

La estética de la asfixia en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía
Ángel: Análisis semioestilístico

Angie Melisa Barragán Aguillón

Trabajo de Grado para Optar al Título de Magíster en Semiótica

Director

Bruno Andrés Longoni Torti

Doctor *cum laude* en Estudios lingüísticos, literarios y culturales

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Maestría en Semiótica

Bucaramanga

2026

A mi madre, Carmen, luz de mi camino

A Éder, siempre amor y sostén

Agradecimientos

A mi maestro, Bruno Longoni, a quien admiro y aprecio profundamente, gracias por toda la dedicación y la paciencia en este proyecto. Al profesor Horacio Rosales, quien asumió una codirección entregada y generosa, gracias por su instrucción constante. A todos los profesores que hicieron parte de este proceso, especialmente a Luis Fernando Arévalo, gracias por asentar las bases de mi formación en investigación semiótica desde una pedagogía excepcional. A mi madre, Carmen, todo esto. A mi abuelo, cuya memoria, fragilizada por los años, ya no me recuerda, gracias por haber sido mi primer mentor. A Éder, mi apoyo incondicional, gracias por enseñarme a creer en mí. A Julieth y Margarita, grandes amigas y semiotistas, agradezco su amor y su apoyo. A mi Majito y a mi Tatis, por sus regaños y su consuelo en los días oscuros, gracias por tanta bondad. A mis compañeros y colegas de la maestría, Mafe, Elisa, Dani, Alejo y Jersson, gracias por su paciencia, sus aportes y su cariño hacia mi investigación.

Tabla de contenido

Introducción	12
Un recorrido semioestilístico por la obra Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón.....	12
1 La investigación semioestilística en la obra Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón	15
1.1 A propósito del estudio de la obra de Albalucía Ángel	15
1.1.1 Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975).....	19
1.1.2 Planteamiento del problema	20
1.2 Perspectiva metodológica	24
1.2.1 Esquema general de investigación	28
1.2.2 Diégesis.....	31
1.2.3 La memoria testimonial de Ana.....	40
1.3 Criterios para la definición de la muestra de análisis	43
1.4 Identidad y estilo en el personaje Ana: entre el estilo indirecto libre y la memoria involuntaria	43
1.4.1 Sobre el estilo indirecto libre (EIL)	43
1.4.2 Sobre la memoria involuntaria (MI)	45
1.4.3 La circularidad de la memoria involuntaria	47
1.5 Identidad y estilo del personaje Ana: entre el cuerpo propio, la alteridad y el espacio..	50
1.5.1 La muerte de Julieta: núcleo estructurante de la diégesis.....	51
1.5.2 Espacios y experiencia corporal: de la infancia a la adultez.....	52
1.5.3 Configuraciones intersubjetivas de la experiencia.....	53

1.5.4	Ana-Sabina	55
1.5.5	Ana-Lorenzo	56
1.5.6	Ana-agente del DAS	57
1.5.7	Entre la historia y la vivencia	58
1.6	Descripción de las muestras de análisis.....	59
1.6.1	Capítulo condensador	60
1.6.2	Capítulo de despliegue.....	61
1.7	Nodos de condensación y despliegue	62
1.7.1	Capítulo germinal (capítulo cero)	62
1.7.2	El motivo infantil: una pájara en el árbol	64
1.7.3	Despliegue espacial	66
1.7.4	La metáfora vegetal	69
1.7.5	Rigor simétrico: dispositivos de orden y borramiento.....	71
1.7.6	La caída.....	75
1.7.7	“Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”	77
2	El anclaje histórico del carácter	78
2.1	Espacios de experiencia corporal.....	78
2.2	Espacios de contención y exposición: La casa y la finca de la infancia de Ana	82
2.2.1	Apertura sensorial líquida.....	82
2.2.2	Desplazamientos afectivos y corporales	88
2.2.3	Disolución de los sólidos: El desengaño moderno	90
2.2.4	Primer desajuste corporal	95

2.2.5	Regímenes de violencia: apropiación del cuerpo y del espacio.....	100
2.2.6	Transgresión corporal del otro	102
2.2.7	Los cafetales: El desalojo de La Julia	106
2.2.8	La temporalidad de los regímenes topológicos.....	113
2.2.9	La imposibilidad de habitar en el mundo.....	117
2.2.10	La ostentación del poder	118
2.2.11	Acumulación discursiva y expansión ideológica del poder.....	121
2.2.12	Saturación perceptiva.....	123
2.2.13	La superposición léxica en la configuración de la violencia corporal.....	124
2.2.14	Isotopía figurativa de la caída: desposesión del rostro y del origen	127
2.2.15	La clausura del devenir	131
2.3	Espacios de formación: en la escuela	136
2.3.1	Cuerpos dóciles: Disciplina, vigilancia y castigo	136
2.3.2	Frecuencia léxica disciplinaria.....	138
2.3.3	La motivación espiritual del silencio	143
2.3.4	El despliegue de valores institucionales	145
2.4	El circo: un espacio de formación sensible.....	147
2.4.1	Configuración expansiva textual y corporal	149
2.4.2	La consolidación estilística de la saturación y los efectos de permanencia.....	151
2.5	Espacios de confrontación y violencia: la adolescencia temprana y la adultez de Ana	156
2.5.1	La búsqueda del origen	156
2.5.2	La lógica radicular del origen: entre el arraigo y la caída	162
2.5.3	El umbral del laberinto	168

2.6	Cartografía corporal: disposiciones permanentes en la construcción del carácter de Ana	176
3	La concordancia discordante: entre el rol y la actitud estilística	179
3.1	El discurso introspectivo de Ana: tensiones entre el yo y la alteridad perdida	179
3.1.1	La muerte del otro: trayectorias pasionales en la pérdida de Julieta y Valeria.....	179
3.2	La esperanza frustrada: De la envidia al desbordamiento afectivo	181
3.2.1	Exageración fonológica y teatralización de la obediencia.....	183
3.2.2	Lexicalización de la rivalidad y construcción del antisujeto	186
3.2.3	Degradación corporal e incumplimiento del contrato.....	188
3.2.4	La reorganización simbólica del mérito.....	192
3.3	La perturbación del cuerpo: De la incertidumbre al pánico.....	197
3.3.1	Construcción del objeto de temor	202
3.3.2	Huida y parálisis	206
3.4	El poder institucional: La invasión íntima y la alienación del cuerpo propio	212
3.4.1	Castigo y regulación afectiva del cuerpo	215
3.4.2	Invasión, captura y apropiación del cuerpo	220
3.5	“Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”	227
4	Estilo e identidad	231
4.1	Valor del efecto de estilo	231
4.1.1	Intensidad del efecto estilístico en relación con su distribución.....	238
4.1.2	Intensidad del efecto estilístico en relación con el tiempo (identidad discursiva)	248
4.1.3	El estilo y el sistema axiológico de la obra.....	259

4.2	La cuestión estética del estilo	264
4.2.1	Obediencia/resistencia	266
4.2.2	Interno/externo.....	270
4.2.3	Natural/artificial.....	272
4.2.4	Simetría/asimetría	274
4.2.5	El ideal clásico de belleza: arte legitimado/arte no legitimado	276
4.3	Estrategias enunciadas a través del estilo: el protocolo de lectura	279
4.4	Universo estilístico de la obra.....	284
5	Conclusiones.....	288
5.1	La novela de tesis: una paradoja entre el carácter experimental y el compromiso político	290
5.2	La elipsis y la resolución de la trama.....	294
5.3	El valor de la obra de arte desde la construcción formal.....	295
5.4	Los desafíos metodológicos del análisis semioestilístico.....	296
	Referencias bibliográficas	298

Lista de tablas

Tabla 1 Recopilación del estado de la cuestión	16
Tabla 2 J. Fontanille, parcialmente reestructurado por Rosales y Uribe, en Rosales (2016, p. 109)	26
Tabla 3 Esquema general de investigación	29
Tabla 4 Ejes narrativos en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón.....	33
Tabla 5 Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 1)	34
Tabla 6 Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 2)	35
Tabla 7 Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 3)	37
Tabla 8 Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 4)	39
Tabla 9 La memoria testimonial de Ana	40
Tabla 10 Primeros rasgos de permanencia en la infancia de Ana (de los cuatro a los ocho años)	94
Tabla 11 Configuración identitaria de Ana en los regímenes de violencia corporal y espacial (de los ocho a los trece años)	135
Tabla 12 Espacios de formación	155
Tabla 13 Espacios de confrontación y violencia.....	175
Tabla 14 Recorrido pasional de la envidia en el personaje Ana	196
Tabla 15 Recorrido pasional del pánico en el personaje Ana	211
Tabla 16 El poder institucional: La invasión íntima y la alienación del cuerpo propio	226
Tabla 17 Intensidad del efecto estilístico en relación con su distribución.....	247
Tabla 18 Intensidad del efecto estilístico en relación con el tiempo (identidad discursiva).....	258
Tabla 19 El estilo y el sistema axiológico de la obra.....	264
Tabla 20 Protocolo de lectura	284

Resumen

Título: La estética de la asfixia en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel: Análisis semioestilístico *

Autor: Angie Melisa Barragán Aguillón **

Palabras clave: estilo, identidad, cuerpo, estilo indirecto libre, memoria involuntaria

Descripción:

El presente trabajo estudia la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía Ángel, por medio de la semiótica de las prácticas (Greimas, Fontanille) y la estilística (Ullmann, Spitzer, Alonso). En vista de que su estilo y construcción formal han sido obviadas por la crítica, la investigación se planteó con el objetivo de analizar los procesos enunciativos que correlacionan el estilo con los valores culturales expresados en la novela. Primeramente, se realiza una descripción fonológica, lexical, sintáctica y retórica que permita identificar los rasgos singulares de la escritura y su función en la construcción de sentido del texto-enunciado. Con base en esto, se explican las relaciones estilísticas textuales y discursivas, con el fin de caracterizar la construcción identitaria del actor Ana. Esto permite identificar la forma en la que el estilo hace cuerpo en el texto y los valores que sostienen el acto enunciativo. Por último, se busca esquematizar, a partir de la semiótica de las prácticas, el sistema axiológico de la obra para interpretar los valores del entramado estilístico. Es decir, establecer relaciones con el plano estratégico que propone el modelo de las prácticas semióticas, de modo que la organización discursiva no responde a una dimensión netamente expresiva, sino a una organización estratégica que orienta las posibilidades de sentido, puntos de vista que pueden considerarse como valoraciones del enunciado. La investigación aquí realizada busca aportar al conocimiento sobre las formas de enunciación en la obra de la autora que trascienden el elemento formal y manifiestan otras dinámicas del constructo narrativo.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director Dr. Bruno Andrés Longoni Torti

Abstract

Title: The aesthetics of asphyxiation in *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, by Albalucía Ángel: Semiostylistic analysis*

Author: Angie Melisa Barragán Aguillón^{2**}

Key words: style, identity, body, indirect free style, involuntary memory

Description:

This investigation studies the work *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), by Albalucía Ángel, through the semiotics of practices (Greimas, Fontanille) and stylistics (Ullmann, Spitzer, Alonso). Since his style and formal construction have been overlooked by criticism, the research was set out to analyze the enunciative processes that correlate the style with the cultural values expressed in the novel. Firstly, a phonological, lexical, syntactic and rhetorical description is made that allows to identify the singular features of writing and its function in the construction of meaning of the text. Based on this, the textual and discursive stylistic relationships are explained, in order to characterize the identity construction of actor Ana. This makes it possible to identify the way in which the style takes shape in the text and the values that support the enunciative act. Finally, the aim is to map out, from the semiotics of practices, the axiological system of the work to interpret the values of the stylistic framework. That is, to establish relations with the strategic plan proposed by the model of semiotic practices, so that the discursive organization does not respond to a distinctly expressive dimension, but to a strategic organization that orients the possibilities of meaning, viewpoints that can be considered as assessments of the text. The research carried out here seeks to contribute to knowledge about the forms of enunciation in the author's work that transcend the formal element and manifest other dynamics of the narrative construct.

* Master's Thesis

** Faculty of Human Sciences. Language School. Director Dr. Bruno Andrés Longoni Torti

Introducción

Un recorrido semioestilístico por la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*

Dentro de la narrativa colombiana se encuentra la obra de Albalucía Ángel que ha tratado problemas sociales tales como la violencia, el rol de la mujer colombiana y los conflictos políticos. En su producción escrita en prosa, resalta *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) que ocupa un lugar destacado por la complejidad de sus procedimientos discursivos. Si bien no es la única obra caracterizada por los rasgos experimentales del estilo, sí ha sido la más estudiada y, paradójicamente, desatendida en cuestiones formales. Estos enfoques han concentrado su atención en los contenidos representados por la novela. La crítica ha señalado su papel como discurso memorial sobre el periodo de violencia en Colombia desde 1948 hasta 1966. De manera análoga, se ha impulsado el carácter disruptivo de la narración debido al rol de los personajes femeninos que son protagonistas en todas las novelas. Sin embargo, la diégesis no resulta tan disruptiva por su contenido como por su forma, calificada de desordenada, ornamental y carente de centralidad, características que la crítica ha concedido al discurso femenino.

Lejos de comprender el estilo como una clasificación de figuras retóricas, esta investigación adopta una perspectiva semioestilística en la que el texto es analizado como una praxis enunciativa productora de sentido que toma en consideración las condiciones de recepción y producción del escrito, sin que esto signifique limitar el estudio a una lectura temática. En este marco, el análisis estilístico (Alonso, Spitzer) se orienta hacia la comprensión de las relaciones entre las formas de expresión, la configuración identitaria y el sistema axiológico con el que se vinculan, a partir de los desarrollos de la semiótica discursiva y el modelo de prácticas semióticas (Fontanille). Puesto que el sujeto solo puede ser pensado en el marco de una cultura y el lenguaje

verbal constituye uno de los mediante los cuales esta se manifiesta, el estilo permite caracterizar al sujeto y a la cultura en la que habita.

Esta investigación parte de la hipótesis de que el estilo no constituye un mero ornamento formal, tampoco es un conjunto de procedimientos aislados que refuerzan el desorden enunciativo, sino que los rasgos formales participan activamente en la construcción global del sentido del texto que va más allá del contenido temático. Desde esta perspectiva, los recursos fonológicos, léxicos, sintácticos, figurativos y narrativos presentes en la obra configuran la identidad de los personajes, los sistemas de valores e incluso los estilos de vida en los que se inscribe cada uno dentro del mundo circundante. De la misma manera, el estilo favorece recorridos de lectura, es decir, el texto en sí mismo propone un enunciatario a partir de su construcción formal que producirá efectos sobre la interpretación.

La novela funciona en una lógica de condensación y despliegue, en la que el capítulo cero contiene el nivel figurativo, temático y simbólico de la obra que se amplía en el capítulo veinticuatro, de forma que la diégesis preserva una estructura circular. Dicha forma se soporta sobre dos recursos estilísticos fundacionales en la narración: el estilo indirecto libre y la memoria involuntaria. El primero da acceso a la conciencia de los personajes, salta de una a otra sin que la instancia de enunciación delegue explícitamente. El segundo abre paso al movimiento de los recuerdos de la protagonista, que se desplazan constantemente hacia un mismo acontecimiento nuclear: la muerte de Julieta. A partir de este hecho, se establecen dos figuras más: la analepsis y la prolepsis, figuras que estructuran el juego temporal en el que la memoria opera como una raíz que se repliega y se expande.

Esta primera instancia analítica permitió identificar las categorías de análisis para la investigación, es decir, los espacios, los eventos y los personajes centrales. La focalización

espacial-corporal (capítulo uno) facilitó la identificación de los efectos de permanencia en el carácter de la protagonista, que no se adquiere de una vez y para siempre (Ricoeur, 2006), sino que recibe información del entorno, la integra y sobre esto se constituye. Con base en esto, el acontecimiento central (muerte de Julieta) implica una crisis inicial para el personaje; dicho evento disruptivo toma mayor fuerza con la segunda pérdida que vive dieciocho años más tarde con la muerte de Valeria. El análisis exhaustivo de estos dos episodios (capítulo dos) dio paso al reconocimiento de las rupturas experimentadas por el personaje, a la forma en que los efectos de permanencia se arraigaron y al modo en que los últimos intentos de rebeldía fueron suprimidos.

Durante el análisis, se identificaron rasgos estilísticos como la elipsis, las estructuras acumulativas, las enumeraciones, la reiteración léxica, determinadas configuraciones sonoras vinculadas a episodios de desbordamiento y un conjunto de imágenes asociadas a la asfixia, a la pérdida de sentido, al encierro y a la invasión corporal. Estos recursos no operan de manera aislada, sino que se articulan en configuraciones significantes que contribuyen a la representación de experiencias coercitivas, de vulnerabilidad, resistencia y vacío. La correlación de estos procedimientos estilísticos permitió clasificar los rasgos según su intensidad y extensidad dentro de la diégesis. Es decir, identificar el modo en que la distribución del efecto de estilo favorecía la individualidad, en el caso de la elipsis, y la originalidad, en el caso de la isotopía figurativa de la caída. Esta distribución de los efectos de estilo se relaciona con la caracterización textual que conduce a la configuración identitaria, donde los comportamientos se vuelven una tendencia, conductas asumidas como propias pero que han sido impulsadas por terceros, ya sean instituciones, modas o relaciones intersubjetivas.

En conjunto, estos procedimientos de estilo convergen en una misma orientación semántica dominante, anticipada desde la figura del “pájaro” enunciada desde el título y que atraviesa la

novela. La imaginería recurrente vinculada a la pérdida de agencia, a la parálisis, a la invasión corporal, a la caída y a la pérdida del centro configuran una estética de la asfixia que se manifiesta tanto en el plano temático como en la organización formal de la diégesis. De este modo, la sensación de sofocamiento no es representada únicamente por los eventos violentos, sino por estrategias estilísticas que estructuran la experiencia de lectura. Esta orientación semántica se expande en la novela a través de varios recursos de estilo, como la sintaxis acumulativa y telegráfica, la textura sonora, las recurrencias figurativas y los procedimientos de supresión, a la vez que se condensa en la metáfora “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”.

1 La investigación semioestilística en la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*

1.1 A propósito del estudio de la obra de Albalucía Ángel

La obra de Albalucía Ángel ha sido abordada por la crítica a partir de su publicación y, aún hoy día, suscita interés. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) es uno de sus libros más estudiados, del cual se resalta un valor testimonial-documental al evidenciar el periodo de violencia que atravesó el país entre los años 1948 y 1967, marcado por el Bogotazo y concluido con la instalación del Frente Nacional. Gran parte de la crítica ha señalado la relación autobiográfica de la obra con la autora en su búsqueda identitaria femenina y en su militancia política. En la siguiente tabla (tabla 1) se muestran los análisis que se han realizado en torno a la escritura de Albalucía Ángel, con el fin ilustrar la cantidad de textos que serán tenidos en cuenta como antecedentes para llevar a cabo el proceso analítico.

Tabla 1*Recopilación del estado de la cuestión*

Tipo de documento	Nacional	Internacional	Total
Artículos	14	11	25
Capítulos de libro	1	1	2
Libros	2	1	3
Tesis de maestría	1	0	1
Tesis de doctorado	0	1	1
Subtotal considerado	18	14	32
Tesis de pregrado (excluidas)	6	2	8
Total de textos hallados para esta investigación	24	16	40

En total se encontraron cuarenta reflexiones ensayísticas y análisis críticos respecto a la obra de Ángel. En el proceso de delimitación del corpus bibliográfico se encontraron ocho tesis de pregrado. Si bien estas fueron revisadas y aportan antecedentes relevantes sobre el objeto de estudio, no fueron incorporadas para llevar a cabo el proceso analítico, puesto que, el presente estudio se sitúa en el nivel de maestría y privilegia producciones investigativas que respondan a criterios de profundidad teórica, metodológica y analítica propios de este nivel de formación. No hubo criterios de delimitación temporal o espacial, en vista de que la cantidad de estudios efectuados no era amplia, por ende, se tomaron tanto los análisis nacionales e internacionales.

En una primera instancia, *Misiá Señora* (1982), que relata la historia de tres generaciones de mujeres (abuela, madre e hija) destinadas a seguir un camino que la sociedad les ha marcado, ha sido abordada desde la perspectiva crítica en cinco artículos. Los investigadores han enfocado su atención en el análisis de la búsqueda identitaria de la mujer del siglo XX a través de la representación de algunos de sus colectivos (Velasco, 2006) y la reconstrucción erótica y el reconocimiento del cuerpo como mecanismo de ruptura (Sánchez, 2012). Otros han señalado motivos como la locura, la represión conyugal, la culpa y la posesión sexual como eje temático

(Osorio, 1993). Debido a la presencia femenina, algunos señalan que la obra implementa una perspectiva de *Bildungsroman* (Rosas, 2017; Sañudo, 2017).

Por su lado, *Las Andariegas* (1984) es una mezcla de poesía y ensayo que narra los viajes de mujeres que exploran la experiencia femenina. Cuatro artículos han concentrado su atención en esta obra resaltando la presentación de la mujer como realidad silenciada (Filer, 1985). Esta obra fue también estudiada desde la perspectiva de la sociocrítica con ayuda de la cual se pretende ilustrar el modo en que la obra confronta el mito, desde la mirada femenina, y la historia establecida por el patriarcado, con el propósito de exhibir las relaciones sociales, históricas e institucionales de la época en el texto (Gómez, 1998).

La forma de la escritura ha sido así mismo resaltada como una “narrativa femenina” basada en el vagabundeo y fundamentada en la sintaxis, puntuación y la articulación de los eventos. Según el estudio de Medina (2009) “Escritura femenina como vagabundeo y cronotopo de la errancia en las andariegas de Albalucía Ángel”, el vagabundeo se opone al viaje, característico de la masculinidad, y saca a la mujer de rol de espera. Sin embargo, valdría la pena preguntarse acerca de esta oposición vagabundeo-viaje, en la medida en que se presupone una definición estable y casi naturalizada de lo “masculino” y lo “femenino”. Es posible identificar en la tradición literaria a la figura masculina que viaja, como *La Odisea*, y a las figuras femeninas vinculadas a la espera. No obstante, conviene señalar que esto responde a configuraciones culturales que deben ser analizadas desde la organización textual de la obra, con el fin de determinar los valores que está movilizand, sin caer en la categorización estereotipada de los modos de hacer y ser femeninos y masculinos. Por su lado, el libro de Gantier se opone a la lectura feminista de la obra y arguye que el centro de esta se basa en el testimonio de mujeres que viajan por el mundo. Dicho

desplazamiento se cimenta sobre la sintaxis del libro *Las Andariegas*, por ejemplo, los espacios en blanco que juegan el rol de escala geográfica y temporal (2007).

Los girasoles en invierno (1970) es su primer libro de corte autobiográfico y cuenta los viajes por Europa de Alejandra; la obra carece de orden cronológico y su estilo fragmentario la ha clasificado como novela experimental. La crítica ha analizado la obra desde la experiencia urbana como algo más allá del escenario plástico que se muestra como un espacio de autodescubrimiento (Orduz, 2019). La intertextualidad ha sido señalada de manera somera por Mejía quien resalta algunas de las conexiones que la historia establece con otras obras cuyo resultado es disolución de la frontera entre realidad y fantasía (2013).

Dos veces Alicia (1972) narra la historia de un asesinato investigado por un detective, pero cuestionado y reordenado según la memoria del personaje femenino. El título remite a la obra de Lewis Carol *Alicia en el país de las maravillas*, lo que sugiere un vínculo en torno a la subjetividad atravesada por un mundo inestable, a la crisis de identidad y a la transformación del sujeto. De ahí que la crítica haya señalado la obra como la construcción de la identidad femenina de la mano con la identidad latinoamericana fragmentada (Figuera, 1998) y como la exploración del discurso femenino que emerge en el marco patriarcal (Orozco, 1990). *Tierra de nadie* (2002) propone la mezcla entre viajes galácticos y cotidianos que, combinados, terminan por divinizar a la mujer (Taylor, 2009) y *Siete lunas y un espejo* (1991) opone a un grupo de mujeres (Juana de Arco, Julieta, María Antonieta, Alicia, George Sand y Virginia Woolf,) contra un grupo de hombres (un cazador, un soldado y un zorro).

1.1.1 Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975)

De los treinta y dos textos que componen los antecedentes, trece han concentrado su atención sobre *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), obra de estudio de esta investigación. En el panorama internacional, los críticos estudiaron la condición social de las clases oprimidas y el impacto que la guerra produjo en ellas (Rumold, 2005). De manera análoga, se exploró la representación subjetiva de la realidad violenta desde la perspectiva juvenil (Gerdes, 1987). La crítica ha descrito los motivos históricos en los que se enmarca la obra y se propone un análisis estructural que facilite su lectura y permita dilucidar el desasosiego de los jóvenes de la época (Osorio, 2005). Así mismo, la circularidad de la novela, junto con la amalgama de voces, resulta una propuesta testimonial de la historia social e individual, de la reafirmación de la mujer y de un despertar de su conciencia (Figueroa, 2004; Gutiérrez, 2007). El eje temático violencia, testimonio, duelo (contenido) prima ante la construcción narrativa en sí.

La visión femenina vinculada a la violencia dio pie a propuestas basadas en la teoría del trauma desde la deconstrucción temporal, la distorsión corporal y el paisaje natural en relación con la mujer campesina colombiana (Valdivieso, 2019; Silva, 2007). Otro eje de análisis de esta novela ha sido la afirmación de la identidad femenina a través de la reescritura de la historia colombiana y el modo en que sus voces crean una nueva visión de la mujer sobre el sistema patriarcal (Correa, 2013). Inscrita en dicha línea, Sonja Sevo propone el estudio del registro íntimo y el tratamiento psicológico, con el fin de comprobar si es o no posible hablar de escritura femenina (2018).

Como complemento a los estudios de corte testimonial, se añadió la línea de género, la cual propone la influencia de los acontecimientos históricos como mecanismo de reconstrucción identitaria de la mujer silenciada y ausente (Uribe, 1998; Rosas, 2017; Velasco 2010; Hoyos, 2018; Filer, 1985; Caicedo, 2017). Así mismo, la recuperación de la memoria maltratada de un país que

busca olvidar y al que le cuesta narrar su propia tragedia, (López, 2016) ha sido un eje central. A su vez, se han analizado las afectaciones del cuerpo dentro de la cultura de la violencia, considerando los espacios que habita, su percepción temporal y formas de duelo (Suárez, 2015; Medina, 2011).

Los intertextos tales como canciones populares, rondas, nanas e himnos fueron estudiados someramente como una forma de preservación del acervo cultural colombiano que está desapareciendo en el auge de la cultura de masas. En el análisis se anteponen los rasgos orales a los escritos, como un principio organizador de la diégesis (Gómez, 1997). La estructura “caótica” que suprime la causalidad lógica y lineal de la historia ha sido tema de toda la crítica. Se han resaltado aspectos como la multifinalidad, gracias a la cual se observa la violencia desde distintos ángulos, espacios y tiempos (Figueroa, 2004). La investigación temática de la violencia y la postura de género, como variables de análisis, han resultado un común denominador entre los estudiosos de la autora, lo cual es indicativo de líneas de análisis canónicas conservadas.

Las reflexiones sobre el estilo mencionan que el discurso femenino se basa en las repeticiones, incoherencias, silencios, ausencia de centralidad para no pretender la univocidad masculina (Orozco, 1990). Así, la revisión sobre la literatura crítica que ha englobado la obra de Albalucía Ángel muestra tres perspectivas desde las cuales ha sido interpretada: la violencia colombiana, la violencia como forma de reescritura de la historia femenina y la construcción identitaria de la figura femenina en el sistema patriarcal.

1.1.2 Planteamiento del problema

Una vez revisada la crítica sobre la obra de Ángel, queda claro que esta ha sido analizada desde tres perspectivas principalmente: la violencia colombiana, la violencia como forma de

reescritura de la historia femenina y la construcción identitaria de la figura femenina dentro del sistema patriarcal. Estas interpretaciones canónicas han guiado las lecturas y han conferido una postura basada en presupuestos ideológicos incuestionados. Las lecturas ideológicas, sin embargo, desatendieron las dificultades estilísticas de su construcción enunciativa, motivo por el cual fue eclipsada. No obstante, los análisis de la obra se refieren a su estilo como transgresor, en tanto que se aleja del discurso patriarcal ordenado y respetuoso de la regla.

Sin embargo, para hablar de discurso patriarcal sería necesario antes definir lo que se entiende por este y de qué depende que sea llamado como tal. Resulta problemático el abordaje crítico desde categorías como “discurso patriarcal ordenado y centrado”, en vista de que el lenguaje es un sistema y como tal posee normas. De manera que la regla lingüística no hace que la enunciación se masculinize, ya que la norma es inherente al sistema lingüístico, sin ella no habría lenguaje. Entonces, no se trata de que haya un discurso que sea masculino que las respeta, sino de identificar las irrupciones que sufre la norma lingüística en los distintos planos (fonológico, lexical y sintáctico), sin que esto se vea supeditado a una lectura de género.

Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón (1975) presenta algunos conflictos políticos de la época. Sus referencias saltan a la vista mediante fechas, nombres de concretos (Gaitán, Ospina Pérez, Laureano Gómez, Vargas Lleras), coloquialismos y eventos puntuales. De igual manera, la diégesis es presentada desde consciencias estrictamente femeninas que ilustran patrones de comportamiento habituales en determinada época. Las convenciones culturales (discursos políticos dominantes, roles de género situados históricamente), la historia de Colombia y el trasfondo cultural que comparte el lector le permiten identificar estos hechos dentro de la narrativa de la escritora. Es decir, toda la obra construye un “lector modelo” (Eco, 1992), indicador de marcas que orientan las interpretaciones y restringen lecturas fuera de sus límites internos. “Un

texto “abierto” sigue siendo un texto, y un texto puede suscitar infinitas lecturas sin permitir, en cambio, cualquier lectura posible.” (Eco, 1992, p. 121). Esto no redundaría necesariamente en interpretaciones excepcionales o unívocas, como ha sido el caso de la crítica respecto a la obra, dando un enfoque limitado a posturas ideológicas y de género.

La originalidad de la obra no reside, entonces, en el tópico de la violencia ni en su caracterización de la figura femenina, sino en sus modos de enunciación. La lectura ideológica condiciona la interpretación a un plano netamente pragmático que establece relaciones con otros sistemas que circulan en los entornos socioculturales, como es el caso de la política, la guerra y las relaciones intersubjetivas entre los individuos de determinada época. Salvo algunos estudios que emplean un análisis narratológico o mencionan huellas orales, la mayoría de estos carece de un método en el que se analice la organización enunciativa de la novela. Esto deja al descubierto un problema en la interpretación: la imposición, por parte del investigador, de la *intentio lectoris* y de la *intentio auctoris* (Eco, 1992, p. 29).

La primera adjudica a la obra una idea que el lector adopta, debido a que dicha obra se produce en un entorno social y cultural sobre el cual el individuo actúa, por lo que el texto referirá en algún modo a este. Así, la violencia, el levantamiento de grupos armados, las masacres ocurridas en esta época son fácilmente identificables, pues hacen parte de las formas de vida de la cultura colombiana. Referirse a estos hechos y englobar la historia de la violencia como el objetivo primero de la obra contribuiría poco al estudio de su estructura profunda. El segundo tipo de interpretación mencionado por Eco busca recuperar aquello que el autor quiso decir, lo cual resulta problemático, ya que el texto se hace independiente desde el momento en que es enunciado (Ricoeur, 2006). Esto indica que ni siquiera la autora tendría poder total sobre el mismo. De hecho,

en este segundo momento podría hablarse, más bien, de una imposición de la *intentio auctoris* aplicada según la *intentio lectoris*.

Ambas perspectivas sugieren la lectura de la diégesis desde una visión femenina, sustentada, por un lado, en la autoría de Ángel y, por otro, en su inscripción histórica en el entorno de violencia colombiana, rasgos que atraviesan la construcción narrativa y reivindican la identidad femenina, según la crítica. En vista de que el horizonte lingüístico ha recibido una atención limitada, en la medida en que han predominado aproximaciones enfocadas en el universo cultural, se hace necesario preguntarse acerca de las particularidades estilísticas sobre las cuales se construye el texto, su relación con la totalidad de la obra de la autora y con el mundo circundante.

Las lecturas temáticas de la obra han reducido el estilo a un ornamento de difícil acceso y han calificado de “femenino” a su proceso de construcción “incoherente” y “desorganizado”. “La antipatía respecto del «estilo» es siempre una antipatía respecto de un estilo determinado. No existen obras sin estilo, sino, solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas.” (Sontag, 1996, p. 43). El estilo hace parte de la *intentio operis* y su desatención, por parte de la crítica, revela una simplificación de las estrategias de enunciación y análisis de contenido centrado en los aspectos contextuales violentos del Bogotazo, sin un fundamento formal dentro del texto enunciado. “La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma” (Sontag, 1996, p. 17), lo que enfatiza la necesidad de un análisis exhaustivo de los rasgos estilísticos propios del proceso de enunciación.

1.2 Perspectiva metodológica

El presente trabajo tiene como objetivo general analizar los procesos enunciativos que correlacionan el estilo con los valores culturales expresados en la novela, a través del análisis identitario del personaje Ana. Con el fin de llevarlo a cabo, esta investigación adoptará los postulados metodológicos de la semiótica de las prácticas, la cual propone un modelo descriptivo y analítico de las dinámicas enunciativas y la organización del sentido. Esta disciplina considera el sentido como una construcción que incorpora las condiciones de producción del objeto significante, es decir, no se limita a la demostración de la organización textual del enunciado, sino que analiza la forma en que dicha construcción formal interna se encuentra en estrecha relación con el entorno social y cultural que lo produjo y lo actualiza en la práctica interpretativa. No se trata de limitar la interpretación a la lectura contextual temática como lo ha hecho la crítica, sino de ver el modo en que la novela enuncia sobre su propia cultura a partir de la construcción formal, su estilo.

Esta investigación se valdrá de otras disciplinas, principalmente de la estilística, que incorpora una visión lingüística, estructuralista e histórica. Las diferentes escuelas de la estilística; la descriptiva, la funcional y la estructural (Redondo, 2008) concentraron su atención en la construcción del sentido del texto a través de la organización del enunciado. Algunas de ellas veían ese sentido como algo trascendente al texto, independiente de las condiciones en que fue producido y en que sería recibido, un sentido inmutable. Con el enfoque semiótico de la estilística, lo que se pretende es el análisis del texto-enunciado, como una *praxis enunciativa*, una exploración del espesor discursivo (Fontanille, 2016, p. 95), que ilustra las capas de significación sobre las cuales se construye la identidad del personaje, es decir, abarcar el objeto desde el plano superficial hasta las estructuras transformacionales. El estilo, aunque se vea manifestado en el plano visible,

responde a estrategias de construcción narrativa profundas que develan valores culturales, como es el caso de la novela.

Así, el modelo de las prácticas semióticas permite el análisis del estilo a través de los diferentes niveles de pertinencia. El texto-enunciado es tomado como objeto de intercambio que se incorpora en una escena práctica en donde los sujetos interactúan con él y lo interpretan. El estilo es valorado en la práctica como patrones recurrentes y rupturas estratégicas que dejan determinadas huellas para la interpretación, de modo que la estilística vista desde la semiótica no se reduce a aislar rasgos genéricos, enumerarlos y describirlos, sino a la forma en que las figuras son concatenadas y puestas en marcha dentro de las operaciones retóricas de la praxis de enunciación. Es decir, la manera en que, por ejemplo, recursos fonéticos, como la exacerbada presencia de vibrantes y oclusivas sordas, acompañan los momentos de opresión hacia el personaje o el modo en que la organización sintáctica emula las sensaciones corporales del mismo ante los dispositivos pasionales como el pánico y el enojo.

Los niveles de pertinencia propuestos por Fontanille en *Semiótica de las prácticas* (2014) son detallados por Rosales (2016), así, (ver **Tabla 2**). Este modelo propone en una primera instancia un estudio descriptivo, puesto que centra su atención en la composición figurativa y narrativa textual, en donde se caracterizan las interacciones intersubjetivas, las modalizaciones y los dispositivos afectivos en la estructura interna. No obstante, se debe resaltar que cada nivel de pertinencia es tratado como “conjunto signifiante”, por lo que en cada uno de estos se puede proponer una descripción figurativa, modal, pasional o axiológica (Fontanille, 2016). La organización figurativa nace del “espesor discursivo”, aquellos enunciados potenciales coexistentes, de modo que el texto no se estructura de manera lineal, sino que posee múltiples capas de significado que pueden actualizarse o realizarse según los protocolos de lectura que se

activen en la práctica interpretativa. De esta forma, el estilo no hace parte únicamente del plano textual, sino que se manifiesta en él, es el resultado de la escena práctica en la que se produjo (Fontanille, 2016). Esto implica que el texto no es algo cerrado en sí mismo, sino que guarda un estrecho vínculo con otras redes discursivas, tanto posteriores como anteriores.

Tabla 2

	Tipo de experiencia mediada por el objeto significante	Instancia formal de análisis del objeto significativo	articulación de planos y niveles de análisis
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significante)	<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión
	<i>Corporeidad</i>	Objetos	Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Soporte formal de inscripción
Capas o niveles de análisis envolventes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Morfología praxica
	<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Escena predicativa
			Proceso de acomodación
			Gestión estratégica de prácticas
			Iconización de comportamientos estratégicos
			Estilos estratégicos

J. Fontanille, parcialmente reestructurado por Rosales y Uribe, en Rosales (2016, p. 109)

El modelo de análisis semiótico se divide en seis niveles pertinentes: a saber, los signos, los textos, los objetos, las prácticas, las estrategias y las formas de vida (Fontanille, 2016, p. 68). Dichos niveles propician un análisis jerárquico que puede ser descendente (la práctica se vuelve emblema en un objeto) o ascendente (el texto se inscribe en un objeto y se manipula en una práctica). Los signos como unidades mínimas de significación se ubican en el nivel elemental anterior al texto enunciado. Dentro de estos dos primeros niveles se identifican formantes recurrentes, isotopías figurativas y dispositivos de enunciación que incluyen la narración. En este nivel se realiza un estudio descriptivo de la organización interna de la novela: los hechos

estilísticos recurrentes (Ullmann), es decir, aquellos procedimientos formales que poseen mayor presencia dentro de la obra (reiteraciones) y esos que aparecen de modo esporádico para reforzar algún rasgo característico en relación con el modo en que interactúan los personajes, los dispositivos afectivos desplegados y la forma en que esto modaliza su hacer.

