaria -por ende implica la subjetividad y la identificación del rol como "sujetos" del discurso- por lo cual enuncian desde lo autobiográfico (Lasarte Leonet, 2013) o biográfico. Asumen, de esta manera, una responsabilidad en el proceso de emancipación de la mujer y una nueva concepción de la Historia gracias a la cual sacan del "vacío histórico y biográfico" (Lagos, 2003, p.22) a muchas mujeres de América Latina silenciadas por siglos. Como explica Lagos (2003), acerca de la literatura escrita desde una perspectiva femenina y feminista en general: "a pesar de grandes fronteras geográficas y temporales comparten una manera única de vivir, ver y expresar lo indecible" (2003, p.18). Por otra parte, Lagos sintetiza un común denominador de la generación que nos convoca al referirse al corpus Belli-Guerra-Mastretta que analiza:

son un epítome de la actividad pública de la mujer artista hoy: su trabajo creador por una parte, su función y participación cívica como portavoz, no sólo de su obra, sino también como lectora reflexiva de la producción cultural de otras mujeres, ya coetáneas, ya del pasado; y su agencia activista en las letras o en la vida cultural y política concreta de sus países (2003, p.18).

Aquello que permanecía como "tabú" o "indecible" pasa a ser tópico de la literatura de las mujeres: el goce sexual y presencia de los cuerpos desde la mirada y voz de las mismas mujeres en narrativa, poesía y ensayística; las reflexiones sobre lo social, político y

¹ La lista es mucho más extensa (y se amplía significativamente) si tenemos en cuenta el crecimiento de la producción, circulación de textos de escritoras mujeres como así también los estudios literarios sobre sus escrituras situadas en cada uno de los contextos de América Latina y el Caribe, muchos de los cuales se evidenciaron recién durante el siglo XXI.

económico sin temer a ser “demonizadas” o sentirse proscritas de ese tipo de temáticas antes expresadas exclusivamente por hombres (Lagos, 2003, p.19).

En segundo lugar, contextualizamos la producción de la novela de Gioconda Belli dentro de la actividad literaria de un grupo de mujeres nicaragüenses: Claribel Alegría, Ana Ilse Gómez, Vidaluz Meneses, Michele Najlis y Daisy Zamora (Centeno Poveda, 2008; De Frenne, 2009). Todas ellas, a través de diversos géneros literarios, ensayísticos y periodísticos asumieron la lucha por los derechos de las mujeres, se opusieron al régimen de la dinastía Somoza y repudiaron el apoyo de Estados Unidos a la dictadura, lo que a muchas de ellas las llevó al exilio.

Para dar una referencia importante con respecto al contexto en el que se inserta la escritura de las mujeres nicaragüenses -y de Belli en particular- conectaremos el mismo con la “República literaria” o la “República de los poetas” (Arrellano, 1993, citado por Mackenbach, 2018, p.15) denominación con la que se conoce a una generación de escritores que trabajaron previamente y durante la revolución nicaragüense, que entienden lo político y lo literario como dimensiones inseparables entre los cuales podemos distinguir a Ernesto Cardenal, Tomás Borge, Sergio Ramírez, Omar Cabeza; quienes construyeron un programa común de democratización de la cultura, apertura de programas de alfabetización y circulación de material de lectura y talleres literarios; estas actividades eran compartidas junto al grupo de mujeres escritoras nicaragüenses nombradas anteriormente conocidas con el nombre “the six” entre las que se encuentra Gioconda Belli (De Frenne, 2009)

La novela ofrece más de una orientación genérica y tópica. Advertimos que tiene rasgos que permiten enmarcarla como novela histórica, pero también como novela del realismo mágico o como novela de aprendizaje, entre otras. Además, podemos decir que, predominantemente, *La mujer habitada*, se ubica en las fronteras del género novela autobiográfica ya que muchos hechos, personajes y situaciones podríamos intuirlos acaso

como proyecciones de las vivencias de Belli durante la dictadura de Somoza a partir de sus experiencias dentro del Movimiento Sandinista de Liberación Nacional desde 1970 hasta 1994. Estos planteamientos iniciales serán ampliados en el apartado referido al marco genérico en relación con el contexto histórico y biográfico al que nos remite la novela².

Esta hibridez desde lo genérico le otorga originalidad a la novela ya que se multiplica el desafío lector por el universo discursivo que perfila pues, por momentos, simula encorsetarse o acomodarse a un marco de lectura, pero luego escapa y abraza otro género y, con ello, se propone otro recorrido, tal como si el texto fuera un cuerpo en continua búsqueda de un lugar para habitar y de diferentes modos de expresión.

Así, la novela de la narradora nicaragüense va más allá de los personajes y de los datos históricos para mostrarnos a las mujeres arrellanadas en el nido de sus cuerpos ya sintiéndolos como “cárceles” o como instrumentos de expresión; sea como fuere estos cuerpos perciben (ven, observan, escuchan) y sienten, esto es, se levantan y participan de ese espacio y tiempo y, simultánea y paradójicamente, también son “habitados” e impactados por el mundo.

Dice Parret: “Como si el sujeto no fuera ante todo un ser de pasiones, un ser de motivaciones opacas y difícilmente confesables, un ser de cuerpo, diría yo, un ser de fiesta y de duelo (...)” (1995, p. 6). En consonancia con la cita, partimos de la base de que el ser humano es un sujeto de pasiones, las mismas lo mueven y conducen y, acaso más profundamente, lo “definen”. Creemos que tal vez, es la concurrencia de esa dimensión pasional la que lo conforma como “ser humano” (esto es, como género) y, al mismo tiempo, es donde residiría y reconocería una diferencia, una acomodación y realización pasional sobre la que se recupera y -en algún punto- se “identifica” una *subjetividad*; vale decir, una manera de “aparición” del propio sujeto.

² Ante la complejidad contextual, genérica y temática que nos propone la obra de Gioconda Belli realizaremos un abordaje de algunas de estas variables en el apartado “Marco genérico de *La mujer habitada*” y, de manera más específica, en el cuerpo analítico de la presente investigación.

Desde esta perspectiva, se trata de advertir la manera particular de estar-en-el-mundo por parte del sujeto-cuerpo que percibe, siente y se apasiona. En este sentido entonces, el desafío que nos convoca en este trabajo es el de describir, analizar y significar, desde la crítica literaria, cómo el sujeto de la enunciación configura y se moldea en y desde sus pasiones en el discurrir de la novela.

¿Por qué es un desafío? A través de la lectura participamos de este proceso dinámico y a la vez complejo –incluso conflictivo– de la configuración de la subjetividad: cuerpos femeninos en constante diálogo y tensión con el espacio que “habitan” y que, al mismo tiempo, “son habitados” como espacios. Es fascinante y a la vez curioso el modo discursivo de la novela que atrae al lector a ser parte del viaje metafórico de vaivén de una corporalidad a otra: Itzá se abre a la vida en la materia vegetal del árbol y luego pasa a “habitar” el cuerpo de Lavinia:

“Al amanecer emergí. (...) Vi las raíces. Las manos extendidas, llamándome. Y la fuerza del mandato me atrajo irremisiblemente. Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas. Sentí su tacto rugoso (...) y me extendí en los pasadizos vegetales de esta nueva piel, desperezándome después de tanto tiempo, soltando mi cabellera asomándome al cielo azul de nubes blancas para oír los pájaros que cantan como antes”. (Belli, 2011, p. 9-10).

Una mujer ancestral, Itzá, que transita por el árbol como si fuera su propia materia corpórea (no hay diferencias entre naturaleza y mujer) para concretar luego el deseo de estar en el cuerpo de Lavinia; una mujer que puede actuar y manejarse tomando conciencia de su propio cuerpo para enfrentar el mundo, muchas veces hostil, de los hombres, de la política y de la misma cotidianeidad.

Toda presencia³ en el mundo -en el sentido que le da Filinich (2011) a este concepto- genera una tensión que demarca de manera lábil, la frontera entre el sujeto y el universo. Por ello, las ambigüedades serán una clave fundamental en nuestro recorrido de análisis.

El mundo que padecen las mujeres del relato es descripto con una prosa poética que revela los impactos del cuerpo a través de la mediación de la voz. Así, de manera tensiva -en un vaivén marcado por la polaridad-, los personajes femeninos se vinculan con el entorno: un mundo placentero (*euforia*) en el que interactúa el cuerpo desde sus percepciones en relación a la contemplación y contacto con la naturaleza, la vivencia de la amistad y la experiencia de la camaradería en la lucha colectiva⁴, el placer de la sensualidad/sexualidad; sin embargo, también se vinculan con el mundo de los sinsabores (*disforia*) que se presentan ante la ausencia del amante; ante las diferentes situaciones de opresión: laboral, machista, dictatorial. En definitiva, hay un cuerpo que registra un afuera que no sería una estricta exterioridad, hacia donde habrá de salir de su interioridad para reconocerse, emerger como sujeto que enuncia su pasión (quizás para fortalecer su identidad) y desde allí actuar.

En resumen, siguiendo a Ricoeur, las historias que inventamos son “una forma privilegiada por medio de la cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa,

³ Filinich retoma el concepto de presencia de Fontanille (1998) y lo explica abarcando todo aquel acontecimiento, objeto, etc. que forma parte del campo perceptivo del cuerpo (centro de referencia). Este campo de presencia puede ser más o menos profundo y se puede medir en intensidad según la experiencia sensible del sujeto descriptor.

⁴ “Flor era así. Sin estridencias, ni extremismos. A Lavinia no dejaba de sorprenderle descubrir, mientras más la conocía, la profundidad y la ternura que albergaba detrás de su apariencia seria, mesurada, a veces adusta. Las dos, entre sesiones de estudio y largas noches cosiendo "embutidos" —material y correspondencia que se enviaba a la montaña, disimulado en objetos inútiles— habían desarrollado una sincera y fraterna amistad. Hablaban de sueños y aspiraciones. Compartían lecturas feministas y diseños de relaciones "nuevas" entre hombres y mujeres. Ahora, mientras sentada en el alto trípode dibujaba propuestas para la casa de los Vela, Lavinia echaba de menos a Flor. Hacía semanas que la veía poco” (2011, p. 105).

Oportunamente, seleccionamos el ejemplo que reúne la amistad, la camaradería y la experiencia de la lucha colectiva ya que en la novela se presentan como un espacio en el que los personajes femeninos construyen intersubjetivamente la empatía, que es considerada como “fuente pasional” y motivo de la *euforia*; además, el mismo ejemplo invita repensar la experiencia del repliegue del sujeto en la interioridad en interacción con una exterioridad que lo convoca. En otras palabras, instala el eje pasional *interoceptividad-exteroceptividad* como polos en el que oscila la aparición y ocultamiento del sujeto en el proceso sensible de la pasión (Parret, 1986).

informe y en última instancia muda” (1983, citado por Pimentel, 1998, p.7). Lavinia e Itzá, son los personajes femeninos que transitan la narración y gracias a la mediación del narrador atravesarán la vida de los lectores en el complejo proceso de significación de lo que les pasa. Ambas protagonistas serán construidas desde diferentes miradas y a través del uso dinámico de recursos narrativos, fundamentalmente descriptivos, que intentaremos desvelar ya que por medio de éstos los lectores asisten al conflicto de la subjetividad y las identidades en el interjuego de las pasiones que se discursivizan en una constante tensión entre sus causas, sus intencionalidades, euforias y disforias (Parret, 1987, p. 16-17)

ANTECEDENTES

Los estudios realizados sobre la novela *La mujer habitada* de Gioconda Belli son numerosos y diversos en cuanto a las temáticas y perspectivas desde las cuales se analiza esta producción literaria. Ante la extensión del corpus de trabajos de análisis y crítica literaria sobre la novela, seleccionaremos aquellos que abordan ejes que de alguna u otra manera conectan con el presente trabajo, teniendo en cuenta la afinidad o distancia con al enfoque que sustentamos. Trataremos de establecer un diálogo con las investigaciones atendiendo a las propuestas tópicas, genéricas, teóricas o metodológicas, entre otras.

Para comenzar a presentar los antecedentes en relación al género tomaremos el trabajo de Fernández Prieto (2006), precisamente en su artículo “Poética de la novela histórica como género literario”, cuyo objetivo es ofrecer una propuesta para el análisis desde una perspectiva pragmática y discursiva. El artículo presenta una síntesis teórica de un recorrido más extenso de investigación realizado sobre un corpus de setenta novelas desde la aparición del género con Walter Scott hasta la producción literaria de Saramago. Se define al género como un fenómeno histórico y, a la vez, complejo por las diferentes tensiones que atraviesan este campo de escritura: las convenciones acerca de lo que se entiende por novela histórica, la literatura como institución que construye, jerarquiza y regula su circulación y la particularidad textual de cada producción discursiva que se vale de todo el bagaje -académico, histórico, cultural, estético, etc.- para crear nuevas formas de expresar desde una genericidad que se actualiza. El artículo se ajusta al objetivo enunciado en el título: presentar una “poética de la novela histórica”, la cual configura un modelo para el análisis que no pretende ser conclusivo sino flexible y tentativo, de tal manera que pueda colaborar en el proceso de otorgar cierto marco de lectura a una diversidad de textos que se presentan como multiformes. Además, permitiría ampliar la mirada hacia el contacto intertextual que realiza la novela histórica desde sus expresiones más actuales por ej. las nueva novela histórica en relación con otros géneros⁵.

⁵ Analizaremos las características específicas del género a la luz de los aportes de De Frenne (2009).

El dispositivo se sustenta en dos pilares teórico metodológicos: por un lado el pragmático y por otro el textual o lingüístico-discursivo, que se distinguen únicamente con fines analíticos. A partir de esta plataforma teórico-metodológica se seleccionan tres rasgos constitutivos mínimos que se consideran comunes a todas las novelas históricas posibles de identificarse en los abordajes de las mismas:

- Coexistencia diegética de personajes, espacios y situaciones históricas y ficcionales: cuya fuente es el material historiográfico considerados como documentos fiables por historiadores y los discursos culturales vigentes.
- El “contrato de lectura de la novela histórica” (Fernández Prieto, 2006). Este contrato consiste en la identificación del pasado histórico por parte del lector en la diégesis narrativa. Es el nivel semántico-pragmático que se configura de manera “híbrida” y “ambigua” ya que el lector de literatura por un lado suspende -no totalmente, sino en cierto grado- la lectura que busca una veridicción; mientras que activa un proceso de interpretación de la diégesis a partir de su enciclopedia.
- La distancia entre el tiempo del universo ficcional y el tiempo de producción-recepción del discurso de la novela histórica. Esta estrategia discursiva del “anacronismo” (Fernández Prieto, 2006,199) puede ser mayor o menor y se presenta a través de diferentes tipos: “anacronismo verbal”, “diegético”, “semántico-sintáctico”. Todas estas variables inciden en las decisiones sobre la forma de presentar el pasado a través de la diégesis en diálogo con juicios de valor, posturas acerca de esa etapa que se interpreta y expresa siempre desde una perspectiva ubicada en el presente de la enunciación.

Los tres rasgos principales que se seleccionaron para el análisis discursivo-pragmático del género, además de no ser conclusivos, abren posibilidades para la observación de “problemas compositivos”, “estrategias narrativas” y “opciones estructurales” (Fernández

Prieto, 2006, p. 189). Previamente a la caracterización de cada uno de los rasgos, la autora propone un trabajo con el aspecto paratextual en el que reside información relevante sobre los intereses del autor y el contexto de recepción, ya que allí se realiza un “contrato genérico” con el lector. Consideramos pertinente para nuestro análisis, partir del abordaje paratextual para luego proseguir con otras características textuales que propongan dinámicamente su o sus géneros.

El artículo antes mencionado fue tomado en gran parte por De Frenne (2009) junto a un valioso corpus bibliográfico para realizar un análisis no sólo de los géneros que enmarcan *La mujer habitada*, sino para realizar una exhaustiva interpretación temática estructurada desde pares dicotómicos. Incluiremos este antecedente ya que nos aporta en cuanto a tres dimensiones que resultan significativas para nuestro trabajo: investigación histórica e historiográfica en relación a la novela, caracterización genérica y abordaje temático. Integraremos estos tres ejes de manera dialógica, destacando el valor de los hallazgos teóricos y analíticos realizados por De Frenne que serán ampliados, desde nuestra perspectiva de análisis, hacia temáticas relacionadas con la construcción de la subjetividad, la identidad y la dimensión pática que proponemos en nuestro análisis. Nos interesa recuperar de De Frenne (2009) la concienzuda investigación histórica a través de la síntesis historiográfica que ofrece en los primeros apartados, que luego retoma para relacionar con la novela de Gioconda Belli siguiendo el objetivo rector de la investigación: analizar la “construcción híbrida”, las “dualidades” y, los “contrastes” que se encuentran dentro de la polifacética propuesta genérica (nueva novela histórica, novela del realismo mágico, autobiografía) y las temáticas principales de *La mujer habitada*:

- Historia y ficción en relación a dos dimensiones: mundo indígena en relación al legado mítico-cultural, ; época contemporánea, dictadura somocista y revolución sandinista.

- opresión vs. rebeldía (resistencia)
- emancipación femenina
- la naturaleza

Como dijimos anteriormente, De Frenne (2009) realiza un cotejo que implica una ida y vuelta desde el contexto (histórico, estético-cultural, mítico, biográfico) y la novela, tratando de encontrar los paralelismos y contrastes en la construcción de los personajes y la ficcionalización de los hechos y sujetos de la realidad. Logra confirmar la estructura ambigua de la historia y el perfil dicotómico de los personajes. Despliega los códigos inherentes a la visión de mundo indígena (mitos), sus prácticas, migraciones y establecimiento en territorio mesoamericano que le permiten interpretar la dimensión indígena intercalada como discurso ficcional en la novela con sus anacronismos, tensiones en relación a la dimensión actual del relato (las identifica como características genéricas propias del realismo mágico y de la nueva novela histórica) (2009; p. 33-45). Concluye que la rebeldía, desatada por las dos instancias de opresión históricas (conquista y dictadura), es una constante temática “omnipresente” en la novela, destaca el grado de resistencia fundamentalmente los personajes femeninos conectando esta temática con el objetivo clave de la novela en la liberación de la mujer (2009, p. 56-57).

Otros estudios críticos, priorizan el análisis desde los estudios culturales, de corte sociológico-antropológico, que observan la cuestión ideológica que aportaría la novela. Un ejemplo es “La mujer habitada de Gioconda Belli desde la perspectiva de los estudios culturales, un estudio ideológico de una novela ideológica”. (Olson, 2006) donde se conceptualiza “ideología”, se apunta al contexto de producción de la novela haciendo un recorrido histórico con foco en la dictadura de Somoza y la revolución sandinista y, con ese propósito, realiza una biografía de la autora para relacionar estos aspectos con el discurso político del texto literario. En la última etapa del estudio se profundiza en las nociones de

“etnia”, “género” y “clase” y se hace hincapié en los discursos indigenistas, feministas y de clases sociales. En nuestro caso prestaremos atención al sentido ideológico del discurso entendiéndolo como dirección intencional ya que, como explica Pimentel (1998), parafraseando a Ricoeur, en la configuración discursiva hay una “selección previa” de personajes y acontecimientos en detrimento de otros que no ingresarán al universo narrativo. Por lo tanto, toda narración carece de inocencia; la “pre selección” antes mencionada sitúa el texto, vale decir, realiza un recorte en el extenso campo del discurso y con ello inscribe un probable recorrido de la lectura que estaría “ideológicamente orientado” (1998, p.21). En este sentido, el abordaje que proponemos explora en primer lugar la modalización discursiva de la novela para establecer la dirección de la construcción del sentido en el texto, un recorrido estratégico que va componiendo un sentido a partir de un proceso interpretativo que articula el enunciado-texto con los discursos sociales, en consecuencia con el contexto.

Por otro lado, son recurrentes los trabajos críticos en los que se analiza el texto desde una perspectiva feminista o de género. Tal es el caso del estudio “La retórica del placer: cuerpo, magia, deseo y subjetividad en cinco novelas de Gioconda Belli” (Urzúa Montoya, 2012). En el mismo sentido se pueden agrupar otras publicaciones que analizan aspectos de la emancipación de la mujer desde el hacer artístico y literario; estudian el fenómeno social del feminismo desde sus orígenes hasta la actualidad, presentan sus aciertos y las cuestiones que deben seguir fortaleciendo este movimiento de características tanto mundiales como situadas y contextualizadas. Podemos citar los trabajos de Lagos, R. (2003) denominado “Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta”; “Gioconda Belli, un universo de mujeres” (Lasarte Leonet, 2013), entre otras.

En el análisis de la subjetividad, toma importancia la mirada sobre las pasiones que obran a través de lo enunciado, de lo que se dice de ellas y cómo son configuradas a través del sujeto de la enunciación denominado por Filinich “sujeto pasional” (2011: 18-24).

PROBLEMATIZACIÓN

En la novela hay un juego de voces y miradas en el nivel enunciativo que construye un espacio complejo donde habitan los personajes. De algún modo, ese espacio se extiende como un horizonte urdido *por y en* los cruces, empalmes y distancias de las percepciones, emociones, sensaciones y evaluaciones de todo cuanto atraviesa a las protagonistas; vale decir, un mundo tan propio como ajeno soportado y encarnado en las formas de la pasión y sus tensiones.

Esta complejidad se realiza como campo tensivo soportado por pasiones, es decir las distintas formas que tienen los cuerpos- sujetos de sentir(se) y percibir(se) en ese entorno y cuyo modo enunciativo fundamental sería la descripción.

Es posible acceder a este espacio de tensiones y darle significado por medio del análisis de la descripción porque, tal como lo explica Filinich, ésta permite vehicular toda la dimensión pasional (2011, 86). En líneas generales entendemos como dimensión pasional al campo en el que se hacen presentes, con mayor o menor grado de intensidad, las experiencias sensibles del sujeto. El cuerpo se manifiesta como centro de las percepciones del mundo pero a su vez se realiza como parte constitutiva de ese mundo. Así, por medio de los recursos descriptivos, daremos cuenta de lo que se experimenta en el propio cuerpo: los deseos, las pulsiones, sentimientos, afectaciones y emociones en esa dimensión *pasional* (2011, p. 86-105).

OBJETIVO GENERAL

Identificar, describir, analizar y significar, desde la crítica literaria, cómo el sujeto de la enunciación se inscribe y se configura a partir de las formas de la descripción-en tanto forma del discurso que recupera un esfuerzo enunciativo en el que el sujeto *se revela* y *se rebela* frente al mundo- en la composición de la novela.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar, sistematizar y analizar las estrategias discursivas de la descripción en la construcción de el/los espacios en la novela de G. Belli.
- Reconocer e interpretar la actuación de la voz y la mirada como instancias de enunciación en esas estrategias discursivas en la novela.
- Identificar, discretizar y realizar un análisis crítico de las pasiones en la composición del espacio en la novela.
- Indagar y reflexionar acerca del concepto de pasión que propone la novela y definir su participación en el concepto de sujeto pasional en tanto instancia de enunciación.

MARCO TEÓRICO

Antes de definir la descripción como práctica textual que ocupará el centro de atención de este trabajo, consideramos importante resaltar la importancia de la narración que enmarca los procedimientos descriptivos ya que ambas se presentan entramadas en la construcción de los relatos tanto de los universos cotidianos como de los ficcionales. La importancia de la narración radica en la capacidad de organización que otorga a la masa informe de las experiencias humanas y a la enorme cantidad de historias con las que se teje nuestro día a día provenientes del hacer cotidiano, de la vivencia de los otros y de los innumerables universos ficcionales a los que accedemos. Por lo tanto, podríamos decir que estamos atravesados por una “narratividad”, la cual toma un valor fundamental en las conformaciones tanto subjetivas como sociales ya que permite significar la existencia, configurar nuestra identidad, la memoria histórica (Filinich, 2011; Ricoeur, 1995). Como explica Ricoeur: “podemos saber lo que es el hombre atendiendo a la secuencia narrativa de su vida” (1995: 12). Profundizar los conocimientos sobre la teoría narrativa o la narratología proporciona una herramienta adecuada para cubrir una “necesidad transcultural” y desvelar los procesos de construcción de la identidad de el/los sujetos que se implican en los procesos narrativos y descriptivos.

¿Qué es un relato? Luz Aurora Pimentel (1998) lo define como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (1998: 10). Si bien es cierto que la narración se viabiliza a través de diferentes formatos que pueden prescindir de un enunciador -pensemos en el teatro, en el arte pictórico, en tejidos que cuentan historias y en tantos otros ejemplos- sin embargo, la narratología centra su estudio en aquellos relatos *mediados* por la *voz narrativa*; por lo cual delimita su especificidad precisando su objeto de estudio y análisis: los *modos* de discursivizar las historias. Esta postura epistemológica que expresa Pimentel, que

adoptamos como uno de los lineamientos clave del marco teórico, privilegia la presencia de la voz como condición necesaria de la narratividad, es decir, que toma la mediación como instancia constitutiva y genérica del discurso narrativo, que colabora en la diferenciación de otras manifestaciones literarias como “acto productor del relato” (Pimentel, 199; Genette, 1972; Sholes y Kellog, 1966; Stanzel, 1986 citados por Pimentel).

Declarado el narrador como agente de la mediación de los relatos, el lugar de los actantes, tiempos y espacios de la narración interesan en cuanto a la compleja conformación de la *diégesis*, que integra la trama en la construcción de un modelo de mundo que el lector organiza, no sólo para darle sentido, sino para orientar significativamente su propia realidad, resultado de confrontar el universo narrativo con su experiencia de vida. Volvemos así a la importancia ontológica, identitaria y simbólica de la narración que al proponer modelos de mundo más o menos acordes al humano y que puedan reconocerse interpelan al narratorio y al lector real -por supuesto-, debido a que operan, a partir de la tensión constante de los contratos de inteligibilidad, en la articulación simbólica e ideológica implícitas en el proceso de interpretación del relato.

A través del acto de enunciación, la voz construye un discurso, definido por Parret (1987) como ese espacio de “tránsito” o “zona intermedia” entre el sistema abstracto de la lengua y la realización del sujeto como enunciador gracias a la puesta en acto de ese sistema de signos. Benveniste (1978) profundiza en aquello que denomina “el fundamento lingüístico de la subjetividad” en la configuración del nivel discursivo que implica dichos rasgos lingüísticos y que Filinich discretiza:

- “los *delictivos* de persona, tiempo y lugar, el tiempo presente, la primera y segunda persona,
- los *modalizadores* (poder, deber, querer),

- la *aspectualidad* (lo puntual y lo durativo y, dentro de este aspecto, lo continuo y lo discontinuo, etc.),

...formas todas que residen potencialmente en la lengua pero a las que sólo el discurso les otorga *principios de organización*, regularidades y estrategias de uso. Los segundos rasgos aluden, precisamente, a esos principios y estrategias que las distintas prácticas discursivas y la inserción en las culturas generan (y que están en constante transformación, piénsese en la historicidad de los géneros que hace que un texto, por ejemplo, sagrado pueda pasar a formar parte de la institución literaria)” (Pimentel, 1998: 14; subrayados nuestros).

Ahora nos detendremos en la descripción, reconociendo que no siempre tuvo el estatus que hoy ocupa como práctica discursiva en los estudios de semiótica, el análisis del discurso y otras disciplinas que desde la crítica literaria la han tomado como objeto de estudio. En cuántas ocasiones leímos o escuchamos alusiones a la descripción -incluyendo a reconocidos escritores- que la concebían como amoblado, relleno o como prótesis ornamental de la cual se podría prescindir, más aún cuando se pretendía “avanzar” en el desarrollo de la acción en el relato -especialmente en cuanto a la extensión de las descripciones en la literatura decimonónica-. Si bien otorgamos la importancia que requiere la descripción en este estudio, no está en nuestro ánimo presentar una grieta narración-descripción ya que ocultaría la interdependencia en la cual operan ambas prácticas del discurso en la composición global del texto literario y su significación.

Pimentel (1998, 2001) expone el concepto de descripción desentrañando los dos procesos que intervienen en la construcción del “efecto de sentido” -implicado en la iconización greimasiana (Greimas-Courtés, 1979)- desde la experiencia de significación sensible e inteligible. Para definir descripción pensemos en la etimología: *des-cribere*, escribir

sobre algo, en este caso el o los espacios del universo diegético, los cuerpos, los objetos; el narrador-descriptor cuenta con una materia verbal esencialmente temporal y la dispone de tal manera que produzca un efecto “visual”. El sujeto descriptor realiza un tratamiento especial del tiempo para aportar estratégicamente a la sensación de que el mismo “se detiene”, los objetos descritos se “sustraen” de la sucesividad propia de la narración -en la linealidad del sintagma- para ser presentados en un simulacro de *simultaneidad* (Dorra, 1989- Filinich 1999). Por medios sensoriales -la percepción- se genera la ilusión de estar ante el objeto descrito, “vemos” una imagen que presenta las características de una temporalidad simultánea y también la ilusión de que todo aquello que compone la descripción se encuentra en yuxtaposición en esa misma *temporalidad espacializada* (Filinich, 1999, p. 17). Para lograr ese efecto visual el sujeto descriptor organiza la información narrativa de la siguiente manera: selecciona el tema a describir y despliega por procesos analíticos (lógico-lingüísticos) las características del mismo. La “lista” de los nombres y el desarrollo de detalles que podría ser más o menos exhaustiva, necesita un “tope” que será otorgado por el sujeto testigo, a cargo de las decisiones enunciativas del discurso descriptivo. El descriptor organiza la información descriptiva enunciando “nombre” y “serie predicativa” (Hamon, citado por Pimentel, 2001) o el “tema” y los “detalles que van dibujando el objeto” (2001: 25) que se seleccionó para describir.

Reconocemos que esta bipartición, “nombre-despliegue sintagmático”, simplifica las decisiones del enunciador descriptor, no obstante, necesitamos ampliar esta explicación haciendo notar que la organización de la información descriptiva se produce mediante sistemas de organización descriptivos que consisten en redes de significación a partir de interrelaciones léxicas y semánticas que responden, a su vez, a diferentes modelos de organización (Pimentel, 2001).

Estos modelos de organización pueden coexistir y alternar en el discurso descriptivo, haciendo “cuerpo” o “figura” discursiva que al ser recurrentes otorgan una unidad temática y “continuidad semántica” a la composición narrativa de la novela, como explica Pimentel, y que desarrollaremos teóricamente más adelante.

La idea de discurso que nos propone la narratología modal se teje en un diálogo permanente con la semiótica discursiva atenta a la construcción tensiva de un cuerpo en constante vaivén entre los extremos: la inercia, el adormecimiento de la cotidianeidad o la expectación intensa de una experiencia movilizadora; entre el decir y el silencio. El cuerpo se hace presente en el mundo a través de la voz. Gracias al acto de enunciación, el sujeto puede decir “yo” y se asume como tal, “aparece”. Ese desprendimiento del cuerpo que constituye la voz, visibiliza al sujeto, es decir, permite que sea *uno* ante el *otro*, un cuerpo ante el mundo. (Dorra, 2002). Se puede pensar este acto inaugural como un “emerger” en tanto que devela la resistencia de un estado anterior: el silencio; que es vencido por un esfuerzo enuncivo y de allí en más se encontrará en permanente oscilación entre lo manifiesto y lo no dicho. Abonamos así la hipótesis de que la enunciación, la toma de la palabra, por ende ocupar un lugar en el mundo por parte del cuerpo, constituye un acontecimiento enérgico -tal vez violento- de autoexpulsión del silencio por parte del sujeto.

La intención práctica del discurso y la máxima tensión del discurso literario hacen figura en modos que los apartan y los reúnen, hay grados en la composición o una especie de modelado del cuerpo discursivo. Para comprender cabalmente el concepto de figura podemos decir que es aquella construcción que *hace* el cuerpo discursivo que eleva la tensión y se concentra en lograr una plasticidad en la forma. De manera analógica, proponemos pensar en la energía creadora del artista en el escenario cuya corporalidad se entrega plenamente y con todos los sentidos para *generar* una experiencia estética, que *con-mueve*, contando con que el

público -el narratario- también esté preparado para percibir estésica y estéticamente esa dimensión textual o discursiva. El cuerpo, tal como el discurso, o el discurso, tal como una corporalidad, se modelan en un trabajo, en un "ejercicio" retórico, creativo, que lo saca de la "laxitud" o del reposo y envuelve en esa intensidad creciente al destinatario que, también de manera sensible, "expecta" y "vivencia" sinestésicamente la experiencia (Dorra, 2002).

Las nuevas miradas semióticas, entre las que contamos la de Greimas en *De la imperfección* (1987) que abre la propuesta epistemológica a un Fontanille en *Soma y sema* (2004) y que da cuenta de una distancia flexibilizadora del abordaje que presentó junto a Greimas en *Semiótica de las pasiones* de 1991 -que se traduce al español recién en 2011-; o si pensamos en Raul Dorra, en *La casa y el caracol* (2002), todas ellas constituyen valiosos aportes a la crítica literaria y configuran una plataforma teórica transicional y superadora en tanto que complejizan el análisis y lo enriquecen al proponerlo como campo tensivo. A partir de esta propuesta, se vislumbra una relación entre el cuerpo, el objeto de deseo ("presencia" para Fontanille, 1998) y la línea de intensidades que los vincula en el devenir experiencial-pasional. La semiótica clásica de corte funcionalista o logicista dejó de lado toda la dimensión significativa proporcionada por el cuerpo, las pasiones y la articulación de estas con las acciones en la narrativa; Fontanille repara en estas ausencias y las coloca en las arenas de la discusión teórica y epistemológica. Tomando en cuenta los aportes de estas perspectivas actuales definiremos el cuerpo sensible, cuerpo temático, como la génesis que orienta el sentido desde la percepción. Según Fontanille (2008), la semiosis parte del cuerpo como *fuerza* de la percepción y de la acción que atraviesa y, a la vez, es atravesado por la experiencia ante las presencias a las que se expone en su devenir actancial. En el proceso de la semiosis, el sujeto que percibe no tiene un rol aleatorio ya que el *cuerpo propio* es el centro de referencia y se construye como subjetividad siempre ante un *otro*.

Dice Dorra: “el cuerpo siempre es el centro de una tensión, una organización del esfuerzo destinada a componer un objeto suficientemente resistente como para soportar el peso que la mirada del otro pone sobre él” (2002, p. 21). La presencia del mundo afecta al “cuerpo sintiente” que se “encuentra” con la experiencia en un estado que precede aún la percepción. El “sujeto percibiente” se constituye como una cognición sinestésica del entorno en donde ya habría cierta organización de aquella inconmensurable caótica del afuera, orienta un sentido. Se produce una “estésica” y luego una “estética”; esta última tiende a decodificar y procesar el sentido a partir de los valores y axiologías construidas convencionalmente. Entonces, no existiría el grado cero de una figura. Como explica Raúl Dorra parafraseando a Paul Valery:

la diferencia que separa a la prosa de la poesía es la que separa a la marcha, o el paso normal, de la danza: en el primer caso se persigue el fin puramente práctico, el cual se agota en cuanto el individuo llega a su destino, y en el segundo, en el caso de la danza, el cuerpo se mueve en el espacio sin finalidad alguna o mejor dicho teniendo como finalidad el movimiento mismo (Dorra, 2002, p. 19).