Esta investigación no pretende desplegar analíticamente la totalidad de estos niveles, sino que se concentra en los niveles figurativo, narrativo-transformacional y axiológico del texto-enunciado. Los niveles relativos al objeto material, a la escena práctica de lectura, a las tensiones entre intérpretes y a las formas de vida no constituyen el objeto central del análisis. Si bien algunos elementos de la escena interpretativa y de la dimensión estratégica del modelo de Fontanille son retomados para explicitar la postura analítica desde la cual se aborda la obra, estos no constituyen el foco analítico del estudio de una escena práctica en la que la novela es un objeto que pasa en manos de otros actores sociales.

En consecuencia, el análisis se sitúa principalmente en el nivel del texto enunciado, específicamente en la reconstrucción de los procesos estilísticos, narrativos y enunciativos que configuran la identidad del personaje Ana y el universo axiológico de la novela. Así, el interés no radica en el estudio de la interacción de la novela con actores sociales concretos, sino en examinar cómo su construcción formal condensa, organiza y moviliza axiologías, tensiones identitarias y modos de significar dentro del universo representado en la novela. Esto permite identificar regularidades estilísticas y focalizaciones discursivas que enfatizan particularidades de la diégesis. La selección de determinados procedimientos formales orienta recorridos de lectura y activas posibilidades de interpretación que se hallan inscritas en la propia construcción del texto. Así pues, la dimensión axiológica es abordada como conjunto de valores configurados y manifestados por

el texto-enunciado, sin llegar hasta las formas de vida socioculturales que participan en la producción, circulación o recepción histórica de la obra.

Así, los niveles de pertinencia se encuentran correlacionados, es decir que un nivel incorpora a otros como un modo de condensación o integración. El analista deberá considerar, según el objeto significativo que se pretende estudiar, cuáles de estos niveles resultan pertinentes para reconstruir el sentido de un objeto dado. Ante esto y para dar cumplimiento a los objetivos específicos de esta investigación, se seleccionó un recorrido ascendente, que parte del análisis de la figuratividad y se concentra en el nivel del texto-enunciado, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, específicamente en los procesos estilísticos, narrativos y axiológicos que estructuran la diégesis.

1.2.1 Esquema general de investigación

La obra de Albalucía Ángel ha sido objeto de interpretaciones temáticas que han involucrado la violencia y el motivo femenino como eje central de sentido. Si bien el objeto semiótico posee límites interpretativos, esto no implica que no existan divergencias dentro de los puntos de vista analíticos con base en los cuales se construye el sentido, ya que el objeto significativo es un constructo pluri-isotópico. De este modo, el objeto semiótico no tiene una sola manera de ser interpretado, por lo que el objetivo de esta investigación no es hablar de una interpretación modelo, sino mostrar la acomodación que esta práctica interpretativa hizo al objeto, a través de la semiótica y la estilística “puesto que el análisis (incluido el análisis semiótico) es una práctica, debe tener en cuenta sus propias estrategias de acomodación a su objeto, el cual consiste en otras prácticas” (Fontanille, 2016, p. 143). Así pues, el modelo tenido en cuenta para el desarrollo investigativo que se llevará a cabo se presenta a continuación (ver **Tabla 3**).

Tabla 3***Esquema general de investigación***

FASE 1	• Revisión de la obra <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> Trabajo de archivo. • Descomposición del texto-enunciado <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i>. • Selección de fragmentos según los hechos estilísticos transversales (estilo indirecto libre, memoria involuntaria).
FASE 2	• Análisis figurativo (espacios y actores) • Análisis estilístico (fonológico, lexical y sintáctico) que componen los apartados seleccionados.
FASE 3	• Caracterización de la identidad textual y discursiva de los personajes. • Sistema axiológico de la obra y valor estético del estilo • Revisión de las estrategias estilísticas desplegadas en los protocolos de lectura como focalizaciones que posibilitan juicios estéticos.

Primeramente, para describir los hechos estilísticos a través de un análisis fonológico, lexical, sintáctico y retórico e identificar los rasgos característicos de la escritura, se partirá del nivel de pertinencia del texto-enunciado, en donde se puede observar la forma en la que el estilo hace cuerpo en el texto; la caracterización de la identidad del personaje a través de la selección de fragmentos que permiten el estudio de las dinámicas enunciativas singularizadas por el estilo y el modo en que estos construyen la identidad textual y vehiculan valores.

Dentro del estudio del texto-enunciado, segundo nivel de pertinencia que engloba el nivel de los signos, se analiza la construcción identitaria del actor personaje Ana en relación con los espacios, las relaciones intersubjetivas y las memorias. Para ello se tiene en cuenta el análisis descriptivo de los artificios estilísticos que se divide en dos partes. Por un lado, los correspondientes a la expresión que no afectan directamente el significado, pero se encargan de hacer una representación de las variaciones o correlaciones afectivas de los personajes y el narrador. Tales construcciones, se encargan de enfatizar, impresionar o ironizar a través de formas gramaticales (Ullmann, 1968), lo cual afecta la captación e intelección que el lector haría del

enunciado. Es decir, guían protocolos de lectura más o menos intensos, a través de las focalizaciones sobre ciertos hechos estilísticos y orientan estéticas de la sorpresa o del conformismo, por ejemplo. Por otra parte, los artificios evocativos (Ullmann, 1968) tomarán los tres planos de la lingüística, fonológico, lexical y sintáctico, los cuales permitirán identificar efectos sonoros (aliteraciones, sinalefas, apócope), campos léxicos (arcaísmos, eslóganes, regionalismos, extranjerismos) y relaciones sintagmáticas (tiempos verbales, subordinación de frases, puntuación, etc.).

En este mismo plano se explican las relaciones estilísticas textuales y discursivas, es decir aquellos elementos de distribución concentrada y difundida que se localizan en la obra y caracterizan la identidad del personaje y, a su vez, el modo en que esto corresponde a actitudes más intensas o extensas. En otras palabras, la forma en que la estabilidad (rol estilístico) de ciertos hechos (insistencia fonética o lexical, sintaxis, imágenes) es mayor en comparación con la innovación (actitud estilística) y viceversa. El cruce morfológico-discursivo permite identificar cómo determinados procedimientos discursivos caracterizan las identidades de los actores dentro del texto-enunciado, la manera en que la morfología refuerza determinados comportamientos, desde las constantes estilísticas, y en que las innovaciones favorecen los estados transitorios de la identidad.

A partir de esto, se esquematiza el sistema axiológico de la obra, con el propósito de interpretar los valores del entramado estilístico. Dichos valores develan un efecto de identidad representado en el personaje analizado, lo cual proviene de la interacción entre el destello (innovación) y su despliegue en un espacio, el texto. Estos efectos de identidad textual y discursiva conducen a juicios estéticos que favorecen la interpretación de la o las estéticas de la obra, a partir de la identificación de los valores que se le otorgan al personaje. El estudio de la construcción

formal influye en el proceso interpretativo, ya que hace parte de esas huellas de producción que favorecen determinadas focalizaciones y orientan posibilidades de sentido.

1.2.2 *Diégesis*

La obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) narra la infancia y adolescencia de Ana en el marco del periodo de la Violencia en Colombia entre 1948 y 1966, lo cual corresponde a un periodo de dieciocho años, frontera que divide la infancia de la adultez de la protagonista, tiempo en el que, una “pájara” aún “verde” llega a la madurez. En la macroestructura narrativa aparecen hechos históricos como el Bogotazo, la dictadura de Rojas Pinilla con la masacre de los estudiantes en la Universidad Nacional, el Frente Nacional y la muerte de Camilo Torres. No obstante, estos acontecimientos son percibidos por la consciencia de Ana y articulados a vivencias íntimas como la pérdida de Julieta y Valeria. Unido a estas vivencias se encuentran episodios cotidianos (la pérdida del primer diente de Ana, la envidia hacia sus mejores amigas, sus aventuras en la finca y el circo, o sus pataletas) que, aunque menores, funcionan como puntos de inflexión que enlazan historia colectiva con experiencia individual y modulan la memoria del personaje.

La obra está dividida en cuatro partes. Cada parte de la novela cuenta con subcapítulos; la parte uno, cinco subcapítulos; la parte dos, ocho subcapítulos; la tercera parte, nueve subcapítulos; la última parte, dos subcapítulos; para un total de veinticinco capítulos. Así mismo, se insertan fragmentos de periódico, crónicas sobre algunos eventos históricos y una declaración de Teófilo Rojas, un líder de los grupos armados. De modo que la novela opera como una suerte de palimpsesto, imagen en la que “se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha

dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto”. (Genette, p. 495). La noción de palimpsesto es característica que los escritores del boom que configuran las obras desde la superposición de planos narrativos, la heterogeneidad discursiva y el uso de técnicas de collage. Ese tipo de configuración se ilustra en obras como *Rayuela*, *Tres tristes tigres*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*. La obra propone discursos ajenos en las voces de sus personajes, sin embargo, hay una transparencia que opera a través del estilo y que contribuye a ocultar y resaltar determinados discursos que en la narración entran en tensión por el modo en el que se disponen de ellos.

Con el fin de comprender mejor la correlación entre las experiencias de orden individual y su vínculo con los eventos históricos, esta investigación propone dos tablas que ponen en relación la distribución fragmentaria de los acontecimientos en la novela. Los principales eventos que tienen lugar dentro de la diégesis (Tabla 3), tanto personales como documentados y la organización de los capítulos tal y como aparecen dentro de la obra, narrados desde la memoria de Ana (Tabla 4, Tabla 5, Tabla 6 y Tabla 7), mostrando el entrecruzamiento entre historia íntima y la historia colombiana. Igualmente, se ilustra la organización cronológica de la vida de Ana (Tabla 8), es decir, el orden del desarrollo natural de su vida desde el nacimiento hasta los veintiséis años cuando se dirige a las oficinas del DAS (Departamento Administrativo de Seguridad) a reconocer el cuerpo de Valeria.

Esta propuesta organizadora se hace con el fin de resaltar los rasgos estilísticos relacionados con la naturaleza fragmentaria de la obra, debido a los saltos de la memoria involuntaria que toma uno y otro hecho sin determinar jerarquías. Además de tener también el objetivo de ilustrar el modo en que se narra la literatura de la segunda mitad del siglo XX. De esta suerte, el estilismo de la novela queda relacionado con las hebras de la memoria, la exposición

“saltarina” del recordar, las minucias intrascendentes de la cotidianidad que señalan la puerta de entrada a acontecimientos que cambiaron la vida de muchos, y los cambios intempestivos de estilo entre las edades de la vida.

Tabla 4

Ejes narrativos en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón

Eje narrativo	Eventos principales	Capítulos
Bogotazo	—	uno, tres, cinco, once
Infancia de Ana	Finca y escuela; entierro y muerte de Julieta	dos, cuatro, seis, siete, ocho, diez, once, doce, dieciocho, veinte, veintiuno, veintitrés, veinticuatro
Formación política	Manipulaciones políticas; adolescencia temprana de Ana; historia de los Araque	trece, quince
Primer encarcelamiento de Lorenzo	Dictadura de Rojas Pinilla; Manuel Sastoque en la obra	nueve, once, diecisiete, diecinueve, veintiuno
Segundo encarcelamiento de Lorenzo	Frente Nacional; muerte de Camilo Torres	cero, catorce, dieciséis, veintidós, veinticuatro

Los eventos presentados en la tabla anterior refieren a los hechos narrativos centrales sobre los cuales de estructura la novela. Se incluyen los eventos históricos como el Bogotazo, la dictadura de Rojas Pinilla, el ataque a los estudiantes de la Nacional y la instalación del Frente Nacional, lo cuales no se encuentran insertados en un solo apartado, sino que la memoria involuntaria de Ana salta de acontecimiento en acontecimiento y los conecta con sus vivencias. Dentro de estas se incluyen, de modo general, la muerte de sus dos amigas y el encarcelamiento de Lorenzo, aunque muchas más se vinculan directamente a los episodios históricos, estas se encuentran más detalladas en la tabla 9.

Tabla 5*Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 1)*

Parte	Capítulo	Acontecimiento histórico / personal principal	Descripción breve
Primera	0	Ana y Lorenzo en la Arenosa	Diálogo de Ana y Lorenzo
	1	El Bogotazo	Infancia de Ana en la finca Nacimiento de su hermano Pérdida de su diente Muerte de Gaitán
	2	Entierro de Julieta	Pérdida de la medalla de excelencia Infancia en la finca Relaciones escolares
	3	El Bogotazo	Voces testimoniales del Bogotazo
	4	Rememoraciones sobre Valeria y Julieta	Accidente de Julieta
	5	El Bogotazo	Los saqueos y muertes en el Bogotazo

La parte uno de la obra contiene cinco apartados en los que la memoria de Ana salta de entre hechos personales y eventos históricos. El capítulo primero refiere a la infancia de Ana en la finca y al nacimiento de su hermano menor entre 1945 y 1946, hecho que la deja relegada. En 1948, pierde su primer diente el mismo día del asesinato de Gaitán en Bogotá. En medio de las reacciones hacia el asesinato del líder político, el discurso de Ana se ve atravesado por voces de los mandatarios del estado; Lleras Restrepo, Bertha de Ospina, Elvira Mendoza, Estrada Monsalve; además de locuciones radiales, diálogos entre líderes revolucionarios y por comentarios familiares.

El segundo capítulo alterna entre las reflexiones de Ana adolescente en 1966, la pataleta por la pérdida la medalla entregada a Julieta como homenaje póstumo y la evocación de su infancia en la finca. El tercer capítulo reúne varias voces que reaccionan a los acontecimientos del Bogotazo (dirigentes políticos, familiares, testigos). Estas voces son filtradas por la conciencia de Ana desde

su habitación, donde espera la llamada de Valeria. El cuarto capítulo retoma a Ana en el cementerio en el entierro de Julieta, su accidente y las promesas que se hicieron. El quinto capítulo vuelve al Bogotazo: los saqueadores de almacenes, conversaciones en Palacio, mujeres en el cementerio y discursos políticos. Todas estas voces son filtradas por la conciencia de Ana, quien oye la radio mientras los comentarios de Sabina disparan sus recuerdos.

En esta primera parte, el evento del Bogotazo motiva la polifonía, el hecho se postula desde la conciencia de Ana que se ve atravesada por una cultura popular (familia y tradiciones) y por la cultura de masas (prensa, radio, anuncios publicitarios). Lo caótico del evento hace cuerpo en la construcción narrativa, la instancia de enunciación delega tan rápido que la voz de Ana tiende a desvanecerse. Esta primera parte obliga a tener en cuenta lo que Genette denominó el “hipertexto”, la lectura de varios textos al tiempo, uno en función del otro. Las crónicas insertadas y mezcladas con las vivencias de Ana, los testimonios de palacio anudados a las voces testimoniales populares se yuxtaponen sin transición precisa; los textos parecen confluír en un mismo momento y espacio. Por el contrario, los capítulos concentrados en la muerte de Julieta se tornan reflexivos, favorecen la introspección marcada por el miedo y la inacción.

Tabla 6

Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 2)

Parte	Capítulo	Acontecimiento histórico / personal principal	Descripción breve
Segunda	6	Muerte de Julieta	Infancia en el circo con sus amigas
	7	Reencuentro con Valeria	Valeria en la vida de Ana Grupos armados en las fincas Violación de Satoria
	8	Infancia en el circo	La vida de Tina en el circo Las experiencias de Julieta, Ana y Tina en el circo

9	Epístolas de Lorenzo a Valeria	Primera visita de Valeria a Prisión
		Vida pasada de Lorenzo y primer encarcelamiento
10	Muerte de Julieta e infancia	Represión de los medios de comunicación
		Recuerdos en el circo
		Entierro de Julieta
11	El Bogotazo y los disturbios	Infancia en la finca con su bisabuela
		El primer difunto de Ana
		Carta de la tía Lucrecia
12	Entierro de Julieta	Las elecciones presidenciales de los años 50
		Ataque contra los estudiantes de la Nacional
13	Adolescencia de Ana	Infancia en la finca
		Infancia de Ana y Julieta
		Cortejo fúnebre y las oraciones
13	Adolescencia de Ana	Fiesta de quince de Ana
		Las parejas sentimentales de Ana
		Descendencia de los Araque

El capítulo seis abre la segunda parte, las reflexiones de Ana respecto a la muerte de Julieta se mezclan con acontecimientos de la infancia en el circo. En el capítulo siete la voz de se narra a Sabina su reencuentro con Valeria en un discurso introspectivo. Este diálogo se ve los hechos de su vida en la finca después del Bogotazo, la llegada de grupos armados y la violación de Saturia. El octavo retoma las aventuras de Ana y Julieta en el circo con Tina; capítulo que parece ser la continuación del sexto, done el recuerdo nace a raíz de las rememoraciones relacionadas con el entierro de Julieta.

El noveno capítulo presenta cuatro cartas que Lorenzo envía a Valeria mientras sufre su primer encarcelamiento. Allí describe la represión de la opinión pública y las torturas. El capítulo diez prosigue con el recuerdo de las niñas en el circo vinculado a recuerdos más lejanos de su bisabuela. El capítulo once retrocede a la noche del Bogotazo desde la carta de la tía Lucrecia, donde refiere a los disturbios vividos en las distintas zonas del país y los actos de caridad para damnificados. El entierro de Julieta continua en el capítulo doce, y el último capítulo de la parte

dos presenta la vida de Ana y su familia después del Bogotazo, la relación de Ana con Jaime Araque, prestigiosa familia bogotana, y la manipulación de los reinados.

La parte dos brota de la conciencia de Ana que desde su cama recuerda mientras conversa o discute con Sabina introspectivamente. Este apartado está concentrado en la vida de Ana y su familia después del Bogotazo, las voces que atraviesan la conciencia de Ana ahora son testimoniales, pero la muerte de Julieta se mantiene capítulo por medio al igual en la parte uno como evento capital en la memoria de Ana. Sin embargo, la parte uno implica menos introspección y más delegación de voces, hay una mayor aglomeración de personajes que se involucran, incluso en los recuerdos de la infancia de Ana.

Tabla 7

Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 3)

Parte	Capítulo	Acontecimiento histórico / personal principal	Descripción breve
Tercera	14	Cartas de Lorenzo	Declaración de Teófilo La vida en prisión durante el Frente Nacional
	15	Los Araque	Historia de Cecinda
	16	Epístolas de Lorenzo	Las torturas en prisión
	17	Ataque contra los estudiantes de la Nacional	Chepa y Bonifacia (dos aristócratas), miembros de la fuerza armada, representantes del estado y estudiantes hablan de los ataques
	18	Muerte de Julieta y Valeria	Entierro de Julieta Reconocimiento del cuerpo de Valeria en el DAS
	19	Ataque contra los estudiantes de la Nacional	Declaraciones oficiales sobre el atentado Manuel Sastoque asume el mandato Violación de Ana
	20	Muerte de Julieta y Valeria	Declaraciones en el DAS Pérdida de la medalla de excelencia

21	La Dictadura de Manuel Sastoque	La violencia en las fincas Violación de Ana Masacre en la Plaza de Toros
22	Epístolas de Lorenzo	Instalación del Frente Nacional Muerte de Camilo Torres

La tercera parte del libro, compuesta por los capítulos catorce al veintidós, continúa las cartas escritas por Lorenzo en la cárcel, desarrolla la historia de los Araque, la masacre de los estudiantes, el reconocimiento del cadáver de Valeria a manos del estado y la muerte de Julieta en relación con esta última. El capítulo catorce narra el testimonio de Teófilo, exguerrillero, desde una carta de Lorenzo, mientras que el quince prosigue con la historia de descendencia de los Araque. El dieciséis continúa con las epístolas que Lorenzo envía y el diecisiete inicia con la masacre de los estudiantes del 8 y 9 de junio de 1954 reconstruida a través de los diálogos de testigos, militares, estudiantes y discursos radiales.

En el capítulo dieciocho alterna entre el entierro de Julieta y el cuerpo de Valeria en la morgue. Ambos hechos entrecruzan recuerdos escolares y sus reflexiones sobre la muerte. El capítulo diecinueve regresa a la conversación intermitente de Ana con Sabina, allí concluyen la posesión de Muñoz Sastoque, el atentado a los estudiantes, las reuniones de Ana en la Arenosa y la violación de Ana en la finca. En el capítulo veinte, las memorias de Ana oscilan entre el cuerpo de Julieta en el ataúd y su reacción al perder la medalla de excelencia. El episodio prolonga el motivo de la primera parte (la envidia por la medalla) con el interrogatorio en el DAS. El diálogo Ana- Sabina se mantiene en el capítulo veintiuno y sus recuerdos de Ana se remite a la vida durante la dictadura, su violación en la finca, el desplazamiento, la masacre en la plaza de toros y la caída del General. El último apartado, veintidós, prosigue con las cartas de Lorenzo en su segunda reclusión durante el Frente Nacional aproximadamente en 1965.

Tabla 8*Topografía de la memoria: entre la historia nacional y la experiencia personal (parte 4)*

Parte	Capítulo	Acontecimiento histórico / personal principal	Descripción breve
Cuarta	23	Infancia de Ana	Ana y su abuelo La primera comunión de Ana Las lecturas de Ana
	24	Ana y Lorenzo en la Arenosa	Muerte de Julieta y Valeria Los castigos en la escuela La fuga de Lorenzo

La última parte posee dos subcapítulos, el capítulo veintitrés y veinticuatro, también puede incluirse el capítulo anterior al epígrafe, el cual continúa su desarrollo en el capítulo final. El penúltimo subcapítulo refiere a la infancia de Ana con sus abuelos, el aprendizaje de la lectura para Ana y la muerte del abuelo Antero el día de su primera comunión; también se mencionan otros hechos de la infancia de Ana y la desaparición del ferrocarril. El capítulo final toma el prefacio o capítulo cero y lo expande. Mientras Ana está en la Arenosa con Lorenzo herido, este delira y cuenta sus maltratos en prisión. En medio de los discursos de este, Ana rememora la muerte de Julieta, su primera comunión y los maltratos de las monjas.

Las cuatro partes de la obra emergen de la conciencia de Ana, su memoria involuntaria lleva a la rememoración de los hechos que ha guardado y que narra de modo desorganizado. La muerte de Julieta es transversal a la diégesis, es el único acontecimiento al que se le dedican subcapítulos completos y funciona como un despertar afectivo que conecta a Ana con su infancia; en el colegio, en la finca, en su casa, y con su adolescencia; en la Arenosa con Valeria y Lorenzo. Así mismo, los hechos históricos como el Bogotazo, la dictadura de Rojas Pinilla, la masacre de los estudiantes y el Frente Nacional se desprenden de ese flujo de conciencia que son las rememoraciones que Ana hace de su vida.

1.2.3 La memoria testimonial de Ana

La diégesis pasa por la memoria de testimonial de Ana, recipiente de voces y de recuerdos propios y ajenos con respecto a los hechos vividos. La narración toma lugar a partir de la memoria involuntaria del personaje, de modo que los acontecimientos no obedecen a un deseo de recordar, sino a las sensaciones a las que está sometido el cuerpo que padece y evoca a través de ese padecimiento los hechos que más han marcado la trayectoria de su vida. Así, en este apartado se reconstruirá la narración cronológica de la vida de Ana, incluidos los hechos históricos que tuvieron lugar e incidencia dentro de su experiencia personal.

Tabla 9

La memoria testimonial de Ana

Fecha	Vida de Ana	Contexto histórico y político (Colombia)
1941	Nacimiento de Ana	Segunda Guerra Mundial aún en curso.
1941–1945	Primera infancia	Posguerra: escasez de bienes importados.
1946	Nace su hermano Juan José	Tensiones políticas entre liberales y conservadores.
9 de abril de 1948	Pierde su primer diente	El Bogotazo.
Abril–mayo de 1948	Descubre que el Ratón Pérez es una mentira; pérdida simbólica de la infancia.	Saqueos, incendios, caos urbano, violencia bipartidista.
Noviembre de 1948	Muerte de Julieta	Continuación de la Violencia
Diciembre de 1948	Pérdida de la finca La Julia.	Violencia rural y despojo de tierras.
Abril de 1949	Primera comunión, Muerte de su abuelo	Represión y polarización política.
1949		Elección presidencial de Laureano Gómez

Fecha	Vida de Ana	Contexto histórico y político (Colombia)
1953	Entrega la corona al general	Dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla
1953–1954	Violación de Ana	Represión estatal.
1954	Reencuentro con Valeria.	Masacre de estudiantes (8 y 9 de junio)
1954–1957	Crece la politización de Ana; ambiente de miedo y control.	Persecución a liberales y opositores.
1955–1956	Relación con Jairo Araque; inicio de militancia estudiantil; reuniones en La Arenosa.	Consolidación de la dictadura
1957	—	Fin de la dictadura de Rojas Pinilla. (en la obra recibe el nombre de Manuel Sastoque)
1958–1967	Ana permanece vinculada al ambiente político estudiantil.	Violencia bipartidista
1965	Primer encarcelamiento de Lorenzo.	Criminalización de la militancia política.
1967 (mediados)	Segundo encarcelamiento de lorenzo	Radicalización del conflicto político.
Octubre de 1967	Ana reconoce el cadáver de Valeria en el DAS.	Represión estatal, asesinatos políticos y encubrimiento oficial.

Ana nace en 1941 en el seno de una familia de la burguesía media alta, al cuidado de su empleada doméstica, Sabina, en un entorno marcado por el rechazo materno, la disciplina religiosa (capítulo 1 y 7) y la lucha por la atención (capítulo 1). En su infancia Ana establece vínculos importantes con Julieta, Tina y Valeria, todos desaprobados por su familia (capítulo 2, 7, 8, 10 y 24). Pese a la censura, Ana aprende a leer con fábulas de Esopo y *Las mil y una noches*, hasta que son reemplazados posteriormente por la novena de la virgen (capítulo 23).

A los ocho años sufre varios eventos disruptivos: la pérdida de su primer diente y con ello el engaño de la fábula del Ratón Pérez (capítulo 3), el caos del Bogotazo vinculado a los atropellos de la fuerza pública (capítulo 1 y 3) y los bazares a favor de los más perjudicados (capítulo 11).

En esta época, Ana y Julieta intentan ajustarse, con poco éxito, a la moral cristiana impuesta en sus casas y escuelas (capítulo 2 y 12). No obstante, posterior a la muerte de Julieta, al caer a las vías del tren en noviembre de 1948, Ana modifica su rebeldía, ya que es castigada por su falta de empatía al reclamar como suya la medalla a la excelencia otorgada a su amiga. Posterior al castigo que recibe su irreverencia, la niña comienza a acatar fielmente dichas normas, en tanto que la pérdida de su amiga le es presentada como castigo ante la desobediencia, lo cual conduce el pánico ante el olvido de la muerte (capítulo 4, 6, 10, 11, 12, 18 y 20).

A finales de 1948, Ana presencia varios tipos de violencia: el abuso sexual de Saturia en la finca (capítulo 7), el desplazamiento forzado de su familia por amenazas y el golpe militar de 1953 (capítulo 11, 17 y 19). Para ese mismo momento, la niña vive la muerte de su abuelo y los banquetes de festejo por la llegada del dictador al poder. Debido a la censura, Ana lee sobre los acontecimientos violentos del país (masacres contra los campesinos del Tolima (capítulo 21)) a escondidas en las noches. Algunos meses más tarde es ella quien se vuelve víctima de abuso por uno de los peones de su finca, lo que reactiva lo sucedido con Saturia años atrás. (capítulo 21).

En 1954, en el marco de la dictadura, hubo un recrudecimiento de la violencia y la censura a manos de los “pájaros” (capítulo 21). Este hecho obliga a los padres de Ana a vender la finca familiar, hecho del que la joven se entera por medio de los periódicos prohibidos. Al mismo tiempo, Ana se reencuentra con Valeria quien tiene ideales políticos definidos y un proyecto profesional claro, lo que la motiva a pertenecer a esta causa (capítulo 7). Sin embargo, advierte rápidamente que su cobardía no le permitirá avanzar en la militancia política (capítulo 19). Esto no impide al personaje asistir a reuniones clandestinas en la Arenosa sin autorización de sus padres (capítulo 19).

Durante dichos encuentros, Ana inicia una relación con Lorenzo, hermano de Valeria que cae a prisión a mediados de 1965 tras el incumplimiento de una promesa de aumento salarial. Desde prisión relata las torturas carcelarias (capítulo 9, 14 y 16). Los meses de privación contagian al joven del fervor de los estudiantes con los que comparte celda, hecho que despierta un deseo de cambio basado en la educación (capítulo 16). En 1967 Lorenzo fue capturado nuevamente por portar volantes revolucionarios y tras sufrir múltiples torturas logra fugarse de prisión (capítulo 20 y 24). A su salida descubre la muerte de su hermana después de un ataque a los chulavitas y pide a Ana que identifique el cadáver de su hermana, pues él se unirá a las guerrillas (capítulo 24). En las oficinas, Ana rinde declaración y reconoce el cuerpo mutilado de su amiga, quien ha perdido una pierna. Hecho que reactiva la memoria de la protagonista en relación con la pérdida de Julieta, las violaciones, los castigos y los periodos de violencia del país.

1.3 Criterios para la definición de la muestra de análisis

1.4 Identidad y estilo en el personaje Ana: entre el estilo indirecto libre y la memoria involuntaria

1.4.1 Sobre el estilo indirecto libre (EIL)

Dentro de los criterios tenidos en cuenta para la selección de la muestra se hallan el estilo indirecto libre (EIL) y la memoria involuntaria, dos rasgos estilísticos que atraviesan toda la diégesis y sobre los cuales se construye el enunciado. Así pues, esta investigación analiza la identidad del actor Ana en su relación con el narrador, en vista de que a lo largo de la obra la delegación de voces que realiza la instancia de enunciación diluye la línea divisoria entre el plano del relato y el de la diégesis, por lo que se pierde el efecto de objetividad del narrador omnisciente, una especie de dios fuera de todo tiempo y espacio que crea y delega (Tacca, 1986).

Esta técnica es considerada como estilo indirecto libre (EIL) y crea la ilusión de que los personajes se presentan a sí mismos y no son juzgados por un narrador que todo lo ve, se acerca al pensamiento y al sentimiento del actor. Esto no implica que el narrador desaparece, sino que una y otra voz, en ocasiones, se vuelven indivisibles, lo cual ilustra un despliegue de la evaluación narrativa distribuida en las voces de la enunciación y del enunciado. Este recurso estilístico pretende acercar el discurso literario a la oralidad, al omitir todo tipo de subordinación y hacer creer al lector que oye a otro. Igualmente, contribuye a la conciliación entre la fidelidad al pensamiento del personaje y la claridad del narrador en los detalles que inserta (Tacca, 1986).

No obstante, esta conformidad aporta ambigüedad al relato, la cual suele presentarse en la dificultad de distinguir el paso de una voz a la otra y de reconocer quién lleva esa voz. En la obra podría pensarse que quien lleva la voz quiere justamente esa oscuridad en la enunciación. En una época en donde el realismo mágico estaba en auge, la ambigüedad, desde el EIL, propone un realismo inseguro, “en tanto concepto que apunta a discutir cualquier tipo de perspectiva dogmática o absolutista, sea cual sea su estatuto ideológico.” (Montali, 2023, p. 230). La imprecisión, desde el estilo, opera como un mecanismo para hacer ininteligible las fronteras entre los hechos históricos y las vivencias del actor, “a la vez que opera como testimonio de una voz narrativa que ya no consigue afirmarse ni como una conciencia sólida y autosuficiente, ni como una voz capacitada para iluminar la verdadera esencia de los sucesos históricos.” (*Ibid.*, p. 228). La fusión de las voces conduce a una perspectiva de percepción de la historia desde la experiencia y no desde la visión omnipresente. Solo es posible evidenciar aquello que rodea al sujeto, de modo que la historia siempre será reconocida de manera incompleta.

Por medio del estilo indirecto libre, la obra cuestiona certezas y propone un pacto ambiguo con el lector, es decir, ni el enunciador ni el enunciatario pueden reconocer completamente los

hechos narrados. El EIL permite que la diégesis pase a través de la consciencia testimonial de un actor específico, pero a su vez involucra las voces de los otros personajes dentro de esta fuente primaria. Esto produce un efecto de intimidad respecto a los acontecimientos experimentados a la vez que contribuye a la ironía y al humor del discurso, proveniente de la ambigüedad de quien cuenta una cara de la historia. El actor elegido para el análisis no es humorista dentro de la obra, tampoco un experto en cuestiones de violencia, sin embargo, el tono en el que se refiere a los hechos contiene estos dos rasgos de lo ambiguo pertenecientes al EIL (Tacca, 1896).

1.4.2 Sobre la memoria involuntaria (MI)

El EIL, como base para la selección del corpus de análisis, da paso a otro recurso estilístico que contribuye a la construcción de la dinámica enunciativa. La indivisibilidad de las voces permite identificar el pensamiento del actor, el cual aparece en un orden kairológico, manifestado por medio de la memoria involuntaria (MI). Esta es la que trae a la conciencia de Ana los hechos que vive, pero conforme a su experiencia presente. El EIL se alimenta de este recurso clave dentro de la narrativa que contribuye al entrecruzamiento entre los eventos que refieren a la historia colombiana y a la vida personal de Ana. Dichos recuerdos aparecen de manera atiborrada en la mente del personaje y es así como se comunican al lector, como una mimesis de la forma en que muchas memorias llegan a la mente. La aparición repentina y caótica de recuerdos, previa al análisis de las ideas, refiere a la memoria involuntaria. Así, el EIL conecta las voces y transmite, en cierto grado, el caos del pensamiento del actor.

A lo mejor se le ha olvidado. O a lo mejor no me lo dice porque le da vergüenza. Quién crees tú que tiene la razón: ella con su vergüenza o mi mamá pensando que la gente va a decir que. Me parece que si continuamos empeñados en barrer muy bien la casa y en dejar

los biseles del bidet como un espejo nos va a agarrar tarde o temprano la menguante. Jamás supe por qué a uno lo agarraba la menguante, ni quién era esa señora. Vaya ligero, Chucho, porque si no, lo agarra la Menguante, aconsejaba mi abuela con aire de prudencia, y debió de ser pariente de la Patasola o de la Madremonte, figuras terroríficas que no me dejaron dormir tranquila hasta los doce por lo menos. Me las soñaba siempre, aullando por los montes, robándose a los niños que no les gustaba levantarse temprano, y por qué, me pregunto, tener que resistir todo de un golpe, desde tan tierna edad. (2019, p. 16).

En este apartado, correspondiente al capítulo uno, Ana mantiene una conversación introspectiva con Sabina sobre sus salidas a la Arenosa con Valeria, criticadas por su madre. Mientras reflexiona sobre sus vínculos pasados, sugiere la necesidad de preocuparse por cosas más serias que solo mantener la limpieza del hogar o de su propia imagen frente a los otros. En vista de que se trata de un discurso interno dirigido a Sabina, en su enunciación se cuela la expresión tradicional empleada por su abuela en su niñez “nos va a agarrar la menguante”, para referirse al hecho de que se están quedando sin tiempo, a la necesidad de apresurarse ante el eventual final.

De la rememoración de esta expresión se desprende el recuerdo de leyendas, como la Patasola y la Madremonte, utilizadas para disciplinar. La primera de ellas refiere al castigo de una mujer a causa de su adulterio, con el propósito de infundir terror ante el engaño. Por su lado, el segundo relato, alude a una mujer que castiga a los aprovechados. Ambas narraciones tienen como objetivo el control sobre el comportamiento de los niños. El paso entre los recuerdos (la vergüenza de la madre por su comportamiento-la reflexión sobre el control institucional y la pulcritud y la intimidación con las leyendas) ocurre de manera abrupta y fragmentaria. Una idea lleva a la otra, sin que necesariamente haya un hilo conductor local; no obstante, desde una perspectiva

englobante esta yuxtaposición de imágenes y de recuerdos fragmentarios convergen en la vida del sujeto.

La memoria involuntaria se encarga de iluminar elementos que parecían abandonados en el recuerdo de Ana, llegan a ella como imágenes yuxtapuestas e inconexas con la idea anterior, de estas posteriormente tendrá conciencia y emitirá su sanción “por qué, me pregunto, tener que resistir todo de un golpe, desde tan tierna edad.”. Con la MI, el pasado se hace presente fuera del dominio de la inteligencia, de manera que las imágenes aparecen desde un interior privado de juicio en donde se halla la sustancia de lo vivido (Porta, 2021). Esta evocación involuntaria ilustra la impronta del poder institucional traducido en el ámbito doméstico lo que constituye la lógica del poder que estructuraba la sociedad colombiana del siglo XX.

La figura de control institucional a través de la violencia corporal es una imagen recurrente dentro de la obra, no solo desde el gobierno, sino desde el ámbito doméstico y escolar que actúan como microestructura del poder estatal. La memoria involuntaria no solo hace emerger vivencias, sino también rastros del poder disciplinario que configuró los comportamientos de los sujetos bajo la violencia política y moral de la época. Desde el recuerdo, Ana no solo reactiva sus traumas pasados, sino que recupera una memoria colectiva, sobre la cual se ha impuesto el olvido y el silencio. Así, el EIL reproduce esa interioridad del personaje y se encarga de dar voz a la conciencia atravesada por el poder y la represión, lo cual transforma la memoria involuntaria en un espacio en el que lo personal y lo histórico se funden.