Un discurso con un fin pragmático específico se diferencia de otro con fines artísticos (con un fin también específico) es el grado en el que se tensa la triada: el polo de menor tensión, el polo de mayor tensión y la línea tensiva que los une. Por lo tanto, podríamos decir que no hay un grado cero del cuerpo porque es difícil que el discurso se encuentre en una posición de reposo absoluto, como un cuerpo yacente o "laxo"; aunque, aún así, pueda encontrarse “sintiendo”.

Los cuerpos "movidos" por objetivos prácticos son capaces de activar pequeños espectáculos en el hablar cotidiano y hacer figura, pensemos en los intercambios cotidianos que desde el humor afectan y generan risa. Nos preguntamos por lo ocurrente y creativo de la

idea, que evidentemente construyó una figura que trajo como consecuencia la elevación de la tensión, generando un *efecto de sentido* y afectando emocionalmente al propio cuerpo que emitió el discurso, tanto como a su destinatario.

Sobre las pasiones y su abordaje

El estudio de la subjetividad en relación con la enunciación y el discurso se presenta como un campo de indagación complejo y, a la vez, desafiante y motivador en el terreno de la crítica literaria. Apelaremos a las investigaciones de Herman Parret (1986) sobre estas temáticas que sustentaron la producción de *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, en el cual presenta su estudio sobre las pasiones y analiza los tres conceptos-pilares mencionados y que explicaremos en este apartado.

La enunciación es un elemento clave en el abordaje del análisis del discurso. Desde el enfoque pasional de la enunciación, Parret nos propone una inversión del proceso discursivo: la enunciación no se concibe como “origen” del discurso sino como su “efecto”. Comprendemos este concepto si repensamos la enunciación como reconstrucción de un proceso de producción discursiva que se caracteriza por lo aparente, por ser esquiva, casi en las sombras del juego de la ocultación y lo que se muestra o se *dice*.

Hablamos entonces de una enunciación pasional que invita a un análisis “acechante” y muy atento a los atisbos de la “puesta en discurso” de las pasiones por parte del sujeto de la enunciación, también pasional, ya que enuncia y *se enuncia* desde las diferentes emociones o afectaciones que comprometen su estado constante de tensión. De alguna manera, podemos concebir una subjetividad que se configura desde el ocultamiento, desde el lugar aparente que conecta con aquello que huye y no puede ser asido fácilmente; más aún cuando esa subjetividad se analiza desde el filtro de la dimensión regida por una red de razones *páticas*, no del orden de lo objetivo ni lógico-racional. A modo de analogía, el tero, ave que canta en el

lugar en el que no depositó los huevos; de la misma forma, la enunciación pasional nunca está allí, adónde se muestra como una enunciación *enunciada*.

El discurso es definido como un “encadenamiento de enunciaciones producidas en un contexto dialógico y comunitario” (Parret, 1986: 8), el foco estará dirigido a la “puesta en discurso”; es decir, en las condiciones de producción del discurso conformadas por las “regularidades” y las “redes de estrategias”. Es clave la idea de redes, de concatenaciones que se construyen en la puesta en discurso de una subjetividad pasional en relación a tipologías que priorizan las pasiones-tipo más que sus derivaciones ya que es diversa y poco convencional esta clasificación por lo tanto se prioriza el análisis modal de la narrativa y la descripción desde las intensidades que se tejen entre un querer, un poder, un saber y un deber. Como plantea Parret, no hay un interés teórico que se centre en la genealogía de las pasiones o que retome la historia de la filosofía en cuanto a esta esfera de conocimientos sino un afán teórico-metodológico que deriva en un dispositivo de observación del recorrido estructurador y organizador de las pasiones por parte de los sujetos pasionales que tienden hacia el objeto de valor.

Este trayecto de la sensibilidad pasional se organiza alrededor de un registro que traza una “constelación modal” que viabiliza un develamiento debido a que las pasiones no se presentan aisladas sino en red con otras pasiones (derivadas) con las que se concatenan y, además, en relación intersubjetiva con otros objetos de valor o sujetos, concepto que ampliaremos más adelante. Las manifestaciones de esas modalizaciones pueden ser plenas, integrando al querer, al saber, al poder y al deber; o bien, se posiciona en algún punto dentro de una arquitectónica lo que permitirá que salga de la opacidad pática aquella subjetividad pasional, el objeto hacia el cual tiende de manera tensiva el sujeto pasional y la enunciación “dentro y fuera del enunciado”, es decir, “se muestren”. Al decir de Parret:

“las pasiones, se textualizan en una sintaxis particular según las reglas contextuales de lo psicológico y lo lingüístico...La modalización pasional (“como horizonte de abismo”) se contextualiza y se pone en discurso según las reglas de producción de lo sociopsicológico y de lo lingüístico” (1986:8)

¿Qué es la pasión? La complejidad de una definición

A lo largo de la historia de la filosofía y de una trayectoria prototeórica de las pasiones se intentó conceptualizarlas de manera muy diversa y, si cabe el calificativo, arbitraria. Las pasiones se definen culturalmente de acuerdo al contexto que rodea la producción de ese conocimiento y conlleva la emisión de un juicio de valor acerca del deber ser según la moral, la ética, la medicina, etc. Es recurrente la oposición de la pasión a algo racional, lógico, “razonable” para definirla como pasible de ser reprimida desde una moral ortodoxa. Como explica Parret, reducir el universo pático a esta oposición no permitiría contemplar la riqueza semántica de la dimensión pasional. Si bien, el semantismo del *pathos* se inscribe en una dinámica cambiante según las concepciones filosóficas, religiosas, sociales su riqueza consiste en la relación de la pasión con otras dimensiones como la naturaleza, la animalidad, el dolor (no siempre contemplado desde lo físico) y la intuición o cualquier otra capacidad sensible. No obstante, esta relación con lo natural o con lo que se opone a ello es relativa si nos remitimos a Zenon (citado por Parret, 1988: 10), quien “medicaliza” la pasión por ser contra-natura. Al igual que Platón, que considera que las pasiones, al no ser naturales, “nacen del abandono y de la abdicación de nosotros mismos” (citado por Parret, 1988:10).

Si nos remitimos a Aristóteles (citado por Parret, 1988: 13) recuperamos la importancia otorgada a la intuición que conecta con la sensibilidad y con la animalidad. Es decir, que el principio de lo natural difiere en la conceptualización de lo pasional ya que para algunas corrientes de pensamiento toman este criterio para condenar lo pático mientras que

otras, por ejemplo la propuesta de Condillac o la espinosista (citado por Parret, 1986: 20), toman este criterio para apreciar en términos positivos la “naturalidad” de las pasiones.

Por nuestra parte, nos enfocaremos en el dispositivo modal de análisis propuesto por Parret que consta de tres áreas diferenciadas para poder realizar el abordaje de la dimensión pasional en la novela:

Cómo caracterizar a las pasiones-tipo:

- eje euforia/disforia en la determinación de las pasiones
- eje exteroceptividad/ interoceptividad
- la intencionalidad en la competencia pasional

Modalización de la pasión:

Con respecto a las pasiones-tipo, Parret aclara que realiza un intento de tipología ya que no hay consenso y coincidencia en las diferentes clasificaciones y, menos aún, en las pasiones-derivadas de las pasiones primitivas o tipo. Como explicamos anteriormente, las pasiones no suelen aparecer solas sino “consteladas”, en red. Al modo de una catarata, las pasiones derivan en otras, se transforman, cambian o se sustituyen. Por ejemplo, en el caso de la cólera, Parret (1986) dedica pasajes del ensayo a explicar de qué manera esta pasión *desencadena* “un estado pasional”, en otras palabras, el sujeto de la pasión se predispone a situaciones intersubjetivas en las que se experimenta una tendencia a expresar diferentes estadios de la cólera, su causa, objeto, intencionalidad y los posibles recorridos tanto previos como posteriores a la aparición de esta pasión en la imaginación y/ o en la acción.

Las constantes temáticas implican la descripción estructural de las pasiones para lo que se seleccionaron cuatro ejes o principios. El eje euforia/disforia se refiere a los polos placer /dolor o placer/displacer y sus gradualidades en el movimiento *sensible* de toda vida pasional. Este eje fue foco de reflexión y estudio de filósofos entre los que se encuentran Hume, Locke y el mismo Aristóteles. Parret recupera ese interés, por lo que nos parece

oportuno incorporar este eje en el análisis enmarcado en la semiótica de las pasiones porque permite acceder a una dimensión semántica de lo pático a partir del rastreo de las marcas lexemáticas y discursivas.

El eje exteroceptividad/ interoceptividad traza un recorrido teórico práctico en la puesta en discurso de las pasiones debido a que se puede observar una concepción alternativa del comportamiento sensible del sujeto pasional, que puede oscilar entre esa sensibilidad de la “experiencia interior” a una percepción de la “experiencia exterior”. Nos detendremos en la interioridad porque reclama una atención especial en el tipo de análisis semiótico de la subjetividad que nos convoca. La interioridad se define como “vacío subjetivo”, es allí donde se manifiesta potencialmente una pasión emanada por la empatía (fuente de toda pasión según Kant (citado por Parret, 1986: 47-48), el entusiasmo o, potencialmente, cualquier otra pasión y sus derivaciones si tenemos en cuenta la concepción de Parret sobre la interioridad:

*”la interioridad de la competencia pasional no se identifica necesariamente con un contenido determinado: puede funcionar como un **principio formal**, un **moldeado** que posibilita el repliegue pasional del sujeto sobre sí mismo y sobre sus propias pasiones, como en el caso del entusiasmo” (Parret, 1986: 18)*

No obstante, debemos distinguir que algunas pasiones requieren de ese repliegue del sujeto sobre su propia interioridad o interoceptividad, mientras que otras experiencias pasionales se inclinan hacia el exterior del sujeto priorizando el proceso perceptivo-*interoceptivo*.

La competencia pasional es un principio comprendido en las constantes temáticas que propone el dispositivo diseñado por Parret, para abordarla nos centraremos en la *intencionalidad*, ese estado del sujeto pasional de “*estar-dirigido-hacia*” el *objeto de valor*

(que puede estar encarnado en otro sujeto o en un sujeto *otro*) y que programa diversos recorridos entre ambos polos del esquema pasional.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

La exploración del proceso enunciativo se realizará desde los aportes de la Teoría de la Enunciación y la Narratología Modal. Aurora Pimentel (1998) nos ofrece herramientas teóricas y metodológicas para realizar un estudio profundo de los textos narrativos. Con ello nos facilita una perspectiva de abordaje que divide el estudio en dos partes fundamentales que comprende: *mundo narrado* y *narrador*. Coloca a este último como la condición ineludible de la “narratividad” debido a que la mediación de la voz es la que hace posible la configuración de la “información narrativa” (1998: 18). A partir del análisis de la voz sería posible observar la forma o modo enunciativo de las pasiones y su impacto en el sujeto observador. Como explica Pimentel, la narrativa modal se ocupa del “modo de representación de las historias” (1998, p. 8) más que de su contenido.

En consonancia con la propuesta teórico-analítica de Pimentel, atenderemos al aporte de Filinich (2011) que ofrece un estudio de la descripción como “vehiculización” y soporte de la significación de las pasiones debido a que da cuenta de los sujetos *descriptores* y los *observadores* que se implican en el proceso de la percepción. Por lo tanto, resultan muy convenientes las estrategias de análisis que ofrece Filinich para reconocer en qué medida estos itinerarios de la pasión van impactando al sujeto y, con ello, modalizan las orientaciones de la lectura y, por consiguiente, la construcción de sentido en la novela.

Entonces, para poner de relieve la complejidad discursiva de la descripción distinguiremos dos niveles, tal como lo propone Filinich: por un lado, el estudio del enunciado y la organización de los detalles organizados en la historia; y, por otro, el nivel de la enunciación descriptiva que posee dos dimensiones configurantes: 1) la voz del enunciador que realiza la discursivización de la percepción a través de los recursos que disponga en ese

recorrido; 2) esta voz configurante cede la mirada a un “testigo”⁶, a cargo del cual quedan todas las operaciones textuales referentes a la observación: por ejemplo qué se observa, desde dónde, los distanciamientos y aproximaciones, la proyección valorativa de lo que se observa, entre otras.

El análisis del espacio en la novela se trabajará de modo tal que se genere un diálogo entre los aportes teóricos y el análisis de su discurso para reconocer las estrategias que soportan la construcción de dicho espacio y, al mismo tiempo, para comprender su operatividad en tanto aseguran el sentido en la novela. Para este abordaje se contemplarán los diferentes espacios que se construyen por medio de la voz narrativa y las diversas perspectivas o puntos de vista que pretenden presentar como un todo una dimensión que, ya sabemos, siempre estará profunda e intrínsecamente fragmentada; pues en palabras de la autora que seguimos: “...el espacio es una construcción semiótica (hay una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios que se superpone a la continuidad indistinta de la *extensión*” (Filinich, 1998, p.6).

Filinich (1998) reactualiza los aportes teóricos de Greimas (1979-1991) y los incluye en su capítulo “La enunciación del espacio”. A través de la noción de “espacio segmentado”, que se superpone al espacio continuo, focalizaremos las articulaciones, desarticulaciones y escisiones que se presentan como configurantes en la textualización de la novela.

Indagaremos los procesos de deictización y modalización espacial a partir de las descripciones. En este sentido, se incorporará un principio fundamental de este enfoque teórico: tal como explica Filinich (1998) estamos ante un espacio que no es “una entidad

⁶ Las denominaciones de “testigo” y “orador” son utilizadas como sinónimos de “observador” y “descriptor” respectivamente y son tomadas de Lausberg (citado por FILINICH, 2011:14).

pasiva e inmóvil, sino que, por el contrario, al constituirse como tal, como otro sujeto, interactúa con el sujeto observador, no sólo colaborando o resistiéndose a su búsqueda, sino además produciendo transformaciones en el mundo interior” (1998: 72). Se realizará un análisis de la enunciación de un espacio dinámico en constante proceso de transformación y de impacto en el sujeto que lo describe: el sujeto “descriptor” como lo denomina Filinich (1998: p. 69).

Siguiendo a esta autora, la dinámica entre el que observa y enuncia se trabajará atendiendo a los modos que asume el discurso; particularmente la incorporación de la descripción de los diferentes espacios: “Ya sea que se trate de un acto exteroceptivo (percepción del mundo exterior) o interoceptivo (percepción del mundo interior) el acto perceptivo proyecta coordenadas espacio-temporales que se manifiestan, primeramente, en los elementos deícticos del discurso.” (Filinich, 1998, p. 71).

Esta dinámica de investigación incluye la construcción estratégica del cuerpo como espacio y su alternancia con la aparición de la figura recurrente del espacio como cuerpo. Para el desarrollo de este objetivo y la significación profunda de esta dimensión se hará dialogar la teoría expuesta por Filinich con los aportes de Herman Parret (1995) en cuanto a la puesta en discurso de las pasiones.

El crítico francés plantea el devenir de la Semiótica a la Estética focalizando y analizando una a una las expresiones de las sensaciones del cuerpo y la comunicación de las emociones y las pasiones a través de dos procesos de discursivización: la performativización y la figurativización. En cuanto a la performativización, se tratará de comprender cómo se textualiza la fuerza ilocucionaria de la pasión en la configuración de la subjetividad. Por otra parte, se suma la figurativización conformando este doble proceso de verbalización que “recupera al hombre de pasión en su discurso” (Parret, 1995, p. 47) este nivel exige que se

develen los procedimientos y recursos discursivos (sintácticos, lexemáticos, retóricos, etc.) para que al semantizarlos se logre la figurativización. Luego analizaremos estos procesos circunscribiéndonos a la representación del espacio y el cuerpo en relación con la dimensión tímica: *fórica* y *disfórica* que nos convoca en esta investigación y prefigura un concepto de pasión desde la novela de Belli.

En consonancia con este enfoque y con el afán de profundizar la especulación sobre la representación del cuerpo y las pasiones, creemos acertado tomar en cuenta un ensayo del Dr. Dorra que se titula “El cuerpo que hace figura” (2002) que echa luz sobre la relación de la praxis enunciativa y el cuerpo (actualizando elementos semióticos del trabajo teórico de Greimas, 2008- Parret 1986, 1995), ya que toda imagen representada de cuerpo se “dice”, esto es, se construye a través de la voz. De esta manera, en la novela se hacen presentes los discursos sobre el cuerpo y los espacios desde diferentes simulacros del yo. Dorra integra la idea del discurso como cuerpo en relación al “camino” que transita en el discurrir de la voz y del tiempo.

Con todo, desarrollaremos el análisis exhaustivo de la descripción como parte fundamental de la narración en la novela para advertir las estrategias discursivas de construcción del espacio y de la representación del cuerpo en ese campo tensivo. Luego, esto dará lugar a la visualización del itinerario de las pasiones a través de su representación discursiva y el modo en que éstas se presentan en todo su devenir; lo que nos orientará en la lectura y significación desde la perspectiva propuesta en este trabajo y la configuración del concepto de pasión de la novela que se presenta desde los polos de intensidad previsible y los grados que oscilan entre el placer y el displacer (dolor), el decir y el ocultar y el hacer figura por parte del cuerpo sintiente.

Aproximaciones a partir del marco genérico en *La mujer habitada*.

El género de la novela se presenta como una dimensión múltiple por lo tanto compleja, como lo planteamos inicialmente. Si bien, estas características responden al contexto en el que Belli escribe y a su pertenencia a generaciones que se proponen inaugurar una nueva narrativa latinoamericana -indicando la presencia de cierta “institucionalidad” literaria-. Sin embargo, advertimos que el propio texto nos otorga las marcas discursivas que en diferentes niveles: semántico, sintáctico y pragmático (Fernández Prieto, 2006, p. 186), irán conformando, como un fenómeno lábil y dinámico, el género de la novela. Tomaremos algunos aportes de la propuesta teórica desarrollada por Fernández Prieto (2006) para analizar la complejidad genérica del texto en relación a una abstracción o síntesis de rasgos reconocibles de la novela histórica y, por otra parte, apelaremos a la investigación de De Frenne (2009) para analizar algunas características principales de la nueva novela histórica.