1.4.3 La circularidad de la memoria involuntaria

La memoria involuntaria, como recurso estilístico, estimula un surgimiento constante de yuxtaposiciones que vuelven de manera cíclica, se entrecruzan entre sí y pueden ser olvidadas en

cualquier momento. (Callabed y Novoa, 2008). La disolución del yo provocada por esa memoria se refuerza en la mezcla de las voces del narrador y de Ana a través del EIL. La MI asemeja la pérdida de control de la conciencia que sucede en los sueños, es el relajamiento de esta el que conduce a una asociación libre, por esto que la diégesis no esté organizada de manera lineal. De modo que entra en juego una visión de mundo de la mano de un sujeto doliente que rememora su experiencia.

La MI se realiza a través de la espera, no es posible buscar la sensación que devela elementos en apariencia olvidados por el actor, sino que funciona a través del azar. El actor es pasivo frente a la irrupción que sufre, por ello que la conciencia del actor sea atravesada por estas sensaciones mientras se encuentra en el periodo de vigilia en su cama. Puesto que las imágenes provenientes de la MI escapan a la evocación consciente, los hechos lejanos que la atraviesan son irrepetibles y a esto podría deberse que un acontecimiento (muerte de Julieta, muerte de Valeria, el Bogotazo) aparezca rememorado múltiples veces desde perspectivas distintas que refieren al mismo momento y al mismo sujeto que lo evoca.

Esta unión entre el pasado y el presente a través de la rememoración irrepetible e inasible de hechos construye la identidad del sujeto en tanto que irrumpe en el *continuum* de su vida actual. No obstante, estas memorias causan extrañeza en quien las recibe, puesto que pueden pensarse como “indicios de una pérdida, de un olvido, de algo que –en ese estado– pervive en el interior oculto que resulta tan propio y extraño a la vez” (Llorens, 2018, p. 225). Es un distanciamiento con el recuerdo, un desconocimiento de lo precedente, una imagen relámpago que alumbra momentáneamente lo vivido y vuelve a dejarlo en oscuridad. La memoria involuntaria pone en evidencia tensiones dentro del mundo interior de Ana, el recuerdo y el olvido, la vivencia y la

experiencia, la acción y la pasión; el actor es ajeno a su propia interioridad, un testigo incapaz de iluminar su propia historia.

La memoria no tiene la facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro... no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando ella quiere o cuando puede, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo automáticamente (Bergson, 1977, p. 47).

La conciencia no organiza ni decide la llegada de ciertas imágenes, estas se imponen desde un estrato profundo del recuerdo, como un tipo de residuo afectivo que se despierta con los eventos presentes. Estas rememoraciones involuntarias surgen a manera de resplandor, por lo que su enunciación, en apariencia desordenada, responde a otro recurso estilístico, el monólogo memorial. La obra imita el flujo de la memoria cuando se vuelve lenguaje, los recuerdos no aparecen porque la mente divaga, sino porque un recuerdo se activa a través de una emoción, un trauma, una imagen, un sonido o una palabra. Se manifiesta la imposibilidad de organizar una memoria que ya forma parte del olvido y cuya imagen no puede ser retenida por mucho tiempo, no se puede regresar. Por el contrario, son yuxtaposiciones de recuerdos que aparecen rápidamente y no dan tiempo al sujeto de ubicarlas temporal o espacialmente en un orden determinado.

Este fluir del pensamiento se compone de recurrencias estilísticas que lo caracterizan: prolongación del momento presente, asociaciones al azar, sintaxis acumulativa, latiguillos, eslóganes publicitarios, entre otros. Su memoria es perforada por múltiples discursos, las cuales no aparecen en mayor o menor medida de manera fija, sino que dependen de las estrategias de construcción de sentido implementadas en el texto, que determinan los que priman en la memoria. La construcción identitaria del personaje se realiza por medio del recuerdo, se reconstruye a través

de los fragmentos que irrumpen en su conciencia. El sujeto cede el paso a la invasión de las cosas, no hay un acontecimiento de origen o uno con el que se pueda concluir, no hay centralidad en alguna de las memorias, cada una gira en su propia órbita.

1.5 Identidad y estilo del personaje Ana: entre el cuerpo propio, la alteridad y el espacio

La delegación de voces tiene lugar desde el narrador, correspondiente a una tercera persona encargada de hablar de una serie de acontecimientos que implican a Ana y a otros personajes. Sin embargo, esa tercera persona asume el rol de un “yo”, cuando delega la voz a Ana, de un “él” o “ella” cuando la delega a un personaje testigo y la de un “nosotros” cuando la delega a miembros del estado o a colectivos revolucionarios. A partir de estos dos recursos estilísticos se ha llegado a la selección del narrador y del actor Ana, cuyas voces se mezclan constantemente a través del EIL, puesto que la diégesis es presentada a partir de la conciencia de Ana, la cual evoca desde la memoria involuntaria. A ello se debe la pertinencia estilística de su selección para el análisis de las dinámicas enunciativas que construyen la identidad de este personaje a lo largo de la obra. Igualmente, se debe resaltar que estos dos recursos son permanentes en la enunciación, por lo que se podría plantear la hipótesis de que estos, anudados a otros hechos de estilo, responden a un nivel estratégico en la organización enunciativa que orienta las posibilidades de sentido.

El EIL y la MI han sido recursos estilísticos trabajados desde finales del siglo XIX e inicios del XX por diversos autores. El EIL aparece en varias novelas de autores como Dickens, Flaubert, Galdós, Henry James, Joyce, Woolf, por mencionar algunos. Por su parte, la MI puede rastrearse en autores como Tolstoi, Dostoievski, aunque es mayormente asociado a la obra de Proust. En una búsqueda por la exploración de la subjetividad, estos recursos pretenden un realismo psicológico íntimo respecto a las ideas y sensaciones de sus personajes. Estos procedimientos estilísticos

permiten la construcción identitaria del actor desde adentro; el modo en que este se enuncia en un diálogo interno consigo mismo y con quienes evoca favorece la introspección y la expresión de la pasión, mientras se relega la acción.

1.5.1 La muerte de Julieta: núcleo estructurante de la diégesis

En vista de que la MI provoca la yuxtaposición de imágenes sin mostrar jerarquía, no podría decirse que hay un acontecimiento más importante que otro, sin embargo, la rememoración constante de la muerte de su amiga Julieta lleva a Ana a regresar sobre los distintos eventos de su vida. Es decir, a raíz de la evocación de este hecho en varios apartados y desde perspectivas diversas, Ana conecta su infancia más lejana en la finca y su adolescencia de militante forzada, desde el Bogotazo hasta el Frente Nacional. La muerte de Julieta es una imagen que reaparece en los cuatro apartados de la novela y une la conciencia de Ana con otros personajes y eventos de su vida, puesto que no se tiene noción de lo que la precede o la sucede.

Este acontecimiento se conecta constantemente con la muerte de Valeria, amiga suya en la adolescencia y quien fallece en un ataque contra los chulavitas en 1967. La relación de Ana con Valeria es la que le hace notar su vida burguesa y acomodada en medio de la guerra y la carencia. Sin embargo, no es la función crítica y transformadora la que define el marco de sus relaciones, sino, de nuevo, la muerte. El reconocimiento del cadáver de su amiga conecta a Ana con el encarcelamiento de Lorenzo, las cartas que este le envía y su partida con las guerrillas; hecho que abre y cierra la diégesis. De este modo, la MI de Ana vuelve de manera circular sobre estos episodios, los mira desde distintos planos y los relaciona con otros momentos de su vida privada en la infancia, así como con hechos históricos.

El análisis se articula, entonces, desde este acontecimiento narrativo central, entendido no solo como reiterativo, sino como dispositivo organizador de la diégesis. Por un lado, sirve como punto de condensación a partir del cual se activan procesos de rememoración, que no solo reconstruyen eventos culminados, sino que reinscriben experiencias corporales que hacen emerger los distintos espacios como ámbitos de afectación, control, humillación o liberación del cuerpo. Por el otro, se actualiza en dos eventos posteriores, la fuga de Lorenzo y el reconocimiento del cuerpo de Valeria en las oficinas del DAS. Tanto en la rememoración como en la actualización del evento, el cuerpo del otro es agredido en el marco institucional, ya sea el familiar, el escolar o el gubernamental.

1.5.2 Espacios y experiencia corporal: de la infancia a la adultez

A partir de ese acontecimiento el análisis focaliza la articulación entre el cuerpo propio, la alteridad, el espacio y la memoria. En una primera instancia, se abordan los espacios asociados a la infancia de Ana; la casa, la finca, el colegio y el circo, puesto que estos ámbitos configuran la corporeidad del personaje y de los otros con los que confluye allí y que ejercen una perturbación en ella. Cada espacio impone condiciones de afectación al cuerpo, ya sea por medio de prácticas disciplinarias, de humillación, de control³ o, en el caso del circo, de libertad. El interés no consiste en realizar una descripción temática de los sitios, sino en mostrar el modo en que el cuerpo es afectado según el espacio que lo acoja y así identificar los rasgos recurrentes y destacados en la construcción del yo, a partir de la acción y de la construcción enunciativa.

³ La tía Lucrecia era una especialista en mortificar niños. Se cebaba con ellos desde su tierna infancia y no paraba nunca, hasta que indefectiblemente lograba su objetivo. Torturarlos. Darles vermines hasta que se morían de vomitar el bacalao (2019, p. 41).

Además de los lugares de infancia, Ana frecuenta dos espacios más durante su adolescencia, entre los trece y los veintiséis años; por un lado, la Arenosa, lugar de reuniones militantes con Lorenzo y Valeria, aunque el espacio solo aparece de manera referida en 1967 en los discursos introspectivos de Ana con Sabina horas antes de reunirse con Lorenzo y enterarse de la muerte de su amiga⁴. Solo a través de estos discursos reflexivos se conoce su existencia y la relevancia que ha tenido para el personaje. Por otro lado, las oficinas del DAS, en donde reconoce el cuerpo de Valeria y, a su vez, presencia agresiones al cuerpo de grupos minoritarios y de los estudiantes retenidos⁵. En ambos entornos el cuerpo es violentado por la autoridad estatal e incluso por su propio núcleo cercano, Lorenzo, con quien tiene un encuentro sexual forzado⁶. La brutalidad corporal se hace más fuerte en los espacios de la adolescencia, el cuerpo es despojado de su humanidad, es coaccionado y reducido a la animalidad. Estos sitios configuran la identidad de Ana desde su cuerpo que se encuentra en tensión con el de los otros.

1.5.3 Configuraciones intersubjetivas de la experiencia

El análisis del estilo permite identificar recurrencias y destellos (Fontanille, 1999), la organización del entramado estilístico, a partir de la exploración figurativa y narrativa, da cuenta de la construcción identitaria del personaje, la cual se da tanto en la percepción suya como en la del otro en el espacio que los configura. De este modo, las relaciones intersubjetivas resultan

⁴ (...) él llegó despavorido a La Arenosa. Nos encontramos a las siete, le dijo por teléfono” (2019, p. 361)

⁵ Atravesaron el pasillo, donde vio un hombre que le pegaba a una mujer (...) y ella notó que casi todos tenían heridas en la cabeza o en la cara y sangre en les vestidos... “y entonces él, ¿ya ve?, no es nada, y se pasó la lengua por sus labios rechonchos, y sin quitarle el ojo de los muslos (p. 257).

⁶ y comenzó a besarla, a desvestirla lentamente, pero ella estaba arisca, retrechera, y cuando él le preguntó que qué te pasa ya estaba dentro de ella (2019, p. 362).

necesarias para llevar a cabo el análisis de la identidad discursiva, construida a partir de la acción, de la modalización y de los dispositivos afectivos en relación con la alteridad. Por ello se propone la focalización de algunas de las relaciones que el actor Ana mantiene con otros personajes en los distintos espacios en los que se relacionan y que configuran su identidad en relación con los cuerpos afectados en ese espacio.

Se hace necesario mencionar que Ana conversa solamente con tres personajes; Sabina, Lorenzo y un agente del DAS. En las dos últimas conversaciones Ana vuelve constantemente sobre la muerte de Julieta unida a las sensaciones que se despiertan en ella al ver a Lorenzo herido e identificar el cuerpo de Valeria. Esta investigación focaliza momentos de estos tres diálogos, atravesados por las rememoraciones recurrentes de Ana: la muerte de Julieta, el Bogotazo, la infancia en la finca, su reencuentro con Valeria, sus críticas al orden y a la pulcritud.

Las conversaciones fragmentarias son a menudo interrumpidas por los procesos de rememoración de Ana, los cuales se activan a través de las sensaciones corporales. De este modo, la palabra del otro aparece menos como una voz autónoma y se presenta, al igual que el cuerpo, como un detonante de la memoria a través del cual se reconstruyen elementos del pasado y del presente. Así, las voces y el cuerpo del otro en el espacio se incorporan al análisis como formas de enunciar que inciden dentro de la construcción identitaria del personaje. El interés metodológico no radica en la extensión de las intervenciones verbales, sino en el modo en el que la alteridad concibe a Ana a través de su cuerpo en el espacio, y la manera en la que el decir y la experiencia corporal la llevan a rememorar otros espacios y otras afectaciones.

1.5.4 *Ana-Sabina*

El diálogo más extenso que Ana sostiene es con Sabina. Es a la única persona adulta a la que Ana se refiere directamente y le pide explicación. En su adolescencia, sucede algo similar, Ana solo conversa con ella, muchos de sus diálogos son internos, pero es allí en donde refiere hechos de su vida e ideas que le surgen, la diégesis pasa por ese estado de inconsciencia antes de encontrarse con Lorenzo y posteriormente reconocer el cuerpo de Valeria. Es la única conversación que se mantiene a lo largo del proceso de construcción identitario de Ana, el único vínculo que prevalece entre ella y su hogar. Sabina parece funcionar como el anclaje de Ana a su casa, ni su hermano, ni su madre y aún menos su padre mantiene una relación enunciada con el personaje.

Durante estos diálogos introspectivos, los episodios de violencia son recuperados de modo recurrente por la memoria de Ana, ya sea para referirse al silencio que su familia le imponía, ya sea para hacer alusión a los maltratos y represiones que sufrió durante sus años de escolaridad. Ana se remite constantemente a hechos puntuales en los que era reprendida o silenciada, charlas caracterizadas por las sanciones negativas que ella hace a su empleada por su obediencia ciega al sistema⁷, a la crisis política, pero sobre todo al olvido de la sociedad, a su ceguera voluntaria.

Dentro de las conversaciones introspectivas de Ana-Sabina ocurre la experiencia sensorial de la infancia vinculada a la de la adolescencia y ubicada en los distintos espacios. Este diálogo funciona como puente entre estas dos edades de la vida y otorga un anclaje histórico del carácter del personaje considerado como disposición duradera y adquirida en el tiempo. Es decir, su

⁷ La aberrante y malsana costumbre de irrespetar el más elemental de los principios, simplemente porque su mamá dijo que (2019, p. 28).

costumbre de narrar a Sabina sus sentimientos, de criticarla sin realmente decírselo, de pensar sin hacer, son rasgos que definen el aspecto ético del sujeto, una sanción al mundo exterior y a sí mismo (Ricoeur, 2006). El estudio de las recurrencias permite reconocer aquellos rasgos que se han mantenido en el tiempo, y puesto que Sabina es el único vínculo que Ana preserva con su infancia, se hace pertinente para el estudio identitario del personaje.

1.5.5 Ana-Lorenzo

Una segunda voz focalizada es la de Lorenzo, hermano de Valeria, con quien Ana mantiene una relación amorosa y cuyo vínculo le permite conocer las torturas sufridas por los encarcelados en la dictadura y, posteriormente, en la unión de los partidos. Esta voz toma lugar a partir de las cartas que le envía a Valeria, a las cuales Ana tiene acceso en su única conversación en la Arenosa, en el marco de la muerte de Valeria, antes de que este se enliste a la guerrilla en 1967, después de la muerte de Camilo Torres. Esta voz testimonial es tomada en cuenta para el análisis, ya que permite a Ana conocer las torturas padecidas dentro de la dictadura y la época de represión previa a la instalación del Frente Nacional y, a su vez, es la segunda conversación que Ana sostiene durante sus rememoraciones y la que activa partes de los castigos de la infancia. Los relatos del personaje ilustran el maltrato sufrido por el cuerpo de los otros en su primer encarcelamiento y, posteriormente el suyo propio, animalizado y torturado⁸.

⁸ no fui al entierro porque esos hijueputas me dijeron que si quería asistir iría con esposas... ¡malparidos de mierda! Yo prefiero cagar para adentro y tragarme los orines y aguantar mecha en ese cuarto donde me tienen encerrado interrogándome sin darme una gota de alimento, hasta el domingo, cuando me llevan otra vez, y veo al tipo que insiste en que me tienen sindicado como un agitador, que yo tiré una bomba... y me colocan otra hasta que dejo de respirar prácticamente pues es un torniquete que da vueltas y vueltas con los tales elásticos que me trituran la cabeza y me joden los párpados que se me quedan incrustados sin poderlos cerrar qué dolor tan verraco y a esas alturas llevo dos días sin comer (2019, p. 350).

Las alusiones al cuerpo desprovisto de dignidad, viviendo en medio de sus propias excreciones, humillado, golpeado y reprimido, como Lorenzo encarcelado, es una imagen recurrente a lo largo de la obra. El cuerpo es implementado como forma de sometimiento, de domesticación, ante una ley que debe ser respetada y ante la cual se han revelado. Esto no solo sucede en las prisiones, sino en las instituciones escolares que ejercen constantemente el poder sobre el cuerpo. El dolor infringido al cuerpo actúa entonces como un tipo de expiación hacia la culpa, una forma de reivindicación con Dios, en el caso de Ana en su infancia, y con la patria, en el caso de Lorenzo. Sus cartas están guiadas por la misma memoria involuntaria que orienta la memoria de Ana al leerlas. Las ideas salen de manera atiborrada e incluso inconexas, imágenes yuxtapuestas de lo que ha sido su experiencia de maltrato en prisión, de quienes son culpables de ello, incluso sus epístolas incluyen una declaración oficial de un miembro de los grupos insurgentes asesinado, de modo que la obra inserta géneros dentro de otros géneros.

1.5.6 Ana-agente del DAS

La tercera voz focalizada refiere al agente de DAS que toma la declaración de Ana cuando esta va a reconocer el cadáver de Valeria, hecho posterior a la partida de Lorenzo y que cronológicamente cierra la diégesis. La conversación entre ambos es pequeña, pero en el desarrollo de esta, Ana va y viene entre su pasado en el cementerio y su presente en los calabozos del DAS lleno de niños y jóvenes golpeados y a la espera de una reprensión. Este representante de la justicia no solo agrede el cuerpo de Ana desde la observación, sino que también transgrede el cuerpo de Valeria de manera directa. El cuerpo es cosificado en los espacios institucionales y puesto a merced de las autoridades. Estas tres voces permiten explorar los acontecimientos históricos desde la

conciencia de Ana y de otros implicados que interfieren en la percepción que el personaje tiene de los hechos.

1.5.7 Entre la historia y la vivencia

Si bien el análisis se concentra en un acontecimiento vivencial, la muerte de Julieta, esto no indica que los eventos históricos no fueron tomados en cuenta. Por el contrario, estos configuran el espacio en donde los cuerpos interactúan y, por ende, la identidad de los sujetos. El Bogotazo (1948), que desata el periodo conocido como la Violencia en Colombia, la dictadura de Rojas Pinilla (1953), la masacre de los estudiantes en la Universidad Nacional (1954), la lucha entre partidos políticos, la instalación del Frente Nacional (1958) y la muerte de Camilo Torres (1966), se viven por medio del cuerpo de los personajes; la pérdida del primer diente de Ana, los latigazos de la monja, la violación en la finca, la amputación de la pierna de sus amigas. La historia irrumpe en las vivencias de los actores, reconfigura sus vínculos y se convierte en experiencia compartida.

La diégesis cronológica da inicio en 1948 con la muerte de Gaitán, en ese mismo año muere Julieta, mejor amiga de Ana, de modo que se instala una lógica de pérdida que marca la historia nacional e individual, puesto que culmina con el asesinato de Camilo Torres y el de Valeria, militante política. De este modo, no es posible hablar de la focalización de algunos hechos históricos, puesto que estos operan en función del cuerpo afectado en el espacio, de manera que uno o varios eventos podrían incidir a la vez. Por ello no se realiza una selección temática con base en los hechos históricos, sino que es la conciencia narradora del personaje, a través del EIL y la MI, la que determina los eventos de la historia intrincados a su experiencia personal y que construyen su identidad.

1.6 Descripción de las muestras de análisis

Una vez establecidos los criterios que esta investigación adoptó para la selección de la muestra, se procede en este apartado a precisar los pasajes seleccionados para el despliegue analítico. Se debe resaltar que el estilo es abordado de manera análoga a la identidad, en su dinamismo entre las constantes formales y las variaciones significativas. A partir de esto, las focalizaciones refieren a una vivencia (muerte de Julieta) retratada desde diversas perspectivas del mismo personaje (Ana) en diálogos introspectivos y en conversaciones con tres personajes (Sabina, Lorenzo, agente) en el marco de los espacios en los que el cuerpo es mayormente afectado (casa, finca, escuela, circo, la Arenosa y las oficinas del DAS) y de los eventos históricos.

Así pues, ya que las relaciones dependen de un hecho particular de la conciencia de Ana y dado que abordaje analítico se orienta hacia el examen detallado de aquellos rasgos que condensan recurrencias y rupturas a lo largo de la diégesis, este estudio no consideró pertinente el estudio temático por capítulos. Por ende, los apartados seleccionados no son todos en los que aparecen los lugares o los personajes, sino aquellos que sirven de umbrales estructurales de la obra.

El evento transversal a la diégesis es todo el ritual del entierro de Julieta, quien muere arrollada por un tranvía, hecho que funciona como eje de condensación identitaria. Las rememoraciones de la muerte de su amiga conectan la infancia de Ana en su finca, en el colegio de monjas y en el circo de Tina, con la identificación del cadáver de Valeria en las oficinas del DAS después de la muerte de Camilo Torres. Como se evidenció en la explicación de la estructura de la novela (tabla. 4). Estos hechos atraviesan trece capítulos, por lo que analizarlos uno a uno sobrepasa los límites de esta investigación, dado que se trata de un análisis semioestilístico que se concentra en elementos mínimos que hacen eco a toda la obra. Es por ello serán analizados de manera exhaustiva el capítulo cero y el veinticuatro, en vista de que ambos operan como nodos

estructurales que condensan imágenes, símbolos y problemas que atraviesan la obra. Esta selección no implica la desatención del resto del texto narrativo, sino que responde a la lógica de irradiación interna del texto, puesto que el capítulo final integra el capítulo cero y reactiva las rememoraciones que conducen a otros espacios y momentos, todos atravesados por el mismo evento y por variaciones corporales en la interacción.

1.6.1 Capítulo condensador

El capítulo cero funciona como imagen germinal de lo que serán las recurrencias estilísticas y axiológicas de la obra. De este modo, la novela mantiene una forma cíclica en la que el episodio final no cierra, sino que reactiva toda la obra por medio de la memoria involuntaria, que no jerarquiza recuerdos ni avanza de forma lineal, sino que visita constantemente un origen traumático. La memoria puede ser entendida como una estructura radicular, un sistema de raíces que se extiende desorganizadamente por el texto y conecta cuerpos, espacios y tiempos, a la vez que retorna reiteradamente a un mismo punto de origen (la muerte de Julieta). De este modo, la novela no posee un cierre narrativo, sino que funciona a partir del movimiento de regreso permanente sobre un evento fundador que sostiene y articula la totalidad del entramado estilístico.

El capítulo cero se amplía en el capítulo final (veinticuatro). En su diálogo con Lorenzo, Ana, perforada por el ruido masivo que fractura su identidad, medita sobre la sensación de asfixia que la posee, al engaño de su entorno y la necesidad del retorno a la raíz, de la gestación, del regreso a lo más mínimo⁹. Este renacer con el que se abre y se cierra la obra está atravesado por la

⁹ ¿Podré olvidarme un día que yo nací de un vientre, de un orgasmo, de un acto como todos los actos de otros días, de un espermatozoide unido a un óvulo, de algo que fue la causa de que hoy esté yo aquí, presente (2019, p. 363).

evocación constante de la muerte, es decir, el ciclo vital que no se detiene, la historia que vuelve a empezar y se mantiene en bucle. Aunque el evento transversal repercuta en toda la novela, el análisis solo se enfocará en aquellos apartados en donde las afectaciones corporales conducen a la conexión con otros periodos de la vida, tales como el capítulo uno, dos, siete, diez, dieciocho, veinte, para dar un ejemplo de algunos de ellos.

1.6.2 Capítulo de despliegue

Desde el apartado final se reactivan espacios (la escuela, la finca, la casa, la Arenosa) y sensaciones corporales de opresión que caracterizan toda la diégesis y establece conexiones directas con lo narrado previamente. El capítulo veinticuatro funciona como recipiente de recuerdos que atraviesan la conciencia de Ana desorganizadamente, lo cual deja vislumbrar, de entrada, la forma en la que Ana es perforada por su medio.

Las analepsis estructuran la temporalidad de la diégesis al regresar constantemente a las muertes de Julieta y Valeria, vista desde diversas perspectivas. La memoria funciona como un movimiento espiral, eventos sobre los cuales se da vuelta y que permiten alejarse del centro e ir a la periferia con otros eventos que se vinculan en menor grado con el hecho principal. En este proceso, prolepsis y analepsis impiden la linealidad de la narración, refuerzan una estructura que se repliega sobre sí misma, se recoge y se extiende, como se ilustra en el apartado final. El tiempo no responde a una lógica de avance, sino a un ir y venir que rearticula los episodios desde nuevas sensaciones, es decir, la narración inicia y concluye en el mismo punto.

1.7 Nodos de condensación y despliegue

1.7.1 *Capítulo germinal (capítulo cero)*

La identidad del personaje Ana es analizada como una construcción progresiva que involucra elementos de permanencia y de cambio. Previo al análisis, desarrollado en los capítulos uno y dos de esta investigación, se hace necesario detenerse en una instancia primigenia, el capítulo cero, ya que a partir de este se establecen las categorías de análisis del presente estudio. En primer lugar, este apartado ilustra la configuración del plano simbólico-temático sobre el cual se organiza el campo de sentido en el que se inscribe la experiencia del personaje. Esta dimensión se articula a partir de núcleos temáticos como la infancia, la muerte y la censura, en donde prima la relación del cuerpo vulnerado con los espacios que transita, ya sean íntimos o institucionales. En la infancia el personaje posee una agencia relativa en los espacios transitados, aunque mediada por formas de censura que regulan su acción. Tras la muerte de su amiga Julieta, la lógica de la censura se intensifica en la medida en que la pérdida no aparece como un hecho inteligible, sino como un evento ambiguo construido alrededor del castigo corporal que anula la agencia de la protagonista (estrato ideológico).

Los planos simbólico-temático e ideológico encuentran su correlato en el plano sintáctico que favorece las transformaciones afectivas de Ana a lo largo de la narración. Esto se manifiesta a través del EIL y de la memoria involuntaria que atraviesan la diégesis. Ambos procedimientos contribuyen a la desestabilización del discurso e impiden una focalización estable que produce un efecto de descentramiento enunciativo. Dicho efecto se comprende como una desestabilización de la instancia de enunciación unificada, producto de la irrupción y superposición de voces, discursos y temporalidades dentro de la conciencia del personaje. En la novela, el personaje se encuentra

atravesado por múltiples voces que irrumpen en su conciencia y que, gracias al EIL, se entremezclan y dificultan la identificación de un enunciador estable. A estos dos procedimientos estilísticos transversales se suma la elipsis enunciativa posterior a la muerte de Julieta, lo cual marca un punto de inflexión en la diégesis, ya que se suprime la enunciación de varios años de la vida del personaje. Estos procedimientos debilitan la identificación de un enunciador estable e ilustran una conciencia atravesada por voces que son heterogéneas.

Los episodios traumáticos, no obstante, no desaparecen, sino que yacen latentes en la memoria de la protagonista, la cual se desplaza de modo discontinuo por los acontecimientos que la interpelaron. Dicha memoria se reactiva con la muerte de Valeria, mejor amiga de su adolescencia, e ilustra que aquello que fue sancionado en el cuerpo retorna desde la memoria discontinua. De este modo, se configura una tensión en torno al cuerpo inmovilizado por la censura institucional y la memoria que, lejos de fijarse, se mantiene en movimiento y rearticula el pasado desde el presente, de forma que la inacción corporal no es sinónimo de olvido.

Este capítulo cero, retomado y ampliado en el capítulo veinticuatro, anticipa y concentra la totalidad de la novela en la medida en que contiene de forma germinal las isotopías figurativas que atraviesan la diégesis. Este episodio funciona, a su vez, como presentación de las imágenes (árbol, pájaro, laberinto), símbolos (escuela y prisión como espacios de vigilancia, el silencio y el orden como formas de censura, el cuerpo como superficie de inscripción) y problemas centrales del texto (identidad, cuerpo, memoria), una prolepsis de varios apartados centrales de la obra, como las muertes de Julieta y Valeria, el encierro y las torturas de Lorenzo. Estos elementos se condensan en el capítulo cero y se despliegan en el apartado final (cap. 24) en el conjunto de la narración, refuerzo de la imagen radicular que preserva la obra.

1.7.2 El motivo infantil: una pájara en el árbol

Ahora bien, uno de los primeros ejes simbólico-temático mencionados previamente se refiere a la infancia. “Estaba la pájara tinta sentada en el verde limón” alude a la ronda que sirve de título a la obra y que refuerza el motivo infantil. La expresión apunta a la alienación de la conciencia invadida por todos los flancos simultáneamente, con el uso del verbo en pretérito del imperfecto “estaba”, tiempo verbal que no marca ni inicio ni cierre y con ello refuerza la suspensión en el tiempo en tanto que se detiene el curso de la acción. El enunciado es una oración atributiva, donde se predica un estado del sujeto (sentada, que es el atributo). Este es un detalle sintáctico correspondiente a las oraciones copulativas (de estados, no de acción). Sin embargo, en la búsqueda de Ana, el enunciado refiere a un tiempo pretérito, diferenciado del presente, lo que supondría la posibilidad de un después narrado en la novela. Aunque, el tiempo de “estaba” no clausura el estado de manera definitiva, sino que lo deja ante la posibilidad de transformación, en el desarrollo de la novela dicha apertura no logra actualizarse plenamente. De este modo, el enunciado produce una idea de fijación que anticipa la falta de agencia de Ana a la vez que otorga una visión cosificada e inmovilizada del “pájaro” que debiera estar volando, lo cual refiere, a su vez, a las amigas de Ana (Julieta y Valeria), caracterizadas como “pájaras”, y cuyo cuerpo es objetualizado posterior a la muerte.

La idea de inmovilidad se articula con la figura del “pájaro” con la que se abre la narración e introduce una de las imágenes recurrentes dentro de la obra, la metáfora aviaria que aparece vinculada a las dos amigas de Ana y a esta misma. Dicha imagen anticipa la novela en lo que parece una reescritura paródica del romanticismo becqueriano “Volverán las oscuras golondrinas”. En el poema de Bécquer aparece la naturaleza asociada a la inmutabilidad de la muerte, este elemento natural encarnado en “las golondrinas”, “las madreselvas”, “las flores” ilustra el eterno

retorno del ciclo natural que renueva; en oposición a la pérdida del amado: “mudo, absorto, de rodillas”. Asimismo, dentro del poema se ilustra la presencia del futuro para enfatizar tal regreso del orden natural, en contraste con el pretérito perfecto que marca el cierre definitivo de una acción o estado. Igualmente, la obra abre con una secuencia en futuro – presente – pasado que remite a la imagen del pájaro: “Vendrán seguramente de Tailandia. Imposible. Se ve por el plumaje, dijiste dando una chupada profunda al cigarrillo” (2019, p. 9). Esta construcción temporal ilustra la posibilidad de movimiento de la naturaleza en comparación con el pájaro estático, a la vez que prefigura el viaje temporal hacia los orígenes de la consciencia de Ana desde el primer diente de leche caído durante el Bogotazo, y de allí hacia adelante.

La imagen del “pájaro” no opera de manera aislada, sino que aparece unida a una segunda figura de gran importancia sobre la cual se estructura la novela, “el árbol”. En efecto “la pájara pinta” se encuentra “sentada en el verde limón”, sugiere la inscripción del motivo aviario sobre un soporte vegetal, el árbol. Dicha relación se despliega a lo largo de la obra y funcionará no solo como figura, sino como lugar de origen. El “árbol” se vuelve motivo estructural de la obra en tanto que opera como centro de la memoria. Este guarda una relación directa con la infancia de Ana, un árbol de guayabo que se encontraba en el patio de su abuela y del colegio. Dicha figura vincula su infancia tanto con Julieta a los ocho años¹⁰, como con Valeria a los cuatro años¹¹. Esta imagen opera como eje temporal que vincula el pasado con el presente, pues aparece como imagen final

¹⁰ Julieta... ¡Qué...! ¿Te gustaría ser pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú...? ¿A mí?, ¡pues claro...!, y sin hacerle caso a Rudolfinia que las amonestaba ¡se romperán la crisma, niñas!, ¡que se bajen de ese árbol...! (2019, p. 260).

¹¹ Me acuerdo que pasábamos las tardes enteras subidos al guayabo y cuando nos llamaban a comer yo le decía... (2019, p. 270).

en el patio de la Arenosa: “Un árbol gigantesco, seco, los ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón...” (2019, p. 11).

Esta recurrencia permite señalar el motivo del “árbol” como imagen que articula el tiempo de la narración, en la medida en que hace visible el retorno al pasado desde el presente. Desde esta perspectiva, el árbol no remite únicamente al origen del personaje, sino que funciona como eje organizador de su experiencia, marcada inicialmente por la inocencia y posteriormente por el desencanto en su edad adulta. Sin embargo, el árbol no solo funciona como anclaje a la experiencia del personaje, sino que a su vez opera como espacio que contiene, fija y, finalmente, colapsa. La imagen de la “pájara sentada” indica la posibilidad de movimiento del personaje subordinada a una estructura fija representada por el árbol y con ello anticipa la ausencia de agencia que se consolidará como una disposición permanente del carácter de la protagonista. Resulta significativo que el único momento en el que las “pájaras vuelan” ocurra antes de la muerte de Julieta, cuando las niñas desobedecen a la monja. Posterior a este evento, la imagen del pájaro aparece unida a otra figura, el agua “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”, lo cual refuerza el desajuste y la parálisis. La “pájara” no regresa a ese árbol y cuando vuelve a él será a la edad de veintiséis años, momento en que se desmorona esa figura y con ella se diluye el origen y, a su vez, la imposibilidad de sostener la experiencia propia.

1.7.3 Despliegue espacial

De la misma forma que las figuras de la pájara y el árbol conectan a Ana con su infancia y con la muerte de sus amigas, asimismo la conecta con los espacios por los que transitó, tanto en su edad temprana como en su adultez. En ese sentido, el capítulo cero se despliega en el capítulo veinticuatro, donde se actualizan de manera condensada los núcleos narrativos de la obra. Estos

apartados ilustran la convergencia de distintos espacios articulados alrededor de un centro (la Arenosa, espacio que Ana habita desde los quince hasta los veintiséis años): la escuela, la finca, el circo y las oficinas del DAS. Los episodios aluden a la herida de Lorenzo después de su fuga, a la noticia de la muerte de Valeria y al reconocimiento del cadáver de esta.

Desde allí, la narración activa una serie de espacios vinculados a la memoria del personaje. Primeramente, se alude al sueño de Ana con la muerte de Julieta “y Ana le dice que un sueño con Julieta, su amiga del colegio, que la mató un tranvía a los siete años” (cap. 24). A la vez, se enuncian las travesuras que hacían en el colegio “y comienza a contarle cuando con Irma y la Pecosa le hacían gambetas a Pulquería porque si no las correteaba con el cordón de San Francisco” (cap. 24) y la violación que sufrió por parte de Alirio en la finca. En este marco, los espacios de la escuela y la finca (entorno familiar) representan el control institucional al que es sometida la protagonista durante los primeros años de su vida. La escuela y la finca entran en oposición con el circo, concebido como forma de evasión momentánea frente a dicha represión antes de la muerte de Julieta. A su vez, en su etapa adulta, aparecen la prisión y las oficinas del DAS como espacios de castigo y tortura corporal, a partir del relato de Lorenzo, y con ello prolonga y radicaliza la lógica de control ya presente en la infancia de la protagonista.

Así, la figura del árbol no solo opera como imagen de arraigo, sino como estructura expansiva que conecta las experiencias del personaje (juegos, violencia, muerte), con los tiempos (infancia-adultez) y los espacios transitados y evocados en el capítulo germinal. El paso de Ana por estos espacios contribuye a la identificación de las disposiciones que el personaje adquiere a lo largo de su vida, ya sea por la influencia de las normas sociales, institucionales y religiosas, ya sea por su relación con los otros. Desde esta perspectiva, los espacios producen la misma lógica de inmovilidad que acompaña la imagen del pájaro fijado al árbol, configurador de un entorno en

donde la decisión se encuentra mediada por la vigilancia y el orden institucional. En consecuencia, dichos espacios son tenidos en cuenta en el análisis identitario de la protagonista, de forma que es posible distinguir a través de sus desplazamientos las interacciones que establecen estos con el cuerpo de Ana.