Según Fernández Prieto, el paratexto de la novela histórica constituye un marco de referencia relevante y una suerte de mapa de lectura trazado de antemano por el autor implícito que apunta a “informar explícitamente al lector sobre su proyecto pragmático y semántico” (2006, p. 187). En este caso, tendremos en cuenta el título, la dedicatoria, el epígrafe y la contratapa de la presente edición. El título no responde a la impronta de la novela histórica tradicional que solía usar el nombre propio de figuras históricas (en general masculinas), reconocibles por el lector; por el contrario, pone el foco en la “mujer”; instala desde el inicio un tópico importante de la novela desde la presencia lexemática. No obstante, no es cualquier mujer sino que particulariza el sustantivo con el sema “habitada”, creando las expectativas de lectura e interpretativas acerca de por qué es “habitable” o qué, quién o quiénes la habitan o habitarían. Desde ya, el sintagma de carácter descriptivo hace figura metafórica: la mujer es un espacio; no obstante tendremos que seguir indagando sobre los

sentidos profundos que conectan con esta figura inaugural. Además, deja instalada la duda del abordaje pasional: qué, quién y movilizad por qué impulso/deseo habitaría dicho cuerpo: un querer, un deber, un saber (modalización pasional) (Parret, 1986).

El título podría completar su sentido en relación a la dedicatoria: “A Nora Astorga, que seguirá naciendo” (De Frenne, 2009, p.39). Tanto Gioconda Belli como Nora Astorga participaron activamente de la revolución sandinista, lo que nos lleva a hipotetizar que la mujer que da título a la novela, de manera figurativa, estaría habitada por varias mujeres. Por un lado, sabemos que una mujer indígena, Itzá, ingresa mágicamente al cuerpo de Lavinia para dirigir el proceso de transformación de joven insegura a mujer valiente, mientras recuerda y “reescribe” la historia oficial de la conquista; y, por otro, que muchos sucesos de la novela ficcionalizan, a través del mismo personaje de Lavinia, las biografías de Gioconda Belli y de Nora Astorga. Tanto Belli como Astorga se formaron en el exterior de Nicaragua, precisamente en Estados Unidos, ya que pertenecían a clases sociales acomodadas. Ambas desataron los mandatos familiares para abrazar la lucha revolucionaria. En el caso de Nora, fue ella quien se opuso a sus padres y abuelo -partícipes de la dictadura somocista- y, desde la organización del Movimiento de Liberación Sandinista, participó en el “Operativo perro” de ajusticiamiento al Gral Vega (“General Vela” en la novela), cuando trabajaba en una empresa constructora de prestigio en Nicaragua (Calvo Espina, 2022), tal como lo hace Lavinia dentro del universo diegético del relato. La novela contará en sus últimos capítulos la versión ficcionalizada de los episodios de este operativo en el que la mujer toma protagonismo al morir el personaje de Felipe de manera inesperada.

Por el particular contrato de lectura que establece la novela histórica nos sentimos inclinados a relacionar todo el bagaje de conocimientos sobre la época con los

acontecimientos y personajes de la ficción, de hecho gran parte de este tipo de novelas se apoya en esta base de conocimientos. Según Fernández Prieto:

El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente compartido: por un lado lo confirma, lo corrobora, y lo respeta para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lo amplía, lo matiza, lo completa incorporando aquella información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea (...) lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo (...)haga el uso que haga de esa competencia, se alimenta de ella, la necesita para funcionar como tal novela histórica. (2006, p.189).

Belli apela a la libertad que tiene como escritora, ya que no es historiadora, por lo que altera sucesos, datos de la realidad extratextual por medio de diferentes procedimientos de la ficción, especialmente la fragmentación narrativa y “la deformación de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos” (Menton, 1993, citado por De Frenne, 2009, p. 37). Estas decisiones mantienen expectante y en vilo al lector, comprometen su emoción y ponen a prueba sus competencias y conocimientos históricos. De este modo, *La mujer habitada* se enmarca en la nueva novela histórica. La intertextualidad forma parte de esta renovación del género, se incorpora a través de mitos intercalados, alusiones al programa sandinista, postulados políticos y filosóficos, citas literarias, el mismo epígrafe. De Frenne destaca la función de aspectos paródicos, presencia de lo irónico y “lo carnavalesco” (2009, p. 37). Por ejemplo, en cuanto a la ruptura de la linealidad narrativa, se incorporan voces intercaladas o, dentro de un mismo registro de la voz narrativas se incorporan diferentes perspectivas; personajes que provienen de la realidad extratextual pero que pasan a la diégesis desde una originalidad y tratamiento absolutamente ficcional: el Gran General, el Gral. Vela,

que evidentemente remiten a personajes de la dictadura somocista pero son nombrados a través de la estrategia de la ironía. La misma protagonista, Lavinia, se construye en el devenir del cambio de un estado de cosas a otro (Pimentel, 2001) con rasgos de una multiplicidad de perfiles femeninos identificables en mujeres de la época:

Lavinia es una mujer de clase alta, joven y profesional que no pretende involucrarse en la revolución:

Lavinia tenía la sensación de vivir una vida que no le pertenecía. "Es irreal", se decía; le era inconcebible el hecho de encontrarse en su propia habitación (los discos, el colchón en el suelo, las mantas de colores ovilladas en la esquina) y ver las manos de Flor atravesando y volviendo a atravesar la piel de Sebastián con el hilo de suturar. A excepción de Felipe, estas personas le eran totalmente desconocidas. Podrían haberse cruzado por la calle y ella no los hubiera mirado; quizá sólo habría compartido el instante transeúnte, efímero, en que uno encuentra los ojos de otro ser humano en la multitud (Belli, 2011, p.879).

Como guerrillera en la lucha sandinista toma el lugar de Felipe, una vez muerto: “— Esperate —dijo Lavinia—. No te vayas. Tengo que decir algo más. Felipe quiere que yo tome su lugar. Insistió. Dijo que yo conozco la casa. Que él confía en mí. Que yo debo hacerlo. Que yo debo tomar su lugar” (2011, 308)

En definitiva, la voz enunciativa irá tejiendo discursivamente y a través de diferentes estrategias los referentes extratextuales de ambas vidas -o más- con el afán de organizar de “habitar” desde el ejercicio de la memoria el personaje de la mujer de la actualidad. Se puede observar a través de estos ejemplos y otros que daremos a lo largo del análisis un rasgo de la novela histórica que la caracteriza como un género híbrido y por la “ambigüedad del pacto de lectura”: la coexistencia de lo histórico y lo inventado (Fernández Prieto, 2006).

La segunda parte del sintagma de la dedicatoria -“A Nora Astorga, que seguirá naciendo”⁷-conecta, a su vez, con el sentido que pretende dar el epígrafe que aparece citado a continuación. Propone, acaso, una repetición de los verbos “nacer” y “morir” como acciones de la mujer y del hombre por separado (en el orden de enunciación, primero la mujer y luego el hombre), pero que luego convergen en el plural “nacerán”, “morirán”; repeticiones unidas por el nexos copulativo “y” -nada es casual- que acercan desde el sonido de eco, dado por la reiteración, una idea de la muerte como parte de la vida; acorde a la concepción indígena en general, y del pueblo makiritare en particular. A partir del paratexto, Belli dialoga intertextualmente con Eduardo Galeano:

“Rompo este huevo y nace la mujer

y nace el hombre. Y juntos vivirán

y morirán. Pero nacerán nuevamente.

Nacerán y volverán a morir

y otra vez nacerán.

Y nunca dejarán de nacer,

porque la muerte es mentira” (2011: 7).

El epígrafe condensa y adelanta los objetivos pragmáticos de la comunicación literaria, en consonancia con las características de la novela histórica (Fernández Prieto, 2006). Se propone mostrar y valorar la importancia de la visión de mundo y la experiencia de las

⁷ Como acota De Frenne, la dedicatoria también se debe a la despedida sentida a la amiga y compañera de Gioconda Belli que enfermó de cáncer de mama y falleció en febrero de 1988, el mismo año en que se publica la novela, por lo que se dedica el libro a ella (2009, p. 39)

comunidades preexistentes a la colonia, la concepción de la vida y la muerte como eterno renacer (la muerte es mentira) (Hoppe Navarro, 2012; Ivannia Barboza, 2005).

El lugar de la mujer como preponderante, a la par del hombre y no subsidiaria de éste como en el mito bíblico de Adán y Eva, por lo que anticipa una toma de posición con respecto a la emancipación femenina de los roles establecidos (De Frenne, 2009, p. 38-39). Hope Navarro, por su parte, analiza la perspectiva de la dualidad que se valora en la comunidad makiritare y se presenta en la novela en diferentes acontecimientos: la vida y la muerte como un continuum, la interconexión de tierra-agua entre otras (2012).

La incorporación intertextual de Galeano abre un universo de significación en estrecha relación y diálogo con su obra y objetivo: apelar a la memoria -“del fuego”, mítica, sagrada- para reescribir la historia latinoamericana intercalando las voces de diferentes pueblos originarios que fueron oprimidos y silenciados durante la época de la conquista y la colonia en América. En ella se pone en ejercicio una forma de hacer historia⁸ viva, a contracorriente de la historia oficial indiscutible, de museo. Galeano, como Belli, y las generaciones de escritores a la que aludimos, muchos exiliados, perseguidos pero no por eso dejaron de expresar desde la escritura como un modo de resistencia y esperanza:

Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la *memoria* secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirle los secretos, preguntarle de qué diversos barro fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene (2010; p 15).

⁸ El capítulo “Umbral” inaugura el Tomo I de *Memoria del fuego* (“Los nacimientos”); allí, Galeano desarrolla un concepto de historia y un modo de realizarla y expresarla que invitamos a leer ya que está en total afinidad con el proyecto escriturario de Belli, no solo en *La mujer habitada* sino en toda su obra literaria (2010)..

La novela histórica apela a lo historiográfico, a los saberes sobre los hechos y personas que los vivieron o protagonizaron; acontecimientos que suelen estar temporalmente alejados del presente de producción (Fernández Prieto, 2006). *La mujer habitada* rompe ese modelo ya que cuenta una historia distanciada del tiempo de producción (época de la conquista) pero también narra una historia con referente extratextual relativamente reciente: la opresión de la dictadura somocista y revolución nicaragüense sandinista para derrocarla:

Todos los sueños quedaron dispersos el último domingo de la contienda. Una gran manifestación recorrió las calles demandando la renuncia de la familia gobernante, el retiro del candidato hijo del dictador. Los líderes opositores arengaban a aquella marea humana. Nadie debía moverse. Nadie retirarse a sus casas. Resistencia pacífica contra la tiranía. Hasta que los soldados empezaron a bajar por la avenida con sus cascos de combate hacia el grupo multicolor que se agitaba enervado por los discursos. No hubo quién pudiera contar después cuándo dieron comienzo los disparos, ni cómo aparecieron los cientos de zapatos que Lavinia vio dispersos por el suelo mientras corría en una estampida de caballos desbocados hacia donde su tía Inés agitaba las manos y la llamaba (2011, p.22).

Podríamos decir que nueve años, desde el fin de la dictadura y la publicación de la novela constituyen un tiempo de transición, teniendo en cuenta los cuarenta años de dominio dictatorial de la dinastía Somoza. Esto provoca que el conocimiento histórico, la enciclopedia del lector, se vaya construyendo casi paralelamente a la lectura de la novela, o -incluso- a través de ella, conformando y confirmando una postura: contestar a la concepción histórica oficial desde la historia de los oprimidos. Las mujeres “hacen Historia”, se involucran en la lucha y, lo más importante, toman la palabra para contarla desde el arte y diversos formatos. El discurso ficcional y la historia como discurso cultural y social que organiza los hechos de

la realidad a partir de narrarlos y describirlos se textualizan en la novela de Belli (Centeno Poveda, 2008; Lasarte Leonet, 2013; Lagos, 2003). En el paratexto de la contratapa encontramos una síntesis de la novela que condice con la definición de la nueva novela histórica latinoamericana:

La mujer habitada sumerge al lector en un mundo mágico y vital donde la resistencia ancestral del indígena al español se vincula a la rebelión femenina y a la insurgencia política de hoy. Lavinia abandona la casa de sus padres para iniciar una vida de mujer independiente. Piensa que por fin empezará a escribir su historia. Pero ignora que, junto con el amor, llegará la oportunidad de escribir la Historia. Una voz íntima que habita en su sangre la incita a unirse a los cazadores de utopías...Gioconda Belli narra con poesía e inteligencia una historia tan antigua y apasionante como el mundo: el amor entre un hombre y una mujer, y la lucha de un pueblo por la libertad.

1. La emergencia de la voz ancestral. Enunciación, resistencia, memoria.

La primera parte que segmentamos para el análisis de la descripción del espacio en la novela se construye alrededor de dos figuras: la metáfora de una mujer que muta en sus corporalidades hechas de tierra y luego de árbol y el espacio de la casa como cuerpo humano. El primer capítulo -como sucede con la mayor parte de los capítulos de la novela- se encuentra fragmentado por la alternancia enunciativa de la 1ra persona de Itzá y la 3ra persona que presenta a Lavinia. identificables, además, por las grafías: cursiva y redonda respectivamente:

“Al amanecer emergí. Extraño es todo lo que ha acontecido desde aquel día en el agua, la última vez que vi a Yarince. Los ancianos decían en la ceremonia que viajaría hacia el Tlalocan, los jardines tibios de oriente —país del verdor y de las flores acariciadas por la lluvia tenue— pero me encontré sola por siglos en una morada de tierra y raíces, observadora asombrada de mi cuerpo deshaciéndose en humus y vegetación. Tanto tiempo sosteniendo recuerdos, viviendo de la memoria de maracas, estruendos de caballos, los motines, las lanzas, la angustia de la pérdida. Yarince y las nervaduras fuertes de su espalda. Hacía días que oía los pequeños pasos de la lluvia, las grandes corrientes subterráneas acercándose a mi morada centenaria, abriendo túneles, atrayéndome a través de la porosidad húmeda del suelo. Sentía que estaba cercano el mundo, lo veía acercarse en las tonalidades de la tierra”
(2011, p. 9).

La primera persona, la voz de Itzá, que significa *gota de rocío* en la lengua indígena náhuatl, es la conciencia de una mujer ancestral que luchó codo a codo junto a los hombres contra los conquistadores; muere ahogada en medio de los enfrentamientos y emerge luego de cuatrocientos años de permanecer latente en la profundidad de la tierra.

Mediante el discurrir discursivo accedemos al centro de tensión que constituye el cuerpo, que por medio de la forma descriptiva construye un espacio para poder expresar. La enunciación en la novela permite dar la voz a una mujer guerrera indígena que, al igual que su comunidad, fue silenciada.

Este cuerpo puede ser entendido si lo pensamos como un “umbral” (Fontanille, 2008- Dorra, 2002) entre el sujeto descriptor y el mundo. En palabras de Dorra, “el lugar desde el cual percibe y organiza las figuras del mundo” y, al mismo tiempo, se muestra desde la palabra para hacer visible-audible-sensible su deseo ante el *otro*.

En el segmento citado de la novela se figurativiza a una mujer ancestral que posee una corporalidad de Tierra y tierra; con mayúscula desde una mirada más alejada del espectáculo - panorámica- y con minúscula porque refiere al *con-tacto* que establece el sujeto pasional que percibe a partir de sus contornos y la materialidad del suelo y su composición: humus, agua, raíces. Desde la perspectiva que recuerda cómo era la experiencia de lo *subterráneo* asistimos a la descripción de un suceso que da cuenta de la afectación sensible, Itzá “como observadora asombrada” constata que *su cuerpo se deshizo* en “humus y vegetación”. Hay un simulacro de desaparición gradual del cuerpo que configura un giro, una desviación o “tropiezo” (Dorra, 2002) en el recorrido discursivo que nos moviliza desde la otredad de lo sobrenatural -o natural-desnaturalizado de la muerte y la desaparición del cuerpo pero no de la voz-. Estos modos de “mostrarse” ante la mirada del otro, del destinatario implícito, se construye estratégicamente con modos de narrar y describir que ponen de manifiesto la percepción sensible del mundo desde una posición no convencional propuesta como “mágica”; según propone De Frenne al analizar la novela desde la estética del realismo mágico (2009). La subjetividad se compone a partir de la descripción del espacio que habita desde la organización del sujeto sintiente y percibiente (Dorra, 2002, 2005).

En el proceso de construcción de la subjetividad, entendemos que hay un cuerpo que percibe y registra el mundo y que también se autopercibe. El desdoblamiento que padece el sujeto al asumir un “yo” que siempre le habla a un “tú”, se inscribe en la complejidad de la mirada sobre el *sí mismo* debido a que al enunciar en 1ra persona ese “tú” será asumido por el mismo “yo” constituyendo un monólogo. La problemática se acrecienta cuando se trata de que el desdoblamiento del sujeto devuelva la mirada sobre el propio cuerpo. Cuando Itzá expresa esta ausencia nos resuena la complejidad que soporta todo sujeto que intenta percibirse a sí mismo desde lo corporal. Como explica Dorra (2002: 24), acudimos al espejo, sin embargo no hay dispositivo que pueda devolvernos la totalidad del propio cuerpo ya que la mirada selecciona y fragmenta para organizar la percepción. El proceso de intelección es analítico, se percibe desde las partes para luego componer la imagen como un todo, así funciona la figurativización y el fenómeno de iconicidad greimasiano, se realizan movimientos de vaivén entre lo que se muestra, lo que se nombra y describe desde modelos lingüísticos y culturales que propenden a la construcción de la significación.