Por otro lado, la sintaxis es un hecho estilístico de primordial magnitud, ya que se vuelve reiterativa en diversos episodios y refuerza rasgos de la identidad del personaje. En el capítulo cero se ilustra una sintaxis elíptica: un sujeto tácito: “vendrán de Tailandia”, no se sabe qué o quiénes vendrán; mientras que en la segunda oración “se ve por el plumaje”, lo tácito es el complemento directo, puesto que se ignora qué es lo que se ve por el plumaje. Estas omisiones no solo favorecen la ambigüedad referencial, sino que debilitan la posibilidad de fijar un agente claro dentro de la enunciación, al igual que sucede con el EIL que busca anular la univocidad del discurso, a través de la perforación de la conciencia con múltiples voces. En ese orden de ideas, la elipsis no implica un mero vacío en la estructura sintáctica, sino que contribuye al silenciamiento institucional asentado como motivo dentro de la diégesis, de manera que refuerza la imagen de la conciencia fragmentada y atravesada por fuerzas que la paralizan.

Por momentos se elide el sujeto, es decir, el rol semántico de agente, pero más aún, el verbo principal, como ocurre en el párrafo siguiente: “se quedaron inquietas, vagarosas, moviéndose al gairete, y a gran distancia lo demás La silla roja” (2019, p. 10). Aquí, la construcción yuxtapuesta favorece la omisión del verbo nuclear, es decir, “quedarse” (y a gran distancia [se quedaba/quedó] lo demás). Este recurso es frecuente en la lengua coloquial y en la novela que, con otros recursos como el EIL, intenta acercarse a la conciencia del personaje. Esta elisión fragmenta la continuidad sintáctica y ralentiza la progresión del enunciado, con lo que se favorece un efecto de sentido de suspensión perceptiva. La sintaxis se encarga de fijar imágenes parciales y discontinuas, en lugar

de crear una secuencia dinámica, por lo que el flujo temporal parece quedar momentáneamente interrumpido. Los dos mecanismos, recorte del agente e imposibilidad de evolución temporal en la omisión del verbo nuclear, son expresivos de la censura, tópico rector que organiza la novela.

1.7.4 La metáfora vegetal

Prematuramente en este capítulo cero surge la metáfora vegetal, también presente en el título de la obra: “La raíz, por ejemplo, porque la vi en aquel instante. Un árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón” (2019, p. 12). La raíz remite semánticamente a la identidad o el origen, aquello que el sujeto busca conocer pero que aquí crece hasta desbordar, taladrar o asfixiar “La raíz me desborda. Me taladra los huesos. Me acogota” (2019, p. 12). De este modo, el crecimiento de la raíz produce desbordamiento, violencia, de modo que ya no es sostén y pasa a invadir e inmovilizar. En otras palabras, la raíz deja de ser algo que se explora en el vaivén de la memoria, sino que irrumpe de la misma manera que hacen los eventos traumáticos en la mente del personaje.

Así, el pasado invade corporalmente al personaje “me taladra los huesos”, “me acogota”. Ana recuerda el castigo físico que vive en la muerte de Julieta cuando se enfrenta a la mirada lasciva del agente del DAS que agrede su cuerpo. Al mismo tiempo, ve el cuerpo de Valeria inmóvil, mutilado, y esto la lleva a pensar en el cuerpo de Julieta en el cajón. Igualmente, su encuentro sexual con Lorenzo activa la violación que padece con Alirio a los trece años, debido a la violencia de dicho encuentro. Así pues, el recuerdo ingresa violentamente al cuerpo: “la raíz me taladra”, de modo que las memorias se activan con el trauma y llegan a su mente como imagen fragmentada de un pasado que ya no puede ser reconstituido.

La obra invierte la metáfora vegetal en la que el árbol crece, da vida y enraíza; aquí aparece seco, desmoronado y la raíz no otorga estabilidad, sino que asfixia. Ya no se trata del crecimiento natural, más bien de la descomposición. Así mismo, la raíz no solo “acogota”, sino que excede al sujeto y lo traspasa, algo similar sucede con los discursos que la permean. La figura de la raíz que atraviesa es una metáfora de la conciencia permeada por las formas sociales masificadas, distorsionantes y represoras, orientadas al borramiento de dicho origen. Esta imagen se refuerza desde el EIL que opera como esa raíz que entra y sale de la conciencia de Ana, en tanto que permite a diversos discursos que circulen como uno solo proyectados desde la voz de la protagonista. Esto produce el efecto de una conciencia invadida, no autónoma.

De allí que Ana se remita al origen biológico y lo postule como un acto más: “algún día podremos olvidar que nacimos de un vientre, de un orgasmo, de un acto como todos los actos de otros días, de algo que hizo que hoy yo esté presente” (2019, p. 12). De manera que el origen adquiere un tinte indistinto, casi banal. Es decir, la asfixia del “cosmos inflamado de imágenes” en el que se encuentra la protagonista rompe su vínculo con el pasado, en tanto que la invade y masifica. Así pues, alienado en la lógica de la repetición, el personaje ubica el origen como algo desprovisto de singularidad.

Ahora bien, la raíz se construye sobre la idea de desbordamiento, favorecedora de la conciencia invadida. Sin embargo, este desborde debe ser en apariencia controlado, de allí que se implante el silencio por parte de las instituciones, equivalente a la imposición exitosa de un orden represivo: “el cosmos daba sus vueltas de costumbre, se ordenaba tenaz, infracto, riguroso” (2019, p. 11). De manera que el cosmos inflamado de imágenes que la invaden exige una organización, esta se produce desde marcas cromáticas (color blanco), sonoras (silencio) “rompiendo aquel silencio que reproduce paso a paso los latidos cansados de la sangre, el ritmo fatigado del cerebro

que le repite como un yunque mecánico las frases, los gestos, los paisajes” (cap. 24) y del control corporal.

En la novela, la organización de la diégesis permite reconocer una secuencia recurrente de exceso-control-silenciamiento. La primera parte articulada a través de la imagen de la raíz tiene su correlato en el texto a través de las enumeraciones y la adjetivación cuasi sinonímica: “con una lluvia fina, pertinaz, calabobos”; “un coro agorero de ‘avichuchos’, agazapadas, negras” (2019, p.147), generadoras de un efecto de saturación o redundancia semántica que busca exhibir una sociedad que derrocha lenguaje para ocultar un vacío de base. Algo similar se observa con las aliteraciones maníacas de Lorenzo, en su calderoneano monólogo de bestia encerrada: “No es fácil. No lo creo. Pero quiero dejar un espacio, irreal, irredento, irracional, irresoluto, irreversible, irrevocable, invertido” (2019, p. 131). En este orden de ideas, la metáfora vegetal no remite al arraigo, sino a la imposibilidad de constituirse como sujeto capaz de habitar su propio origen, en la medida en que el exceso de estímulos anula su voz y el posterior control y silenciamiento la paralizan. Así pues, en esta inversión de la metáfora vegetal génesis (raíz) → crecimiento → estabilidad → vida, lo originario deja de operar como principio de estabilidad y se convierte en fuerza degradativa, es decir, raíz → invasión → asfixia → desbordamiento → descomposición. La raíz irrumpe como una fuerza de descomposición que desborda, invade y erosiona al sujeto.

1.7.5 Rigor simétrico: dispositivos de orden y borramiento

El capítulo cero enuncia parte del rigor simétrico que transmite la sala de torturas en la que se encontraba Lorenzo antes de la fuga: “La silla roja, tu chaqueta colgando, la camisa. Todo impecable, perfecto, todo en orden. Las líneas rectas delimitando la ventana...” (2019, p. 11). La disposición de los objetos y la insistencia en lo “perfecto” de la sala configuran una estética de la

organización que remite a la lógica de control que organiza la diégesis. Dicha lógica se manifiesta en los espacios físicos, pero se extiende hasta el comportamiento de la protagonista, como es el caso de su casa que expresa lo impecable: “Como una taza de plata, Sabina. A la señora no le gusta que el bidet esté sucio ni que el water esté sucio ni que en el piso del baño haya pelos ni mugre en los rincones” (2019, p. 15). Inmediatamente después se enuncia la prohibición de la madre de Ana, que busca alejarla de Valeria: “Porque si ordenó que cuando llamara Valeria te hicieras la de la oreja mocha, te va a pesar un día de estos” (2019, p. 16). De este modo, la pulcritud del espacio físico exige un comportamiento intachable por parte de quien lo habita.

El orden espacial exigido entra en tensión con la construcción de la diégesis, las frases aparecen abruptamente interrumpidas predominantemente por la yuxtaposición de imágenes que produce un ritmo rápido y entrecortado. De esta manera, la sintaxis produce una sensación de urgencia mediante proposiciones largas que generan un efecto de atiborramiento a la vez que reproduce, a nivel del lenguaje, la intensidad emocional que vive el personaje mientras es sometido a los castigos, como es el caso de Lorenzo en prisión¹². Así pues, la sintaxis emula el flujo del

¹² Me colgarán después, le explica con la voz alterada y los ojos perdidos y brillantes. Que en la noche veremos si canta o no y como a las siete y media abren la puerta y meten una bandeja con comida que la devoro toda pues tengo un hambre que me ladra y después trato de dormir porque me caigo de sueño pero al ratico empiezan unos efectos raros pues siento el corazón que me golpea como queriéndose salir y la sangre circulando a todo chorro y los párpados se quieren abrir solos a pesar de que cierro los ojos con más fuerza y entonces comienzan a temblar los brazos y la piernas y me sacudo a brincos porque el temblor es espantoso y así toda la noche con el zangoloteo y un nerviosismo en todo el cuerpo que me produce ganas de lanzarme contra las paredes hasta romper la crisma como si quisiera suicidarme Dios bendito y oigo los alaridos que al principio no sé quién es el que grita de esa forma pero de pronto me doy cuenta que soy yo y me deben de estar vigilando por un hueco pues siento que me espían por detrás de la puerta y se abren como hendidias y entonces grito auxilio sálvenme y así pasan las horas y las horas y ya en la madrugada se comienza a pasar y entonces sé que me drogaron malparidos en cuatro días con sus noches no volví a pegar ojo qué tal noche pasó preguntó al otro día un cabrón de esos cuando me trasladaron para el cuarto pero yo no respondo y otra vez me amenazan con que te vamos a hacer cositas regias me dice uno y el otro si no te gustan mucho te mandamos al DAS para que sepas lo que es tamal con chocolate y aprendas lo que es bueno y yo siento culillo y sudor frío porque en el DAS la vaina es negra pero peor...(2019, p. 374).

pensamiento que une de modo desorganizado los hechos que padece, de forma que presiona, comprime el discurso al igual que se reprime al sujeto.

Este rasgo sintáctico es característico de los episodios de violencia en el cual los personajes son sometidos o reducidos por fuerzas externas: ya sea por la sobrecarga de estímulos que reciben o porque se repliegan sobre sí mismos por el dolor: “y ella arrastrándose en el vientre detrás de las macetas de begonias, pero hasta allí llegaba ¡ffuuuaazz!”, ya sea que los encierran “y entro arrastrándome porque no hay modo de entrar de otra manera pero me encuentro a los tres pasos una pared delante” (2019, p. 358). En el primer caso se hace alusión al castigo físico de Ana, mientras que en el segundo se enuncian las torturas de Lorenzo, en cualquiera de los dos casos la violencia se inscribe sobre el cuerpo y el lenguaje reproduce la experiencia de clausura que vive el sujeto frente a la institución.

A esta lógica se suma la recurrencia del color blanco asociado al orden y a la disciplina. Los espacios de la escuela y la prisión operan en función de la vigilancia y el castigo. Sin embargo, en el primero prima el rigor asociado al color blanco, el color del borramiento o la limpieza: “La pared blanca, blanquísima”, de ahí que la desobediencia de la niña se constituya desde la suciedad y la animalización. No obstante, en el caso de la prisión el blanco se degrada en la suciedad que prima en todo el espacio, indicador del paso de un orden que posibilitaba la corrección a uno que anula y despoja de la dignidad. De este modo, la prisión funciona como la extensión del orden escolar desobedecido y por ello se llega a este segundo espacio que busca eliminar el mal, todo aquello que arremete contra el *status quo*. Allí el cuerpo deja de ser sujeto con posibilidades de formación y se convierte en materia degradada, ya que se resaltan las excreciones: “y me agacho y toco el piso y se me pringan las manos de excrementos pura mierda”, los genitales “me quemarán la pinga” y el trato animalizado “colgar como un mico”.

Gracias a los campos léxicos de la limpieza y la pulcritud aparece una tensión entre dos espacios, la casa de Ana y la de Valeria. Esta última implica una ruptura relativa en la forma en la que Ana concibe el mundo circundante. Es a partir de su paso por la casa de su amiga que el discurso de la protagonista adquiere tintes reflexivos y se vuelve introspectivo. Sin embargo, no acarrea una transformación, ya que se mantiene unida al seno materno que le impone constantemente su vigilancia: “Le dijeron, Sabina. Las malas lenguas le vinieron a contar con quién ando”, “Le dijeron. Y siempre es alguien que ni por equivocación me he tropezado”, “ya comprendes, con el mismo temor de que qué va a pensar la gente si los ve allí”, aun así, el personaje no es capaz de abandonarlo.

Desde esta perspectiva, pese a las ligeras acciones de desobediencia de la protagonista “Que piense lo que quiera. Yo me largo esta tarde para la Arenosa así se hunda el mundo” (2019, p. 16), Ana se mantiene como receptora pasiva (sentada) e inconsciente (verde) de la multiplicación de discursos violentos, impositivos, cómplices, que la atraviesan cotidianamente: los medios masivos, fórmulas religiosas, canciones, refranes, eslóganes publicitarios y clichés ideológicos, lugares comunes, historiografía oficial, leyendas populares de macabro cuño creadas con fines disuasivos, etc. La posición de “sentada” y la recurrencia a posiciones de estatismos como “acostada” remiten a una corporalidad inmovilizada, es decir, en espera o recepción, lo cual refuerza la configuración del personaje como un sujeto cuya relación con el mundo la sitúan más en un padecer que en un hacer. El adjetivo verde, por su lado, remite a un estado de inmadurez e indeterminación que se vincula a una conciencia aún incapaz de procesar críticamente los discursos que la atraviesan.

1.7.6 *La caída*

El nuevo discurso autorreflexivo que adquiere Ana en su adolescencia está influenciado por las relaciones que establece con Valeria y Lorenzo. La crítica que estos dos personajes hacen al sistema se vuelve parte de lo que ahora considera que debe pensar: “me explicaba, y yo decía que sí, que por supuesto, sin comprender muy bien” (2019, p. 278). La protagonista, a lo largo de la narración, no será capaz de asumir el riesgo de tomar una decisión independiente, de ahí que a los veintiséis años siga sometida al seno materno, como se muestra en el apartado analítico correspondiente al espacio de la Arenosa. Ana no logra desvincularse de la matriz materna como espacio de resguardo, de esta manera, su autonomía aparece asociada al desamparo. La anulación del riesgo expresa la incapacidad de constituirse como sujeto, por lo tanto, le impide habitar el mundo. Esto se traduce en una experiencia de vacío para la protagonista, caracterizada por su agencia restringida y su horizonte de acción relegado a las disposiciones institucionales. La pérdida de soporte se prefigura con la imagen de la caída que aparece desde la tierna infancia (muerte de Monse, violación de Saturia, violación de Ana, la pérdida del diente, muerte de Julieta) y se concreta con la destrucción del árbol posterior a la muerte de Valeria.

La caída enuncia la ausencia de un suelo que culmina con el desmoronamiento del árbol. Esta es la imagen que cierra y abre la obra, por lo que el árbol, vinculado a la infancia, a la felicidad y al arraigo, opera como soporte simbólico de la continuidad identitaria del personaje. Su desmoronamiento no refiere solo a la pérdida del recuerdo, sino a la destrucción del soporte que sostenía su experiencia. Así, la caída conduce a un espacio sin sostén en el que la protagonista pierde toda posibilidad de estabilización. La protagonista fue expulsada violentamente del lugar que la soportaba, de su origen y con ello devela lo infructuoso del recuerdo: “se da cuenta de que el mirar atrás es vano; de que aquella raíz ya se arrancó de cuajo: que la felicidad y el árbol de

guayaba son nada más que un espejismo” (2019, p. 368). De este modo se instala la imposibilidad del retorno para Ana “un árbol gigantesco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario: es la felicidad” (2019, p. 368).

El desmoronamiento del origen, desde la expulsión del útero, remite a la imposibilidad de regresar a los recuerdos de la infancia como un espacio habitable que sostiene su experiencia presente. Recordar implica reconstituirse como sujeto, en la medida en que la identidad se construye de manera diacrónica sobre aquellas disposiciones que perduran en el tiempo, pese a las transformaciones. La historia otorga anclaje al carácter del individuo, es esta la que concede continuidad, muestra la proveniencia y otorga una estabilidad a esa identidad sometida al riesgo de la ruptura. El fundamento que ofrece la memoria es el que impide la caída y provee una estabilidad a la identidad, no obstante, dicha memoria se encuentra fracturada, de modo que no hay forma de mirar atrás.

Es decir que recordar es también revivir el trauma, de ahí que haya una elipsis orientada a ilustrar la ausencia de agencia del personaje y a expresar también su amnesia voluntaria con respecto a lo vivido, la imposibilidad de resolución del trauma. Esto último impide integrar la experiencia a la vez que rompe con la continuidad del sujeto. Así pues, la caída refiere al vacío en el que queda el personaje después de que el “escenario de cartón” sobre el que ella vivía se derrumbara. Dicho escenario se configura como un universo artificial y forzado “pintado”, “camuflado”, “farsa”, “juego”, “trampa”, “artífice” que da a entender el aparente equilibrio del caos que esconde, en verdad, es una voluntad implacable y siniestra, encargada de alinear toda conciencia.

1.7.7 *“Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”*

Ahora bien, la memoria se constituye a partir de un movimiento de retorno, un eterno vaivén que obliga al sujeto a visitar momentos de su vida pasada como se anuncia desde el epígrafe “Si de paso te encuentras alguna flecha, no voló de mi carcaj: ella es apenas señal de tránsito en este laberinto de hechos, hombres y juicios”. El laberinto, como campo semántico que recorre toda la novela, exige que sea preciso “mirar para atrás”, conocer el propio pasado y asumir sus consecuencias, para “terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica”. Sobre esta imagen se configura una estructura de movimiento que determina a su vez la organización enunciativa, en vista de que la memoria del personaje regresa constantemente sobre la muerte de Julieta y los eventos violentos que vivió en los primeros años de su infancia (la muerte de Monse, la violación de Saturia, su violación, el desplazamiento forzado, el ataque a los estudiantes). Sin embargo, este retorno no produce una reorganización del sentido, sino una experiencia de asfixia en la que la protagonista queda atrapada entre voces superpuestas, imágenes fragmentadas y recuerdos que le impiden respirar y encontrar un lugar habitable en el mundo narrado.

Así, en la experiencia de Ana, el laberinto no funciona como una estructura de descubrimiento, “el gran misterio”, la duda requerida para llegar a constituirse como sujeto en el mundo. El laberinto introduce misterio al recorrerlo, suprime la certeza, ya que obliga al sujeto a regresar a su pasado para avanzar, a tomar caminos que no esperaba y volver sobre ellos para entender que ha errado su paso. En la vida de Ana ese movimiento del laberinto es eliminado, aunque sigue existiendo el pasado, Ana no logra reorganizarlo en una secuencia inteligible que le permita orientarse. Es decir, el retorno constante al pasado no produce elaboración ni resolución del trauma, sino la repetición constante que no habilita la transformación del personaje. La

incapacidad de orientarse dentro de estos recuerdos traumáticos produce una ruptura entre el sujeto y el mundo, el cuerpo de Ana ha sido desplazado hacia un medio que se vuelve incompatible con su existencia. De ahí que la metáfora “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua” condense la crisis de sentido que atraviesa el personaje. La protagonista permanece suspendida en un espacio en el que no puede respirar, avanzar ni reconocerse.

La sensación de asfixia se constituye a partir del plano textual a través de la organización sintáctica y enunciativa de la diégesis. Las acumulaciones, las adjetivaciones cuasi sinonímicas, la ausencia de puntuación, las enumeraciones nominales, la elisión del agente y del verbo, la sobrecarga sonora de vibrantes y oclusivas, las animalizaciones y la yuxtaposición de imágenes son algunos de los rasgos estilísticos que caracterizan la narrativa y que refuerzan la asfixia enunciativa. Así mismo, la novela no estructura párrafos separados por espacios en blanco que otorguen pausas visuales al lector. Estos espacios funcionan como momentos de respiración dentro de la lectura, se vuelven necesarios para el procesamiento de la información; sin embargo, la narración prescinde de estos cortes visuales y se construye por medio de bloques largos y densos, cargados de multiplicidad de discursos que transitan por la conciencia del personaje de manera aglomerada y saturada. De esta manera, la asfixia no se tematiza solo desde el nivel figurativo, sino que se reproduce en la experiencia misma de lectura.

2 El anclaje histórico del carácter

2.1 Espacios de experiencia corporal

La identidad del sujeto supone una forma de unicidad; es decir, se construye en el *continuum* de la vida y permite reconocer a una persona en la dimensión temporal de su existencia. De esta manera,

los rasgos por los que alguien “persevera” a lo largo de la vida componen su identidad con propiedades estables (mismidad-*idem*). En el caso de la obra, la narración permite identificar aquellas recurrencias estilísticas, narrativas y axiológicas que se mantienen en el personaje de Ana. Sin embargo, no es posible limitar la identidad al rasgo de estabilidad, pues el sujeto experimenta diferentes situaciones que lo llevan a actuar de maneras inesperadas (ipseidad-*ipse*), como ocurre con el desengaño ante la pérdida de su primer diente, las violaciones y la muerte de sus amigas.

Dado que la identidad se construye en el tiempo, se ve atravesada por cambios graduales, de modo que, aunque la semejanza sea reducida o casi nula, se sigue hablando de “lo mismo” en virtud de la continuidad temporal (Ricoeur, 2016). Tanto la permanencia como los eventos disruptivos son analizados en esta investigación. Por un lado, a través de los hechos estilísticos que se vuelven recurrentes en determinadas situaciones y, por otro, de aquellos destellos de estilo que emergen en eventos puntuales, ya sean de ruptura o de permanencia. El *idem* puede ser identificado a través de rasgos estables: ADN, huellas dactilares (identidad numérica), aquello que permite al sujeto parecerse a sí mismo (identidad cualitativa) y de cambios graduales (continuidad). Mientras que el *ipse* implica el carácter del sujeto (forma de ser, hábitos, personalidad) que se transforma en el tiempo, la palabra dada alude a la responsabilidad de mantenerse fiel a lo dicho pese a las transformaciones.

El carácter no debe ser asumido como adquirido en un momento y para siempre, sino que hace referencia a “disposiciones duraderas” (Ricoeur, 2016), es decir, hábitos relativamente estables que se forman progresivamente y que se reconocen en el sujeto por un periodo de tiempo. Esta noción suele ser vinculada con la costumbre, que opera en la dialéctica entre lo adquirido y aquello que va incorporando, de modo que la innovación inicial se diluye bajo la repetición. Algo similar ocurre con el estilo, donde un hecho estilístico deja de ser percibido en la medida en que

se vuelve recurrente. Tanto las disposiciones duraderas como las que se van adquiriendo conceden historicidad al carácter, que en ocasiones parece permanente. De este modo, se configura un conjunto de signos distintivos que se vinculan a los valores. Sin embargo, a estos rasgos distintivos se integran nuevas disposiciones, rasgos culturales del otro que son interiorizados y van transformando lo que parecía estable. En el caso de Ana, la alteridad empieza a perforar sus discursos, de modo que cuando enuncia aparecen los eslóganes publicitarios, los boleros, los refranes, los latiguillos, etc.; esto implica que el personaje ha integrado a su carácter formas de la cultura de masas.

La interiorización de normas externas favorece la sedimentación del carácter y, a la vez, su historicidad. La experiencia vivida se condensa en rasgos que pueden ser ampliados por la narración, encargada de desplegar la temporalidad del carácter e identificar los momentos de ruptura en la trayectoria del sujeto. Dentro del presente estudio, el análisis identitario de Ana se concentra en dos momentos, el primero corresponde al anclaje histórico del carácter (capítulo uno), es decir, a aquellas disposiciones que mantienen la continuidad de la identidad y dejan huella en la narración, de modo que incluyen al otro y a la cultura como formas sedimentadas en el carácter del sujeto.

Así, la identidad debe ser entendida en términos narrativos, en la medida en que la trama es la identidad del personaje (Ricoeur, 2016). Esta se compone de una concordancia organizadora que articula los hechos y los personajes, pero, del mismo modo, requiere de discordancias que le permiten pasar de una situación a otra y hacen avanzar la diégesis. Se habla entonces de una “concordancia discordante” (Ricoeur, 2016), que permite identificar la unidad temporal de la identidad en medio de la multiplicidad de eventos que atraviesa el personaje. De esta manera, cada acontecimiento se inscribe no solo como parte de la continuidad de la trama, sino como una

irrupción que frustra las expectativas creadas. Posterior al análisis del anclaje histórico del carácter, el capítulo tres se concentra en los hechos discordantes más relevantes, las muertes de Julieta y Valeria (mejores amigas de Ana).

Dado que este capítulo se concentra en el estudio del anclaje histórico de la identidad, la atención se dirige hacia las disposiciones duraderas, con el fin de distinguir las rupturas en el personaje analizado. Para ello, se analizan los recorridos de Ana por los diferentes espacios transitados a lo largo de su vida. Durante su infancia (entre los cuatro y los catorce años) se encuentran la casa materna, la finca, la escuela y el circo, mientras que en su adolescencia (entre los quince y los veintiséis años) los espacios se reducen a su habitación, la casa de Valeria (una sola vez), la Arenosa (una sola vez), las oficinas del DAS (una sola vez). El análisis de estos espacios se establece en relación con el cuerpo afectado de Ana, ya sea a partir de su experiencia sensorial o de la presencia de otros cuerpos que ejercen coerción sobre el suyo. Esto permite reconocer las disposiciones adquiridas del carácter en el tiempo y el modo en que unas han desaparecido para dar paso a otras o, por el contrario, se han reforzado.

En narratología, el concepto de espacio suele confundirse con el de lugar. Este último se encuentra relacionado con la materialidad, mientras que el espacio se vincula con la percepción del sujeto (Bal, 1990, p. 101). La percepción, sin embargo, no es fija. En el caso de la obra, Ana funciona como punto de percepción central, ya que, por medio del EIL, se reconoce su historia personal anudada a la de los otros personajes y a la del país. No obstante, puesto que su voz se diluye constantemente en la del narrador, el punto de percepción se vuelve ambiguo y oscila entre la reacción atribuida a un actor específico y la de una instancia enunciativa más difusa. Las percepciones espaciales se hallan mediadas por el cuerpo, es decir, por el modo en el que el sujeto vive el espacio. En el caso de la historia, la vista, el oído, el tacto contribuyen a la configuración

del espacio habitado por el personaje; los murmullos, los ruidos precisos o confusos, la claridad del discurso indican proxemia o distanciamiento.

2.2 Espacios de contención y exposición: La casa y la finca de la infancia de Ana

2.2.1 *Apertura sensorial líquida*

Uno de los primeros espacios habitados por Ana es la finca; allí nace su hermano Juan José, primer recuerdo de Ana a los cuatro años. Este espacio funciona como ancla de la memoria involuntaria del actor, sus recuerdos regresan constantemente a las cabalgatas con sus primos y vecinos: “En la finca todo era distinto. Ellos haciendo cabalgatas. O la cocina de las Álvarez, con Lola y Aura y Ana Feliz pilando mazamorra” (2019, p. 103); a las travesuras con que se divertían “Qué tal si sabe que apostó con Marcos a comerse una iguana y el muy bruto se la comió de un tarascazo” (2019, p. 105); a los castigos impuestos “las empujó hacia el cuarto donde misiá Mercedes costureaba, las colocó en sendos rincones: ¡se me arrodillan mirando a la pared!” (2019, p. 104); a los abusos vividos y presenciados “La Julia amaneció plagada de bandoleros, y a ellos les prohibieron que volvieran” (2019, p. 107). No obstante, la finca, pese a su condición de espacio abierto, no se configura como un lugar de libertad completa. Aunque la protagonista cabalga por las praderas y, momentáneamente, se halla fuera de la mirada vigilante de su familia, su comportamiento está regulado por advertencias previas que motivan la autorregulación. A su vez, las interacciones de abuso por parte de los peones hacia las niñas y de los jefes guerrilleros hacia los dueños de casa transforman la aparente pasividad del campo en un espacio de lucha.

La finca de su infancia, con una casa al estilo “House & Garden”, fue deseo de la madre de Ana y constituye un espacio recurrente de sus vacaciones escolares, algunos fines de semana y la Semana Santa. Este espacio posee un funcionamiento dinámico, puesto que Ana se desplaza de

la casa al establo, a los cultivos, a las casas vecinas y al pueblo. De modo que no se trata de un espacio fijo, sino que este es susceptible a variaciones. En el establo, aun siendo muy pequeña, aprende a ordeñar, a partir de una experiencia corporal. Aunque apenas tenía cuatro años, etapa posterior al desarrollo sensoriomotor, el texto reconstruye allí una experiencia cognitiva sensoriomotriz. El fragmento se halla estructurado con base en la percepción sensorial, el tacto “las manos agarradas a las pezuñas de la Mariposa”, el gusto “a bajar por la laringe como corriente dulce, esponjosa”, la vista “formaba una capa espesa, blanquísima” y el oído “y las muchachas: chiss chiss, ordeñando a la Normanda” (2019, p. 19). Es por medio de su cuerpo que reconoce el espacio, “se acurrucó debajo de la ubre”, “abre la boca,” “los pies trancados con la tinaja” y se privilegia al cuerpo como vía de conocimiento.

De manera análoga, el cuerpo del personaje es animalizado, no para ser sancionado o degradado, sino como una forma primaria de acercarse al mundo, “se puso en cuatro patas como el ternero”, “hay que mamar despacio, como chupándose un helado de curuba” (*Ibid.*, p. 19). En este apartado, la figurativización del cuerpo hace énfasis en la inmediatez del contacto con el mundo, asociada al asombro y al aprendizaje. Dado que se trata de la tierna infancia, la animalización no busca ridiculizar al cuerpo, por el contrario, indica una apertura a la experiencia. La percepción sensorial se organiza en torno a la oralidad, “abre la boca”, “mamar”, “llenar la cavidad de la boca”, “bajar por la laringe”; lo que remite a una forma primaria de incorporación del mundo.

Esta relación del cuerpo con los objetos que llenan el espacio contribuye a la creación de un vínculo afectivo sólido y placentero con el ambiente, razón por la cual este recuerdo, de manera excepcional, regresa como algo agradable a la memoria. Aquí, el cuerpo es reconocido desde la risa, el deseo, el goce e incluso el desborde, “pero ella no podía de la risa y la leche le embadurnó

la cara” (2019, p. 19). Así se configura una experiencia de descubrimiento en el espacio a través de su cuerpo, gracias a la apertura perceptiva.

El texto imita lo que sucede al cuerpo, no describe únicamente lo que atraviesa, sino que construye la experiencia de descubrimiento a través de recursos fonológicos. La presencia de consonantes oclusivas sordas /p/, /t/, /k/ refuerzan la animalización “cuatro patas como el ternero”, “pies trancados con la tinaja” y favorecen el golpe, el impacto. En este fragmento, dichas consonantes se encuentran asociadas a la materialidad del entorno: el animal, la ubre, la teta, el barro. Por su parte, la presencia de vibrantes simples /r/ y múltiples /rr/ “agarradas”, “Paturra”, “chorrazo”, “embadurnó”, “ternerito”, “espermancada”, “mamar”, “desmanear”, acompañadas de vocales abiertas, favorecen la continuidad del aire. No se trata de un cambio en el fonema, sino de la realización del sonido (alófono), en este caso las vibrantes se asocian con el movimiento corporal o con el líquido que fluye: “la leche comenzó a manar, a llenar suavemente la cavidad sobrante de la boca, a bajar por la laringe como corriente dulce, esponjosa” (2019, p. 19). De este modo, las vibrantes no remiten a la brusquedad de la animalización, como sí se ilustra en otros apartados, puesto que se trata de un descubrimiento del mundo a través del cuerpo. Las vibrantes acompañan la continuidad al igual que los verbos de flujo “salir”, “mamar”, “bajar”, las comas en serie y los dos puntos encadenantes.

Otro de los rasgos de estilo que refuerzan la dimensión sensorial desde la construcción sintáctica refiere a las onomatopeyas “chiss chass, ordeñando a la Normanda”, “chiss chass, jalando muy parejo”. Estas formas onomatopéyicas “chiss chass” reproducen el sonido, el ritmo y la materialidad del “chorro” que desciende, de la leche al caer al balde en el que se está ordeñando. Las onomatopeyas incluyen consonantes fricativas sordas /tʃ/, /s/ que permiten una liberación sostenida del aire, análoga a la forma en que emana la leche de la ubre de la vaca. Así

mismo, la prolongación de la /s/ favorece una dilatación de la temporalidad perceptiva que sugiere una contemplación de lo que Ana está presenciando.

Así mismo, adjetivos como “blanquísima”, “diestrísimas” utilizados en superlativo y “espumoso” presentado en diminutivo aparecen como formas intensificadas de la apreciación sensorial de Ana. La presencia de la fricativa se concentra en adjetivos encargados de calificar lo táctil y lo gustativo, textura (espumosa), color (blanco), habilidad manual (diestra) y contribuyen a intensificar la percepción sensorial que se prolonga, un deleite “hay que mamar despacio, como chupándose un helado de curuba”. Por su parte, el diminutivo, en lugar de reducir el tamaño o buscar menor impacto, se encarga de reforzar la cercanía afectiva e introduce el goce sensorial.

El fragmento se caracteriza, además, por la escasa presencia de puntos y por el predominio de oraciones largas articuladas por comas y subordinadas con la conjunción “y”, sin jerarquía. Esta estructura da la idea de sumatoria de los sentidos captando todo al mismo tiempo, del cuerpo que acumula todo lo que recibe y experimenta el mundo. Los verbos en gerundio “ordeñando a la Normanda”, “jalando muy parejo”, “el chorrito saliendo” refuerzan la idea de simultaneidad de estímulos percibidos por el actor. A su vez, los campos léxicos de la animalidad, el campo, el cuerpo y la sensorialidad configuran una imagen de la alimentación primaria vinculada con la inocencia del niño. El color blanco de la leche, anudado a la candidez, será recurrente a lo largo de la historia como sinónimo de pulcritud y obediencia a las distintas instituciones. El campo lexical de la inocencia unido al color blanco y a la experimentación del amamantamiento se contrapone al barro y a las “bostas de boñiga” que estaban regadas por todas partes, la suciedad opera como indicador de peligro, imagen que aparecerá constantemente como sinónimo de desobediencia.

Las metáforas corporales gustativas “como corriente dulce”, “como chupándose un helado de curuba” muestran al cuerpo como recipiente, es decir, como receptor de estímulos que lo atraviesan y lo llenan. Esta representación de Ana como receptáculo también se preserva a lo largo de la diégesis, puesto que el personaje aparece constantemente penetrado por una gran multiplicidad de voces e ideas que terminan por perforar su conciencia. De esta manera, el fragmento configura el mundo como un imaginario líquido que fluye hacia el cuerpo y lo atraviesa. La sintaxis continua, los verbos de flujo, las vibrantes, fricativas y las oclusivas acompañadas de vocales abiertas contribuyen a esta representación de la liquidez, otro motivo recurrente en la narración de Ángel y característica típica de la modernidad “cosmos inflamado de imágenes”, del cual Ana busca escapar en su adolescencia.

La metáfora de la liquidez se expande a lo largo de la historia, apoyada con la sintaxis, los verbos, los rasgos fonológicos, la narración y el hacer de los personajes. No se limita a este apartado de iniciación, sino que se hará constante alusión a la liquidez como forma de tránsito del mundo, un fluir sin conciencia como el que Ana vive, sin habitar plenamente su existencia. Ya que “existir” consiste en asumir a diario el riesgo de vivir, inventarse, “salir de sí, lanzarse a una aventura en una tierra extraña” (Mèlich, 2021, p. 17). Esta apertura a la extrañeza no forma parte del carácter de Ana, ni aparece en algún momento como ruptura o descubrimiento del mundo, condición vital para habitar el mundo. El personaje se desplaza por la existencia sin habitar plenamente su experiencia.

La ligereza que produce el líquido es una de las características de la modernidad, la cual tiene como objeto principal deshacer los sólidos, todo aquello que pueda perdurar en el tiempo y “que es indiferente a su paso e inmune a su fluir” (Bauman, 2004, p. 9). En consecuencia, los vínculos estables se hallan sacrificados. Puesto que el mundo “es el conjunto de reglas que nos

preceden y nos ubican en un espacio y tiempo vinculándonos a otros y obligándonos a depender de ellos” (Mèlich, 2021, p. 18). La disolución de los sólidos busca profanar, justamente, aquello a lo que antes se permanecía ligado: tradiciones, derechos, obligaciones. En este marco, el sujeto moderno queda expuesto a la saturación de los medios de comunicación, a la instrumentalización de la experiencia individual y a la pérdida de decisión. En el caso de Ana, la multiplicidad de discursos que saturan su campo de presencia y la atraviesan, terminan por inmovilizarla, pues dicha sobrecarga de voces anula su capacidad de agencia y elección.

La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva suelen señalarse con gran ansiedad y justificarse como "efecto colateral" anticipado de la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo. (Bauman, 2004, p. 19)

Dicha fluidez favorece la disociación entre espacio-tiempo, en la medida en que el tiempo moderno se concentra en la velocidad y en la aceleración constante que permite superar las limitaciones espaciales mediante las nuevas tecnologías. Este tiempo es acelerado, instantáneo, y elimina la estabilización. Esta lógica moderna se opone a la estructura temporal de la obra, en donde la memoria no es lineal ni progresiva, tampoco se halla estructurada en función del futuro o del desarrollo del personaje. Por el contrario, el constante retorno a la muerte de Julieta, la rememoración fragmentada de su infancia, la supresión de barreras entre el narrador y Ana generan el efecto de temporalidades superpuestas que conviven en su memoria de modo irregular, afectivo, contemplativo y discontinuo. Esta estructura global de la diégesis entra en tensión con la parálisis que Ana sufre al ser perforada por distintos discursos. Mientras la liquidez la obliga a moverse incansablemente por los múltiples discursos, ella permanece internamente fijada a un acontecimiento, paralizada y solo busca volver a la raíz (capítulo 0 y 24), escapar de esa “burbuja

incandescente” que representa la modernidad. Este episodio de iniciación no refiere únicamente al aprendizaje infantil, sino que funciona como metáfora de entrada al mundo moderno, líquido, instrumentalizado y productivo.