En este tramo del proceso semiótico podemos profundizar acerca del fenómeno de la *figurativización* (Greimas, 1979), que consiste en convertir los temas de la descripción en figuras y no se detiene en esta conversión sino que continúa transformando las figuras, las “inviste” (Greimas, 1979) de características particulares que generan un efecto de sentido que se podría asimilar al impacto visual. De alguna manera, la figurativización es la *forma* que asume el discurso. En cada segmento narrativo-descriptivo hay grados de tensión en la *corporalidad* de la palabra. Pensemos nuevamente en el artista haciendo giros en el escenario proporcionando los movimientos necesarios, realizando las pausas pertinentes en los momentos adecuados como en una obra -o en un baile si tomamos el ejemplo de Paul Valéry- (citado por Dorra, 2002).

Trataremos de desentrañar cómo se logra el efecto de sentido sensible a partir de un proceso inteligible que se caracteriza por lo analítico, lo lógico-lingüístico; para poder analizarlo en profundidad nos enfocaremos en los niveles lingüísticos primarios que sustentan las figuras del discurso. Según explica Pimentel (2001), la descripción se organiza básicamente en la selección de los temas descriptivos (nombres) y la serie predicativa que “desarrolla” las características particulares del mismo. Por ejemplo, en la nomenclatura que se usa para referir el espacio habitado por Itzá como “morada” se produce un fenómeno de particularización por medio de los lexemas “de tierra y raíces”, “centenaria”. En otros pasajes asistimos a la organización paratáctica, es decir, del inventario a la que tiende toda composición descriptiva más allá del sistema de organización predominante -en este caso la metáfora-: “pasos de la lluvia”, “corrientes subterráneas”, “túneles”, “porosidad húmeda del suelo”, etc. Se conforma gradualmente un campo semántico que se construye por movimientos discursivos que van desde la referencia generalizada del nombre común a la *restricción* significativa que se genera a través del uso de los adjetivos o sintagmas que lo califican. El rol de la adjetivación es fundamental en la *particularización* ya que permite detallar los objetos del espacio diegético que los sustantivos nombran y, paralelamente, viabilizan las valoraciones positivas hacia la naturaleza por parte del del sujeto pasional Itzá.

La percepción de Itzá registra el entorno a través de los sentidos. El sujeto descriptor se sirve de esta información sensible para viabilizar la experiencia del *estar bajo tierra*. Se convoca al registro auditivo a partir de la acción verbal “*oía* los pequeños pasos de la lluvia”. El sentido del tacto a través de los verbos que dicen del *con-tacto* con el afuera y la adjetivación particularizante “*atrayéndome* a través de la *porosidad húmeda* del suelo” de la que hablamos más arriba. El sujeto observador-descriptor *dice*, tanto desde una *exteroceptividad* (Fontanille, 1998-Filinich, 1999) que informa sobre el afuera, sobre esa realidad nueva a través de los sentidos y, a la vez, desde una *interoceptividad* que rige el

proceso cognoscente desde la intensidad de la pasión, en este caso la espera, la expectación ante lo inminente:

Me miró. Sentí en sus ojos la fuerza de la batalla desencadenada en sus pulmones e intestinos. El viento me mece de un lado al otro. Pronto lloverá. La tierra ha empezado a soltar el recuerdo del olor de la lluvia; llama a Quiote-Tláloc, con el agua guardada. (2011, p. 104-105).

La percepción no sólo configura al sujeto como un “cuerpo percibiente” (Dorra, 2002, 2005) “me miró”, “sentí” sino que articula significativamente la masa informe del sentido . Ese afuera difuso, caótico se organiza ya que la voz selecciona los elementos del entorno de los cuales dar cuenta desde la afección del cuerpo; “el viento me mece de un lado a otro, pronto lloverá”; la dirección de la mirada proyecta una figura en el mundo, y es la descripción el instrumento discursivo que le permite la *manifestación* de ese proceso de dar forma. Vemos así, que por medio de una materialidad de lenguaje que se discursiviza con modos lingüísticos analíticos (la linealidad del sintagma) se organiza a través de modelos lógicos y/o culturales. De esta forma, se accede a una significación sensible de la construcción de mundo que ofrece el entramado narrativo-descriptivo: la lluvia, el agua trae a la memoria de Itzá el recuerdo de las batallas contra los españoles y la posterior muerte por ahogamiento bajo el “signo de Quiote-Tláloc” divinidad de los aztecas y nicaraos migrantes hacia la Mesoamérica (De Frenne, 2009; Hoppe Navarro, 2012).

Itzá, envuelta en una corporalidad de fronteras lábiles ya que no podemos afirmar con certeza hasta dónde es Tierra/tierra y dónde comienza la piel de Itzá -ya que no nombra ni describe esos límites- hace la figura de *ser* desde el *decir-se* en una muestra fugaz e inasible del cuerpo. El afuera y el “yo” de la conciencia descriptora alternan y se retroalimentan componiendo la metáfora como un todo -¿Itzá es la naturaleza misma?- por medio de una práctica discursiva narrativa-descriptiva en una interdependencia dialéctica. Sin embargo, nos

podría llamar la atención que el sentido de la vista no se suprimió en Itzá, pese a habitar en el espacio subterráneo “sentía que estaba cercano el mundo lo adivinaba por las diferentes *tonalidades de la tierra*”, “vi las raíces como manos extendidas” (Belli, 2011, p.9). Aquí nos preguntamos por esta *ilusión referencial* que se crea en la no correspondencia entre el universo diegético y el referente real que produce un efecto de sentido a partir de lo mágico. Inferimos que quien está debajo de la tierra carece de luz, por ende le es imposible acceder a la información de colores, y menos aún “tonalidades”. Aunque es evidente el efecto icónico proporcionado por la comparación en “ví las raíces como manos extendidas”, no sorprende tanto al lector si la consideramos como un modo de plasmar la imagen de las raíces de modo figurativo; no obstante, sí reparamos en que Itzá pueda *ver* las raíces en la oscuridad. No necesariamente se opone a la hipótesis de corporalidad sino que abre un nuevo recorrido para explorar la propuesta de corporalidad discursiva en la novela. En este sentido, podemos vislumbrar algunas reflexiones: ¿podemos prescindir de la noción de *cuerpo* como primer órgano sensible que organiza la experiencia sintiente? Hay una instancia previa al emerger de la enunciación que implica un cuerpo que siente, una materia cognoscente -la cosa extensa- que se expone materialmente a lo caótico y que, si bien intenta organizarlo a partir de una instancia inmediatamente posterior que es la percepción, sin embargo esta ya supone una organización. Estas reflexiones nos llevarían a proponer la noción de cuerpo como una categoría diferente a la del cuerpo como discurso, mirada que enriquece y dialoga con otras propuestas epistémicas que incorporamos en este trabajo (Zambrano, comunicación personal, 22 de mayo 2022).

Desde la perspectiva de Fernández Prieto (2006), podemos analizar que el discurso de la novela apunta a construir un “contrato de lectura” del género de la novela histórica que consiste en la identificación del pasado histórico por parte del lector en la diégesis narrativa y acepta la coexistencia de personajes inventados con personajes que provienen de la

historiografía. Itzá pudo haber existido como muchas guerreras mujeres anónimas y el personaje del Gran General coincide con el dictador Somoza. En Lavinia confluye una pluralidad de mujeres entre las que se identifica una proyección autobiográfica de Gioconda Belli y testimonial de Nora Astorga (De Frenne, 2009). El lector activa su enciclopedia y su bagaje de conocimiento de la Historia y realiza un proceso de cotejo veredictivo para interpretar los hechos, mientras que, pone en juego el pacto de ficción en el que es posible que la mujer ancestral sea la voz de la Memoria, la Identidad que fluctúa y se transforma a través de los siglos y se hace presente desde la “magia” (De Frenne, 2009). Itzá, gracias a la posesión de corporalidades diversas puede intervenir en una coyuntura histórica actual (los años 70). Explica Fernández Prieto (2006), que gracias a los saberes sobre el mundo, los lectores “localizan la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocido merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época” (2006: p. 188). Es decir, tanto la producción como la interpretación de la novela se apoyan en la competencia del pasado histórico seleccionado y en la capacidad de aceptar el contrato ficcional de lo inventado por lo cual asegura la hibridez del texto y la ambigüedad del proceso de interpretación.

La Historia oficial no ha contado la historia de los oprimidos, menos aún de las mujeres oprimidas, que desde la época de la conquista y colonización tomaron las armas y se animaron a romper las reglas impuestas al deber ser femenino. (Lasarte Leonet, 2013) Es por eso que la literatura de los 80 y 90 en Latinoamérica y, especialmente, la novela testimonial e histórica nicaragüense que se gestó en la resistencia sandinista contra la dictadura de los Somoza, toma un rol importante gracias a la reescritura de los hechos (De Frenne, 2009). Estratégicamente, se le “cede la voz” a los sin voz, y se le da protagonismo a personajes que puedan dar cuenta de que los oprimidos no han sido vencidos (Cusicanqui, 2019).

Itzá vuelve a la vida porque nunca ha muerto (recordemos el epígrafe) porque el tiempo se repite desde una lógica temporal cíclica y las oportunidades de expresión, pero también de opresión, lucha y resistencia también vuelven a suscitarse una y otra vez.

Como nueva novela histórica, *La mujer habitada* se caracteriza por presentar un espacio discursivo ficcional dotado de fragmentaciones y anacronismos (Fernández Prieto, 2006; De Frenne, 2009), estrategias discursivas que se prestan y confluyen en la dinámica temporal y espacial de la diégesis. Como explica De Frenne, hay personajes históricos como Yarince, líder indígena y su dualidad femenina que se ficcionlizan pero pertenecen a al siglo XVIII y no al pasado de la conquista que se construye en la diégesis (s. XVI): “Temo también pensar en la muerte de Yarince. Sucedió poco después de la mía. Desde mi morada de tierra, la vi cual si se tratase de un sueño...” (2011, p. 212).

La presencia de una conciencia y una subjetividad es evidente ya que se construye un universo de significación a partir de ese “yo” que *dice* y *se dice*. A través del uso de la palabra se accede a un código convencional para intervenir en el mundo en un intento de dar forma, una articulación inteligible. “Emerger” es “aparecer”, hacerse presente en la descripción del entorno y en ese discurrir también habla su pasión: la espera y, seguidamente, el asombro ante la novedad...todo aquello que se ilumina después de tanta oscuridad.

De acuerdo con De Frenne (2009), la nueva novela histórica propicia la estrategia de la “deformación” y la “exageración”, mientras que la novela testimonial abona los procesos de revisión y reelaboración de la historia; se construye una mirada crítica al pasado a través de personajes y sucesos del presente, estos recursos se activan a través de la la espera de Itzá para renacer en un presente de lucha ante la opresión, una espera que duró varios siglos, pero que ahora dará un nuevo giro al presentarse nuevamente una coyuntura histórica y política de crisis, avasallamiento de derechos humanos y abuso de poder:

En tiempo de guerra nadie vive en comarcas apartadas. Los invasores quizás tardarían en llegar, pero finalmente llegarían. Eso decía Yarince, eso decíamos nosotros (...) Sebastián habla con sabiduría. Sus palabras penetran las alzadas resistencias los debilitados muros que ella (Lavinia) ha levantado (2011 p.116)

El asombro como pasión viabiliza la posibilidad de mirar el presente desde una perspectiva del extrañamiento primero y la crítica después: Itzá describe y opina sobre cómo viven las mujeres, tomando a Lavinia como referencia ya que es el recorte de la realidad que le es posible observar, y se expresa sobre los cambios que ve en el mundo. Itzá generaliza que las mujeres ya no temen a los dioses porque no hay rituales ni rezos en la cotidianidad de Lavinia, no tienen marido ni amo a quien someterse. Sin embargo, esta es una perspectiva acotada por el fragmentarismo de la descripción, debido a que para observar Itzá debe realizar un recorte del espacio y los sujetos, selecciona el objeto de deseo y lo evalúa desde su sistema de valores. Lavinia sufre otras opresiones, en otros ámbitos: el de las relaciones entre hombres y mujeres en el trabajo, en las relaciones íntimas y en las políticas. Itzá es crítica del modo de encarar el entorno laboral y social por parte de Lavinia, una vez que ingresó a su cuerpo/espacio a través de que la joven bebe el jugo de naranjas extraídas del árbol que habita Itzá. A partir de ahí, amplía el campo de observación y comienza a accionar (poder hacer, hacer hacer) influyendo en los pensamientos y voluntad de la protagonista:

¡Ah! cómo hubiera deseado sacudirla, hacerla comprender. Era como tantas otras. Tantas que conocí. Temerosas. Creyendo que así guardaban la vida. Tantas que terminaron tristes esqueletos, sirvientas en las cocinas, o decapitadas cuando se rendían de caminar, o en aquellos barcos que zarpaban a construir ciudades lejanas llevándose a nuestros hombres y a ellas para el descargue de los marineros.

"El miedo es un mal consejero" decía Yarince (...) (2011, p. 64)

El sujeto pasional de Itzá es impulsado *modalmente* (Parret, 1986) por un *querer* (querer ser, querer hacer) ya que nos enuncia y anuncia “emergí” (que requiere de un esfuerzo para salir de donde permanecía oculto) luego de quinientos años de espera, “sosteniendo recuerdos” y “viviendo de la memoria de maracas, estruendos de caballos , lanzas” (Belli, 2011: 9), puede ver sin necesidad de (otra) luz y puede *decir* por lo que se configura desde el discurso.

Con Parret (1984), entendemos que el deseo es potencialidad, es la mayor expresión de la pasión; hay en Itzá un deseo de volver a la superficie e involucrarse en lo social para poner en acto la memoria que estuvo despojada de voz de manera violenta, como explica De Frenne sobre el contraste entre historia y ficción: “se recrea este mundo histórico, a fin de denunciar las injusticias cometidas por los conquistadores o por los dictadores. Así proyecta una *utopía* que pueda servir como modelo para un mundo futuro o da la palabra 'a aquellos que estaban condenados al silencio' (García Irlés, 2001 citado por De Frenne)” (2009, p.38, el subrayado es nuestro). En otras palabras, gracias al espacio recreado ficcionalmente no solo se posibilita decir lo que ocurrió en la historia reciente de la revolución sandinista -con aciertos y errores- y las violencias ejercidas sobre las comunidades indígenas en la conquista; sino que se abre la oportunidad de imaginar un mundo más justo sostenido (aunque suene paradójico) por la u-topía, el lugar de la posibilidad para desenvolver el potencial de un pueblo con memoria.

El concepto de pasión que propone la novela nos orienta hacia la reflexión sobre la concepción de mundo que se entreteje discursivamente desde lo fórico y lo disfórico, es decir, desde la valoración de aquellos que decide mostrar -y lo que oculta-. A través de las descripciones de aquello que se decide mirar, seleccionando quién mira, qué mira y desde qué formas evaluar el impacto tímico del cuerpo, se establece el marco axiológico e ideológico de la novela. una tensión entre la toma de posición histórica, política y estética (por lo tanto

ética). Hay una postura que proyecta una mirada con respecto a los hechos de la conquista por parte del sujeto de la enunciación ya que decide mostrarlo como un silenciamiento impuesto, una “conquista” que para el contexto nicaragüense -marcado por cuarenta años de dictadura somocista (1988)- constituye una propuesta de liberación y un contra-ponerse a la idea de “descubrimiento” de los pueblos preexistentes de América. Hay una simbólica de la violencia implicada en la muerte por ahogamiento a la que fue sentenciada Itzá, una inmersión que hundió la presencia de los cuerpos guerreros y sepultó, junto a estos, la palabra, obligando así al silenciamiento.

El lirismo de la prosa poética destaca, a través de la la fuerza de la oralidad, una idea de tiempo y espacio *otras*; diferente a la que sustenta el sistema de valores de la actualidad, de la linealidad (De Frenne, 2009). Se propone una experiencia del tiempo como una espera del acontecimiento que permitirá dar un vuelco y puede colocar “patas arriba” el orden del mundo, un volver a nacer y volver a empezar circular como anunciaba el epígrafe.

La responsabilidad de “sostener los recuerdos”, recupera el valor de la historia contada a contrapelo (Benjamin, 1971); por ende, impele al lector a *no olvidar*. En este sentido, se propone la metáfora de la *emergencia* de la memoria como un hecho sagrado, en la frontera entre lo humano y lo no-humano, de una conciencia incorpórea que puede transitar el tiempo y el espacio como dimensión mítica. *La mujer habitada* interpela desde la recuperación de una voz ancestral que sustenta la espera como resistencia y como una identidad en construcción individual y colectiva. Como veremos a medida que avanza el análisis, el sujeto protagonista de Itzá interactúa desde un presente de acción y de interacción crítica con los modos de *ser y estar* de la modernidad neoliberal de los 70. Se pretende una narrativa que pondera una voz desde los “oprimidos pero no vencidos” en palabras de Silvia Rivera Cusicanqui; no obstante ese resurgir de una mirada desde la mujer indígena, la mujer-tierra, conlleva un asombro ante lo nuevo, ante lo que no coincide con lo que auguraron los

sacerdotes, lo cual envuelve en un halo de acecho y una actitud crítica ante las narraciones y mitos ancestrales.

2. La piel que habito. Corporalidades.

El paso del primer simulacro de corporalidad a la figura de la mujer-árbol opera discursivamente desde dos estrategias descriptivas: por un lado se describe el árbol como cuerpo a partir del modelo taxonómico y cultural de la anatomía. Por otra parte, advertimos un plano de análisis que se desprende del anterior en el cual la descripción está orientada a generar la ilusión de que ese *cuerpo de árbol* es habitado como un espacio por Itzá. Por último, analizaremos cómo la pasión organiza el universo enunciativo, lo dota de la tensión afectiva por la tendencia permanente del sujeto hacia la concreción de su deseo, que es por definición inalcanzable.

Vi las raíces como manos extendidas, llamándome. Y la fuerza del mandato me atrajo irremisiblemente. Penetré en el árbol, en su sistema sanguíneo, lo recorrí como una larga caricia de savia y vida, un abrir de pétalos, un estremecimiento de hojas. Sentí su tacto rugoso, la delicada arquitectura de sus ramas y me extendí en los pasadizos vegetales de esta nueva piel, desperezándome después de tanto tiempo, soltando mi cabellera, asomándome al cielo azul de nubes blancas para oír los pájaros que cantan como antes.

Canté también con mis nuevas bocas (hubiera querido danzar) y hubo azahares sobre mi tronco y en todas mis ramas, olor de naranjas. Me pregunto si habré llegado, por fin, a las tierras tropicales, al jardín de abundancia y descanso, a la alegría tranquila e interminable reservada a los que mueren bajo el signo de Quiote-Tláloc, señor de las aguas... Porque no es tiempo de floraciones; es tiempo de frutos. Pero el

árbol ha tomado mi propio calendario, mi propia vida; el ciclo de otros atardeceres. Ha vuelto a nacer, habitado con sangre de mujer (10,11)

El tramo narrativo-descriptivo del ingreso de la conciencia centenaria de Itzá en la corporalidad del árbol transforma a este objeto de la diégesis “árbol” denominado con un sustantivo común en un “lugar de referencia” (Pimentel, 2001, p. 38) por medio del uso de la “descripción definida” (Russel, citado por Pimentel, 2001, p. 38). Este fenómeno descriptivo utiliza una semantización particularizante que permite distinguir el lexema árbol con semas que lo individualizan y apartan del resto de los “árboles” que constituyen su clase, es decir, la referencia generalizada que puede atribuirse a cualquier objeto “semejante a todas las cosas de su clase” (Pimentel, 2001, p.34), de hecho este árbol no es cualquier árbol porque “ha vuelto a nacer” -al igual que la casa de Lavinia y Faguas como veremos más adelante- debido a que está *habitado* con sangre de mujer.

La voz descriptora emprende un recorrido de diferenciación, de restricción del nombre común, que al no tener un referente extratextual determinado que aporte significación cultural, se organiza el discurso para generar un efecto de sentido que coopera en una referencia subjetiva intratextual desplegada por el trabajo del relato y la descripción (Pimentel, 2001). En este proceso operan los procedimientos lingüísticos semánticos y sintácticos que colaboran en dicha “definición”. En el segmento narrativo-descriptivo que analizamos, por medio de los pronombres posesivos se *desenrolla* una serie predicativa que se “imanta” al lexema “árbol” para especificar sus partes refiriéndose a las mismas tanto como constituyentes orgánicas de un cuerpo y como partes arquitectónicas de un lugar: “Penetré en el árbol, en *su sistema sanguíneo*”, sentí *su* tacto rugoso, la delicada *arquitectura de sus ramas*, “me extendí en *los pasadizos vegetales* de esta nueva *piel*”. Como se puede observar, el nombre común “árbol” se extiende como tema descriptivo a través del despliegue paratáctico de la lista en *clave sinecdótica* (Pimentel, 2001).

Las partes del árbol presentadas desde el modelo anatómico (“sistema sanguíneo”, “tacto”, “piel”) alternan con el modelo cultural arquitectónico del espacio (“pasadizos”, “arquitectura de sus ramas”). Gradualmente, los modelos colaboran en la construcción simbólica de la *figura* de modo intertextual e intersemiótico hasta que se logra la ilusión icónica de una mujer con cuerpo de árbol, pero que, además, lo habita como espacio. Este proceso de figurativización se obtiene, entre otras estrategias, gracias al posesivo en 1ra persona que se utiliza para mostrar, desde la perspectiva de mujer-árbol, que el sujeto toma *posesión* -es pertinente la redundancia- de dicho cuerpo. Presenciamos la construcción de una personificación en “soltando mi cabellera”; la ilusión de realidad se logra ya que la melena de la mujer y las hojas de las ramas se superponen configurando una sola imagen. La referencia del lexema *árbol* se distanció de la generalización hasta alcanzar una *referencia intratextual particularizada* (Pimentel, 2001). De esta manera se conforma la última etapa del proceso semiótico al transformar la figura en imagen: iconización semiótica, “*iconicité*” (Greimas, 1979- Pimentel, 2001).

Utilizaremos el “sistema tonal”, dispositivo de análisis que Pimentel (2001) presenta para analizar el registro fórico y disfórico que experimenta el sujeto ante el contacto con el afuera en el interjuego interoceptividad, exteroceptividad. El sujeto pasional da cuenta de cómo, en ciertos casos, la adjetivación, adverbios o frases calificantes de los objetos que componen el espacio diegético no muestran características inherentes a los mismos sino que viabilizan el estado de ánimo del sujeto descriptor y permiten articular la dimensión simbólica e ideológica del discurso. Es decir, el despliegue de la serie predicativa del tema a describir orienta hacia la propia subjetividad del sujeto que observa y describe. Como también pudimos observar en el apartado anterior, se construye un campo semántico *fórico* a partir de la expresión de la afectación interior del sujeto que experimenta el afuera. En ese intercambio exteroceptivo e interoceptivo se registran perspectivas de mucha cercanía con el espacio

descripto -al extremo de sentirlo como una corporalidad-; esta reiteración, (lo *iterativo*) da como resultado la pasión del sujeto descriptor. continuaremos observando cómo se configura el concepto de pasión que propone la novela: la selección de lo que se muestra, observa, describe y cómo se somete dicho recorte de experiencia sensible a una axiología de lo fórico y lo disfórico.

En los pasajes descriptivos de los capítulos 1 y 2, que forman parte de esta primera sub-segmentación del corpus narrativo-descriptivo, se puede observar que los operadores tonales se extienden a la selección de la nomenclatura y los verbos o frases verbales que registran la dimensión tímica (Pimentel, 2001). El sujeto observador oscila tensivamente entre el placer y el displacer según el espacio que decide focalizar, desde la mirada y desde el recuerdo -para Dorra “Recordar es ver” (2001, p. 106)-. En el “emerger” o “volver a nacer” de Itzá se puede observar una característica tonal *eufórica*, como así también en el ingreso y posesión del árbol como cuerpo:

sistema tonal eufórico: nacimiento en el presente de árbol	sistema tonal disfórico: nacimiento en el pasado de la conquista
<p>lo recorrí como una larga <i>caricia</i> de <i>savia y vida</i>, un abrir de <i>pétalos</i>, un <i>estremecimiento</i> de hojas. Sentí su tacto rugoso, la <i>delicada</i> arquitectura de sus ramas y <i>me extendí</i> en los pasadizos vegetales de esta nueva piel <i>desperezándome</i> después de tanto tiempo, <i>soltando</i> mi cabellera, <i>asomándome</i> al cielo azul de nubes</p>	<p><u>Nadie <i>sufrió</i></u> este nacimiento, como sucedió cuando asomé la cabeza entre las piernas de mi madre. Esta vez <u>no</u> hubo <i>incertidumbre</i>, <u>ni</u> <i>desgarraduras en la alegría</i>. La partera <u>no</u> enterró mi xicmetayotl, mi ombligo, en la esquina oscura de la casa; <u>ni</u> me tomó en sus brazos para decirme: <u>"Estarás dentro de la casa como el</u></p>

<p>blancas para <i>oír</i> los pájaros que cantan como antes...canté también con mis nuevas bocas y hubo azahares sobre mi tronco y en todas mis ramas olor de naranjas...vuelve a nacer habitado con sangre de mujer (10-11)</p>	<p><u>corazón dentro del cuerpo... serás la ceniza que cubre el fuego del hogar".</u></p> <p><u>Nadie llora</u> al ponerme nombre, como hubo de hacerlo mi madre, porque desde la aparición lejana de los rubios, de los hombres con pelos en la cara, todos los augurios eran tristes y hasta temían llamar al adivino para que me pusiera nombre, me diera mi tonalli.</p> <p>Temían conocer mi suerte. ¡Pobres padres! La partera me lavó, me purificó implorando a Chalchiuhtlicue, madre y hermana de los dioses y en esa misma ceremonia, me llamaron Itzá, gota de rocío. Me dieron mi nombre de adulta, sin esperar que llegara mi tiempo de escogerlo, porque temían el futuro”.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cuadro 1

Los nombres comunes refieren a una “isotopía tonal” (Pimentel, 2001, p. 27) que da cuenta de un estado de ánimo positivo. Todo el listado de formas u operadores tonales dan valor positivo; axiológicamente lo referido al cuerpo y a la naturaleza se propone como “lo bueno”: la “caricia”, el “soltar” el perfume de las flores, los “azahares”. Hay un recibimiento placentero a la nueva vida, que reitera la sensación de suavidad en contraste con su anterior nacimiento en medio de la conquista que presenta un sistema de formas peyorativas, por ejemplo adjetivación (“pobres”, “tristes”) y verbos que denotan lo negativo (“temían”) “los

augurios eran *tristes*” (2010, p. 9-10). En el ejemplo, resaltamos en negrita verbos debido a que la modalización pasional se propicia desde el entramado de la descripción y la narración (Greimas-Fontanille, 2011-Filinich, 2021) ambas prácticas discursivas se implican para expresar la afección del sujeto en este tramo simbólico del nuevo nacimiento, significar el entorno y *transitar* la nueva piel que el sujeto de Itzá habita. Este registro emocional del sujeto pasional continúa a lo largo de la primera etapa de la novela que se muestra como un cuerpo de asombro, del *des-cubrir* sin dejar de lado el estado acechante, el observar críticamente el nuevo mundo como testigo.

El cuerpo de Itzá se construye desde el desdoblamiento, no solamente por la voz en primera persona, el “yo” que se dirige a sí misma para enunciar, sino que se desplaza, por medio del recuerdo a un tiempo pasado, a un universo diegético presentado como otro plano espacial y temporal al cual acude en un movimiento dinámico para contrastar afectivamente con el “yo”, el *ser* de hace quinientos años y el aquí y el ahora en el que emergió y al que necesita dar sentido:

Lentamente voy comprendiendo este tiempo. Me preparo. He observado a la mujer. Las mujeres parecen ya no ser subordinadas, sino personas principales. Hasta tienen servidumbre por sí mismas. Y trabajan fuera del hogar. Ella, por ejemplo, sale a trabajar por las mañanas. No sé cuánta ventaja puede haber en esto. Nuestras madres, al menos, sólo tenían como trabajo el oficio de la casa y con eso era suficiente. Diría que quizás era mejor, puesto que tenían hijos en los que prolongarse y un esposo que les hacía olvidar la estrechez del mundo abrazándolas por la noche. En cambio ella no tiene estas alegrías.

De alguna manera se proyecta la mirada sobre sí misma como cuando recordamos un *otro yo* de la infancia, que ya no somos, pero que nos da la pauta sobre quienes *podemos ser* en el presente. Esta organización de vaivén se caracteriza por la potencia en la significación simbólica y afectiva.

En esta misma manera en que el sujeto de Itzá trata de entender el entorno para entenderse a sí misma, también coteja que las narraciones míticas de su comunidad desde la nueva perspectiva que le proporciona esta nueva estadía en el presente. Por ejemplo, es recurrente, la revisión del mito ancestral de los muertos por ahogamiento que despiertan a la vida en Tlalocan, una especie de jardín muy hermoso al cuidado del dios *Quiote-Tlaloc*, en el que supuestamente ella volvería a nacer:

Parecía feliz. Tan feliz como yo que me he pasado el día reconociendo el mundo, respirando a través de todas las hojas de este cuerpo nuevo. ¡Quién me hubiera dicho que esto sucedería! Cuando los ancianos hablaban de paraísos tropicales para los que morían en el agua, bajo el signo de Quiote-Tláloc, imaginaba regiones transparentes, hechas de la sustancia de los sueños. La realidad es, a menudo, más fantástica que la imaginación. No vago por jardines. Soy parte del jardín. Y este árbol vive de nuevo con mi vida. Estaba todo maltrecho pero yo he puesto savia en todas sus ramas y cuando venga el tiempo, dará frutos y entonces el ciclo empezará de nuevo.

En la pasión del asombro hay una intensidad que se vislumbra por la exclamación, que a su vez revela una pregunta: “quién” le puede responder si los ancianos ya no pueden despejar sus dudas. Entonces, también hay una intención en el hecho de recuperar el mito de la memoria pero con el afán de deconstruirlo y resignificarlo en la búsqueda de una verdad. Se pone de manifiesto esa búsqueda y una tensión al poner en evidencia desde el presente, desde el recuerdo, la narración del nacimiento de Itzá focalizando en todo aquello que no sucedió tal como debió haber ocurrido en el ritual debido al cambio abrupto en el contexto por la presencia de los españoles en la conquista y por el nuevo contexto, la actualidad en la que vuelve a nacer en el árbol de naranjo y todo es nuevo para el personaje. Hay ciertos actos y pasos del ritual primigenio que se transgreden, se despoja de los investimentos sagrados por medio de la reiteración de las negaciones que resaltamos en la cita (ver cuadro 1, columna del

registro disfórico). Por lo que, entendemos, se deja entrever una perspectiva: lo importante es que la memoria se actualice, que se valore la esencia ancestral pero desde una práctica nueva. Se plantea nuevamente una concepción de la historia -encarnada en el cuerpo del presente- como propuesta viva y dinámica, pero también crítica como veremos a través de la ironía en el siguiente ejemplo aportado por De Frenne (2009)

En este tiempo parece **no haber ningún culto** para los dioses. Ella **nunca enciende** ramos de ocote, **ni** se inclina para ceremonias. **No aparenta tener nunca dudas** de que Tonatiú alumbrará sus mañanas. Nosotros siempre vivíamos con el temor de que el sol se pusiera para siempre, pues ¿qué garantías tenemos de que alumbrará mañana? *Quizás los españoles encontraron alguna manera de asegurarlo.* Ellos decían venir de tierras donde nunca se ponía el sol. Pero nada era cierto entonces, y **su lengua pastosa y extraña decía mentiras** (2011, p. 29, subrayados nuestros).

El párrafo que seleccionamos da cuenta de lo que Itzá, sujeto descriptor, decide mirar, observar y evaluar. Vuelven a aparecer desde la negativa las acciones que las mujeres de la actualidad, todo aquello que las mujeres indígenas hacían y que las actuales “no” realizan; se puede notar cierto guiño, otorgado por la ironía y por la alusión al “temor” que experimentaban las mujeres ante la incertidumbre y que en el presente no constituye una carga. No obstante, sabemos que Lavinia es una mujer blanca, de clase alta, profesional, despojada de las prácticas ancestrales de los pueblos originarios de Mesoamérica a los que se alude a lo largo de los textos intercalados: náhuas mexicanos migrantes (nicaraos), aztecas, toltecas, itzaes y los mismos makiritare (De Frenne, 2009-Hope Navarro, 2012). Si bien, se focaliza desde otras mujeres pertenecientes a otras clases sociales como Lucrecia o Flor, no obstante no hay un tratamiento en cuanto a las mujeres indígenas de la actualidad, en el momento de producción de la novela.

3. Del sobrevuelo panorámico de Faguas a la composición por contigüidades obligadas.

En consonancia con la definición de la descripción como un fenómeno de expansión textual que “pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa” (Pimentel, 2001), el espacio diegético denominado con el sustantivo propio *Faguas* -sin referente extratextual real- se puede analizar como un despliegue o ampliación que gradualmente forma la figura de círculos concéntricos alrededor del árbol-cuerpo. A través de ciertos procedimientos discursivos que iremos analizando, observaremos que la casa del naranjo se posiciona como *centro de referencia* y, dentro de esa construcción espacial, el árbol se ubica como primer *punto focal* (Pimentel, 2001). La deixis de referencia parte de la casa como el aquí y el ahora, desde la voz en 1ra persona de la enunciación enunciada, para desplazarse hacia otras espacialidades desde otras voces delegadas, por ejemplo la 3ra persona, la perspectiva de Lavinia, de Felipe, Solera u otros personajes. La abandono y el regreso constante desde y hacia casa del árbol, no solo otorga un ritmo y una organización al discurso y al análisis del espacio, sino que opera como una variable que otorga cohesión ante la tendencia al infinito que abre la descripción en el despliegue del detalle. La identificación de puntos de referencia y de pivote van configurando una significación constelada de los espacios.

La visión panorámica de los círculos concéntricos permite otorgar una organización inteligible a *Faguas* y captar el espacio como un todo que integra las zonas o fragmentaciones -propias de todo espacio, de naturaleza inabarcable- producto de una selección estratégica e ideológica en la novela. En relación a esto, se puede afirmar que toda descripción ofrece un modelo de mundo en diálogo intersemiótico con la realidad; en otras palabras, se configura “el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (Pimentel, 2001:8). Dice Pimentel en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*:

“Es nuestro propósito mostrar hasta qué punto la descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde

convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos” (2001: 10-11).

Antes de ahondar en el nivel ideológico que propicia la descripción del espacio nos detendremos en la dimensión icónica que genera un efecto de sentido que viabiliza una imagen panorámica de Faguas como un todo, pero que se apoya en la composición de cada una de sus partes. Faguas no remite a un referente extratextual identificable, sin embargo como tema descriptivo “ciudad” propicia un despliegue léxico previsible ya que culturalmente articulamos esa referencia con el conocimiento que tenemos de cualquier organización espacial similar. Como explica Pimentel, la “ciudad” como *tema descriptivo* desarrolla un “sistema de contigüidades obligado” (Pimentel 2001: 44) que funciona como un modelo de organización lingüístico y cultural que, justamente, “obliga” al desarrollo descriptivo de los nombres implicados como partes constitutivas del espacio macro. La expansión descriptiva de las partes del campo semántico de la “ciudad” se lleva adelante como un efecto dominó ya que cada denominación de las partes con sustantivos comunes o propios (ejemplos de la novela: “jardín”, “casa”, “barrio”, “Avda. Truman”, etc.) tiene el potencial de convertirse en otros temas descriptivos y expandirse en nuevas descripciones -como *eslabones semánticos* de una cadena de sentido- hasta abarcar la totalidad de los sub-espacios. El campo semántico y sus componentes se relacionan gracias a un “fenómeno de interdependencia” (2001) que otorga coherencia a todo el espectro alrededor del lexema que denomina la ciudad, en este caso *Faguas*.