2.2.2 *Desplazamientos afectivos y corporales*

La llegada de su hermano Juan José constituye el primero de varios desplazamientos que Ana sufrirá a lo largo de su vida “y ella sola, resola, sin poder confiar ni al gato” (2019, p. 20). Su cuerpo deja de ser el centro del espacio afectivo que ocupaba no solo en la finca, sino también en la casa. Esto causa una ruptura en el *continuum* de la vida que ha llevado, ya que se ve obligada a adaptarse a nuevas condiciones: “no volvió a tener vida porque hay que caminar en puntillas el niño está durmiendo o no enciendas la luz porque se despierta o levántate a ver si el tetero está listo” (*Ibid.*, p. 19). De este modo, el espacio afectivo se redistribuye en función de un nuevo cuerpo. La presencia del otro en el mismo espacio que antes organizaba la experiencia de Ana la obliga a modificar su manera de habitarlo.

Los fragmentos que evocan esta rememoración se caracterizan por la saturación de la conjunción “y” en la enumeración de cuidados vinculados a la llegada del niño. La reiteración de la conjunción produce un efecto de ahogo, saturación e imposibilidad de movimiento frente a las exigencias del recién llegado. Los campos léxicos refuerzan la idea de protección exagerada, “en colchones de plumas”, “ambientes perfumados”, “baños con aguas de rosas”, “talco Menen”, “Pomada Cero”. En consecuencia, Ana pasa a ocupar la periferia del espacio. Su cuerpo ahora está encogido en el espacio físico, debe hacer todo lo posible para que no sea percibida “caminar en puntillas”.

Las referencias religiosas constituyen un recurso estilístico recurrente en el discurso de Ana cuando quiere exagerar con respecto a algo que le produce malestar. El personaje tiende a hacer comparaciones con santos respetados para la Iglesia, como es el caso del tratamiento que se le da a su hermano en casa “como si fuera el Niño Dios de Praga” o de las amenazas que recibe de una monja que planea castigarla por su berrinche “qué envidia San Tarsicio, que si hay que ser como María Goretti, que Fray Martín de Porres, todos muy buenos, sí, muy sufridos” (2019, p. 44). La protagonista reconoce el valor cultural que poseen estas figuras y hace uso de ellas para agregar un discurso irónico vinculado a su insatisfacción.

En la misma línea, los diminutivos como “culito”, “primerita” utilizados para referirse a Juan José, ya no cumplen el mismo rol afectivo íntimo que tuvieron durante la experiencia sensorial del establo. Por el contrario, aquí acentúan el discurso irónico y plañidero de Ana. El personaje emite una sanción negativa hacia el modo en que ella es relegada y el otro cuidado y sobreprotegido. Estos diminutivos exageran lo que ya en sí mismo es pequeño, además entran en oposición con el sentir inmediato del personaje. “Culito” aparece justo antes de que Ana enuncie “ella sola, re sola” y “primerita” se presenta justo después de que el personaje enuncie “a quien iba a importarle”. Por su parte, el imperativo en la descripción de acciones “no enciendas la luz”, “levántate a ver si el tetero está” junto con la construcción impersonal “hay que caminar en puntillas” refuerza la idea de un nuevo orden doméstico que ha sido instaurado.

La soledad que Ana enuncia se refuerza con la presencia de expresiones como “nadie va a prestar atención” y “a quién iba a importarte”. La primera introduce un pronombre indefinido negativo que indica ausencia total de un tú, carece de un destinatario, sugiere un no reconocimiento por parte de los otros cuerpos. La segunda funciona como interrogación retórica, tampoco posee un enunciatario definido, su respuesta aparece implícita en el enunciado anterior “nadie”. Esta

experiencia de desplazamiento espacial y afectivo hace que el actor modifique su vínculo con el espacio y con los otros cuerpos circundantes, lo que produce malestar y resentimiento en el personaje con el abandono al que ha sido sometida.

2.2.3 *Disolución de los sólidos: El desengaño moderno*

El desplazamiento de Ana no solo se limita a los espacios de la casa familiar y de la finca, sino que, posteriormente, su sistema de creencias también se ve alterado con la pérdida del primer diente de leche en su casa. Con la caída del diente, se introduce una lógica de separación, algo se desprende del cuerpo al tiempo que se fractura también la confianza en el mundo. Sabina cuenta a Ana la historia del Ratón Pérez “El que se encarga de traerle plata a los niños cuando se les cae un diente... uno lo pone debajo de la almohada y entonces él viene por la noche y deja los cincuenta centavos.” (2019, p. 22). Sin embargo, debido a los sucesos del Bogotazo que tienen lugar de manera simultánea, la empleada olvida dejar el dinero y Ana se da cuenta del engaño. En consecuencia, se produce una ruptura del contrato simbólico, el personaje pierde la confianza en el sistema de creencias que tenía: “El día en que me di cuenta que lo del ratón Pérez era un puro cuento de viejas: así se lo dije a Irma y a la Pecosa, para que no se dejaran engatusar ellas tampoco” (2019, p. 33). La protagonista ha descubierto, a través del desprendimiento de una parte de su cuerpo, que las creencias que sostenían su experiencia eran frágiles.

La experiencia de Ana en el establo configura una inocencia sensorial unida a una forma de habitar ese espacio y de ser perforada por el mundo. En contraste, la caída del primer diente refiere a una ruptura simbólica, el cuerpo ahora no tiene esa inocencia inicial, sino que se encuentra en pérdida. El diente está destinado a caer, es sustituible y transitorio, por lo que marca en la narrativa un paso de estado, al igual que la inocencia, perderla hace parte de la vida. Ana, ya

iniciada en la lógica de intercambio monetario de la modernidad, acepta con entusiasmo y anhelo futuro lo que Sabina le propone: “y uno tragándose todo, creyéndose la más rica del pueblo porque al otro día se va a comprar una tonelada de mecato en el recreo y todo el colegio verde y uno dándoselas de a mucho” (2019, p. 33). La decepción no aparece tras la pérdida del diente, sino de la ausencia de la recompensa prometida. Ana abandona su inocencia voluntariamente y sin pena frente a la tentación de recibir algo a cambio, su inocencia es mercantilizada. Tanto la experiencia de entrada al mundo como la del posterior desengaño se producen a través de la boca.

La boca, como si pudiésemos experimentarla a un mismo tiempo de diversas formas, constituye un espacio de significaciones multivariadas y a veces contradictorias. Son las maneras como los contextos regulan nuestros campos de significación, superponiendo imágenes y representaciones que se estructuran en la ‘experiencia’ de sí mismos que vamos construyendo por el mundo en un campo que es objeto de disputa y negociación (Malagón Oviedo, s. f., como se citó en Finol, 2015, p. 51).

La boca no solo funciona un órgano biológico, sino como un espacio en el que se cruzan sentidos sociales y culturales que favorecen la construcción identitaria del sujeto. Esta juega un rol importante en la manera en que se construye el mundo, ya que no se limita a sus funciones naturales (comer, mamar, besar), sino que, según el sistema cultural en el que se inscriba, aprende normas y prohibiciones. Ana descubre progresivamente que todo este mundo biológico se encuentra sometido a estructuras culturales y que su experiencia corporal se configura en relación con ellas. Puesto que el cuerpo es mediador entre el sujeto y el mundo, la boca puede leerse como un espacio de significación variada en el que las experiencias se superponen y le dan entrada a su interacción con el mundo. En el caso de Ana, la boca opera como una zona de tránsito simbólico, allí se

articulan tanto el placer como el desengaño. El ordeño representa una entrada al mundo, mientras que la pérdida del diente indica el paso de la inocencia al desengaño.

La dentadura ha denotado poder y su pérdida, falta de él. Cada diente que se pierde viene a ser una pequeña muerte simbólica. Es posible que la mutilación de la dentadura, por motivos estéticos o totémicos, tenga origen en la simbolización del poder. La idea rural de colocar metales preciosos en los dientes sanos y aún en los artificiales parece tener esta misma dirección (Malagón Oviedo, s. f., como se citó en Finol, 2015, p. 51).

El cuerpo es el soporte de la identidad del sujeto, por lo que toda transformación corporal implica la pérdida de un estado anterior (*ipseidad*). La caída de su primer diente indica una transición, separa la infancia del crecimiento y marca una etapa vital en la vida del ser humano. Este desprendimiento funciona como una “muerte simbólica”, en la medida en que implica la pérdida de una forma de ser en el mundo, de experimentarlo a través de la infancia, de los cuentos populares (la Patasola), de las historias infantiles (Ratón Pérez). Esta experiencia de “paso” representa para el personaje la ruptura con un régimen de creencias que le resultaba familiar, ahora entiende la manipulación del mundo a través del engaño.

La enunciación de Ana durante su infancia configura un sociolecto que no se restringe a los campos léxicos coloquiales “uno tragándose todo”, “sin poder decir ni mu”, “no les doy ni pite de coco”, “toda la barra de aplanchadas”, sino que se articula mediante una sintaxis expansiva, con yuxtaposición de frases que suprimen la jerarquía, dominada por la reiteración de las conjunciones “y” y “que”. Estos rasgos léxico-sintácticos ponen en relieve un modo de enunciación oral e infantil que se mantiene hasta su violación a los catorce años. A esto dos rasgos se suma una orientación afectiva del discurso caracterizada por una sanción hacia el otro con el que convive en el espacio.

Su enunciación infantil se sitúa frecuentemente en una postura de rivalidad, comparación y descalificación del otro que se constituye como antisujeto: “la idiota de Camila”, “una banda de aplanchadas”, “y todo el colegio verde”, “todo el mundo achantado”. Su discurso oscila entre un engrandecimiento del yo, un goce por su posición de superioridad y un sufrimiento ante la imposibilidad de lograrlo. De este modo, se resalta un rasgo de permanencia dentro del carácter del personaje que permite ilustrar su configuración identitaria a través de un régimen de enunciación competitivo y lúdico en el que el yo está mediado por un deber-ser, afirmarse sobre los otros por medio de la exageración, la ironía y la sanción. De esta manera, el personaje se encuentra modalizado recurrentemente por un querer-ser y un no poder.

Nótese la oposición entre los tipos de blanco. Primero, lo blanco que fluye (la leche) y penetra el cuerpo de Ana sin una separación clara entre interior y exterior, hace hincapié en una experiencia de continuidad sensorial. Por otro lado, lo blanco sólido (el diente) que se cae y se separa del cuerpo está mediado por el engaño. Esta figurativización ilustra el modo en que la experiencia del mundo desestabiliza al cuerpo y lo vuelve transitorio y sustituible por fantasías compensatorias (el regalo del Ratón Pérez). Esta oposición no solo hace referencia a un cambio biológico, sino que ilustra la transformación de la experiencia del sujeto con el mundo. En la experiencia del ordeño, todo era aprendizaje sensorial carente de reflexión, mientras que la segunda es conciencia de la manipulación a través de una esperanza inalcanzable.

En ese sentido, la pérdida de la inocencia de Ana no ocurre desde lo traumático, sino desde el paso de un régimen de experiencia a otro, de un mundo sensorial al mundo simbólico. En el episodio del ordeño, que opera como un rito de iniciación, Ana se encuentra experimentando el mundo con sus sentidos; el cuerpo se abre y recibe la liquidez como experiencia alegre, saciante y realizadora. Sin embargo, esta iniciación actúa como promesa de entrada a lo que sería el mundo

moderno, y es con la pérdida del diente que el personaje experimenta el desengaño. La modernidad se encarga de saturar los sentidos del sujeto, entra a su cuerpo y es comprendida posteriormente a través del lenguaje. En este sentido, la tensión entre el espacio de la finca y la casa no refiere a una oposición axiológica entre un espacio feliz y otro engañoso, sino a modos distintos de relación entre el cuerpo y el espacio. La finca se configura inicialmente como experiencia sensorial del cuerpo con el mundo, mientras que la casa opera como mediación simbólica, en donde la experiencia del cuerpo se reinterpreta en función de las creencias del mundo circundante.

Con base en lo analizado hasta aquí, se pueden distinguir tres rasgos característicos de la identidad del personaje que se harán presentes a lo largo de su vida. Durante estos primeros tres apartados se ha estudiado la infancia de Ana de los cuatro a los ocho años. Los rasgos lingüísticos de su discurso infantil se configuran a partir de la acumulación, de la sintaxis fragmentaria, de los campos léxicos de sensorialidad y de flujo. Este conjunto de experiencias iniciales permite identificar disposiciones fundacionales que participan en la construcción identitaria de la protagonista. La siguiente tabla sintetiza los principales rasgos estilísticos, las configuraciones corporales y espaciales y los rasgos de permanencia observados en el análisis que hasta ahora se ha llevado a cabo.

Tabla 10

Primeros rasgos de permanencia en la infancia de Ana (de los cuatro a los ocho años)

Experiencia	Rasgos estilísticos dominantes	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia
Apertura sensorial líquida	Vibrantes, onomatopeyas, flujo, sintaxis acumulativa, campos léxicos de la sensorialidad y la animalidad	Cuerpo permeable y receptivo que descubre el mundo a través de los sentidos; la finca funciona como espacio dinámico de	Permeabilidad corporal y afectiva: disposición a ser atravesada por estímulos, experiencias y discursos.

Experiencia	Rasgos estilísticos dominantes	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia
		exploración y contacto.	
Desplazamiento afectivo	Reiteración de la conjunción y, diminutivos irónicos, referencias religiosas irónicas, interrogaciones retóricas, expresiones de ausencia (nadie, a quién iba a importarle)	Cuerpo desplazado hacia la periferia del espacio doméstico; reorganización del espacio afectivo en torno al hermano.	Necesidad de reconocimiento: sensación recurrente de desplazamiento y deseo de recuperar la centralidad afectiva.
Desplazamiento simbólico	Registro lingüístico infantil, sintaxis expansiva, oralidad, exageración, ironía, oposiciones figurativas (leche/diente; continuidad/separación)	Cuerpo en transformación; pérdida de una parte de sí y ruptura de la confianza en el sistema de creencias infantiles.	Deseo mediado por la promesa: expectativa de recompensa, espera, frustración y desengaño recurrentes.

2.2.4 *Primer desajuste corporal*

Otro de los desplazamientos de Ana en la finca, cerca de los ocho años, se da hacia el “picadero”. La experiencia corporal que vive el personaje allí es una de las más ambiguas en la diégesis, pues no se configura como una escena de agresión directa ni como un acto de violencia consciente, sino como la repetición de un saber corporal que Saturia había aprendido en una situación de abuso previo. El picadero es descrito como un lugar cerrado “no veía porque eso estaba igual que boca de lobo, no veo ni hebra, no le hace que esté oscuro, no tienes que ver nada” (2019, p. 103). Ana es animada a visitar este sitio bajo la influencia de Saturia, quien no actúa como agresora directa, sino que se encarga de reproducir una práctica de abuso a la que ha sido sometida en diversas ocasiones. Las acciones de Saturia no responden a una intención individual, sino que se trata de una reproducción de gestos sin tener plena conciencia de ellos.

Este desplazamiento se caracteriza por anular el sentido de la vista “no tienes que ver nada, ponte aquí”. La oscuridad es casi total, la interacción entre los dos cuerpos se da a partir del tacto y del oído “y comenzó a hacer con los dedos como si caminaran del cuello hasta el estómago. Y siguieron bajando, bajando... ¿ya?, ¿sientes algo caliente?, y apenas dijo sí con un esfuerzo porque ni voz salía” (2019, p. 104). Satoria, ligeramente mayor que Ana, no busca ejercer algún tipo de transgresión sexual, tampoco persigue la obediencia o la degradación corporal del otro, como sucede en otros episodios de violencia sexual. Por el contrario, la niña replica acciones a las que ella ha sido sometida “pero Satoria le insistió que es una cosa que Alirio me enseñó y que es muy rica, y la hizo que se acostara encima de un montón de Imperial que estaba sin cortar” (2019, p. 103). Se trata, entonces, de una erotización precoz basada en la confusión corporal y en la repetición automática del abuso.

En esta escena no es posible establecer roles específicos de tensión entre víctima-victimario, consentimiento-prohibición, agresión-defensa. Tampoco se trata de una manipulación intimidatoria característica de las agresiones sexuales; la acción toma lugar, más bien, por seducción, en la que se le ofrece a Ana un objeto de valor “Vamos allí, le dijo, voy a enseñarte algo”. Así pues, la sanción axiológica no proviene de la experiencia de las niñas, sino de un tercero que las descubre y las amenaza.

Esta escena de iniciación corporal funciona como una reproducción mimética del abuso que Satoria ha sufrido a manos de uno de los peones. El espacio cerrado, oscuro y marginal despierta en el cuerpo de Ana sensaciones contradictorias: miedo “y Ana muy tiesa, envarillada, mientras aquel calor le daba escalofríos”, placer ambiguo “y ella quería y no quería, hasta que al fin dijo qué quiere” y excitación fisiológica “El hormigueo. Un remesón por dentro que le aflojaba hasta el esfínter”. Ante estas sensaciones, el cuerpo de Ana oscila entre el querer y el no querer,

por ello, en ocasiones se resiste y en otras cede. De este modo, su cuerpo no es completamente pasivo frente a la experiencia que está viviendo; participa en ella y le permite a Saturia continuar hasta que Ana decide rechazarla y la otra se ve obligada a parar. Posteriormente, ambas son descubiertas “en ésas se abrió la puerta del picadero y entró Aura: ¡Qué están haciendo!, a todo grito, la muy escandalosa” (2019, p. 104).

Este acto aparece inicialmente como juego, curiosidad y risa “tun-tun, quién es, la vieja Inés”, “que si yo puedo entrar mijita, haciendo voz de vieja”, “y se empezaron a reír y a corretear como ratones”. Sin embargo, la experiencia deriva en un desajuste corporal, el personaje no sale de allí tal y como entró. Si bien este hecho no marca un antes y un después en su vida, como sí lo hace la violación a los catorce años, el cuerpo se enfrenta a un cambio en relación con la experiencia cotidiana, una vivencia sensorial de la sexualidad: “hormigueo calientico”, “Un remesón por dentro que le aflojaba hasta el esfínter”, “ese temblor que no paraba”. Las sensaciones de Ana aparecen como una apertura y ella es consciente de que el umbral que cruzaron no le corresponde aún experimentarlo, por eso miente cuando son descubiertas “se subió el overol de un tirón y contestó con la voz más inocente del mundo: por qué, qué tiene de malo estar contando cuentos de fantasmas” (2019, p.40). Las niñas reconocen que no está bien, por eso están en un lugar oscuro y mienten, pero aún no son capaces de nombrar la experiencia corporal vivida.

el cuerpo es nuestro medio general de tener un mundo” ([1945] 2003, p. 171) y, como consecuencia, “la experiencia del propio cuerpo nos enseña a enraizar el espacio en la existencia [...] Ser cuerpo es estar atado a un cierto mundo [...] y nuestro cuerpo no está primero en el espacio: él habita el espacio” ([1945] 2003, p. 173) (Finol, 2015, p. 102).

En ese orden de ideas, Merleau Ponty (1945) señala que no es posible hablar de un espacio “objetivo” previo al individuo. El espacio no es tratado como un contenedor neutro, sino como una

construcción que toma lugar a través de la experiencia corporal. Ana vive, recorre, siente y habita la finca y la casa; adquiere hábitos allí y sus recuerdos se vinculan directamente a esas experiencias (cabalgatas, ordeños, juegos infantiles, abuso) y no a los paisajes abstractos. La memoria de Ana actúa como un archivo corporal que al estimularse se remite directamente a los hechos pasados; como es el caso de la violación que sufre y sus encuentros sexuales con Lorenzo diez años más tarde. La finca y la casa familiar no están configuradas geográficamente, de hecho, apenas se alude a la ubicación de estos dos espacios en la narración.

Los campos léxicos de este apartado ponen en tensión la luz y la oscuridad, “boca de lobo”, “no veo ni hebra”, “no le hace que esté oscuro”, “no tienes que ver nada”, “alcanzó a notar su piel morena, porque la oscuridad no era ya tanta”. Nótese que no hay alusiones a la iluminación en el espacio, verbos vinculados al sentido de la vista o descripciones detalladas de donde ocurren los hechos. Por el contrario, el espacio se construye a través del cuerpo de Ana “además este pasto me pica”. Esta penumbra se vincula principalmente al sentido del tacto; mediante él, las niñas experimentan con su cuerpo; “estás muy friiía”, “ella sintió otra vez la mano helada que le bajaba por la espalda”, “las cosquillas fueron entonces un hormigueo calientico”, “...y Ana muy tiesa”. Se trata de un cuerpo que está alterado ante lo que experimenta. Las interrogaciones, exclamaciones, puntos suspensivos, las respuestas cortas favorecen esa imagen de respiración agitada ante el miedo y el deseo frente a lo desconocido.

El oído se vincula en un segundo plano “¿ya?, ¿sientes algo caliente?”, “¡La vieja Inés, te digo...!” , “pero le dijo entre”. No se presenta como canal informativo, sino como apoyo al tacto, mediante las onomatopeyas “chissst”, “tun-tun” y las voces teatralizadas “puedo entrar mijita, haciendo voz de vieja” que contribuyen a esa marca infantil y teatralizada que desplaza lo sexual hacia el lado cándido. Gracias a ello, la experiencia adquiere simultáneamente una connotación

inocente y erótica de manera indirecta. Por medio de la aplicación del juego infantil de los listones, Satura convence a Ana de acceder a su solicitud “y uno de ellos como si fuera a entrar, Satura se reía, tun-tun, quién es, la vieja Inés”.

Por su lado, los diminutivos implementados “calientico”, “suavecito”, “caminito” aparecen cuando el contacto corporal de Satura y Ana se vuelve más explícito, Ana siente los dedos de Satura en su cuerpo después de que le ha quitado el overol. Los diminutivos funcionan como atenuadores del contacto corpóreo. No se refieren a “menos calor” o “menos suavidad”, sino a la experiencia corporal blanda, suavizada, no amenazante. Estos recursos se encargan de traducir la percepción sensorial ambigua a un lenguaje infantil de placer.

La imagen sensorial exaltada se construye a su vez a partir de la reiteración de consonantes que contribuyen a la escena de sigilo, roce, contacto y secreto en la que se encuentran las niñas. La consonante fricativa sorda /s/ “eso estaba igual que boca del lobo”, “no hace que esté oscuro”, “sintió la mano de Satura que se metía”, “sudando, con la corriente que subía por las piernas”, “pero es que si no es así no”, “otra vez hacia abajo y las cosquillas”, “que le aflojaba hasta el esfínter” apoya la idea de susurro, ya que supone una constricción estrecha del paso del aire que favorece un efecto acústico de susurro y se vuelve un jadeo, característica usual del cuerpo cuando se encuentra frente a emociones fuertes.

De manera análoga, la presencia de consonantes oclusivas sordas /p/, /t/, /k/ introducen irrupciones sonoras fuertes que quiebran el silencio momentáneamente; “me voy a hacer pipí”, “apúrate, atembada”, “ven que te muestro, ¡qué...! ¡no quiero!”, “ponte aquí, qué vas a hacer”, “caminaran del cuello hasta el estómago”, “aquel calor le daba escalofríos”, “tun-tun, quien es”, “te dije que sí, idiota”, “sintiendo ese temblor”, “se abrió la puerta del picadero”. Estas secuencias se encargan de favorecer el sobresalto, la negación o la irrupción respecto a la escena erótica que

se está viviendo. A su vez, funcionan como marcas acústicas de la tensión entre el querer y no querer, y entre el deseo de saber y el miedo a ser descubierta.

Al igual que en el establo, donde Ana era recipiente de su ambiente, aquí la escasa subordinación del fragmento y el encadenamiento reiterado mediante la conjunción “y” de las frases largas no jerárquicas refuerzan el sentir del cuerpo como receptor de estímulos, el texto emula el sentir del cuerpo. Los verbos de movimiento se concentran sobre la oscilación; “recorrer”, “bajar”, “venir”, “entrar”, “caminar”, “retroceder”, “devolverse”, “subir”, “desandar”. Estos verbos ilustran tanto el recorrido de los dedos de Saturia en el cuerpo de Ana como la indecisión que experimenta el personaje entre el querer y el no querer, traducida en la ambigüedad de la experiencia corporal. Esto favorece la isotopía del vaivén, tanto corporal como enunciativo, y anticipa la lógica narrativa de la obra. Es decir que los movimientos de la memoria toman lugar desde la fluctuación entre pasado-presente, la narración se caracteriza por la ida y vuelta entre tiempos, pasajes y afectaciones, por encima de la progresión lineal.

Esta tercera experiencia corporal ya no toma lugar en el placer oral, sino en el genital. La experiencia ya no involucra únicamente a Ana y al mundo, sino a Ana con otro cuerpo dentro del mundo. El recorrido de Ana por el mundo ha sido corpóreo hasta ahora, lo ha experimentado a través de las afectaciones del cuerpo, de modo que este se vuelve territorio de experiencia primaria que después es comprendida racionalmente.

2.2.5 Regímenes de violencia: apropiación del cuerpo y del espacio

Ana atraviesa los mismos espacios (la finca y la casa) desde regímenes perceptivos distintos. Estos regímenes de experiencia corporal oscilan entre la apertura sensorial y el descubrimiento, por un lado, y la inscripción traumática de la violencia, por otro. La transgresión

sexual de Satoria, atestiguada por Ana, coincide con la apropiación de la segunda finca (la Julia) por parte de los bandidos. Mientras que su violación, a los catorce años, sucede simultáneamente con el desplazamiento forzado de toda la familia. La violencia política se inscribe en el cuerpo de las niñas, que también se convierte en territorio ocupado por la alteridad de manera arbitraria. Ambos tipos de agresión son ilegítimos ante la ley; sin embargo, paradójicamente, el estado se sirve también de la degradación corporal para forzar las ideologías políticas. El régimen de la violencia se traduce en dos planos distintos, el cuerpo infantil como espacio vulnerable y la finca como espacio físico de apropiación.

La transgresión sexual del cuerpo sucede en los cafetales, sitios por donde transitaban los niños sin vigilancia adulta. Los cafetales operan como espacio de tránsito, allí no hay reglas ni protección, de modo que se instalan relaciones de riesgo. Es un espacio de exposición y de contacto con el otro. Su desplazamiento implica una liberación corporal; no obstante, dicho movimiento también la lleva quedar fuera de una vigilancia que, en este caso, resulta protectora. A pesar de la represión de Ana en la escuela y en su casa, estas normas no tienen como propósito principal proteger la integridad del sujeto, sino disciplinarlo.

En estos episodios, la finca es vista como espacio placentero y amable. Cada desplazamiento por el establo, las cosechas o el pueblo está cargado de diversión y travesuras. No obstante, cada alegría entra en tensión con una amenaza latente, una catástrofe de sentido capaz de alterar el *continuum* identitario (*idem*). Allí aparecen las confrontaciones sin regulación “Un día en que Francisco y Pablo estaban a punto de agarrarse a trompadas”, la desobediencia “Juan José dijo que lo que era a él no lo asustaban y siguió sólo, a ver qué pasa, dándoselas de macho” y la agresión sexual.

2.2.6 *Transgresión corporal del otro*

El episodio violento de la violación de Sabina es presenciado por Ana, su hermano Juan José, Francisco y Pablo (vecinos y amigos de Ana). El terror a las figuras espectrales les impide acercarse inicialmente, pero será Juan José quien tome el riesgo: “yo creo que es Satoria, hay un hombre que me parece que le pega” (2019, p. 108). La imposibilidad de enunciar los hechos con convicción indica que, para ellos, este evento no hace sentido más que como un episodio de maltrato; se trata de una experiencia que no remite a un punto de referencia previo con el cual asociarlo, no cuentan con un código interpretativo que les permita traducirlo en sentido.

Los niños actúan como testigos opacos, presencian el acontecimiento, pero no llegan a generar una postura interpretativa cuando ha terminado todo: “pero entre todos resolvieron que era mejor no irle a contar a nadie. Para qué.” (2019, p. 109). Ante el hecho les queda el miedo, la sorpresa, la confusión; una serie de afectaciones corporales, debido a que no son indiferentes al sufrimiento de otro cuerpo. El fragmento se puede leer como una frase casi interminable. Las coordinaciones introducidas por “y”, las subordinaciones encadenadas y la escasa presencia de puntos generan un ritmo sin respiración que reproduce el estado de los niños cuando llegan a la escena: “¿Tú crees que-que-que la-la ma-ma-tó?, le preguntó Francisco”, “... yo lo vi patentico, dijo Pablo, cuando al fin pudo hablar” (2019, p. 109). La imposibilidad de procesar cognitivamente la experiencia se ve reflejada en la parataxis del discurso, donde los niños intentan recibir la mayor cantidad de información posible para entender lo que pasa.

A diferencia de los otros dos episodios, Ana no participa dentro de la experiencia directamente, sino como testigo. Aparece otro eje narrativo recurrente en la obra “la parálisis” frente a aquellos hechos que Ana no comprende y que le generan un extrañamiento, pues se ve incapacitada para convertir la percepción en sentido. El personaje actúa como una superficie en la

que se inscriben otros discursos, un recipiente lleno que termina desbordándose, a causa de la recepción masiva de estímulos (medios de comunicación, canciones, coplas, cuentos infantiles, refranes, latiguillos, discursos radiales políticos y propagandísticos). Estos aparecen desde su infancia y producen progresivamente estatismo en el personaje, hasta envolverla en la burbuja incandescente de la que quiere escapar en su adolescencia.

La presencia de las consonantes oclusivas sordas /p/, /t/, /k/, caracterizadas por interrumpir el flujo de aire y carecer de vibración, producen el efecto acústico de un golpe seco, breve y explosivo al liberar el aire. Estas acompañan los momentos de tensión, amenaza o violencia latente (“el cuerpo del hombre la cubría”, “le taponó la boca con la ruana”, “empezó a quejarse como si le doliera”, “a refregarse como un desesperado contra la pobre de Saturia”, “que se calló de pronto y comenzó a hacer bizcos”, “sentía la camisa pegada a las costillas y un estremecimiento en todo el cuerpo”). Por otro lado, las vibrantes múltiples /rr/ y simples /r/, que son sonoras y líquidas favorecen una mayor continuidad del flujo de aire, aparecen durante los desplazamientos, el arrastre y la continuidad de la acción, “arrastrando, de cafeto en cafeto”, “porque los gritos arreciaban”, “se fueron rastreando por debajo”, “no modularon, no respiraron”. El episodio presenta así una correlación fonética entre los patrones semánticos y discursivos, la sonoridad de la enunciación sostiene la transgresión corporal y refuerza la rapidez de la percepción como una sucesión de “golpes” que impactan y desaparecen.

El cuerpo de Saturia es enunciado desde su fragmentación: “las piernas de Saturia porque el cuerpo del hombre la cubría”, “el hombre le taponó la boca con la ruana”, “y fue cuando le vieron la sangre que le bajaba por las piernas”, “ellos le vieron todo el pelo enterrado, y el vestido en chirajos, y notaron que se le había perdido una alpargata”. Saturia nunca aparece como una figura corporal íntegra, sino que se ilustra un fraccionamiento progresivo (piernas, boca cubierta,

fluido corporal, cabello, vestido roto, alpargata perdida). La niña pierde su calidad de persona y se vuelve una superficie. Ella no puede hablar, no puede moverse y su conciencia no toma lugar a través del EIL, en medio de las agresiones del peón y de los enunciados de los observadores. Esta construcción discursiva refuerza el silenciamiento del acontecimiento, ya que los niños también deciden no decir nada ni ayudarla “pero entre todos resolvieron que era mejor no irle a contar a nadie. Para qué” (2019, p. 106)

Esta ausencia de unidad orgánica se manifiesta a través del foco que se hace en la parte baja del cuerpo de la niña y que produce dos efectos simultáneos. Por un lado, la enunciación de la sexualidad forzada, ya que sus piernas son inmovilizadas. Por otro, la comprensión fragmentaria del acontecimiento por parte de los niños, quienes apenas reciben retazos de información sin entender plenamente lo que sucede. Así mismo, cuando el peón se levanta, los niños identifican cuatro elementos: “la sangre”, “el cabello”, “el vestido rasgado”, “la pérdida de la alpargata”. Estos aparecen acompañados de adjetivos como “pelo entierrado”, “vestido en chirajos” y “se la había pedido una alpargata”. La niña se vuelve un residuo de la violencia, un territorio maltratado que se enuncia en su cuerpo.

Ana no piensa en el cuerpo del otro; por el contrario, reflexiona sobre aquello que su propio cuerpo podría padecer ante la escena que tiene en frente: “ahora nos ve y nos prende a zurriagazos” (2019, p. 109). El cuerpo expuesto y vulnerado del otro no activa una respuesta compasiva, sino una lógica de supervivencia en medio del régimen de violencia en el que están inmersos. En ninguno de los discursos de los niños aparece compasión o deseo de ayuda. Su respuesta final del “para qué” ilustra el sinsentido de crear un sentimiento colectivo sobre las voces de los que han sido vulnerados.

Otro de los grandes ejes narrativos sobre los cuales se construye la obra es el silencio que, acompañado de la parálisis, impide al sujeto sublevarse o actuar. Las frases largas sin respiro, los encadenamientos, las interrogaciones retóricas y las metáforas animalizadas del cuerpo imitan el silencio del sujeto aplastado. La expectativa clásica del héroe que levanta su voz ante la injusticia no sucede en Ana, no hay interpelación moral frente al daño que sufre el cuerpo del otro, como sucede con el guardia del DAS que transgrede el cuerpo de Valeria. La violencia incorporada en su estilo de vida produce sujetos que aprenden a obedecer y a callar.

Los miedos, ansiedades y aflicciones contemporáneas deben ser sufridos en soledad. No se suman, no se acumulan hasta convertirse en una “causa común” ni tienen un discurso específico, y menos aún evidente. Esto despoja a la resistencia solidaria de su antiguo *status* de táctica racional, e induce a una estrategia de vida muy diferente de la que condujo a la fundación de las organizaciones militantes y defensoras de la clase trabajadora. (Bauman, 2004, p. 158).

El sufrimiento se convierte en una carga individual que no posee un lenguaje colectivo en la era moderna. Los sujetos cargan con el peso de la violencia a la que han sido sometidos, esta no llega a constituirse como una causa colectiva susceptible de defensa. Las instituciones buscan debilitar la resistencia de los sujetos como comunidad y, por ello, las marchas y reuniones de grupos que reclaman sus derechos resultan una amenaza, como se evidencia en el Bogotazo o en el ataque contra los estudiantes el 08 y 09 de junio de 1954. Esta congregación de jóvenes, que reclamaban justicia ante su compañero muerto a manos de la policía, convirtió el acontecimiento en “causa común” contra la violencia sistémica y resultaron un peligro para los grupos de poder.

En ese sentido, la experiencia de Ana podría leerse desde la soledad estructural de la modernidad líquida que propone Bauman. Los miedos paralizantes son vividos de manera

individual y silenciosa, de modo que los cuerpos atravesados por la violencia no se encuentran en un espacio de simbolización compartida del dolor. La amenaza aparece constantemente como mecanismo de represión que impide al sujeto sublevarse en contra de la violencia que padece el otro.

2.2.7 *Los cafetales: El desalojo de La Julia*

La agresión sexual que sufrió Satoria sucede en simultáneo con el desalojo de la finca la Julia por parte de los bandoleros que entraron a la zona. En ambos casos, la tierra y el cuerpo funcionan como superficies de inscripción de la violencia; no hay discurso alrededor de ella, sino únicamente el silencio. La transgresión violenta vinculada a la finca es ejercida sobre el padre de Ana y se presenta bajo un discurso amable: “cómo le va yendo, don Genaro”. Al igual que en la violación, el agresor habla mediante una estrategia de manipulación por seducción y ofrece algo a cambio. En el caso de la finca, promete mayor producción y ganancias: “y el hombre, no se preocupe don Genaro, yo se lo hago pelechar, ya verá, le traigo unas buenas chapoleras para el tiempo de travesía, si quiere me nombra mayordomo y me da la mitad” (2019, p. 106); mientras que, con Satoria, busca tentarla con una muñeca: “un poquito no más, decía él, no seas malita, te voy a regalar una muñeca grande desas que tiene don Severiano en la vitrina” (*Ibid.*, p. 108). Esta seducción se presenta como una falsa recompensa frente a la agresión, la pantomima de un acuerdo que ambos saben que no se llevará a cabo, una coacción disfrazada de oferta.

Posteriormente, los victimarios someten a la víctima por medio del miedo cuando advierten que los agredidos no quieren ceder voluntariamente a las propuestas que le han hecho. Don Genaro no se atreve a negarse debido a la intimidación que le inspira el rostro del bandido y su arma: “y su papá que no bebía nunca no se atrevió a decir que no, porque la cara de Medardo Castañeda era

una cara muy particular” (2019, p. 107). Por su parte, Satoria, a pesar de su negativa, se ve sometida ante la fuerza física del otro: “y Satoria que no, que yo no quiero, y otra vez con los gritos, y entonces el hombre le taponó la boca con la ruana.” (*Idib.*, p. 108). Seducción, amenaza y apropiación constituyen el recorrido narrativo de la violencia inscrita tanto en el cuerpo de Satoria como en el desalojo de la finca. En ambos casos, una vez consumada la agresión y obtenido el beneficio, no queda rastro de la recompensa propuesta, solo el despojo y la degradación de la dignidad.