Tal como propone el itinerario enuncivo de la novela, partiremos de la “casa del naranjo” para luego seguir el recorrido del sujeto de la descripción por el barrio de los ancianos y continuar en un “sobrevuelo” en escala descendente hacia la ciudad de Faguas.

Allí acompañaremos al sujeto descriptor que en su devenir irá trasladando los puntos de observación como un ejercicio dinámico de selección de los temas descriptivos y su despliegue: paisajes, construcciones y edificios; en este caso desde la focalización interna de Lavinia. Analizaremos la descripción de los espacios urbanos en diálogo con la presencia imponente de la naturaleza ya que en medio del espacio urbano se encuentran enormes lagos y volcanes. Así también, nos adentraremos en el interior de ciertos espacios, que se configuran como nuevos centros de referencia y que colaboran en una composición espacial constelada de Faguas.

El itinerario de la mirada descriptiva parte del centro de referencia espacial alrededor del árbol para ampliar el espectro hacia “la casa del naranjo” en donde habita Lavinia.

“El día que floreció el naranjo, Lavinia se levantó temprano para ir a trabajar por primera vez en su vida. Soñolienta apagó el despertador. Odió su mugido de sirena de barco alborotando la paz de la mañana. Se frotó los ojos y se desperezó. El olor entraba por todas partes. La esencia de los azahares la sitiaba desde el jardín con insistencia. Se asomó a la ventana, arrodillándose sobre la cama y desde allí miró el naranjo florecido. Era un árbol viejo, situado justo frente a la ventana de la habitación. El jardinero de su tía Inés lo había sembrado tiempo atrás, jurando que daría frutos todo el año porque era un injerto producto de la acuciosidad de sus manos de curandero, jardinero, conocedor de hierbas. La tía le tomó cariño al árbol, a pesar de que nunca, mientras ella vivió, dio muestras de querer florecer. Serían las lluvias tardías de diciembre, pensó Lavinia. 'Lluvias fuera de estación, señales de prodigio' solía decir su abuelo” (2011, p. 11).

El primer contacto visual se establece desde la focalización de Lavinia que se acerca a mirar el árbol desde la ventana, interpelada por el aroma de las flores que entra “por todas partes” ya que se siente “sitiada” y “con insistencia” por dicho perfume. Se registra un

impacto sinestésico en la experiencia de percibir el naranjo en la casa ya que no se alude a lo olfativo en este segmento sino a que el perfume entra como una presencia que *toca* a Lavinia, quien no puede mantenerse al margen de esas sensaciones. El sujeto repara en los tiempos que se aceleraron y que se produjo el florecimiento el mismo día en que se prepara para ejercer su profesión por primera vez en un estudio de arquitectos. Si bien el sujeto de la enunciación conoce más que el personaje porque digita el avance narrativo-descriptivo desde la primera persona de Itzá, el narratario entra en una complicidad al saber más que Lavinia que es observada por la mujer ancestral. Se invita a ser parte de una atmósfera pasional del secreto de Itzá y al espectáculo que escenifica Lavinia al mostrarse esquiva y, aun así, ser atrapada -sin saberlo- por la mirada de la mujer-árbol. en el afán de hacer más comprensible la presencia de la mirada de Itzá sobre Lavinia la podemos denominar como una perturbación; en palabras de Lutereau (2021, p. 16) “puedo decir que la mirada del otro es una mirada inexpugnable, una compañía permanente” o más adelante... “me encuentro sometido al otro como mirada”. “No sólo adquiero la certidumbre de que el mundo no me pertenece sino de que puedo pasar a quedar colgado de un sistema de orientación ajeno” (2021: p.17). Estas citas extraídas de las reflexiones sobre la dimensión sensible de la subjetividad que realiza Lutereau ilustran el campo tensivo de las presencias que experimentan los cuerpos en los pasajes de la novela que estamos analizando.

Siguiendo el modelo de organización descriptiva de contigüidades obligadas, el jardín en el que se encuentra el árbol se amplía en la descripción de la casa.

“Cerró la puerta de la habitación y recorrió la casa revisando trabas y candados. Era una construcción hermosa. Una versión reducida de las enormes mansiones coloniales volcadas hacia el patio interior. Cuando ella la tomó bajo su cargo *padecía* la decrepitud y el abandono. Le crujían las puertas, le goteaba el techo,

se *tambaleaba* con el reumatismo de la humedad y el descuido. Con el producto de la venta de muebles antiguos y sus conocimientos de arquitectura, la remodeló. Luego la llenó de plantas, cojines de colores y cajones de libros, discos, para dispersar el aire de melancolía que suelen habitar las personas maduras y solitarias” (Belli, 2011, p. 12, subrayados nuestros)

Seleccionamos un fragmento que más allá de referir a la casa a través de una construcción iterativa en clave sinonímica (casa por “construcción”, “versión reducida de las enormes mansiones coloniales), hace la figura de la catacresis. Nuevamente, el sujeto descriptor presenta al espacio como un cuerpo, pero en este caso decadente, derruido por la vejez. La casa se presenta de manera figurativa desde la taxonomía de las partes de una construcción arquitectónica que sin embargo se comporta como un cuerpo desde las acciones que se le adjudican, como podemos observar en los verbos subrayados que remiten a acciones humanas.

Los semas imantados al nombre común “casa” (que en la frase se encuentra sustituido por el pronombre “la”) denotan un sistema tonal que vuelve a reunir el modelo de organización cultural arquitectónico formado por la nomenclatura de las partes de una vivienda: “puertas”, “techo”; estas partes se expanden, a su vez, como *temas descriptivos* a través de semas o “foremas” (Silberberg, 2016) que configuran la catacresis. Se evidencia un impacto afectivo del sujeto pasional ante el objeto “casa” que sufrió el proceso de particularización y se invistió de una caracterización particularizante de tipo simbólica y afectiva. A través de los semas que viabilizan la disforia: “decrepitud”, “abandono”, “reumatismo” y los verbos que logran el efecto de sentido que propone la catacresis: la casa toma forma humana de un ser que “padecía” y se “tambaleaba”.

El sujeto descriptor y el sujeto pasional se superponen, la forma del cuerpo se proyecta en las figuras del mundo a través de la voz y la mirada emocional de Lavinia. La casa

adquiere un valor simbólico que no le es inherente sino que es construido y agregado al objeto por el registro pasional como un “color uniforme” (Pimentel, 2001). Este registro pasional disfórico da más fuerza a la acción de Lavinia que “la tomó bajo su cargo”. De la misma manera en que Itzá, luego de ingresar al árbol, reconoce que “ha tomado mi propio calendario, mi propia vida...Ha vuelto a nacer, *habitado con sangre de mujer*” Lavinia habita la casa heredada por la tía y le “devuelve la vida” a través de las plantas, los colores, la música. Notamos que en la primera versión de La mujer habitada (1988) se resalta con un grado mayor de vehemencia el contraste ante la catacresis del cuerpo decadente y el vínculo más marcado entre el espacio urbano y la presencia de la naturaleza:

“la arregló; *la convirtió en selva* llenándola de plantas, cojines y cajones de colores, libros, discos. *Le alborotó* el orden que suelen habitar las personas maduras y solitarias” (Belli, 1988).

La casa es colonial antigua y, si acompañamos el recorrido enunciativo, se encuentra en un barrio de ancianos de clase alta. La descripción la ubica también en una zona “alta” de Faguas. La narración avanza y el sujeto descriptor, desde la focalización interna de Lavinia, se aleja del punto de referencia al abandonar la casa para ofrecer de manera panorámica la ciudad cada vez que se dirige a su actividad laboral en el centro urbano de Faguas. Apenas atraviesa los límites del barrio de los ancianos, la posición del sujeto descriptor se torna ambivalente y los objetos que observa (casi siempre detrás del vidrio de alguna ventana) se tiñen de los contrastes que organizan la descripción de lo exteroceptivo:

“Las calles, a esa hora, estaban vacías. Apresuró el paso para llegar a la avenida, el límite de su barrio de viejos. En la esquina, detuvo un taxi. El flamante Mercedes Benz, lustrado y vuelto a lustrar, se paró a su lado. Nunca le dejaba de admirar la *paradoja* de los taxis Mercedes Benz. En Faguas, el Gran General regalaba licencias de libre importación de carros Mercedes Benz a los militares. Los militares

vendían los carros Mercedes Benz usados a cooperativas de taxis de las que eran socios, y se compraban modelos nuevos. Así era que *en Faguas, pobre, polvosa y caliente, los taxis eran Mercedes Benz*” (2011: 13)

Paralelamente, la percepción de Lavinian se posiciona para observar la ciudad desde la altura: amplía el espacio del barrio colonial para detener la descripción en los volcanes y la zona del lago, las zonas más “bajas” y espectaculares de la ciudad:

“Se concentró en la *ventana*. Desde esa *zona alta*, se veía la ciudad, la *silueta lejana de volcanes pastando a la orilla del lago*. El paisaje era *hermoso*. Tan *hermoso* como imperdonable el hecho de que le hubieran asignado al lago función de *cloaca*” (2011:14)

"Me debí haber quedado en *Bolonia*", pensó, recordando su apartamento al lado del campanario. Era su reacción cada vez que se topaba con *el lado oscuro de Faguas*. Pero en Europa se habría tenido que contentar con interiores, remodelaciones de viejos edificios que no alteran las fachadas, la historia de mejores pasados. En Faguas, en cambio, eran otros los retos. Se trataba de dominar la naturaleza volcánica, sísmica, opulenta; la lujuria de los árboles atravesando indómitos el asfalto. Faguas le alborotaba los poros, las ganas de vivir. Faguas era la sensualidad. Cuerpo abierto, ancho, sinuoso, pechos desordenados de mujer hechos de tierra, desparramados sobre el paisaje. Amenazadores. Hermosos.

No quería seguir escuchando sobre muertes. Apoyó la cara en la ventana, observando fijamente las calles. Lo que se necesitaba en Faguas era vida, se dijo, por eso ella soñaba con construir edificios, dejar huella, darle color, armonía al concreto; sustituir las imitaciones de truncados rascacielos

neoyorquinos en la avenida Truman —por la que avanzaba lento el taxi en el tráfico— por diseños acordes con el paisaje” (2011: 14-15).

El cuerpo y el discurso se desplazan de manera dinámica, Lavinia está “encapsulada” en el taxi Mercedes Benz, presa del comunicado de la radio sobre las muertes en manos del General pero con la vista privilegiada que le permite recorrer y observar el paisaje camino al trabajo. El vidrio de la ventanilla media entre ella y el mundo que mira, realiza un recorrido que implica un recorte de la realidad, de selección de los lugares que irá describiendo y valorando de manera dicotómica. Como explica Pimentel, la descripción siempre tiende al inventario, al catálogo, a un listado de características que en su afán de expandir el nombre podría ser infinito; sin embargo, el modelo opositivo o de contrastes que presenta la voz descriptiva opera como un tamiz que pone un tope a aquella descripción que en su despliegue llegaría a extensiones impensadas.

El lago y los volcanes son los elementos sinecdóquicos que selecciona la mirada de Lavinia y en la voz del sujeto descriptor se ofrecen fragmentariamente, es cierto, pero *representativos* de un todo, de la fuerza ilimitada la naturaleza como presencia. El agua y la lava contenidas en ellos no se sabe nunca hasta cuándo. Faguas, el nombre del país, se compone de ambos elementos, en sus entrañas y en el poder de sus manos vuelcan...se derraman arrasando poblaciones y obligando a migrar -como se alude en los diálogos de Lavinia con los “eternos gitanos”, los precaristas en el capítulo 2-. Desde la perspectiva de una joven arquitecta en formación, es un *reto* intervenir en aquel cuerpo de país latinoamericano -ya inferido por toda la información del sujeto de la enunciación-, antes que quedarse en la europea Bolonia, que trae desde el recuerdo y la mención de un espacio con referente extratextual real para marcar el contraste de la modalización de las pasiones: *desear, poder*

hacer desde su rol implica *poner el cuerpo*, “dejar huella” y comprometer la piel en el contacto sensible con el mundo (“alborotaba los poros”).

Por otra parte, se evidencia el miedo como una “presencia” acechante. Lavinia se ve obligada a escuchar las noticias sobre los sucesos de violencia que ocurren en Faguas a través de diferentes aparatos de radios que van apareciendo: en el taxi, en la oficina de Felipe. Ella expresa rechazo hacia los canales de comunicación, trata de ignorarlos debido a que asumir el miedo implicaría reconocer el contexto de la dictadura y ella aún no está preparada para asumir esa realidad. Traería como consecuencia ingresar en un lugar que por oscuro se presenta como misterioso y en contacto con la muerte. Inicialmente, Lavinia denosta todo lo relacionado a la política para quedarse en el lugar -inferimos- más iluminado, más seguro. Entonces, el cuerpo siempre está sujeto a la tensión, *tironeado* por las dos opciones, por el *estatu quo*, Bolonia y el tañir del campanario, (“lo viejo conocido”) o la sensualidad, “los pechos desordenados” desparramados amenazadores. Ponerle “vida” a las construcciones que simbólicamente están copiando la línea estadounidense, o bien, quedarse en Bolonia para cuidar la “fachada” y limitarse a escuchar desde el *apartamento* (aislada de los retos) “la historia de mejores pasados”. Escuchar las noticias sobre las torturas y violencias de la dictadura o ignorarlas.

La descripción del espacio se complejiza en la medida que se articula con los valores ideológicos. El entretejido de voces y miradas que van configurando los cuerpos, apostados en uno u otro ángulo de observación, afectados por las diferentes “presencias”; es decir, los nuevos lugares que transita, los personajes que ingresan al espacio e impactan en la afectividad del sujeto, los objetos que intervienen en la experiencia cotidiana y la interpelan de alguna u otra manera, tensionan al sujeto. Aunque Lavinia observa el espacio como un desafío para la acción que intentaría dar cauce a la presencia de la naturaleza exuberante del caribe, no obstante se corre este panorama al deslizarse una mirada que contradice esta

expresión de deseo ya que considera la casa colonial como “hermosa” con todo lo que simbólicamente implica la “herencia” de la tía y la potencia significativa de “darle vida” a ese estilo de vivienda. La casa, que culturalmente funciona como la extensión del propio cuerpo. Por más que la voz descriptora viabilice las opiniones que condenan la importación de los modelos de arquitectura occidentalizados y europeizantes, lo cierto es que Lavinia se comporta como potencial agente de dominación de la naturaleza en el diseño e intervención de la arquitectura citadina, un eco de las prácticas del período colonial naturalizado por la sociedad contemporánea. Hay un imaginario cargado de una significación avasallante por parte de una mujer blanca, de clase acomodada y formada a la europea que no registra la pluralidad cultural de la comunidad migrante que habita en la zona baja del lago y que será nuevamente despojada del lugar donde vive para beneficiar los intereses económicos de los grandes estudios de arquitectos de zona alta (edificio). Al denominarlos como “eternos gitanos” o “precaristas” se vuelve a invisibilizar la conformación indígena que habitan las ciudades por causa de las migraciones campo-ciudad -muchas veces ocultada en el mestizaje- con lo cual la voz de Itzá como presencia ancestral queda reducida a la mención “originaria” ubicada en un pasado de los orígenes y no a una mirada actualizada de la composición indígena de la sociedad. No obstante, esta interpretación que proponemos se puede llevar a cabo desde una crítica literaria lugarizada o situada desde un presente que intenta visitar un texto clásico luego desde una actualización de los paradigmas de análisis semiótico y discursivo. El tópico de la revalorización de la cultura ancestral se puede resignificar desde el presente como importante en la Nicaragua de los 80 y 90 e incluso como un discurso de vanguardia en cuanto a la inclusión de la lengua indígena -el náhuatl- en la textualización de la voz de Itzá. No obstante, otros tópicos se presentan con más fuerza en la novela como la militancia de las mujeres, el contexto de la dictadura y cómo resisten los cuerpos femeninos en la lucha a lo que ya aludimos en la primera parte del análisis.

4. De la vigilancia y la curiosidad como movimiento.

Regresamos al momento en que Itzá habitaba el árbol, Lavinia se traslada a la ciudad. Por lo tanto se sale del radio de visión de la mujer que la observa. Se presenta una nueva situación por la posición de los cuerpos. Se rompe la concomitancia que reúne al observador con el objeto observado y se hace evidente la orientación intencional de la pasión . La percepción limitada de Itzá- árbol, que literalmente está enraizada a la casa y no puede seguir de cerca a su objeto de deseo: Lavinia (movimiento del sujeto al objeto de deseo, en este caso es otro sujeto, Lavinia). Esto genera que Itzá recurra a sus propias referencias contextuales para inteligir el contexto espacial que la rodea, comparando, cotejando su idea de espacio, sus recuerdos y organización social del mundo que conoce para acomodar aquella visión a la nueva, que poco a poco intenta comprender como vimos en ejemplos anteriores. Hipotetiza a través de los sentido, los sonidos de la “calzada” cercana (no utiliza la palabra “calle” o “avenida”) y acude a todo cuanto le permita inferir el mundo en ausencia de Lavinia:

Me pregunto cuánto ha cambiado el mundo. Mucho ha cambiado, sin duda. Esta mujer está sola. Vive sola. No tiene familia, ni señor. Actúa como un alto dignatario que sólo se sirve a sí mismo. Vino a echarse en la hamaca, cerca de mis ramas. Estira su cuerpo y piensa. Goza de tiempo para pensar. Para estar así, sin hacer nada, pensando.

Me rodean altos muros y escucho sonidos extraños; estruendos de cientos de carretas, como si hubiese una calzada cercana”.

Los operadores tonales que gravitaban alrededor del asombro y la *euforia* viran hacia el extrañamiento por la novedad en una especie de “aforia” que consiste en un grado neutro de la dimensión tímica (Courtés; Greimas, p. 1982: 31). “Me rodean altos muros y escucho sonidos *extraños*, estruendos de cientos de carretas *como si hubiese* una calzada cercana”; “*Extraña* esta *paz ruidosa...*” (Belli, 2011, p. 20). Los foremas subrayados generan suspenso

como efecto de sentido, advertimos que se construye esta experiencia propia de la narración a partir de la práctica discursiva de la descripción confirmándose su interdependencia y retroalimentación. Es interesante observar que se construye una pasión en diálogo con el lector implícito: al igual que Itzá somos *voyeurs*, curiosos de la vida de Lavinia.

Los lectores somos invitados a trasladarnos por un pasadizo discursivo a otro plano de realidad una y otra vez, de la narración en 1ra persona, visualmente diferenciada por la cursiva, a la secuencia narrativa-descriptiva a través de la tercera persona. Desde este plano podemos seguir la acción de Lavinia. El sujeto de la enunciación realiza el simulacro enunciativo de ceder la mirada, en este caso a Lavinia, desde quien asistimos a un espacio atravesado por las experiencias del cuerpo y su placer, sus padecimientos, sus valoraciones, evaluaciones y afecciones. No obstante, denunciar la desidia de los políticos en la dictadura del Gran General -léase Somoza- con respecto a la estética de la ciudad es la punta del iceberg, un pequeño costado por el que se vislumbra la gran responsabilidad de Lavinia, que no solo entra en Faguas como arquitecta de ciudades para mediar entre la energía indómita y lujuriosa de la naturaleza en medio de lo urbano, sino una mujer que al ingresar en la militancia del MLN (Movimiento de Liberación Nacional-léase MSLN, Movimiento Sandinista de Liberación Nacional- “en el lado oscuro de Faguas”, *penetrará* en los desafíos de la política.

Por medio de la descripción detallada, asistimos al ingreso de Itzá en el cuerpo de Lavinia a través del jugo de naranjas:

Atravesé rosadas membranas. Entré como una cascada ámbar en el cuerpo de Lavinia. Vi pasar sobre mí la campanita del paladar antes de descender por un oscuro y estrecho túnel a la fragua del estómago.

Ahora nado en su sangre. Recorro este ancho espacio corpóreo. Se escucha el corazón como eco en una cueva subterránea. Todo aquí se mueve rítmicamente: espiraciones y

aspiraciones. Cuando aspira, las paredes se distienden. Puedo ver las venas delicadas semejando el trazo de un manojo de largas flechas lanzadas al espacio. Cuando espira, las paredes se cierran y oscurecen. Su cuerpo es joven y sano. El corazón late acompasadamente, sin descanso. Vi su interior potente. Sentí la fuerza lanzándome a través de sus cavernas internas de un pequeño espacio a otro (2011, p. 50-51).

Hay una *alter-nativa* a la mujer moderna que “encarna” una significación simbólica e ideológica y que insta a mirar hacia adentro ya que la mujer nativa sabia está dentro de Lavinia. Itzá habita activamente en su interioridad a través de sensaciones (le habla), conduce sus pensamientos y estados oníricos. Lo interoceptivo se muestra como un espacio para explorar, transitar, “mirar” -diferente de un “ver”- que se discursiviza fragmentariamente y en una alternancia entre los silencios y los diálogos. El cuerpo como espacio, el ser de Lavinia es continuamente “revisado” o monitoreado por Itzá, que incorpora un punto de vista crítico de todo lo que piensa, dice y hace Lavinia; a partir de la base de conocimientos ancestrales que atesora y en ejercicio de la generosidad -pasión por excelencia según Parret (1986)- ha venido a compartir con Lavinia y, por ende, con la nueva humanidad que habita:

Ya no se irá de la tierra como las flores que perecieron, sin dejar rastro. Oculta en la noche en que me mira hay presagios y ella avanza, desenvainando por fin la obsidiana, el roble. Poco queda ya de aquella mujer dormida que el aroma de mis azahares despertó del sueño pesado del ocio. Lentamente, Lavinia ha ido tocando fondo en sí misma, alcanzando el lugar donde dormían los sentimientos nobles que los dioses dan a los hombres antes de mandarlos a morar a la tierra y sembrar el maíz. Mi presencia ha sido cuchillo para cortar la indiferencia. Pero dentro de ella existían ocultas las sensaciones que ahora afloran y que un día entonarán cantos que no morirán (2011, p.158).

El legado ancestral de Itzá se activa y se actualiza desde un presente en tensión, el recuerdo de la resistencia se revive por la dictadura de la actualidad. Itzá, esta vez, habita el cuerpo humano femenino como *territorio* de lucha. Se produce esta figura y, además, una catacresis inversa. En lugar de proyectar hacia afuera la figura humana se introyecta realizando un giro, un simulacro movilizador hacia los lectores; en definitiva, un movimiento del cuerpo discursivo que nos interpela y nos “hace mirar” porque llama la atención (Dorra, 2002):

(...)hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también suya, ha empezado a cantar en sus venas. Aún tiene miedo. Aún escucho en la noche los colores vividos de su temor. Imágenes de muerte la acechan; pero también ahora pertenece, se afianza en terreno sólido, va creciendo raíces propias ya no se bambolea como la llama en el aceite. Difícil trascender las cenizas del fogón, las manos cuidando el fuego, la molienda del maíz, el petate de los guerreros. Al principio, Yarince quería que me quedara en el campamento esperándolos. Pude evitarlo usando la estratagema de mi propia debilidad: ¿Y si venían los españoles?, dije. ¿Qué sería de mí? ¿Qué no podría sucederme, sola, en las largas esperas? Prefería morir en el combate a ser violada por los hombres de hierro o morir despedazada por los jaguares (2011, p. 123-124).

Hay en el propio cuerpo la “presencia” de un *otro*, en este caso una mujer indígena, ancestral, un espíritu investido de mandato. Se transgreden todos los niveles de construcción narrativa y descriptiva, por ende del contrato de inteligibilidad -tal como lo propone la nueva novela histórica (De Frenne, 2009)- al traspasar las delgadas fronteras de un plano de realidad -del árbol- al otro -el cuerpo de la mujer observada-. La pasión se escenifica como un espectáculo y se asiste a la trans-migración de Itzá como cuerpo del deseo que encontró los cauces -líquidos- para tornarse en intención comandada por la voluntad. Decimos esto ya que

Itzá ingresa al cuerpo de Lavinia para poder guiar sus pensamientos, sueños, decisiones y acciones; la guerrera ancestral se instala como un comando que será gradual:

siento la sangre de Lavinia y me invade una plenitud de savia invernal, de lluvia reciente. De extraña manera, es mi creación. No soy yo. Ella no soy yo vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustaban a mis antepasados. No. (2011, p. 124)

Itzá intentará disipar todos los miedos de Lavinia y aportar en la transformación de la joven hasta que se convierta, como ella, en una mujer guerrera. Asistimos a una síntesis pasional que imanta a su caudal pasadizos, cuerpo, miradas, voz deseo y acción organizada por la voluntad alcanzando así el sumun de la tensión -esta vez de todos los cuerpos- en la novela, se realiza literalmente el anuncio del título “La mujer habitada”. Itzá encuentra la localización propicia para acompañar la transformación de Lavinia, el cambio de un estado a otro, debido a que puede co-mandar al cuerpo como una nave en la resolución de los mandatos urgentes de la memoria. La fuerza de la mujer guerrera habita en su cuerpo y resuena en sus oídos, en sus pensamientos, en sus sueños:

Todo cambia. Todo se transforma.

El espíritu de Felipe sopló viento en mis ramas. Ahora él sabe que yo existo; que velo desde la sangre de Lavinia los designios escritos en la memoria del futuro. Él la mirará desde el cortejo de astros que siguen al Sol hasta llegar al cénit. No la perderá de vista. Me lanzará su calor para que yo la sostenga. La sangre de Lavinia bulle igual que un colmenar enardecido. Su llanto hubo de contenerse con rocas y el dolor transformarse en lanzas desenvainadas, igual que el dolor de Yarince ante mi cuerpo yerto (2011, p. 310).

CONCLUSIONES

Trataremos de realizar una síntesis de los hallazgos que nos proporcionó el recorrido teórico, metodológico y analítico en cuanto al alcance de los objetivos trazados en el presente trabajo.

En primer lugar, presentamos el tema desde un contexto histórico, cultural y literario apuntando los desafíos que implica analizar la novela de la escritora nicaragüense desde perspectivas analíticas diversas pero congruentes: la teoría de la enunciación, la narratología y la semiótica del discurso. Desde los marcos epistemológicos planteados, definimos las herramientas teóricas y metodológicas pertinentes y conceptos relevantes para este abordaje tales como sujeto pasional; las pasiones, la complejidad de una definición y las características en cuanto a su discursivización; la noción de cuerpo como centro de referencia de los impactos afectivos, el cuerpo como discurso.

Abordamos la narración y, fundamentalmente, la descripción reconociéndolas como prácticas discursivas que soportan y organizan la puesta en discurso de la dimensión pasional o afectiva del sujeto, para lo cual incorporamos los aportes de Filinich, Pimentel y Parret. En especial nos centramos en la descripción de los espacios en la novela a partir de la voz, la mirada y expresión de las pasiones por parte del sujeto descriptor. En ese sentido, observamos y analizamos los procedimientos descriptivos a partir de la dimensión enunciativa y discursiva y su relación con el enunciado (objeto descrito). Identificamos los elementos de la construcción diegética: personajes, lugar, tiempo de la historia. Discretizamos los procedimientos discursivos que permiten acceder a la ilusión del espacio y la significación en

la novela: denominación y serie predicativa, el fenómeno de la restricción o particularización, las contigüidades obligadas, entre otros. Este relevamiento de las estrategias que ofrecen un detalle sobre el uso del lenguaje en el despliegue descriptivo se enmarcaron dentro fenómenos más abarcadores como por ejemplo los sistemas o modelos de organización de la descripción de índole lógico-lingüísticos o culturales; por medio de estos arribamos a niveles de significación más complejos como por ejemplo las figuras realizadas por los cuerpos discursivos: la casa como cuerpo, el cuerpo como espacio, la organización espacial de Faguas en círculos concéntricos alrededor del centro de referencia, sólo por nombrar algunas.

En cuanto al abordaje de las pasiones, partimos del análisis pormenorizado que describimos anteriormente para relacionarlo con los tópicos recurrentes en los corpus descriptivos seleccionados -teniendo en cuenta la extensión de la novela-. Posteriormente, identificamos la o las pasiones predominantes teniendo como referencia el trabajo de Parret (1986) y el de Fontanille-Greimas (2012). Este proceso de análisis semiótico implicó la tarea de identificar las pasiones a partir de un eje fundamental que configura, a su vez el concepto de pasión en la novela: *foria-disforia* en el movimiento tensivo de vaivén entre esos polos en los que se muestra y se oculta la pasión a través del decir ya que el discurso, la materia verbal, constituye el objeto de estudio; en este caso el enunciado y la enunciación de la pasión en la novela. El proceso de análisis fue delineando un recorrido: adjudicar un nombre a la pasión/pasiones (aunque la nomenclatura no clausura la significación de la afectación del sujeto, siempre es flexible y tentativa) y analizar sus causas; intentar un emparentamiento con otras pasiones (recordemos este hallazgo: las pasiones nunca están solas sino que se emparentan como una red o cascada), su intencionalidad (hacia dónde orienta su deseo). Finalmente, tratamos de construir sentido en relación a la modalización en la inclinación del sentir del sujeto debatido entre un querer, un saber, un deber o un poder.

Para lograr el recorrido descrito anteriormente nos servimos de los antecedentes en el vasto abordaje de *La mujer habitada*, realizamos una selección acotada (teniendo en cuenta la copiosa bibliografía sobre diversos aspectos de la obra de Belli) para ampliar los horizontes de sentido desde otras hermenéuticas. Principalmente, la selección de las investigaciones previas a la presente tesis aportaron en cuanto a la ampliación de los horizontes temáticos y tópicos. Por ejemplo, la memoria en relación a dos personajes femeninos pertenecientes a realidades distantes y distintas desde lo temporal, espacial, cultural e histórico; que nos llevó a indagar en dimensiones temáticas específicas: rol de la mujer en la conquista y en la guerrilla nicaragüense (Centeno Poveda et. al) y su emancipación (De Frenne; Lagos, Lasarte Leonet); el eje opresión-resistencia (“rebeldía” para De Frenne, 2009); concepciones occidentales y del universo indígena acerca de la vida, la muerte, el tiempo, el ritual y el mito desde una mirada histórico-crítica para lo que acudimos a Barboza Leitón, De Frenne, Galeano, Hoppe Navarro, Rivera Cusicanqui, por solo nombrar someramente a partir de la selección realizada para esta tesis.

Además, el análisis del contexto histórico, cultural y literario que incluyeron valioso corpus de material historiográfico y crítico; el abordaje del marco genérico, que enriqueció nuestra mirada sobre la multiplicidad genérica de la novela de Gioconda Belli.

Hemos podido diferenciar las voces, las miradas en la construcción de la subjetividad partiendo del cuerpo discursivo en relación a los personajes femeninos de la novela que fueron configurando un concepto de pasión desde lo *fórico* y lo *disfórico* -los extremos tensivos del placer y el displacer-en la constelación de las pasiones. Quedan por realizar otros recorridos de análisis desde esta perspectiva en otras novelas de Belli, teniendo en cuenta su vasta producción literaria; o bien, en otros corpus literarios y genéricos ya que el marco teórico y metodológico que simplemente esbozamos en el presente trabajo permitiría abordar otras textualidades tanto literarias como no literarias. Por otras parte, las herramientas

epistemológicas para escudriñar la dimensión pasional es un campo que se actualiza constantemente, por lo que demanda nuevas lecturas y, a su vez, nuevas producciones reflexivas a partir de la praxis analítica situada en diferentes contextos humanos; debido a que las pasiones se configuran culturalmente a través del tiempo, las dinámicas sociales e individuales, los diferentes espacios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barboza Leitón, I. (2005). La mujer habitada de Gioconda Belli: presencia literaria de raíz indígena. *Revista Reflexiones*, 84 (1), 1021-1209.
- Belli, G. (2011) *La mujer habitada*. Seix Barral.
- Belli, G. (1988). *La mujer habitada*. Tlalaparta.
- Centeno Poveda, F., Ordoñez Ruiz, P., Ramírez Mejía, C., Sevilla Melendez, D. (2008). *El Papel de la mujer nicaragüense en la revolución sandinista según La mujer habitada*. (Tesis de Estudios en Ciencias de la Educación y Humanidades). Universidad Nacional de Nicaragua-León.
- De Frenne, K. (2009). El juego de paralelismos y contrastes en La mujer habitada de Gioconda Belli. (tesis de maestría Tesis de Master in de Taal-en Letterkunde Frans).
- Dorra, R. (2002). *La retórica como arte de la mirada*. Plaza y Valdéz.
- (2005). *La casa y el caracol*, BUAP. Alción Editora.
- Fernández Prieto, C. (2006) Poética de la novela histórica como género literario. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (5), 185-202. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9c7>
- Filinich, M. (1998). *La enunciación*. “El espacio, una construcción significativa”. Eudeba.
- Filinich, M. (2011). *Descripción*. Eudeba.
- Fontanille (1998). *Semiótica del discurso*. Fondo de Cultura Económica
- (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Galeano, E. (2010). *Memoria del fuego I. Los nacimientos*. Siglo XXI
- Greimas, A., Fontanille, J. (2012). *Semiótica de las pasiones*. Siglo XXI.
- Greimas A., Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Hoppe Navarro, M. (2012). La mitología prehispánica en La mujer habitada de Gioconda Belli. *Bulletin of Hispanic Studies*, 21 (5), 455-464.

- Lagos, R. (2003). *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*. Cuarto propio.
- Lasarte Leonet, G. (2013). Gioconda Belli, un universo de mujeres. *Revista de Estudios Feministas*, 21 (3), 1081-1097.
- Lutereau, L. (2020). *La caricia perdida. Cinco meditaciones sobre la experiencia sensible*. La cebra.
- Mackenbach, W. (2018). Literatura y revolución: la literatura nicaragüense de los años ochenta y noventa entre política y ficción, (21), 13-44.
- Olson, F. (2006). *La mujer habitada desde la perspectiva de los estudios culturales, un estudio ideológico de una novela ideológica*. (Tesis de maestría en estudios Hispánicos). Universidad de Lund, Suecia.
- Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Edicial.
- (1986). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de las pasiones*. Edicial.
- Pimentel, L. (1999). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI.
- Piñero, L. De la mujer habitada a la mujer habitante: planteos acerca de la subjetividad femenina. *Nómadas. Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*.
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/MT_feminismo/lpinero.pdf
<https://docplayer.es/31592074-De-la-mujer-habitada-a-la-mujer-habitante-planteos-acerca-de-la-subjetividad-femenina.html>
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I*. Siglo XXI.
- (1996). *Tiempo y narración II*. Siglo XXI.
- (1996). *Tiempo y narración III*. Siglo XXI.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinnakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizantes*. Tinta limón.
- Urzúa Montoya, M.R. (2012). *La retórica del placer: cuerpo, magia y subjetividad en cinco novelas de Gioconda Belli*. (Tesis de doctorado). Universidad de Arizona, Estados Unidos.
- Valéry, P (1990). *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Visor.