Al igual que en la violación de la niña, la parataxis favorece el miedo de las víctimas. La sucesión de frases sin jerarquía y la sobrecarga de la conjunción “y” generan nuevamente el discurso acelerado característico del miedo. La ausencia de guiones de diálogos marcados, que sí aparecen en los discursos institucionales entre los miembros del estado, anula los turnos de palabra; todo parece fundirse en una sola corriente verbal confusa, compuesta de pequeños impactos que no permiten la reflexión discursiva, sino la reacción rápida. A ello se suma la presencia de las oclusivas sordas /p/, /t/, /k/, que favorecen el efecto del golpe o de la irrupción del sujeto en un terreno ajeno (“pero la tuvo que dejar”, “la cara de Medardo Castañeda era una cara muy particular”, “ojalá que es no acabara en golpe de plomo”, “brazos como barras de acero”, “le traigo unas buenas chapoleras para el tiempo de travesía”). Estas se acompañan de vibrantes (“soy un aguardientero de racamandaca”, “brazos como barras de acero”) que intensifican la corporalidad. Tales recursos son característicos en la narrativa de Ángel en los momentos de sometimiento de la víctima.

A diferencia de las oclusivas sordas que se encargan de otorgar un sonido más seco y abrupto, las oclusivas sonoras /b/ y /d/ poseen un peso acústico fuerte, debido a la vibración de las cuerdas vocales. En este fragmento cargado de violencia física, las dos consonantes aparecen de

forma insistente (“Medardo”, “Castañeda”, “acabara”, “barras”, “buenas”, “brazos”) y refuerzan el impacto sostenido “brazos como barras”. La /b/ es bilabial y obliga a un cierre fuerte de los labios y a una liberación posterior. Este bloqueo/liberación introduce fonológicamente la imagen de opresión asociada al dominio corporal que impone el rostro del bandolero a su víctima. Por su lado, la reiteración interna de la /d/ en el nombre del asaltante “Medardo Castañeda” produce una cadencia segmentada, es decir, un flujo fónico que posee interrupciones perceptibles al ser pronunciado. Estos patrones fónicos al interactuar con el nivel semántico del texto favorecen la pérdida de continuidad, es decir, el impacto de la agresión.

Sin embargo, aparece un rasgo distintivo en relación con la agresión que sufre Satoria, la caracterización que se hace del victimario a través de distintas partes del cuerpo. En el caso de Lisandro, el peón, se alude al cuerpo del hombre mediante rasgos mínimos como “los ojos en blanco”, y solo al final se reconoce al sujeto. Se trata de un cuerpo que ejerce poder a través de la posición corporal, una masa física que se encuentra encima e impide el movimiento de la niña, es su hacer corporal lo que logra violentar al otro. En cambio, la descripción de Medardo Castañeda se concentra en partes específicas de su cuerpo; en su rostro: “una cara muy particular”, en sus brazos “brazos como barras de acero” y en su complexión física: “era un tipo muy canijo”. El rostro se convierte en un “argumento convincente” y sus brazos en amenaza física “casi me parte en dos”. De esta manera, su presencia corporal indica una amenaza simbólica previa a cualquier acción. En ambos casos, es el cuerpo el que coacciona al otro, el que se encarga de dominar y ocupar otro territorio.

El cuerpo sensible de los personajes capta su entorno en función del grado de turbación con el que son impactados y el grado en que comprenden aquello que los ha afectado. De allí es posible distinguir dos operaciones realizadas por el actante-cuerpo, ya sea Ana, Satoria, don

Genaro o Medardo Castaneda. La primera corresponde a la intensidad y se relaciona con la fuerza con la que el cuerpo es interpelado; la segunda se vincula con aquello que se puede percibir y mantenerse bajo su control, es decir, el grado de comprensión de esto que ha entrado en su campo de presencia. Los personajes de la escena pueden caracterizarse a partir del modo en qué perciben el mundo y el grado de control que tienen sobre él (Fontanille, 2015). Estas operaciones varían según el actante fuente (quien ejerce un movimiento hacia el mundo) y el actante blanco (quien lo recibe), lo que permite identificar los regímenes de presencia topológica característicos de los personajes vulnerados y el modo en qué la identidad de Ana es caracterizada a partir de su posición en el espacio, al tiempo que se ilustra la forma en que estos pasajes se constituyen desde el estilo.

Conviene precisar que las categorías de actante fuente, actante blanco y control no se emplean aquí como roles actanciales fijos asignables de manera estable a los personajes, sino como posiciones relacionales dentro del campo de presencia. Es decir, categorías correspondientes a protoactantes que permiten describir cómo un cuerpo sensible ocupa el espacio, percibe el mundo y es afectado por él (Fontanille, 2015). En este sentido, constituyen configuraciones previas al plano transformacional de la acción, en el que los sujetos despliegan plenamente el hacer y el padecer. No se pretende entonces clasificar a los personajes de manera estática, sino describir la dinámica relacional de las presencias. Es decir, el modo en que las posiciones de los personajes se afectan recíprocamente y la forma en que una sola variación de la posición de una de las presencias opera como un flujo energético que interfiere los grados de agencia, las posibilidades de acción y las formas en que son afectados por las fuerzas del mundo.

El cuerpo de Ana actúa como foco perceptivo (centro de referencia), es el cuerpo desde el cual la escena se encuentra organizada a través del EIL. La organización espacial se realiza a partir de la centralidad perceptiva de Ana y de la presión de fuerzas que convergen en ella. El campo de

presencia del personaje se hace cada vez más estrecho y el espacio deja de ser posibilidad de exploración para el personaje. Esta organización espacial y perceptiva da lugar a una configuración topológica próxima a la fuga o a la carencia (Fontanille, 2015). La comprensión de la violación es ambigua y está marcada por una afectación extrema: el miedo. En la medida en que Ana experimenta una intensidad afectiva alta, su captación se ve reducida, es decir, su estabilización perceptiva es limitada, lo que dificulta la comprensión de los eventos.

En el caso de Satoria, la fuerza que el mundo imprime sobre su cuerpo también es centrípeta (el mundo converge sobre el sujeto, el sentido viene desde afuera). La niña es actante blanco de su atacante y su posibilidad de acción es nula. No obstante, lo que diferencia el régimen topológico de Satoria en relación con el de Ana es que la primera ya no tiene salida, ella está inmovilizada, fragmentada y sin posibilidad de escape, lo que la sitúa en un régimen de inclusión o vacío (Fontanille, 2015). El grado de sufrimiento de Satoria es mayor, su campo de presencia está completamente cerrado y no hay un afuera para ella. De ahí que se enuncie su cuerpo de modo fragmentado y silenciado. En el vacío se anula el cuerpo y toda exterioridad, aspecto que se refuerza incluso en el discurso de los otros: “para qué” decir algo.

De manera análoga, el padre de Ana posee poca agencia y no tiene salida alguna, debe entregar su finca al bandido. Así, el personaje es inmovilizado desde la amenaza corporal que representa Medardo Castañeda. Posteriormente, queda aún más imposibilitado por el consumo de alcohol que el agresor le obliga a ingerir y que opera como mecanismo para anular la conciencia del sujeto². De este modo, se elimina cualquier posibilidad de actuar de manera distinta, ya sea rechazar la oferta que el bandido le había hecho o intentar sembrar café en sus terrenos.

Por el lado de los agresores, la posición en el campo de presencia se modifica completamente. Aquí, la fuerza de los personajes se proyecta hacia el mundo, en consecuencia, su

agencia es alta y se configura una fuerza centrífuga en donde el actor posee el control del vector del sentido. En estos dos casos, el régimen de presencia de los agresores se sitúa en el dominio o plenitud (Fontanille, 2015), en donde hay un control del campo en el que se hallan y definen los límites de la víctima. Lisandro impide a la niña moverse, aparece como una masa aplastante que la posee, mientras que Medardo ejerce una violencia simbólica a través de su cuerpo enunciado, del arma y del trago que le obliga a consumir.

El cuerpo de Ana se impacta de modo distinto si se compara con el episodio del ordeño y del picadero. En el primero, Ana se encuentra abierta al mundo, su poder de agencia es completo, el sujeto explora, desea y se proyecta. El personaje se afecta positivamente por la cantidad de estímulos que recibe y atraviesa un proceso de descubrimiento del mundo; de ahí que toque, se ensucie y juegue con lo que encuentra en su medio. En la segunda, Satoria aparece como actante fuente, es esta quien dirige la acción en el campo de presencia de Ana. Aunque la protagonista no se encuentra completamente coaccionada, la fuerza vuelve a ser centrípeta, el personaje recibe y el sentido proviene de afuera.

No obstante, su poder de agencia no es completamente anulado, como sí sucede en el caso en el que es testigo de la violación de Satoria. En el pasaje del picadero, Ana todavía puede decidir detenerse en cualquier momento. De manera que, aunque se encuentre en un régimen topológico de fuga, este se manifiesta de manera atenuada, en vista de que ella aún conserva un campo abierto y una posibilidad de retirada y de acción sobre el agente blanco (Satoria). Esto no sucede con la escena de violencia sexual directa, tanto el poder de agencia de Ana como el de Satoria son aniquilados completamente.

Por otro lado, Satoria, personaje sobre el cual se inscribe la violencia sexual de manera recurrente³, ocupa tres posiciones distintas durante estos dos episodios. Durante la agresión sexual

se halla en una posición de vacío, sin control ni salida. Sin embargo, en el picadero adopta una posición de búsqueda, con un poder de agencia elevado: Saturia experimenta en el cuerpo de Ana y se proyecta en él. No obstante, esta búsqueda no se encuentra instalada por iniciativa propia, sino que se halla motivada por el trauma que ha experimentado anteriormente, ya que replica sobre alguien más aquello que antes fue ejercido sobre ella. Conviene recordar que Saturia afirma que aquello que realiza con Ana se lo enseñó un peón de la finca, Alirio. La niña pasa de una posición topológica de fuga a una de búsqueda, ya que su primera agresión sexual directa es con Lisandro que la deja en embarazo.

En los tres episodios hasta ahora estudiados se presentan recurrencias importantes a resaltar. El cuerpo siente más que lo que comprende de la experiencia que atraviesa, la intensidad de la afectación es alta, mientras que su captación es baja. Ante esta intensidad elevada, el estilo opera con una sintaxis desorganizada, un encadenamiento no jerárquico de frases, de modo que la forma del texto favorece el flujo sensorial al que el cuerpo de Ana está expuesto. El punto en común entre los episodios no es la violencia, ya que, ni en el establo ni en el picadero Ana es violentada, sino la exposición del cuerpo a un campo sensorial que lo desborda constantemente. El cuerpo se abre al mundo sensible en el ordeño, luego es interpelado por los estímulos que le produce el cuerpo de Saturia en el picadero; en ambos casos tiene poder de agencia hasta verse finalmente saturado y anulado por el episodio de la violación. La forma de frase interminable que adoptan los tres apartados no hace alusión a un contenido interpretativo de la vivencia, sino que simula el modo en que el cuerpo de Ana se halla presente en el mundo.

Así pues, no se trata de que las consonantes en sí mismas, oclusivas sordas, denoten violencia, sino que insisten sobre la experiencia de impacto corporal, una especie de mimesis del contacto del cuerpo con el mundo, este sea violento o no. Igualmente, la animalización tampoco

alude directamente a la agresión; de ser así, ambos victimarios habrían sido descritos de este modo. Por el contrario, es Ana, en su proceso de descubrimiento en el ordeño quien “va a mamar” durante el ordeño y quien se “arrastra” mientras espía en el monte. Esto resalta la función sensorio-motriz primaria y reduce la interpretación del mundo, es decir que se privilegia la experimentación corporal sobre el lenguaje. Así pues, aunque los regímenes topológicos oscilen entre la búsqueda, la fuga, el vacío y el dominio, las experiencias analizadas comparten una intensidad elevada y una comprensión limitada del medio en el que se mueve Ana. Dicha saturación corporal termina por favorecer la parálisis y la pérdida de arraigo que se hace evidente desde el capítulo cero y que se expande por toda la narrativa.

2.2.8 La temporalidad de los regímenes topológicos

En vista de que el análisis identitario se lleva a cabo a partir de la relación dialéctica entre ruptura y permanencia, es en el recorrido temporal donde estas pueden ser captadas. El tiempo de la existencia se concentra en el curso de la vida; en él inciden la ruptura, los obstáculos y desplazamientos. Por su parte, el tiempo de la experiencia se concentra en lo vivido, tal como lo siente el cuerpo y el modo en que este cambia individualmente. Este tiempo alude a la presencia sensible, al yo encarnado en el aquí y el ahora. Aunque estos dos regímenes temporales puedan diferenciarse, se necesitan mutuamente, ya que no existe historia sin cuerpo ni acontecimiento sin percepción corpórea.

La existencia y la experiencia pueden ser opuestas; sus regímenes temporales respectivos se pueden distinguir, pero las formas de vida obligan a articularlas explícitamente: un curso de vida es específicamente un curso de existencia que no puede desarrollarse sin la contribución de un curso de experiencia (y recíprocamente) (Fontanille, 2015, p.192)

Sobre estos dos regímenes temporales se impone una distinción: el tiempo distensivo, vivido como ruptura (*ipse*), y el tiempo transicional que encarna la continuidad (*idem*) y el hábito. Estos dos dan como resultado cuatro regímenes. Por un lado, el régimen existencial distensivo corresponde a una crisis objetiva narrable por un tercero, aquí no importa tanto cómo se vive el acontecimiento, sino que el mundo ya no es el mismo, como es el caso del Bogotazo, el ataque a los estudiantes o el Frente Nacional. En contraste, el régimen existencial transicional alude al curso de la vida sin irrupción y a procesos largos o rutinarios propios del tiempo biográfico. Ambos se centran en las transformaciones del mundo antes que en las del sujeto.

Por otro lado, el régimen experiencial distensivo focaliza la ruptura de la vivencia corporal, experimentada como un choque, parálisis y saturación del campo de presencia, como sucede con la violación de Ana o la muerte de sus amigas. Finalmente, el régimen experiencial transicional resalta la fluidez del cuerpo, la integración progresiva de recuerdos y el aprendizaje, e incluso puede vincularse a la misma estructura de la obra, concentrada en el tiempo experiencial de Ana durante 26 años. Estos regímenes se distinguen según el lugar donde ocurre la ruptura: en el mundo (existencia) o en el cuerpo que lo vive en ese mundo (experiencia).

Los episodios analizados se distribuyen en los distintos regímenes experienciales según la forma en la que el cuerpo es afectado. Aquellos episodios de alta carga sensorial se sitúan en un tiempo experiencial transicional, asociado al curso normal de la vida; habitar el espacio de la finca o jugar a diario. En el establo, en vista de que el personaje explora, percibe sin trauma y vive la curiosidad sensorial; el tiempo es vivido como flujo y descubrimiento. En cambio, el episodio en el picadero se inscribe en un tiempo experiencial con tintes distensivos, ya que no hay un colapso total del sujeto, sino una negociación en relación con el extrañamiento corporal. Por su parte, la violación de Satoria se inscribe en un tiempo experiencial distensivo, ya que el cuerpo de Ana se

encuentra expuesto a muchos estímulos que le resultan incomprensibles y aterradores. Este hecho retorna a su memoria cuando ella misma es violada (hecho que se trabajará en el apartado siguiente), de modo que el tiempo se suspende y se reactiva cuando experimenta el trauma en su propio cuerpo.

De este modo, los regímenes temporales y topológicos se encuentran en una relación de resonancia. En el caso de Ana, personaje central de la narración, su primera aparición la sitúa en una posición topológica de búsqueda, visible únicamente en este momento de su vida, a los cuatro años. Posteriormente el personaje aparece casi siempre carente de agencia, el mundo es el que ejerce control sobre ella y la satura de estímulos. Es solo en la escena del ordeño que se percibe a Ana en apertura al mundo, después es absorbida por la modernidad que ingresa en su cuerpo y la vuelve un recipiente, es decir, un receptáculo pasivo de su entorno. La posición de búsqueda de la niña privilegia la continuidad, en vista de que el sujeto se encuentra en expansión e integra progresivamente las experiencias que vive, por lo que se ilustra una configuración experiencial transicional. En cambio, en el pasaje del picadero con Satoria, en una posición de búsqueda, el campo de presencia permanece abierto para los dos personajes, ambas tienen poder de agencia. No hay una ruptura traumática, sino una exploración ante los estímulos, el tiempo se configura de manera transicional.

Sin embargo, el cuerpo de Satoria fue previamente fisurado por la agresión de Alirio (el cual violará a Ana años más tarde). Existe entonces una memoria que irrumpe en la escena, de modo que esta experiencia transicional se ve afectada por una experiencia distensiva traumática que se mantiene latente. Incluso si la ruptura que sufre Satoria no toma lugar en el picadero, sí reactiva un trauma anterior, de forma que la experiencia no es completamente continua, sino que se ve atravesada por un pasado. En el caso de Ana, aunque tampoco se trate de una experiencia

fuerte, también le cuesta asimilar lo que siente; lo vivido deja de serle familiar y no logra asociarlo a un evento conocido. Esto permite señalar otro de los ejes narrativos en la novela: el trauma no pertenece únicamente al pasado, sino al modo en que el personaje vive el presente.

No obstante, el régimen de experiencia temporal no es vivido del mismo modo por el agresor, ya que para él no hay una ruptura en el acto; no hay horror ni culpa frente a lo que ha hecho: “Apenas el hombre se terció el machete, se templó el cinturón, y comenzó a perderse por entre el cafetal” (2019, p. 109). Podría decirse que se trata de un hacer programado, una forma de manipulación que los peones usan para llevar a las niñas a los cafetales en donde son más vulnerables, como sucederá con Ana cuando es agredida. Para ejecutar su programa narrativo, el agresor se sirve de una estrategia manipulatoria basada en la seducción; incluso mientras agrede a Satoria insiste en la promesa de la muñeca. Así pues, en vista de que el tiempo experiencial depende del cuerpo que vive el acontecimiento, aunque las niñas lo experimenten como una ruptura imposible de incorporar al curso de su vida, para el agresor este hecho no constituye una fractura experiencial de sentido.

Estos tres episodios ilustran uno de los ejes estructurales de la obra, el foco en el tiempo experiencial del personaje. El tiempo existencial de la historia violenta del país es narrado desde el tiempo experiencial de Ana, que oscila entre la transición (permanencia) y la distensión (ruptura). Esta tensión permite caracterizar su identidad a través de las experiencias corporales que vive y reactivan su memoria involuntaria. Se trata, en últimas, de una reactualización corporal del quiebre: la escena presente vuelve a producir una imposibilidad de integración.

2.2.9 *La imposibilidad de habitar en el mundo*

Los espacios familiares favorecen experiencias corporales de descubrimiento, de desengaño, de ambigüedad sexual y de miedo. Salvo el episodio del ordeño, indicador de un tiempo experiencial transicional, la mayoría de los episodios desarrollados en la finca se hallan enmarcados en un tiempo experiencial distensivo vinculado a posiciones de fuga y vacío, caracterizados por la pérdida de agencia, principalmente en casos de violencia directa. Por el contrario, el episodio doméstico del diente perdido modifica parcialmente esta lógica, puesto que no solo indica un derrumbe de las creencias que estructuraban su mundo infantil, sino un proceso interpretativo. A diferencia de las experiencias anteriores, caracterizadas por la parálisis y la saturación, enunciadas por medio de conjunciones, yuxtaposiciones y oclusivas sordas, aquí la enunciación (Ana-Sabina) es organizada y culmina con la sanción moral “ese día perdí la inocencia”.

No obstante, el deseo por obtener la recompensa reactiva la sintaxis desorganizada, la saturación fantasiosa, la inflación del yo, la exageración y la presencia de refranes. Así, el estilo configura una tensión entre organización interpretativa y exceso sensorial de la fantasía egocéntrica y del trauma. Esto permite señalar un rasgo recurrente en la construcción formal: los traumas violentos que saturan el campo de presencia de los personajes son enunciados con las mismas características que los hechos que desbordan la imaginación; lo que diluye la frontera entre realidad y delirio, entre existencia y experiencia, entre la voz de Ana y la del narrador, entre la conciencia propia y la ajena. Esta disolución de fronteras entre trauma y fantasía relativiza el discurso y refuerza un pensamiento débil, propio de la modernidad, que deja al personaje sin un punto de anclaje sólido. La enunciación de ambos hechos a partir del mismo dispositivo estilístico anula las jerarquías, como la autoridad del narrador omnisciente. Esto no responde a un supuesto

“desorden” estructural, sino a un efecto de la caída de los metarrelatos considerados fuertes antes de la modernidad.

Los episodios hasta ahora analizados (entre los cuatro y los ocho años), previos a la violación de Ana, permiten identificar nodos fundacionales de su identidad: superposición del yo sobre los otros, caracterizado por la saturación imaginaria, y estatismo ante la violencia ejercida institucional y social, representados por la parálisis. En ninguno de los dos casos el personaje filtra la información que recibe del mundo, sino que la acumula, es una receptora pasiva de voces (discursos radiales, populares, publicitarios). Dicha acumulación produce un efecto de desborde en la enunciación, visible especialmente en momentos de ruptura en donde el texto se altera estilísticamente. Este amontonamiento constante de discursos no se traduce en reflexión o desborde psicológico en el personaje, sino que es la forma sintomática de la asfixia y la saturación del campo de presencia: yuxtaposiciones, ausencia de puntuación, sobrecarga de adjetivos, imágenes fragmentadas, ausencia de sujeto principal. En ambos puntos clave para la identidad, el texto emula la experiencia corporal en donde los estímulos llegan de todas partes y de modo incoherente. El texto se configura como un cuerpo “enfermizo” que exige ser leído como sintomatológico de un mal mayor.

2.2.10 La ostentación del poder

La violación de Ana constituye una ruptura tanto corporal como espacial, pues el hecho coincide con la llegada de Rojas Pinilla (Manuel Sastoque en la obra) en 1953 y la instalación de

grupos armados. El anuncio¹³ radial de la posesión del dictador es enunciado como una saturación colectiva construida a través de las yuxtaposiciones, aglomeraciones y exageraciones que favorecen la idea de “masa” y deshumanizan: la multitud se congregó masivamente en la plaza central de la capital: “dos mil trescientos taxis, tres mil camiones y mil quinientos autobuses atiborrados de gente” (2019, p. 270). A esto se suma la sobreadjetivación cuasi sinonímica: “enardecido”, “fervoroso”, “entusiasta”, “cálido, fervoroso, arrebatado de alegría” para referirse al pueblo o el uso de sustantivos que aluden a la misma característica del sujeto “héroe”, “ídolo”, “salvador de la Patria”, “excelentísimo señor, excelentísimo señor”, “Jefe Supremo” no agregan información nueva, sino que intensifican la ostentación y el abarrotamiento simbólico que caracterizan el despliegue de poder.

Esta lógica acumulativa organiza la descripción del banquete, marcado por enumeraciones largas de productos importados que enfatizan en la suntuosidad, el despilfarro y el ingreso a un nuevo orden económico liberal: “galletas y barquillos ingleses, palmitos del Brasil, arenques de Dinamarca, codornices de los bosques de Viena, foigrás de Estrasburgo”¹⁴. La celebración es comparada con el festín de Baltasar, fiesta pagana que constituye una exhibición de pomposidad

¹³ por la Paz de la nación y del futuro de Colombia, queremos informar que el Teniente General Gabriel Muñoz Sastoque ha acabado de asumir la Presidencia de la República con el apoyo unánime de las Fuerzas Armadas (2019, p. 269).

¹⁴ Se encargaron dátiles de oriente, caviar ruso, frutas azucaradas de Fouchon, anchoas vizcaínas, mejillones gallegos, salmón ahumado de Noruega, trufas de Périgord, jamón de Parma, ancas de rana, aceitunas rellenas, galletas y barquillos ingleses, palmitos del Brasil, arenques de Dinamarca, codornices de los bosques de Viena, foigrás de Estrasburgo, lucumís árabes, mermelada de rosas de Bulgaria, langostas del Caribe, pastelería suiza, uvas de la región toscana, naranjas de Valencia, peras de California, Lytchees, casata, pista- chos, nueces, avellanas, camambert, roquefort, mozzarella, gorgonzola, rum- baba el pavo y los faisanes, dicen los que asistieron a aquel ágape, se nadaba en champaña Pommery, Veuve Clicqot, Beaujolais, Cote du Rhone, Buchanan’s. Chivas Regal, Beefeater, Courvoisier, Slíovitz, Vodka, Marie Brizard, licor de Poire, Lacrima Christi, infusión de jazmín para las damas (2019, p. 270).

en la que el rey profanó los cálices sagrados mientras la ciudad perecía ante los persas. De manera análoga, los productos nacionales se confunden con los importados, menoscabando su valor original. Estos se vuelven adorno para el lugar de recepción: “nada faltó en aquel festín de Baltasar, hasta el detalle nacional, figúrate: dieciocho mil catlejas encargadas a los viveros de Medellín para embellecer aquel ambiente” (2019, p. 270). Así mismo, la irrupción de registros orales y expresiones populares como: “decían las señoras”, “figúrate: dieciocho mil catlejas...” y “De resto, todo, miija: todo íntegro perfecto. Los platos mondos y lirondos” rompen la solemnidad del lujo y favorecen una lectura irónica, en tanto que el adjetivo “perfecto” opera como totalizante en medio de una realidad que muestra fisuras. Este adjetivo adquiere un valor simbólico vinculado al ideal de orden y control, a la necesidad de pulcritud que atraviesa los espacios domésticos e institucionales.

La saturación no solo opera desde el plano léxico, sino desde rasgos fónicos, tales como la presencia reiterada de realizaciones fricativas asociadas al fonema /s/ configuran un ritmo fluido (“frutas azucaradas”, “anchoas vizcaínas”, “mejillones gallegos”, “aceitunas rellenas”, “galletas y barquillos ingleses”, “codornices de los bosques”, “foigrás de Estrasburgo”, “pastelería suiza”, “Lytchees, casata, pistachos, nueces, avellanas”). Así mismo, las fricativas sordas se acompañan de algunas oclusivas /p/ /t/ /k/ que operan como golpes y que entran en tensión con las anteriores (“trufas de Périgord”, “arenques de Dinamarca”, “langostas del Caribe”, “peras de California”, “licor de Poire”). Estas consonantes sibilantes favorecen el efecto de continuidad respiratoria que acompaña a la enumeración, sostenida a lo largo de la lista. A su vez, refuerza rítmicamente la impresión de desmesura, ya que la prolongación del flujo de aire termina exigiendo una pausa respiratoria (fricativas sordas), a partir de la limitación corporal del enunciador.

2.2.11 *Acumulación discursiva y expansión ideológica del poder*

Ocho meses después de la posesión del dictador, Ana participa en el homenaje realizado en la plaza pública. El episodio se construye nuevamente sobre la sintaxis acumulativa, compuesta por enumeraciones institucionales¹⁵: “Fuerzas Armadas, Policía, comunidades religiosas, los empleados públicos” que actúan como un inventario que produce la idea de totalidad, y que se opone a “el resto de la gente” enmarcada bajo un actante colectivo no individual. A esto se suman las frases largas yuxtapuestas, en donde todo se presenta como un gran bloque informativo que da la impresión de que la frase no puede cerrarse, es decir, cuando parece terminar reaparece otro grupo, otra acción, otro inciso que fuerza la continuidad.

La parataxis y la elipsis intensifican el efecto de simultaneidad de las acciones: “agarró el cordón de seda que colgaba del forro satinado, el obispo el hisopo, el alcalde el papel con el discurso, el comandante del ejército su sable, el abanderado la bandera, el locutor de Voz Amiga aprestó su micrófono” (2019, p. 270). Esta percepción de imágenes en simultáneo corresponde a episodios cargados de estímulos que producen sensación de aceleración cercana al montaje cinematográfico, gracias al encadenamiento de planos breves que permiten ver puntos de vista de los sujetos con o sin explicación discursiva como sucede con la inserción de otras voces, a través del EIL¹⁶.

¹⁵ Cuando llegó el día y delante del General y su señora esposa, el obispo y el clero, Fuerzas Armadas, Policía, comunidades religiosas, los empleados públicos, alcalde, tesorero, el presidente de los Rotados, le del Club de Leones, el de la Federación de Cafeteros, el del Club Rialto, Club Campestre, Luisas de Marillac, Acción Católica, las Hijas de María, colegios de niñas y de niños, sindicato de taxis, de Bavaria, Coca-Cola, Postobón, Pepsi-Cola, Jarcano, camiserías don Félix, bancos diversos y el resto de la gente (2019, p. 271).

¹⁶ Hay que acelerar las obras como sean pues somos una de las pocas ciudades que todavía no ha inaugurado el monumento, declaró el señor alcalde” (2019, p. 272), “el locutor de Voz Amiga aprestó su micrófono, la mañana soleada, señoras y señores”, “tú ponte aquí, prepárate, le bisbiseó al oído la madre Marcelina (2019, p. 272).

La llegada del dictador altera el ritmo acelerado que traía la enunciación. Las elongaciones vocálicas acompañadas de fragmentación de sílabas, las mayúsculas (“esa banda que le cruzaba el pecho al presidente, LIBERTAD Y ORDEN”) y la reiteración de palabras como “libertad” y “orden” suspenden el flujo narrativo y enfatizan la solemnidad del recibimiento. Estas marcas gráficas y fónicas refuerzan la idea de homogenización de masas, del contagio simbólico, de la fijación del poder y del espectáculo visual. Así mismo, las mayúsculas consolidan la monumentalidad del sujeto, producen un efecto de inscripción solemne y rígida, como en Ana “embelesada con esa banda”. Igualmente, evocan ruido y gritería, lo que contribuye a la saturación del campo de presencia de la protagonista, quien se halla nuevamente paralizada¹⁷, tiembla e incluso olvida el discurso que debe pronunciar al entregar el ramo al presidente.

La reiteración de términos como “libertad”, “orden”, “justicia” y “paz” en himnos, arengas y discursos busca instalar la idea de reconquista de la libertad: “en nombre de la paz justicia y libertad reconquistadas, esta demostración de fe en vos, y en el destino de la patria: he dicho, finalizó el señor” (2019, p. 281). Cuanto más se repite la palabra, más rigidez adquiere en el hacer de los personajes que se ciñen a una serie de pasos por cumplir. Esta política de coerción no se ilustra únicamente en los comportamientos de los personajes, sino que dichas acciones tienen un correlato en el estilo. Las enumeraciones prolongadas, la yuxtaposición de acciones e incisos que simulan la regulación y la sincronización, la ausencia de pausas⁸ transforman el discurso en maquinaria de acumulación continua. Incluso con la llegada del mandatario que suspende el flujo atiborrado, el episodio sigue organizado desde la multiplicidad de voces, una frase interminable

¹⁷ ¡canta... aturdida...!” ante el temor de ser ella quien tiene que entregar el ramo al presidente “con un batir acelerado de su pecho y un sudor en las manos de pensar en que en cuanto acabara el himno tendría que entregarle las rosas y decirle Excelentísimo señor, Dios lo bendiga, como le había indicado Marcelina (2019, p. 278).

que acumula información del entorno y termina por paralizar a Ana. Estos procedimientos estilísticos no solo configuran la escena como un dispositivo disciplinario, sino que se encargan de resaltar, nuevamente, la lógica de saturación del cuerpo que aparece en diversos episodios (ordeño, picadero, violación de Saturia).

2.2.12 Saturación perceptiva

La saturación del campo de presencia se caracteriza por rasgos estilísticos distintivos en los episodios de violencia directa sufrida por el cuerpo de Ana. La primera represión ocurre durante el entierro de Julieta y responde a una lógica institucional de castigo que busca disciplinarla. La segunda refiere a la violación que sufre a manos de un peón y favorece la violencia sistémica de apropiación corporal en donde el deseo nunca es consensuado¹⁸. Estos hechos configuran el cuerpo del personaje como un recipiente vacío, una superficie atravesada y dominada, ya sea por discursos del otro, ya sea por la agresión directa.

La violación de Ana sucede en la finca, a finales de 1953, cuando Ana tiene trece años. La conversación que tiene lugar entre la niña y el peón no se encuentra estructurada con guiones o delegación directa de la voz. Por el contrario, las preguntas y las respuestas de uno y otro aparecen unidas por la conjunción “y”. Toda la escena aparece como una gran frase larga, sin jerarquías. Allí se yuxtaponen exclamaciones, preguntas, descripciones del ambiente, canciones infantiles, latiguillos, onomatopeyas y se ilustra una alternancia con el discurso directo, pero sin marcas formales claras. Esto se encarga de reforzar la continuidad de la acción, es decir, a través de la

¹⁸ ¡no!, ¡yo no quiero...!, pero él con voz calmada”, “Porque si yo te cuento cómo Lorenzo despertó esa noche: oye, ¿por qué no hacemos el amor...?, y no alcancé a responderle porque me estaba acariciando”, “él se atusaba premuroso, cachondo, mirándola salaz, con indecencia (2019, p. 187).

construcción sintáctica el estilo reproduce la imposibilidad de la interrupción de la agresión de la que es víctima.

2.2.13 La superposición léxica en la configuración de la violencia corporal

Este episodio se construye sobre la superposición de tres campos léxicos que se yuxtaponen y se afectan mutuamente: el infantil, el corporal y el violento. El primero opera con tintes lúdicos (“cosquillas”, “pellizquitos”, “jugando”, “colegio”, “amigas”, “cuentos”, “hacer caballito”, “hacer mimos”) y se encarga de producir una atmósfera de inocencia que desactiva la posibilidad de un peligro “y ella se fue, tranquila, porque en las otras vacaciones habían ido al cañaduzal a descubrir los nidos” (2019, p. 294). No obstante, se mezcla progresivamente con los campos léxicos corporales en el transcurso de la conversación hasta llegar a la agresión (“descalza”, “barriguita”, “cuelillas”, “bigote”, “debajo de mi alita”, “frotar”, “temblor”, “brazos abiertos”, “muslos”, “acariciándola”, “calorcito por las piernas”, “cuerpo”, “la cara”, “le abría las piernas”, “buscaba con los dedos”, “hurgando hasta por dentro”, “las manos sudorosas sobre su cuerpo”, “cuerpo magullado”, “el cuerpo molido”). De esta forma, el lenguaje infantil distrae la atención y legitima la proximidad corporal. Así mismo, funciona como umbral de acceso al cuerpo y como mecanismo facilitador de la agresión.

El ataque no aparece de manera abrupta, sino gracias a un desplazamiento semántico progresivo que preserva de modo latente la dimensión violenta (“matar”, “caer”, “retintas de la sangre”, “la sangre chorreando”, “la penetraba con violencia”, “abriendo a cuchilladas”, “la sacudió como una descarga”, “se sentía como pasada por trapiche”, “se vio bañada en sangre”, “me reventó por dentro”, “derrengamiento”, “cabizbaja”). Lo lúdico y afectivo quedan al servicio de la invasión corporal (“cuéntame más de tu amiguita”, “Me gusta que me cuentes, no te hago

daño, ¿ves?”, “pero él, no te hace daño, quietecita”, “y el cuerpo de él frotándose, qué cosa tan horrible”). Esta transición lexical de la infancia hasta la inscripción de la violencia en el cuerpo articula además el recuerdo traumático de Monse, cuya historia se intercala con las acciones del peón.

El episodio de la violación establece correspondencias estructurales vinculadas a otros acontecimientos traumáticos para el personaje. La muerte de Monse anticipa simbólicamente la violación de Ana, ya que las imágenes sexuales son propuestas como un descenso desde el capítulo cero que se expande en el veinticuatro¹⁹. La enunciación del recuerdo de la muerte de su amiga señala el grito de Monse ante el peligro, “los muslos” de donde Ana la sujetó, la caída en el empedrado bocabajo y “la sangre chorreando en la escalera”, es decir que el programa narrativo del accidente será grito-caída-sangre-muerte. Mientras que Ana es invadida en sus piernas “él le abría las piernas de a poquitos”, posteriormente viene el grito “soltando el alarido porque la estaba hurgando hasta por dentro”, luego la violación que la inmoviliza y finalmente la sangre “se vio bañada de sangre: ¡me reventó por dentro!”. De modo que la secuencia de hechos se configura así: grito-penetración-sangre-ruptura.

La parataxis, en tanto procedimiento de yuxtaposición y coordinación de unidades sintácticas sin subordinación explícita, favorece el efecto de sentido de la simultaneidad entre los hechos. Así, no se trata de establecer una relación temporal estrictamente simultánea, sino de identificar la configuración de una continuidad en la que se difuminan las líneas entre presente y pasado, de modo que la historia de Monse se actualiza en el cuerpo de Ana. El EIL permite conectar

¹⁹ buscó asidero en el vacío” y aparece en otros apartados de la obra “y me sentí de pronto impulsada hacia un espacio enorme, quieto al principio, como si nada lo habitara, y luego fui cayendo, cayendo, largamente, dulcemente, colmada (2019, p. 280).

los diálogos que tienen lugar en uno y otro espacio, así como las sensaciones corporales que invaden al personaje durante ambos episodios, la parálisis del primer evento sirve de base para que el segundo hecho se instale. La saturación del campo de presencia de Ana no se da de manera externa, sino que toma lugar desde su interior, desde el recuerdo de lo vivido. De esta forma, el discurso del propio personaje, lleno de culpa, es el que la inmoviliza y da paso a la invasión del cuerpo.

De manera homóloga, la experiencia de Satoria se reactiva retrospectivamente y Ana comprende el sentido de la violencia en ese momento: “el cuerpo magullado, y entonces entendió lo que le sucedió a Satoria aquella vez, cuando creyeron que Lisandro, el peón de los Montoya, le estaba era pegando” (2019, p. 298). Las tres vivencias se activan en el tiempo experiencial disruptivo del personaje, en donde el acontecimiento no logra ser estabilizado narrativamente por Ana, de ahí que se instale una elipsis de diez años posteriormente. Es decir, el hecho permanece como una presencia latente que retorna a través de activaciones sensibles y espaciales. A diferencia del episodio de Satoria, en donde Ana aún preservaba posibilidades de salida al ser solo testigo, aquí su cuerpo agredido la sitúa en un régimen de vacío, entendido como la imposibilidad de organizar su campo de presencia frente a la invasión del otro.

La finca opera como un espacio de riesgo y de activación de la memoria traumática de Ana. Los recuerdos irrumpen y producen una afectación corporal en el momento presente del personaje; saturan su campo de presencia y lo paralizan, por ello, mientras cuenta la historia, hace caso omiso a las acciones del peón. Esta irrupción de la memoria es uno de los núcleos de construcción formal de la obra. Dichas evocaciones están vinculadas a traumas vividos en su infancia que hacen eco, su violación reaparece en su primer encuentro sexual con Lorenzo, la muerte de Julieta se reactiva con la muerte de Valeria, los castigos de la monja con la mirada opresora del agente del DAS.

2.2.14 Isotopía figurativa de la caída: desposesión del rostro y del origen

Al igual que Satoria, el campo de presencia de Ana se encuentra cerrado como sucede en una caída al vacío. La sintaxis no jerárquica y la continuidad de la frase reproducen en el plano formal la imposibilidad de detener el movimiento del cuerpo. Nótese que, en el recuerdo de Monse, que sirve de metáfora del hundimiento de Ana después de la violación, la niña cae bocabajo “y ella cayó en el empedrado, bocabajo, y allí se quedó, muerta, con los brazos abiertos” (2019, p. 298). Tras ser violada, Satoria adopta la misma postura “Satoria se volteó bocabajo y se puso a llorar” y Ana se dirigió a la quebrada y allí “se volteó de cara al suelo porque no pudo más de pesadumbre, y se deshizo en lágrimas, en gemidos dolientes” (2019, p. 299). Esta isotopía posicional ilustra la anulación del rostro; este, junto con el nombre, constituye uno de los rasgos primordiales de la autoidentificación (Finol, 2015). La postura indica la imposibilidad de mirar al mundo, el colapso del personaje y el repliegue de su cuerpo ante el evento violento que atravesó, puesto que el rostro es reconocimiento, expresividad e inscripción social. Dicha posición “boca abajo”, también llamada técnicamente decúbito prono o decúbito ventral, opera como la metonimia de la muerte, en tanto que remite al modo en que yace un cadáver. Dar la cara a la tierra sugiere entierro y disolución del cuerpo en el suelo, de ahí que se vincule con la muerte de Monse.

Ahora bien, el cuerpo del agresor (en posición de dominio) se construye en la misma dinámica de desplazamiento gradual de lo infantil hacia lo corporal y violento. Con sus manos inicia el juego: “y comenzó a frotarla, y a darle pellizquitos”, este primer acercamiento arranca con una canción infantil “Cuando vaya a comprar carne no compre ni de aquí ni de aquí ni de aquí, sooolamente de aquíi” (2019, p. 295), acompañada de elongaciones que favorecen el ritmo lúdico. El desplazamiento lexical también ocurre en el cuerpo de Ana, mientras que las manos del peón cambian de zona: “y él le abría las piernas de a poquitos, buscaba con los dedos”, “la estaba

hurgando hasta por dentro”. Este mismo procedimiento aparece en el picadero entre Ana y Satoria, mientras se toca el cuerpo para establecer una posición de confianza, salvo que allí no hay agresión sexual, pues Ana cuenta con posibilidad de rechazar la acción.

El proceso gradual desde lo infantil hacia lo corporal y lo violento no solo se manifiesta en el nivel léxico y sintáctico, sino también en el fonológico. La insistencia de oclusivas como /p/, /t/ y /k/ han sido recurrentes a lo largo del análisis, ya que acompañan episodios de agresión física hacia las niñas. Sin embargo, aparece otro rasgo fonológico relevante en el ataque que sufre Ana: los alargamientos vocálicos. Dichos alargamientos refuerzan el efecto de infantilización, si se tiene en cuenta que el peón usa el cuerpo de Ana para aplicar la ronda infantil “cuando vayas a la carnicería” que tiene como fin hacer reír al niño. En este juego, la ralentización es clave para que se lleve a cabo la sorpresa: las cosquillas, de ahí que se implementen los alargamientos.

Dentro del episodio de violación, dicha progresión permite al peón tener un acceso progresivo al cuerpo de la niña. El alargamiento vocálico en el deíctico “aquiii” acentúa una deixis afectiva y corporeizada, ya que aumenta su duración e intensidad al alterar su realización prosódica. Dicho alargamiento sucede en la vocal tónica, sobre la cual se encuentra el punto de mayor prominencia léxica, al ser esta la que sufre la prolongación, se hablaría de una intensificación de la unidad prosódica que reorganiza el efecto de sentido. Normalmente, el deíctico es rápido y referencial “aquí”, su función es localizar neutralmente. Sin embargo, la prolongación del sonido elimina la neutralidad referencial que lo caracteriza y gana espacio en el discurso, así, lo que más dura en el tiempo de la percepción del habla adquiere mayor atención auditiva. El deíctico alargado no refiere solo al espacio, sino que obliga a percibir este punto como evento sonoro insistente, una zona destacada: el cuerpo de Ana.

El episodio de la violación de Ana cierra completamente el espacio de la finca, ya que posteriormente son desplazados y no pueden regresar allí: “le encarecemos rotundamente por el bien de su vida y de sus hijos que abandone este pueblo en el término de veinticuatro horas o a más tardar pasao mañana; no queremos mansanillos, hijueputas, malparidos, necesitamos limpiar elpueblo. (firmado) elpueblo” (2019, p. 303). La clausura del espacio rural en relación con dos episodios violentos (la violación y el desplazamiento) vinculados a la caída irreversible de las niñas, indica la imposibilidad de retorno. La violación opera como el quiebre de su niñez, mientras que el desplazamiento actúa como la pérdida del espacio de la infancia como lugar habitable. Así, la dualidad campo-ciudad, en donde del primero se tenía una imagen idílica de la naturaleza como paraíso unido al creador y, del segundo, un espacio de corrupción y degradación humana desaparece.

Sin embargo, la clausura del espacio natural infantil no implica la profanación de un territorio sagrado para el sujeto, pues este lugar solo es recordado por episodios de castigo, agresión y trauma. La oposición campo-ciudad se desmantela, ya que ni el uno ni el otro se configuran como espacios de redención o de transformación profunda para el personaje. Esta desmitificación del espacio natural dialoga con la imagen inaugural de derrumbe propuesta desde el capítulo cero “Un árbol gigantesco, seco, los ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón: es la felicidad” (2019, p. 10). Nótese que el capítulo cero, desarrollado en el veinticuatro, prefigura la imagen del ciclo de la vida, la figura del enraizamiento y del origen, pero no se trata de un ciclo armónico y natural de floración, sino de desmoronamiento. La novela abre y cierra bajo la misma imagen de derrumbe; refuerza su circularidad en donde la vida aparece como la repetición de una caída.

De este modo, se configura la isotopía de la caída en relación con las rupturas que vive el personaje, como su violación y la muerte de sus amigas. La imagen del cosmos ordenado e impoluto establecido por las instituciones termina por derrumbarse, ya que se trata de un “escenario de cartón”, una estabilidad ilusoria. Así, el capítulo inaugural propone la vida como un derrumbe de la cotidianidad en apariencia estable. Esta metáfora se actualiza a lo largo de la diégesis de la novela, por medio de múltiples caídas: en el Bogotazo el líder político “cae en el pavimento”, durante este hecho Ana pierde su inocencia ya que su primer diente “se cae”, Monse se “cae” del balcón, Julieta “cae” a las vías del tren y la policía dice que Valeria cayó de un balcón.

Así pues, la caída opera como pérdida de solidez, no se trata únicamente del acontecimiento físico, sino del abandono de un soporte, de la coherencia del mundo vivido. El árbol suele representar la continuidad de la vida y el arraigo al origen, pero ante la inscripción de la violencia sobre el cuerpo y el territorio, el sujeto siente un desarraigo respecto al mundo, como si la raíz que lo vinculaba a él hubiera sido arrancada. En el capítulo cero, Ana dirá “la raíz me desborda, Me taladra los huesos” y en el veinticuatro Lorenzo culminará con “y se da cuenta de que el mirar atrás es vano; de que aquella raíz ya se arrancó de cuajo: que la felicidad y el árbol de guayaba son nada más que un espejismo” (2019, p. 368). La infancia es ahora una ilusión retrospectiva, en el caso de Ana “desborda”, “taladra”, mientras que en Lorenzo la “raíz ya se arrancó de cuajo”; en ambos casos la memoria traumática inhibe la erección del tallo (ergo, la caída del árbol y de la vida), por ello cuando se duermen, Ana sueña con Julieta y los castigos del colegio y Lorenzo con las torturas de prisión. La isotopía de la caída desemboca así en una experiencia de desarraigo que fractura el *continuum* de la vida del sujeto. De este modo, la secuencia caída-pérdida del soporte-desarraigo funciona como programa narrativo de las rupturas que vive el personaje.

De este modo, la imposibilidad de revertir la caída y, por ende, de detener la violencia sobre el cuerpo y la tierra, indican la incapacidad de “rearraigarse”: “no existen perspectivas de “rearraigo” al final del camino tomado por individuos ya crónicamente desarraigados. (Bauman, 2004, p. 39). En Ana, el desarraigo implica la pérdida progresiva de los anclajes que sostiene la relación del sujeto con el mundo. Cada recuerdo de la ruptura produce en el personaje la experiencia de caída, como menciona en el capítulo veinticuatro: “y el grito desgajándose, cayendo en el vacío desde un lugar muy alto, desgarrado, como si alguien arrojara del útero su cría.” (2019, p. 360). Sin embargo, este vacío no refiere a la ausencia de memoria, sino a la experiencia radicalizada de pérdida del soporte. Desde esa perspectiva, la imposibilidad de habitar el mundo se explica por la saturación disfórica del campo de presencia del personaje. La acumulación de violencias corporales, simbólicas y territoriales sobrepasan la capacidad de la protagonista de actuar y de elaborar su experiencia. Así, Ana permanece paralizada frente a la intensidad de las fuerzas externas que la desbordan. Desde la postura de Mèlich la existencia se sustenta sobre un habitar en medio de las bifurcaciones, de decisiones con respecto a las encrucijadas de la vida, lo cual no forma parte del hacer de Ana.

2.2.15 La clausura del devenir

Durante la diégesis, el personaje no asume decisiones con respecto a su vida, no se enfrenta a ningún dilema moral, no tiene anhelos propios ni lleva a cabo actos destacables, “vulnerabilidad y deseo no son una esencia, no son un «fondo» que determina a priori la identidad —lo que uno es, dice o hace—, sino «estructuras existenciales», o «formas» que hacen posible habitar el mundo” (Mèlich, 2021, p. 38). Estas “formas” no determinan una identidad fija o cerrada, pero sí configuran la manera en la que se vive la existencia, sin estas dos, es imposible el “habitar” del

mundo. La vulnerabilidad abre la relación con los otros, la posibilidad de ser afectados por estos, mientras que el deseo mueve al individuo hacia el futuro. Aunque Ana se encuentre expuesta a la acción de los otros y a la violencia del mundo, carece de reflexión profunda; no hay indagación sobre lo vivido, ni cuestionamientos, tampoco un impulso creador que oriente su vida.

Una de las señales más relevantes de la pérdida del mundo, de su empobrecimiento, de su desempalabramiento, es que los sistemas simbólicos, a los que voy a referirme en el siguiente capítulo, solo admiten las preguntas que aluden a los problemas o enigmas, pero no al misterio. A muchos les pareció que todo se volvía líquido o gaseoso, que todo se convertía en algo fugaz, pero quizá, en el fondo, no era más que un mero espejismo; así sucedió, el mundo se volvió líquido, sus representantes llamaron a filas e impusieron de nuevo el orden. (Mèlich, 2021, p. 43)

De esta manera, la modernidad anula el deseo de cuestionamiento del sujeto. Mèlich señala la insistencia de los sistemas culturales por resolver preguntas técnicas que se solventan a través del cálculo. Esta reducción de la existencia resulta problemática en tanto que anula el misterio, que dotaría al mundo de profundidad. En ese sentido, la imposibilidad de Ana para reflexionar sobre su propia experiencia y orientar su vida hacia el futuro, ilustran un rasgo de estatismo y, a su vez, su inscripción en un mundo en el que el espesor simbólico se ha perdido. Así pues, Ana encarna esa forma empobrecida de habitar en el mundo.

Los traumas (rupturas) que Ana padece se repiten como un eco sobre toda la novela desde el capítulo cero, es decir que las heridas que estos sucesos violentos y repentinos han dejado en el personaje permanecen abiertas en su memoria. Esta persistencia se vincula con la incapacidad de Ana por habitar el mundo. Su parálisis, reforzada constantemente a través de la saturación de su campo de presencia, la deja sin agencia ni posibilidad. En palabras de Mèlich, se trata de la

incapacidad de crear un “espacio cordial, de no poder habitarlo, de existir en un mundo mudo y vacío que posee nuestros cuerpos hasta el punto de provocar heridas que no solo no podrán curarse, sino que ni siquiera llegarán algún día a cicatrizar” (Mèlich, 2021, p. 14). No obstante, en el caso de Ana la imposibilidad de habitar el mundo se configura a partir de la saturación disfórica de su campo de presencia y no desde el vaciamiento del sujeto. La protagonista no se encuentra desprovista de memoria o sensibilidad ante los hechos, sino que es sobrecargada por la acumulación de fuerzas violentas que exceden su capacidad de acción y elaboración simbólica.

De este modo, la saturación por violencia ahoga y paraliza a los sujetos que se encuentran en desventaja ante lo abrumador del campo que parece imposible de enfrentar y elaborar. Los personajes tienen memoria, sensibilidad y repugnancia frente a lo que viven y rememoran, es decir, se encuentran ahogados por la desproporción entre lo que el sujeto debe sobrellevar y las condiciones y preparaciones para resistir y dar sentido a la vivencia inmediata. La incapacidad de la protagonista para habitar el mundo proviene del padecer, cuya organización se vuelve imposible y cuyo recuerdo resulta insoportable por su carga disfórica. De esta manera, el sujeto se encuentra en un agotamiento por las fuerzas externas que desbordan las fuerzas internas del yo. Ana, por medio de sus memorias fragmentarias (violencia corporal, simbólica y territorial), intenta reconstruirse identitariamente y, así fracase, busca rehacerse con los asideros identitarios proyectados hacia dentro de sí y hacia el mundo circundante en un intento por escapar de la asfixia. Es el exceso de presencia disfórica el que bloquea la capacidad de acción y de reorganización de sentido del personaje.

En consecuencia, la parálisis aparece en todos los episodios en los que hay saturación del campo de presencia del personaje, ya sea por un acto violento sufrido o presenciado (violación de Satoria y Ana), ya sea por la regulación corporal (entrega de las flores a Rojas Pinilla) o la

exploración (Saturia y Ana en el picadero). En este apartado de análisis con el que se cierra el recorrido de Ana por los espacios de la casa y la finca en su infancia, se ha tenido en cuenta el acontecimiento político que tuvo lugar un poco antes de la transgresión corporal y territorial que sufre Ana. Aunque ambos casos pertenecen a registros narrativos distintos, se puede señalar una misma lógica de inmovilización del personaje a causa de la saturación del campo de presencia.

Hasta aquí, se ha identificado que, a partir de los ocho años, las experiencias del personaje se encuentran cada vez más unidas a formas de violencia que afectan tanto al cuerpo como al espacio habitado. Los episodios de la violación de Saturia, la llegada de Rojas Pinilla, la violación de Ana y el posterior desplazamiento de la finca familiar son comprendidos como una secuencia de eventos que refieren a violencia corporal, simbólica y territorial. Aunque formen parte de registros narrativos distintos, todos comparten rasgos estilísticos en la construcción textual: yuxtaposición, acumulación discursiva, desplazamiento de campos lexicales, fragmentación perceptiva, recursos fonológicos que refuerzan la agresión y la lógica de apropiación e invasión del cuerpo.

La violación de Ana es el núcleo organizador de las anteriores experiencias violentas que suceden, puesto que reactiva retrospectivamente la exploración corporal en el picadero y la agresión sufrida por Saturia. No obstante, este evento no solo se concentra sobre el hecho violento en sí mismo, sino que se encarga de articular otras rupturas de la obra: la muerte de Monse y la imagen inaugural del árbol que se desmorona en el capítulo cero y que se vincula a las pérdidas de Julieta y Valeria. Así, la caída no es solo un evento físico, sino que opera ahora como una figura de desarraigo, la pérdida del anclaje y del soporte vital, es decir, la imposibilidad de habitar el mundo. La siguiente tabla tiene como objetivo ilustrar la trayectoria de estos episodios de

violencia, así como los principales recursos de estilo mediante los que se construye la pérdida progresiva de agencia del personaje frente al mundo.

Tabla 11

Configuración identitaria de Ana en los regímenes de violencia corporal y espacial (de los ocho a los trece años)

Experiencia	Rasgos estilísticos	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia	Régimen topológico
Primer desajuste corporal (Ana-Saturia)	Campos léxicos de oscuridad, diminutivos atenuadores, parataxis, verbos de desplazamiento, teatralización infantil mediante onomatopeyas, fricativas asociadas al susurro y oclusivas vinculadas a la interrupción.	Espacio cerrado, oscuro y marginal. Relaciones corporales mediante el tacto. La experiencia oscila entre curiosidad, placer, miedo y desconcierto.	Descubrimiento corporal ambiguo. El cuerpo siente más de lo que comprende.	Fuga latente (Ana) / Búsqueda (Saturia).
Violación de Saturia	Predominio de la parataxis, fragmentación corporal, oclusivas sordas asociadas al golpe y la irrupción, metáforas corporales y animalizadas.	Cafetal como espacio de riesgo y exposición. Saturia es reducida a superficie de inscripción de la violencia.	Parálisis frente a la violencia. El impacto afectivo no se vuelve comprensión o acción.	Fuga (Ana) / Vacío (Saturia) / Dominio (agresor).
Desalojo de La Julia	Recorrido narrativo: seducción → amenaza → apropiación; paralelismo estructural entre la agresión sexual, parataxis acelerada, oclusivas sordas que enfatizan irrupción e intimidación. descripción	La finca aparece como territorio apropiado. La violencia sobre el espacio replica la lógica de ocupación ejercida sobre el cuerpo.	Comprensión progresiva de la violencia como ocupación ilegítima del cuerpo y del territorio.	Vacío (Don Genaro) / Dominio o plenitud (Medardo Castañeda).

Experiencia	Rasgos estilísticos	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia	Régimen topológico
	fragmentaria y metonímica del agresor			
Llegada de Rojas Pinilla	Sobreadjetivación, acumulación léxica, parataxis, montaje simultáneo de imágenes y voces, mayúsculas, elongaciones vocálicas, fricativas que sostienen el flujo acumulativo y oclusivas que interrumpen como golpes rítmicos.	El espacio público (plaza) se convierte en escenario de ocupación simbólica. El cuerpo individual desaparece dentro de la masa.	Parálisis ante la saturación de discursiva e institucional. (recepción masiva de estímulos)	Fuga (Ana como actante blanco de los discursos institucionales).
Violación de Ana	Sintaxis acumulativa, parataxis, yuxtaposición, superposición de campos léxicos: infantil-corporal y violento. Elongaciones vocálicas, paralalismo estructural con la muerte de Monse y la violación de Satoria. Isotopía posicional del cuerpo boca abajo.	Cuerpo invadido, atravesado y apropiado por otro. Pérdida absoluta de agencia; Espacio convertido en lugar de riesgo y activación traumática posterior pérdida territorial mediante desplazamiento.	Parálisis. Reactivación constante del trauma. Imposibilidad de elaborar narrativamente la experiencia. Desarraigo.	Vacío. La saturación ya no procede únicamente del exterior, sino que se interioriza mediante la memoria traumática.

2.3 Espacios de formación: en la escuela

2.3.1 *Cuerpos dóciles: Disciplina, vigilancia y castigo*

Los desplazamientos de Ana en su infancia involucran dos espacios más, la escuela y el circo. En el primero, interactúa con sus compañeras de clase, hace travesuras “¿cero en conducta

si te mueves de aquí!”, es castigada recurrentemente “y el colegio en pleno pagó el pato, lo único que en el fondo hubiera resarcido aquella aberración (que fue el castigo de TRES DÍAS SIN VENTA DE COCA-COLA” (2019, p. 24) y durante su paso por allí pierde a su mejor amiga Julieta, mientras que el circo resalta la marginalidad de los personajes que forman parte de la clase burguesa.

Es en la escuela en donde se presenta en mayor medida uno de los rasgos más recurrentes de la identidad de Ana en su relación con los otros: “la superposición del yo”, expresada mediante discursos irónicos y despectivos sobre sus compañeras. La escuela opera como mecanismo de coerción que exige orden, pulcritud y silencio al cuerpo. Allí se debe resarcir la desviación por medio de las penitencias, cohibiciones o agresión corporal (“Si las especialistas ya habían dictaminado que media hora de castigo equivalía a dos misas de rodillas” (2019, p. 44); “¿por qué no tienes puesto el uniforme? van a dejarte sin recreo, tú cállate Pecosa” (2019, p. 358). Así, el control corporal conduce al sujeto a la inmovilidad y a la obediencia ciega.

La muerte de Julieta es uno de los episodios capitales de la obra, ya que reaparece en trece capítulos desde sensaciones corporales distintas. Este evento ocurre cuando ambas niñas, de ocho años, se preparan para la primera comunión²⁰ en su escuela; sin embargo, Julieta cae a las vías del tren accidentalmente y muere. A partir de este hecho se articulan los demás recuerdos de este espacio. A pesar de la importancia del evento, este será analizado en el capítulo tres. Aquí se estudiará la escuela como institución disciplinaria encargada de implementar el discurso religioso, el sistema de méritos, la vigilancia y la humillación para controlar el cuerpo del sujeto. Más allá

²⁰ Habían jurado recitar juntas el renuncio a Satanás. Se lo ensayaron muchas veces. También tenían planeado ser girl- scouts y más tarde ingresar a Hijas de María (2019, p. 73).

del acontecimiento que lo motiva, interesa aquí la manera en la que el discurso “pedagógico-formador” organiza el castigo y sanciona la desviación.

2.3.2 *Frecuencia léxica disciplinaria*

La conducta infantil es evaluada por medio de sanciones morales y corporales. La frecuencia léxica disciplinaria (“cero en conducta si te mueves de aquí”, “una semana sin recreo”, “a lo mejor te expulsan”, “primer puesto”, “medalla”, “sacándola a empujones”, “niña buena”, “le voy a decir a la madre superiora”, “cien en conducta”, “acusándola”, “si no rezas te castigo”, “si no se portaban bien...les iba a suceder lo mismo”, “el castigo es el coso”, “lista de los comprometidos”, “el látigo zumbaba”) ilustra el sistema evaluativo conductista de recompensa-sanción.

La evaluación del comportamiento funciona a través del reconocimiento como: “primer puesto”, “medalla a la excelencia”, marcadores morales que definen al personaje como una “niña buena”, “digna de un cruzado eucarístico”. El campo léxico ilustra que la escuela no solo se concentra en el castigo, sino que intenta regular la conducta mediante recompensas a discreción²¹. De esta manera, el personaje acumula²² méritos para estar más cerca del premio, la medalla y la

²¹ ...y he aquí que no volvió a comer caramelo con coco debajo del pupitre, no le hizo caso a los chistes de loras de la Pecosá en clase de aritmética, no se comió las uñas por diez días, se aprendió el Patria te adoro en mi silencio mudo de memoria, en la fila se portó como el bobo Emeterio, si parecía idiota, inmutable ante la manotada de grosellas con que Irma trataba de sobornarla con sonrisita de te nos volviste sorombática. ¡Tentaciones! Todo un sartal de tentaciones y ella como Santa Teresita del Niño Jesús: buena, buenísima. Pasándose de raya. Llegó a la insensatez de hacer la venia cuatro veces por día a madre Leovigilda, ¡alabado sea jesucristo madre leovigilda!, habrás visto; ¡no! Si lo que fue, realmente, no se puede transcribir en palabras. Para qué comenzar a enumerar los méritos (2019, p. 43).

²² Para qué comenzar a enumerar los méritos. Si hasta Romualda un día se permitió darle una cachetadita e insinuar, ¡muy bien!: como los mártires cristianos (2019, p. 43).

bicicleta prometida por su abuela²³, por lo que el querer de Ana depende del deber. Nótese que los méritos del personaje incluyen elementos comportamentales²⁴. Ninguno de ellos refiere al aprendizaje, presunta finalidad de la institución. La disciplina escolar reduce al sujeto a binarismos de bueno/malo y regula el acceso a los placeres (comida, recreo, comer mango, los chistes). Es decir, el conocimiento carece de relevancia ante la necesidad de actuar como “el bobo Emeterio” y parecer “idiota” y “sorombática”. Sin embargo, siempre está latente la posibilidad de una punición que opera desde la privación o el sometimiento corporal: “dos misas de rodillas”, “resistir la oferta de un mango”, “el látigo” e incluso “la amputación de una pierna” como castigo divino. El cuerpo no es necesariamente agredido, como sí le sucede a Lorenzo en prisión, sino que se le restringe y coacciona para evitar la repetición del error ante el temor a la sanción o el escarmiento público²⁵.

Esta frecuencia léxica disciplinaria se articula a los campos léxicos religiosos encargados de incluir la sanción moral a la conducta de Ana (“San Francisco de Asís”, “Virgen de Fátima”, “Cruzado eucarístico”, “Santa Cecilia”, “Santa Teresita del Niño Jesús”)²⁶. Mientras que el discurso disciplinario condiciona el comportamiento mediante la recompensa, el religioso refuerza

²³ ...porque la abuela pronosticó al principio del año: a la primera Excelencia, ¡bicicleta! (2019, p. 43).

²⁴ ...y he aquí que no volvió a comer caramelo con coco debajo del pupitre, no le hizo caso a los chistes de loras de la Pecosita en clase de aritmética, no se comió las uñas por diez días, se aprendió el Patria te adoro en mi silencio mudo de memoria, en la fila se portó como el bobo Emeterio, si parecía idiota, inmutable ante la manotada de grosellas con que Irma trataba de sobornarla con sonrisita de te nos volviste sorombática (2019, p. 43).

²⁵ ya perdí la excelencia esta semana, maldita la desgracia, ¿cuándo le doy las rosas...?, le preguntó como si no supiera, con un mohín de soy virgencita riego las flores, por lamberle, no más, a ver si no le rebajaba en la conducta (2019, p. 283).

²⁶ “San Tarsicio”, “María Goretti”, “Fray Martín de Porres”, “Dios padre”, “rosarios”, “mártires cristianos”, “misas de rodillas”, “pecado mortal”, “Virgen del Carmen”, “no toca purgatorio”, “Satanás”, “Hijas de María”, “demonio con su trincho afilado”, “Ángel de la Guarda”, “¿ofrecerle a la Virgen una flor tan marchita?” (2019, p. 43)

el juicio espiritual sobre el cual se construye el hacer cristiano, bajo el temor de Dios que “todo lo ve”. La Salle, en su obra *La conduite des écoles chrétiennes* (1783), promueve el espacio escolar como un lugar en el que los cuerpos de los niños son integrados a una red disciplinaria de control y vigilancia constante basados en el silencio, “le silence se fonde sur une motivation spirituelle : « Le Maître fera concevoir aux écoliers qu'ils doivent garder le silence, non parce qu'il est présent, mais parce que Dieu les voit et que c'est sa sainte volonté ». (Luaraire, 2004, p. 55). El dispositivo pedagógico se fundamenta en los campos lexicales religiosos para la legitimación del castigo.

Así pues, la escuela aparece con una función trascendental, someter al cuerpo para salvar al alma²⁷. Es decir, una acción de desobediencia se desplaza al plano espiritual²⁸. Incluso acontecimientos dolorosos, como la muerte de Julieta, son utilizados como chantaje emocional y mecanismo de intimidación, si no se comporta como se le exige²⁹. De este modo, el castigo se configura como estrategia nuclear, en el espacio escolar, “Ciertamente, existe un «arte de castigar» que no tiene por finalidad ni la expiación ni la represión, sino la incorporación del individuo en un régimen de responsabilidad que se rige por el binomio gratificación-sanción” (Castro, 2005, p. 20). Esta lógica disciplinaria, que busca regular el comportamiento, hace cuerpo en el texto a través de la sintaxis telegráfica que tiene asidero desde el capítulo cero y que se expande en el capítulo veinticuatro y se vuelve característica de estos episodios de censura en donde el personaje se ve

²⁷ ...pero por mucho que el padre Astete diga, lo que le gustaría es que resucite como la hija de Jairo, o como Lázaro, porque lo fácil es decir ya no llores, nada te sacas con berrear, no seas tan cocodrilo (2019, p. 255).

²⁸ Lo del miércoles de seguro que fue pecado mortal, Virgen del Carmen, ojalá se lo haya dicho al padre (2019, p. 73).

²⁹ Si no rezas más alto te castigo, insiste, pero lo único que le sale es repetir que no se muera, que no vaya a morirse, pensando que estará allí, muy pálida, con sus trenzas rubias y sin una pierna como la madre Rudolfina les contó esta mañana. Se la tuvieron que amputar, dijo con cara de que si no se portaban bien tarde o temprano les iba a suceder lo mismo o algo así, y entonces fue cuando se puso a llorar como una huérfana (2019, p. 255).

imposibilitado para hablar, moverse o ejercer su derecho sobre el cuerpo (violaciones, desplazamientos forzados).

Así mismo, las referencias a los santos enumerados con recurrencia operan para referirse al comportamiento “elevado” de Ana al nivel de los mártires. La niña reproduce estos comportamientos para obtener su recompensa³⁰: “Todo un sartal de tentaciones y ella como Santa Teresita del Niño Jesús” (2019, p. 45). No se trata únicamente de la reprensión física o verbal, sino que se incluye la lucha moral contra el mal: “renuncio a Satanás y a todas sus pompas”. Así, la oposición binaria bien/mal se articula con otros binarismos cristianos: cielo/infierno, arriba/abajo. Estar arriba implica estar a “la diestra de Dios Padre”, mientras que el incumplimiento acarrea monstruosidad: “diablos por la boca”, “cola en el trasero”.

Este recurso reduce al personaje a lo instintivo o salvaje, expresan la pérdida de control y, a su vez, la mirada condenatoria de sus compañeras. Estas figuras funcionan como sanción simbólica y señalan una ruptura del cuerpo normalizado. El cuerpo grotesco rompe la idea del cuerpo controlado, del mismo modo, las conductas exageradas y acompañadas de suciedad refuerzan la idea de desobediencia y de castigo corporal. Así, los campos léxicos religiosos validan el castigo institucional, sanción que se propone como mediadora de una autoridad superior.

Junto al campo de sanción-recompensa y al religioso se encuentra la recurrencia léxica corporal, clasificada en tres momentos: intentos de las monjas (“zamarreándola”, “agarrarla por un brazo”, “sacándola a empujones”), reacción desaforada de Ana durante la pataleta (“corriendo”, “pisoteando”, “se desató la pataleta”, “llorando”, “repitiendo entre hipidos”, “tupia de mocos”) y,

³⁰ !qué envidia San Tarsicio, que si hay que ser como María Goretti, que Fray Martín de Porres, todos muy buenos, sí, muy sufridos, muy lindo estar a diestra de Dios Padre, todo muy razonable (2019, p. 45).

finalmente, la deformación corporal y el castigo (“que le saliera cola en el trasero”, “micos en la cara”, “un diablo por la boca”, “la hizo caminar por un sendero repleto de pringamoza que le picaba todo el cuerpo”, “y ella arrastrándose en el vientre”, “cuando estabas envalentonada soltando sapos por la boca”). Sobre el cuerpo se inscribe el dispositivo de control de la institución, es este el que debe ser controlado y disciplinado. De este modo, la articulación de estos tres campos léxicos ilustra que la sanción institucional opera sobre la conducta, la conciencia y el cuerpo.

La escuela funciona como una maquinaria que se encarga de procesar cuerpos de manera homogénea, es decir que los niños actúan como materia prima que debe ser procesada. En ese sentido, los individuos se vuelven piezas reconocibles de un mismo molde y sus singularidades se vuelven comportamientos uniformados. Dicha uniformización requiere a su vez del silencio que se convierte en signo del orden represivo exitoso y, a su vez, se impregna de la moral religiosa. Nótese que Ana, dentro de sus comportamientos meritorios para la medalla, memoriza “Patria te adoro en mi silencio mudo”. Así, la palabra supone una profanación, mientras que la memorización y repetición del discurso fija valores culturales en donde el silencio se presenta como virtuoso.

Organisation et discipline débouchent naturellement sur l'efficacité. Il est bien connu - et cela apparaît constamment dans La Conduite - que l'un des soucis primordiaux de La Salle était de proposer une école utile et efficace. C'était même une caractéristique impérative du service éducatif des pauvres. Le silence était d'abord une condition d'un processus scolaire cohérent : organisation-discipline-efficacité. (Lauraire, 2004, p. 54)

Con base en esto, el sistema educativo se concentra sobre la eficacia del sujeto en sociedad mediante la vigilancia de los detalles, lo que conlleva el silenciamiento. Esto trae consigo el aumento de las fuerzas del cuerpo para la productividad a través de la obediencia ciega. De ahí que la enumeración de méritos que Ana hace se concentre en su modo de comportarse a diario:

“que no volvió a comer caramelo con coco debajo del pupitre, no le hizo caso a los chistes de loras de la Pecosa en clase de aritmética, no se comió las uñas por diez días,” (2019, p. 44), nada tiene que ver con su aprendizaje.

2.3.3 *La motivación espiritual del silencio*

El silenciamiento forma parte del dispositivo disciplinario escolar. Como señala La Salle “On y détaille les attitudes et comportements à adopter pour faciliter le silence des camarades, car les taquineries, provocations, amusements... constituent des incitations à rompre le silence ou diminuent la qualité d'un recueillement nécessaire” (Lauraire, 2004, p. 55). Por ello, Ana se abstiene de las bromas que les hacen sus compañeros, para evitar romper con la quietud impuesta por la institución. Sin embargo, la pataleta de Ana rompe ese mandato: grita, se queja, se ensucia e insulta. En consecuencia, es castigada en el apartado final, allí se ve imposibilitada para hablar, saturada por el encerramiento del cuerpo y la intimidación del látigo.

El silencio se sostiene en la religión “C'est cet aspect de maîtrise de soi, d'attention permanente à son corps qui nous introduit directement à la dimension d'intériorité, donc à la composante spirituelle du silence.” (Laufraire, 2004, p. 53). De este modo, el silencio nace de una motivación espiritual aparentemente interna que asimila la voluntad institucional como propia. Este mecanismo de manipulación, que tiene sus bases en la moral, promueve una práctica de autodisciplina, una forma de imponerse el silencio como fuente de buena conducta y civilidad cristiana, ya que resalta el orden y el respeto.

Este dispositivo de vigilancia tiene su correlato en el estilo. A través del EIL se ilustra la polifonía enunciativa, múltiples discursos de poder (las voces de las monjas, de las niñas, de Ana, del discurso religioso) atraviesan la conciencia del personaje, la dejan en un estado de parálisis y

la someten a una sensación de vigilancia ininterrumpida³¹. Así, las voces yuxtapuestas y sin marcas claras de separación favorecen la pérdida de autonomía y la presión constante. De este modo, el estilo reproduce formalmente la estructura de control y poder que se ejerce sobre el cuerpo, la conducta, la palabra y la conciencia³². Nótese que cuando Ana se dirige a Sabina en su discurso interno también cita otros discursos, propagandas, cultura popular y el discurso de su mamá basado en el orden y la pulcritud. De manera que esto no solo acontece en episodios de control en la infancia, sino que tiene lugar en su adolescencia, pero de modo ya mecanizado³³.

En los momentos en los que Ana es castigada físicamente por la monja, el espacio escolar adquiere rasgos opresivos: se vuelve “gruta” o “arboleda impenetrable”, mientras que en su pataleta “se arroja al laberinto”, metáfora que corresponde a la búsqueda del centro. La atmósfera de opresión se acompaña por un discurso cargado de interrogaciones, exclamaciones imperativas (“¡no te hagas la cansada!”, “¡entra!”) y acumulaciones que generan un ritmo de persecución moral y emulan el golpe rápido del látigo que se introduce con las onomatopeyas (“fuaaaaaazzz”), encargadas de materializar el castigo en la dimensión sonora del texto. El espacio es ambiguo, pero parece responder un ritual de corrección moral, si se tiene en cuenta que la gruta obliga al

³¹ “Horror, egoísta, desnaturalizada, eso no es propio de una niña buena”. Esto es enunciado por la monja, pero pertenece también al discurso moral del colegio”, “¿No te das cuenta que cuando muere un inocente todo son fiestas en el cielo?”.

³² Te prometo Diosito que nunca más diré mentiras. Que no le pegaré a mi hermano cuando se ponga repelente ni le haré fieros a mi mamá cuando ella no me vea (2019, p. 74).

³³ Como una taza de plata, Sabina. A la señora no le gusta que el bidet esté sucio ni que el water esté sucio ni que en el piso del baño haya pelos ni mugre en los rincones debajo del calentador tampoco polvo en el zócalo de la ventana que da al patio detesta cuando dejas tus huellas en las manillas de las puertas hay que usar guantes para hacer esas cosas pero el agua del lavamanos chorrea a toda madre gorgoreando como cuando hay inundaciones las chinelas chancleteando sin parar y lógicamente un día de estos vamos a necesitar un arca o algo así ¿ya fregaste con Ajax? no te olvides que desinfecta desengrasa deja olor a limpio dos gardenias para ti, canta, mientras pule los biselados y quita el polvo y friega el mugre y qué vamos a hacer con esta vida, Sabinita: qué con este dolor de cabeza que tengo desde ayer y que me está empezando otra vez, maldita sea. (2019, p. 15)

encorvamiento del cuerpo y lo devuelve a la posición fetal. De este modo, opera como una suerte de útero, un renacer para el sujeto después del castigo y la introspección. De ahí que se instale una elipsis de cinco años que alude al borramiento de la conducta disruptiva.

2.3.4 *El despliegue de valores institucionales*

Así pues, el niño se vuelve blanco del poder institucional desde que nace, el mundo converge sobre él mediante una fuerza centrípeta que orienta su conducta y delimita su forma de experimentar el mundo. Sin embargo, la saturación producida por el dispositivo institucional se diferencia de aquella que genera la agresión sexual. Si bien ambos hechos posicionan al sujeto en una posición de sometimiento y falta de agencia, la violación es experimentada como ruptura traumática que introduce un tiempo experiencial disruptivo (Fontanille, 2015); mientras que la saturación disciplinaria de la escuela se vive como una temporalidad experiencial transicional que se integra progresivamente a la vida cotidiana de Ana, sin que sea percibido necesariamente como una ruptura en el *continuum* de su vida; aunque genere displicencia, se asume como algo necesario. En este caso, la violencia institucionalizada inculca constantemente valores, normas y jerarquías que se encargan de paralizarlo, por medio de la sobrecarga de violencia física o simbólica, institucionaliza o improvisada.

En conjunto, los valores de la educación no se fundamentan sobre la formación crítica, sino sobre la eficacia, la adaptación a las normas colectivas y la regulación del comportamiento. La escuela regula el comportamiento por medio de oposiciones morales bien/mal, pureza/pecado, obediencia/rebelión. A estos se suman valores de orden tecnológicos basados en oposiciones como éxito/fracaso y rendimiento/insuficiencia que promueven la competitividad por medio de medallas, castigos y jerarquías escolares que sirven para comparar a los individuos. De modo que

se introduce un sistema de comparación permanente³⁴ que contribuye a “superposición del yo”, rasgo característico de la identidad de Ana basado en el dispositivo de valores desplegado por la institución. Así, la institución satura el campo de presencia con valores, discursos y mecanismos comparativos que buscan inhibir el sentir y pensar propios en las relaciones intersubjetivas.

También operan valores de orden estético que buscan la regulación del cuerpo³⁵: “Tan juiciosa, en la fila, con tu uniforme blanco planchadísimo, el lazo azul marino, el cuello almidonado”. La isotopía cromática del blanco, unida a la idea de pureza e inocencia cristiana, y los campos léxicos de pulcritud vinculan los valores estéticos con los éticos. Lo limpio/sucio funciona para evaluar el cuerpo cuidado, regulado y obediente; así como la oposición pulcro/descuidado regula la vestimenta y el cabello. Así pues, Ana es regulada no solo mediante los castigos y las recompensas que se le ofrecen, sino también sobre los parámetros de apariencia que operan como un indicador visible de la obediencia que debe seguir el sujeto.

Por otra parte, la escuela y la casa regulan tanto las formas de expresión como la circulación de los discursos. Ana es sancionada por expresarse “incorrectamente”, de ahí que se implementen

³⁴ Ya vería cómo le quedaba la fachada a Camila, a la idiota Camila que no hacía sino carearla porque mi hermano tal, porque mi hermano cual, y se creía la vaca que más pasto tapaba (2019, p. 19).

...porque al otro día se va a comprar una tonelada de mecato en el recreo y todo el colegio verde y uno dándoselas de a mucho y al fin la idiota de Camila y toda la barra aplanchadas sin poder decir ni mu porque si se alebrestan no les doy ni pite de coco ni de caramelo y hasta Irma y la Pecosa mansíticas sin chistar porque si no tampoco les doy a ellas ni cinco y todo el mundo achantado...(2019, p. 33).

Tan juiciosa, en la fila, con tu uniforme blanco planchadísimo, el lazo azul marino, el cuello almidonado, con tus hombros caídos y la nariz hinchada porque durante todo el trayecto no has parado de llorar, nadie podría acusarte de matar una mosca. Canillita: ¡toma! ¡suéna- te...!, la conmina Pulquería y ella recibiendo el pañuelo, desplegándolo, dando tres resoplidos y luego, gracias madre, como un manso cordero. Quién te ve (2019, p. 166).

...con ese pelo que le produce envidia a todo el mundo. Fue la única que no tuvo que usar peluca, en la comedia de japonesas, pues la madre Bautista dijo que el de ella era igualito, y ella encantada que le digan que te pareces a una muñeca japonesa (2019, p. 260).

³⁵ El uniforme blanco con las hombreras levantadas, las trenzas recién hechas; con ese pelo que le produce envidia a todo el mundo.”, “a los hombres les gustan las mujeres que van bien arregladas (2019, p. 350).

metáforas como “sapos por la boca” u animalizaciones. La oposición permitido/prohibido se extiende a no solo a la prisión³⁶, sino a las lecturas de libros (*Las mil y una noche*) y periódicos (*El Tiempo*)³⁷, para proteger la moral. De esta manera, los personajes adoptan estilos que se adaptan a los valores desplegados por la institución que se encarga de regular todas las dimensiones de los individuos en la sociedad, lo que hace, lo que logra, lo que dice y cómo se presenta a los otros.

2.4 El circo: un espacio de formación sensible

Dentro del espacio escolar, Tina, una de las compañeras de Ana, suele llegar tarde a la escuela porque debe trabajar en el circo³⁸ y no tiene la posibilidad de adquirir los libros de estudio porque su familia no tiene los recursos³⁹. Estas carencias permiten identificar que la niña no se adapta correctamente a la organización institucional, en la que debe priorizarse el orden. A raíz de este desajuste, las monjas deciden instalar una nueva regulación⁴⁰, con lo que se terminan por excluir a quien no puede ajustarse al “deber” impuesto por la escuela.

Previo a la muerte de su amiga Julieta, ella y Ana solían ir al circo para ver el álbum de fotos que tiene Tina. Esta última les enseña las fotografías, les explica hechos históricos que las

³⁶ me la tuve que tragar pues no sabía qué podrías decir tú que me comprometiera (2019, p. 320).

³⁷ ...pero ella en cuanto se descuidaban se los leía debajo de las cobijas, con una Eveready que la Pecosa le cambió por tres guayabas agrias (2019, p. 304).

³⁸ ¿por eso llegas tarde a clase de aritmética?, claro: por eso mismo. Quince minutos tarde y sin desayunar. Apenas con un buche de agua de panela” (2019, p. 60).

³⁹ Julieta le prestaba el libro de Iniciación a las Ciencias y ella le dejaba los miércoles la Geografía y la Aritmética de Bruño. El de Historia Patria se lo aprendían juntas, en las horas de estudio (2019, p. 93).

⁴⁰ Hasta que un día la madre Rudolfina las regañó y les dijo que estaba prohibido: que cada una tenía que llevar sus propios libros. Y entonces Tina jamás volvió al colegio (2019, p. 95).

niñas desconocen y les cuenta historias⁴¹; a la vez les enseña las acrobacias que realiza. En este espacio, a diferencia de la escuela, priman el juego, la diversión, el ruido, la imaginación y la libertad corporal. Aquí opera una lógica carnavalesca, en la que el cuerpo es caricaturizado mediante el juego y suscita la risa colectiva. Si se tiene en cuenta que en la escuela predominan valores de vigilancia, orden y silencio, resulta posible advertir la oposición entre ambos espacios.

La risa constituye una inversión de la moral cristiana sobre la cual se basa la escuela. Mientras que aquí se exige autocontrol, recogimiento y silencio, en el circo se celebra lo grotesco y exagerado. Los campos léxicos se encuentran vinculados a la diversión infantil (“gritería”, “pucheros”, “gozadera”, “requetedivertidos”, “carcajadas”) y al descontrol corporal (“se retuercen como el resto de los niños”, “desbaratándose de puras carcajadas”, “se pipisean”). Esta lógica carnavalesca dialoga con la tradición literaria latinoamericana de los años sesenta, presente en obras como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Allí, el juego, el desorden y la experimentación corporal funcionan en la misma lógica de subversión al orden establecido, evocada también en la obra de Ángel.

El cuerpo circense se caracteriza por la transformación corporal: el payaso deviene un león⁴² o una abeja⁴³, se exageran sus rasgos físicos, se enfatiza en el movimiento y se alude a la apertura corporal (“los cachetes gordos” y “la boca como manguera”). Esta última imagen alude al escupitajo en el rostro: “boca de manguera y se la vacía ¡fuazzz!, al zángano, en la cara” (2019,

⁴¹ Tina se sabe montonadas de cuentos. Además, lee los libros prohibidos, y en realidad, si no es por ella, jamás se enteran de que existía Rocambole: sátiro y perverso, como ella lo llamaba, porque se entraba a los castillos guindado de la hiedra y arrastraba con todo de un volión mientras los invitados comían caviar (2019, p. 120).

⁴² también el otro, donde el payaso negro mete la cabeza dentro de la boca del león, qué miedo. Qué risa cuando el león se quita la cabeza, y resulta también otro payaso (2019, p. 92).

⁴³ hacen el juego de abejita abejita me das la mielecita y uno de ellos le da vuelta a los brazos como si fueran alas: abejita, abejita, y el otro con los cachetes gordos, hinchados de Freskola, zzzummrn zzzummm (2019, p. 95).

p. 92), gesto que insiste sobre la suciedad en la que queda el “zángano”, y refuerza la risa y el desorden público. Tales motivos corporales resultan contrarios a los valores de pulcritud y limpieza pregonados en la escuela, así como a la regulación del cuerpo ante la broma.

2.4.1 *Configuración expansiva textual y corporal*

La sonoridad del circo se acompaña de onomatopeyas: “zzummrn zzzummm”, “Zuuummm zuuummm le contesta mientras bate las alas” (2019, p. 92) que imitan el movimiento circular de la abeja. La prolongación de la fricativa “z” produce una vibración que se mantiene y emula la sensación de zumbido en relación con la representación de la abeja que hace el payaso en el episodio. La nasal favorece la vibración, gracias al sonido que se produce en la cavidad nasal, de modo que este no se corta de forma abrupta, sino que se disuelve lentamente hasta que agota el aire. La prolongación de las consonantes no solo favorece el espacio acústico saturado de música, gritos, zumbidos y carcajadas, sino que refuerza la imagen de caricatura y exageración que acompaña al cuerpo en el espectáculo.

Así mismo, en el circo se ilustran las capacidades del cuerpo, que no se oponen a la intelectualidad⁴⁴. Allí priman los campos léxicos de conocimiento⁴⁵ (“Aztecas”, “las pirámides de

⁴⁴ ¿saben lo que es caviar?, y ellas que sí, que claro, por supuesto, para no quedar como unas provincia- nas. Tina lo sabe todo. Ustedes mucha Cívica, mucha Historia Sagrada, mucho de es mala educación poner los codos en la mesa y nada de entendede- ra, al fin de cuentas; se burla cuando Ana le pregunta por qué Sidi-no-man, el hombre perro, es escabroso, porque ella no lo entiende; pero jamás se las explica (2019, p. 120).

⁴⁵ ...que mi tía dice que nadie las ha podido volver a construir así de maravillosas, que apenas en Egipto, y ahora no me preguntes que dónde queda Egipto: no me creo ni pizca de lo que dice aquí. ¿Ah, no?, y mañana cuando la monja te pregunte ¿qué le vas a decir?, ¿que tu tía te dijo que los indios eran superdota- dos y que los españoles unos bestias? ¿Y por qué no? Mira esto. La desaparición de la población indígena no se puede atribuir a la destrucción sistemática por parte de los españoles, aunque indudablemente en la lucha por defender sus dominios perecieron muchos... y yo no sé lo que quiere decir sistemática pero en la historia de los Aztecas que tiene mi tía dice que Cortés engañó a Moctezuma, que lo mató haciéndole trampa y que asesinó a íntegro el pueblo en una encerrona donde no quedaron ni niños ni viejos ni nada, exagerada (2019, p. 121).

Egipto”, “indios”, “superdotada”, “la desaparición de la población indígena”, “la destrucción sistemática”, “Cortés engañó a Moctezuma”) que aparecen de manera fragmentaria, atravesados por interrogaciones y exclamaciones infantiles (“¿Dónde queda Venecia?”, “¿que tu tía te dijo que los indios eran superdotados y que los españoles unos bestias?” o exclamaciones “¡No es verdad!”). El saber no es institucionalizado, sistemático y jerárquico, sino anecdótico⁴⁶ y adquiere un tinte narrativo-imaginativo que se acompaña de campos léxicos infantiles: (“Lo cuento o no lo cuento”, “ni que fueras la dueña”, “grandotota”, “no entendían ni jota”, “le dio un calambre en el cerebro”, “a quién le importa tu Virgen colonial”). Es decir, el proceso creativo es motivado por la rigurosidad sin alejar al cuerpo de sus emociones y sensaciones; el circo promueve la expresión del cuerpo en movimiento.

Esta lógica de aprendizaje no institucional encuentra su correlato en la sintaxis. Las interrupciones y digresiones constantes, unidas a las frases yuxtapuestas y encadenadas sin jerarquía clara, configuran una sintaxis descentralizada que dispersa el foco de enunciación. Aunque este rasgo sintáctico también aparece en episodios en los que el campo de presencia se satura e inmoviliza el cuerpo de Ana, aquí adquiere una variante: la voz infantil múltiple que despliega, como un flujo expansivo, sus pensamientos. En ese sentido, la sintaxis reproduce ese mismo movimiento de apertura del cuerpo y se proyecta hacia el mundo en flujo continuo.

⁴⁶ Allí no habita nadie porque es lugar sagrado. Ellas petrificadas, anhelosas, contemplan ese mar de color agapanto, las madréporas. La ribera amarilla por donde Tina ha caminado tantas veces recolectando caracolas. Allí vivía un rey o un dios. Alguien muy importante y nadie, nadie, sino los alcatraces pueden vivir ahora. Se imaginan el mido que producen las olas, el chass chass de ida y vuelta mientras uno se tiende un muñeco de trapo hasta que el agua te levanta de un golpe, te sumerge en la espuma y te regresa suavemente cabalgando en su cresta, y es un olor a yodo el que les trae el aire, un viento marinero que sacude la carpa mientras Tina comienza érase que se era y Julieta susurra: algún día yo iré, mientras pone los dedos a manera de cruz: te lo juro por ésta, no interrumpas, no estoy interrumpiendo, o es que te crees que sólo tú tienes derecho, ni que fueras la dueña... (2019, p. 122)

En otros casos el cuerpo se paraliza (violación de Satura, violación de Ana, castigos escolares) y el mundo ejerce fuerza sobre ella mediante la violencia física o el discurso institucional; mientras que en el circo los estímulos que reciben sus cuerpos son acogidos con efervescencia: “No hay un placer más grande ni dicha más inmensa que aquellos días en que Tina se ablanda; se deja seducir por las carantoñas de Julieta y las lleva a la carpa” (2019, p. 132). De esta manera, la diferencia no radica en la estructura sintáctica en sí misma; no se trata de implementar un discurso organizado para la descripción de eventos institucionales, como lo es la llegada de Rojas Pinilla, sino que se basa en la orientación enunciativa en relación con lo que experimenta el cuerpo.

La escuela se encarga de fijar las identidades de las niñas (“niña buena”, “niña digna de un cruzado eucarístico”) con el fin de controlar su comportamiento. No obstante, el circo introduce la inestabilidad identitaria como un rasgo necesario para el devenir del sujeto: “Pero el personaje no se edifica por una selección desde abajo, se elabora en el transcurso de experimentaciones de un devenir planta, de un devenir animal, de un devenir niña o niño o de un devenir ángel” (Bailly, 2009, p. 75). De este modo, este espacio introduce la fluctuación como parte de la construcción identitaria, sin pretender estabilizarla ni regularla. La insistencia sobre la maleabilidad del cuerpo cumple a su vez una función pedagógica-formadora que busca reforzar el aprendizaje a través de las experiencias vividas, de modo que el sujeto pueda experimentar el mundo.

2.4.2 La consolidación estilística de la saturación y los efectos de permanencia

El recorrido espacial de Ana durante su infancia permite identificar efectos de permanencia dentro de su identidad, tales como la superposición del yo sobre los otros (efecto del discurso institucional) y una tendencia al estatismo. Dichos rasgos se encuentran modalizados por las

interacciones que cada uno propicia. La parálisis no opera únicamente como un efecto de saturación del mundo sobre Ana a través de la violencia corporal, sino como acumulación de recuerdos que irrumpen de manera desorganizada (saturación de su mente). De igual manera, la superposición del yo se encuentra en tensión constante con el afecto que el personaje siente por sus amigas. En el caso de la muerte de Julieta, la envidia que experimenta ante la derrota se opone a la nostalgia de la pérdida. Así, la diégesis tensiona la afectividad del personaje con los rasgos que la institución ha instalado en ella. Estas disposiciones constituyen marcas duraderas del carácter que progresivamente se transforman y dan paso a una conciencia aún paralizada, pero más reflexiva, como se verá en su transitar por los espacios.

El registro lingüístico infantil del personaje se encuentra marcado tanto por fórmulas coloquiales procedentes de las charlas con Sabina (empleada doméstica) y con sus compañeras del colegio como por latiguillos heredados de la tradición religiosa. Los enunciados se caracterizan por las yuxtaposiciones y por enumeraciones extensas, especialmente en los apartados de mayor opulencia y derroche. Igualmente, se presentan combinaciones de campos léxicos infantiles, lúdicos y violentos durante las agresiones sexuales indirectas o directas. A nivel fonológico se destaca la presencia de sibilantes en los discursos largos cargados de interrogaciones, exclamaciones y enumeraciones, lo cual emula la prolongación del aire, interrumpida a raíz de la acumulación de significantes. Al igual que el discurso, el cuerpo se paraliza tras la recepción masiva de estímulos, fenómeno que se acompaña de oclusivas sordas.

El tránsito por los espacios de la infancia encuentra su clausura en la violación de Ana y el desplazamiento forzado. Poco después Ana se reencuentra con Valeria y Lorenzo, lo cual da paso a un discurso más reflexivo y nostálgico, en el que se asume la pérdida de sentido. La metáfora de la caída se configura como una imagen transversal que atraviesa la diégesis: desde la caída de su

amiga Monse a los cinco años, pasando por la pérdida de su primer diente y de su inocencia, la muerte de Julieta, la violación de Ana, hasta culminar con la muerte de Valeria. Esta imagen se construye desde los primeros años a partir de la ausencia del otro y se consolida en la adolescencia como el sinsentido pleno y la necesidad de escapar de la “burbuja incandescente”.

El EIL permite la irrupción simultánea de múltiples discursos en la conciencia y la convierte en un receptáculo de voces. En consecuencia, el lenguaje de Ana no puede expresar plenamente su experiencia del mundo ni la forma en que lo habita, pues los discursos que emite no son interpretados. En términos de Mèlich, se estaría hablando de un “desempalabramiento”, en el que lo vivido se vuelve caótico e indiviso; de ahí que la memoria involuntaria se presente como una cadena continua y caótica. Ana fragmenta su experiencia, pero no da un estricto ordenamiento secuencial, sino que, movida por los asaltos de la memoria y la afectividad que la reclama y moviliza, hace saltos intempestivos y por esto la sintaxis resulta compleja, es decir, por retazos que deben recomponerse sobre la base de la lógica que ofrece la recurrencia de figuras (personajes, lugares, tiempos, acciones, temáticas). La asfixia lleva a una especie de asma estética, afectiva, fisiológica, pero también intersubjetiva y cognitiva de los personajes, especialmente de la instancia de enunciación a cargo de Ana.

La censura constituye otro motivo persistente en la obra, la cual es también una imagen que se ha preservado desde el capítulo cero y que se extiende por toda la obra. Este resuena en los distintos episodios a través de recursos cromáticos, como el color blanco, asociado a la pureza cristiana. La sintaxis fracturada y entrecortada encarna esta lógica censora, que regula, a su vez, la estética del cuerpo por medio del cabello, la vestimenta y el calzado, al tiempo que sanciona el lenguaje coloquial vulgar que Ana ha aprendido en la finca. Igualmente, la elipsis del sujeto o del complemento enuncia ambigüedad sobre quien efectúa la acción y quién la recibe, como ocurre en

el caso de los castigos institucionales. En contraste, la desobediencia se ilustra mediante la animalización del cuerpo, a la suciedad y al escarnio. Así pues, la inmovilidad que busca la institución tiene por objetivo potenciar cuerpos eficaces que actúen cuando y como se les exige.

Las acumulaciones y enumeraciones favorecen también la lógica de asfixia bajo la cual vive el personaje durante su infancia; de allí que enuncie constantemente “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua” o a un “cosmos inflamado de imágenes sin lógica”. Dicha imagen de opresión y agobio intensifica la incapacidad para “habitar sus silencios”, como dirá Mèlich, es decir, habitar sus sensaciones y emociones frente al mundo. Esta sensación asfixiante se traduce estilísticamente en la proliferación de latiguillos, refranes y eslóganes publicitarios que Ana repite sin cesar en su discurso. Muchos de estos permanecen incluso en su adolescencia, especialmente los últimos.

El análisis semioestilístico pone de relieve algunas disposiciones duraderas del carácter pasivo del personaje, concebido como depósito de voces e ideas ajenas. Durante su tránsito por los espacios de la infancia se consolida la imagen de la caída, que constituye el preludio de sus años venideros. Pese a que el discurso de Ana adquiere un tono más reflexivo, a la vez que atenúa parte de esos efectos de permanencia propios de la infancia, como la superposición del yo, este se carga ahora de melancolía vinculada “a la pérdida, al vacío que deja la ausencia, que no es solo una ausencia del otro sino también una herida, una pérdida de mí mismo, de una parte de mí, sin la cual me resulta imposible continuar viviendo” (Mèlich, 2021, p. 59). No obstante, en Ana esta experiencia no refiere a un vacío absoluto, sino a la herida persistente asociada a la pérdida de sus amigas, al desarraigo y a la incapacidad de reorganizar simbólicamente su experiencia. La clausura del espacio infantil de la finca (desplazamiento forzado y violación) ilustra lo que será la vida de Ana desde los quince años hasta los veintiséis: un sujeto saturado y asfixiado por la persistencia de memorias fragmentarias que imposibilitan la elaboración de sentido. En el plano enunciativo,

esto se traduce por medio de la elipsis, de los silencios narrativos sobre los que se construye el futuro del personaje.

El paso de Ana por el circo sucede antes de la muerte de Julieta, este es el último recorrido que tiene antes de las experiencias violentas que vive en la finca. Mientras que su recorrido por la escuela se preserva, incluso si no se enuncia, especialmente después del castigo que sufre a los ocho años. Amos espacios se encargan de organizar la experiencia de manera distinta, como ya se ha analizado. La siguiente tabla tiene como objetivo la identificación de los rasgos estilísticos que caracterizan los espacios y el estudio de la forma en la que inciden en la configuración identitaria de Ana. Así mismo, permite observar cuáles de estos rasgos se perseveran como efectos de permanencia desde los análisis previos, incluso tras la clausura de los espacios infantiles. Con la muerte de Julieta, la escuela se vuelve el único espacio de formación disponible para la protagonista y, posteriormente, los episodios de violencia física y el desplazamiento marcan el cierre definitivo del periodo infantil.

Tabla 12

Espacios de formación

Experiencia	Rasgos estilísticos	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia
En la escuela (formación disciplinaria-castigo-normalización)	Frecuencia léxica disciplinaria, religiosa y corporal. Enumeraciones de méritos y faltas, polifonía institucional, onomatopeyas, metáforas espaciales, animalizaciones, sintaxis telegráfica, isotopía del silencio.	Oposiciones axiológicas (bien/mal, obediencia/rebeldía, pureza/pecado, éxito/fracaso) El cuerpo es sometido a prácticas de inmovilización, vigilancia y autocontrol.	Consolidación de la "superposición del yo" mediante sistemas comparativos de mérito.
En el circo (formación sensible)	Campos léxicos de juego, diversión y corporalidad expansiva. Frecuencia léxica	La identidad aparece como fluctuante y abierta al devenir. El	Atenúa parcialmente la rigidez

Experiencia	Rasgos estilísticos	Configuración corporal y espacial	Rasgo de permanencia
	del conocimiento anecdótico e imaginativo. Parataxis, encadenamiento de voces. Onomatopeyas y elongaciones consonánticas. Caricaturización corporal.	espacio favorece la exploración sensible.	institucional, aunque no logra eliminar los efectos permanentes de la disciplina ni la tendencia al estatismo.

2.5 Espacios de confrontación y violencia: la adolescencia temprana y la adultez de Ana

2.5.1 *La búsqueda del origen*

La clausura de los espacios de la infancia de Ana ocurre tras la violación sufrida a manos de un peón a los trece años y posterior al desplazamiento de su familia. Para esta época, en el marco de la dictadura de Rojas Pinilla, Ana se reencuentra con Valeria y su hermano Lorenzo, amigos de infancia. Este reencuentro disruptivo configura una iniciación ideológica para la protagonista “Yo no los puedo defraudar. Yo prometí que sí aquel día. Que yo me unía a ellos porque la dictadura era terrible.” (2019, p. 101). La casa de Valeria cuestiona el estilo de vida burgués en el que el personaje ha sido criado y, por ende, la obliga a cuestionarse sobre lo que ha sido hasta el momento su transitar por el mundo.

Este episodio se construye por medio de una tensión entre los campos lexicales de limpieza y suciedad, asociados al control y al orden simbólico dentro de la diégesis. Mientras la casa de Ana se vincula a la limpieza y pulcritud (“pule biselitos con Ajax”, “deja todo limpio, sin mácula.”, “perfuman con inciensos hindúes”), la de Valeria construye la suciedad olfativa (“aquel olor a gato”, “apestaba toda la casa, insoportable”, “Muriéndome de asco”, “Sí, vomitándome.”) en oposición a la limpieza visual que coexiste en el mismo espacio (“El piso de tabla relucía”, “pulido

con un papel de lija”, “tan pulcro”). Este oxímoron da entrada al desajuste axiológico que sufrirá la protagonista, puesto que su sistema de valores asociaba la limpieza visual al orden y, por ende, a lo correcto.

La disonancia sensorial que causa este espacio sirve de fractura inicial, ya que permite a Ana establecer una relación directa con su vida. A diferencia del sentido de la vista, central en los dispositivos institucionales reguladores de la apariencia y el orden, el olfato impide al cuerpo cerrarse a lo que percibe, es invadido a pesar de lo que pueda ver. El café barato que bebe vinculado al olor de los orines de gato favorece la experiencia sensorial invasiva que se intensifica con la irrupción de eslóganes publicitarios. Así, los campos léxicos de limpieza y suciedad permiten identificar dos estilos de vida enunciados: la clase burguesa civilizada y la alteridad fuera de este orden. Dicho extrañamiento pone en tensión el sentido de la vista con el del oído, en conflicto desde el siglo XVIII, época en la que se le adjudicó al olfato la categoría de “sentido ofensivo” para los filósofos y, además, alejado de la racionalidad.

Así, el olfato es relegado al último peldaño y asimilado al “sentido de la animalidad (caza, sexo, nutrición), mientras que convierte la vista en el sentido civilizado por excelencia que “objetiva” el ideal estético (la pintura) y la base del método científico (observación)” (Larrea, 1997, p. 36). El olfato sirvió por muchos años para identificar lo mórbido, lo hediondo, aquellos enfermos que cargaban consigo enfermedades que podían dañar a los miembros de una sociedad, de ahí que el “mal olor” sea sinónimo de repudio. En este mismo periodo se inicia la progresiva regulación higiénica de los cuerpos y los espacios: el uso de perfumes, desodorantes y prácticas sanitarias que buscan neutralizar los olores indeseables dentro de la sociedad. Por ello, el “mal olor” no solo opere como una percepción sensorial del personaje, sino como un marcador social de exclusión.

El olor no puede ser fácilmente bloqueado, por lo que contamina el cuerpo, no solo desde la percepción inmediata, sino que se amplía hasta el gusto. Así se configura la sinestesia que intensifica la incomodidad corporal de Ana. La experiencia del espacio compromete al cuerpo mismo, este tiempo experiencial disruptivo inaugura una fractura perceptiva de la realidad del personaje. De este modo, no es solo la pobreza del sitio “Me dejé intimidar por aquella cama desguarnecida, pintada de pajaritos amarillo”, que compara con su elegante casa⁴⁷ (2019, p. 98) descrita con enumeraciones acumulativas que refieren al derroche, sino la imposibilidad de reconciliar lo que ve con las sensaciones de desagrado que le provoca lo que huele.

La atmósfera de malos olores se vuelve una metáfora del desorden social (Larrea, 1997, p. 169) a la que se opone la clase burguesa, desde el capítulo cero⁴⁸, como se ha mostrado anteriormente⁴⁹. Incluso mientras Valeria le habla, Ana no es capaz de evitar analizar el deterioro espacial⁵⁰. La incomodidad aumenta cada vez que Valeria le hace preguntas a las que Ana

⁴⁷ En mi casita blanca de dos pisos con garaje y un Chevrolet Bel-Air, tres patios interiores, jardín, tres baños, uno rosa, uno azul, y el otro verde con bañera, para el servicio de los huéspedes. Comedor, living, cocina, un salón grande y la sala de estar, televisor Sylvania de dieciséis pulgadas, tres teléfonos, cuarto del forastero, de estudio, costurero, sin contar con el tuyo, con servicio, el de la lavadora y el de los trastos viejos (2019, p. 98).

⁴⁸ Todo impecable, perfecto, todo en orden. Las líneas rectas delimitando la ventana, las curvas enredándose en la chimenea, dando una vuelta por el atizador; desenroscándose en la lámpara Coleman que colgaba del cielorraso, ya sin aire, y difundía apenas un resplandor descolorido. La pared blanca, blanquísima (2019, p. 9).

⁴⁹ Como una taza de plata, Sabina. A la señora no le gusta que el bidet esté sucio ni que el water esté sucio ni que en el piso del baño haya pelos ni mugre en los rincones debajo del calentador tampoco polvo en el zócalo de la ventana que da al patio detesta cuando dejas tus huellas en las manillas de las puertas hay que usar guantes para hacer esas cosas pero el agua del lavamanos chorrea a toda madre gorgoreando como cuando hay inundaciones las chinelas chancleteando sin parar y lógicamente un día de estos vamos a necesitar un arca o algo así ¿ya fregaste con Ajax? no te olvides que desinfecta desengrasa deja olor a limpio dos gardenias para ti, canta, mientras pule los biselados y quita el polvo y friega el mugre (2019, p. 15).

⁵⁰ y Valeria insistía, cuéntame más, cuéntame muchas cosas, y yo viendo los huecos que roían las paredes, los boquetes que habían tratado de disimular con una silla, o con las cuatro tablas que les servía de armario (2019, p.100).

encuentra difícil responder, como su futuro en la universidad⁵¹. Esta fractura sensorial encuentra su correlato en el plano textual por medio de las interrogaciones de Valeria y la invasión olfativa. Ambas intrusiones producen un desajuste en el personaje, en el cuerpo (“muriéndome de asco”, “vomitándome” y en el discurso “tosí”, “me atraganté”, “no supe qué decir”, “empecé a inventar cuentos”). Esta doble intrusión (sensorial-enunciativa) produce la saturación de su campo de presencia, en tanto que su cuerpo no puede bloquear la recepción de estímulos y, a su vez, responder coherentemente. En ese sentido, la expresión “me atraganté” sitúa al cuerpo y al lenguaje en el mismo plano de tensión, en la medida en la que deja al cuerpo sin respiración e impide al sujeto hablar. Los cuestionamientos de su amiga producen una reacción fisiológica que afecta el discurso.

Desde esta perspectiva, el episodio ilustra una interacción sensorial en relación con el espacio que habita. La vista anticipa una promesa de lo que Ana podría encontrar, algo que se asemeja al sistema al que pertenece (“Nunca había visto nada tan aseado, tan pulcro”). El olfato, por el contrario, se encarga de confirmar que el ambiente en el que se halla entra en disonancia con lo que conoce: “apestaba toda la casa, insoportable” y el sabor del café, es decir el gusto, se encarga de verificar la experiencia que ha vivido allí, valida o decepciona “ofreciéndome un café que sabía a media”. Así, un sentido activa al otro y permite emitir sanciones negativas⁵² en relación con el sistema en el que estaba inscrita, aunque mezclados con juicios positivos ligados al bienestar

⁵¹ cuando ella me preguntó que qué pensaba hacer cuando saliera del colegio. Me atraganté y tosí un rato larguísimo” o la militancia política “Que yo me unía a ellos porque la dictadura era terrible. Eso le había oído decir a mi papá” (2019, p. 101).

⁵² “Muriéndome de asco por dentro. Sí, vomitándome”, “Me dejé intimidar por aquella cama desguarnecida”, “los huecos que roían las paredes, los boquetes que habían tratado de disimular con una silla”

y autenticidad del espacio: “Al entrar en su casa yo pensé, qué carajo, es distinto, pero ellos se sentían tan bien, tan en su salsa”. Ambivalencia que revela una fractura en el sistema de valores.

La casa de Valeria y el reencuentro con su amiga actúan como fuerza transformadora del programa narrativo de Ana. Previo a esto, la protagonista se encontraba modalizada por un “deber hacer” instalado por las instituciones y basado en el orden, la pulcritud corporal y la obediencia. Sin embargo, posterior a su charla con Valeria, Ana comprende que hay algo que no está bien dentro del sistema en el que ha vivido⁵³. A pesar de dicho reconocimiento, el nuevo programa narrativo no es de mejoramiento ni se traduce en una acción, ya que en la diégesis se presenta una elipsis de diez años (entre los 15 y los 26) y solo se alude a un evento de protesta en el que está inmovilizada por el miedo. Esto ilustra que posee una consciencia débil de las problemáticas y que carece de competencia para intervenir en el mundo circundante⁵⁴.

Desde el punto de vista textual, este fragmento presenta una compleja estratificación de niveles enunciativos que participan en la construcción de sentido de la obra. Recuérdese que a través del EIL se resalta la unión del narrador y de Ana en gran parte de la diégesis, como se ha

⁵³ Me parece que si continuamos empeñados en barrer muy bien la casa y en dejar los biseles del bidet como un espejo nos va a agarrar tarde o temprano la menguante (2019, p. 17).

⁵⁴ Las máscaras de gases y aquel humero que se te entraba a los ojos haciéndote llorar y vomitar hasta las tripas: qué me dices. Cómo que si escarmiento, majadera. Yo vi a un muchacho con la nariz partida del bolillazo que le dieron, a más de cinco con la cabeza abierta, otros rengueando, asfixiados del golpe de culata. Una muchacha con un ojo aporreado, echando sangre. Yo me metí dentro de un carro que no sé por qué milagro alguien había dejado con una puerta abierta y me quedé allí, temblorosa, y vi a los policías perseguir estudiantes con el bolillo en una mano y el revólver en otra, y entonces sí entendí por qué las llaman heroínas a las que dan el pecho, como la Policarpa. A las que se le enfrentaban a aquellos chulavitas que sin cuartel daban garrote, culatazos, todo sin ton ni son, y yo mirando por el vidrio trasero, agazapada para que nadie fuera a descubrirme, hasta que me encontró Valeria: hay que salir de aquí, me dijo, y sin preguntar siquiera qué estaba haciendo allí escondida me sacó de la mano y no me soltó sino hasta que llegamos a la carrera quinta: estás temblando, pobre, fue lo único, y me abrazó muy fuerte, pero después se puso a reír como una idiota, y no entendí por qué, hasta que me vi después en el espejo. Fui una traidora, se me quedó clavado durante muchos años, y claro que con el tiempo se aprende, se dilucidan esas cosas, pero hay algo que no se me va a olvidar, aunque viva mil años, te lo juro. La cara de esos tipos (2019, p. 275).

mencionado anteriormente. No obstante, se debe tener en cuenta que esta fusión enunciativa no vuelve al narrador personaje de la historia, sino que anula su visión omnipresente y su potestad sobre los personajes, a la vez que genera una fusión enunciativa en la que se aproxima más a la voz de los personajes y por ende a su conciencia. En consecuencia, el narrador sigue ubicado en el plano extradiegético de la narración, ya que la superposición de voces no indica desaparición de los niveles enunciativos.

En este episodio característico del discurso adolescente del personaje, Ana (enunciadora intradiegética) construye en su mente un enunciatario al que configura como Sabina, figura recurrente de su conciencia adulta. A través de esta voz se reprocha a sí misma recurrentemente “sentí vergüenza por ser tan tiquismiquis, tan pendeja, sí, claro, no digas groserías” (2019, p. 97), marca de la interiorización de los discursos de control. La narración del reencuentro ocurre, desde otro tiempo, en la cama de Ana previo a la muerte de su amiga. Este procedimiento busca exteriorizar la experiencia bajo forma de relato dirigido a un otro que ella misma configura, a la vez que caracteriza la reflexión y la introspectividad que constituyen la identidad de la protagonista durante su edad adulta.

El diálogo entre las dos niñas remite a otro nivel enunciativo: “La tarde se convirtió por un momento en un recuerdo con nostalgia” (2019, p. 97). Aquí ambas forman parte del recuerdo de su infancia en el jardín en el que aparece Lorenzo y la abuela de Ana. Este desdoblamiento, característico de la obra, toma lugar desde la adolescencia de Ana con un dialecto cargado de reflexividad y arrepentimiento⁵⁵. Así, la enunciación se configura como un movimiento de retorno,

⁵⁵ Fui una traidora, se me quedó clavado durante muchos años, y claro que con el tiempo se aprende, se dilucidan esas cosas (2019, p. 276).

el discurso avanza, pero se repliega constantemente hacia el pasado sin seguir una progresión lineal, sino que se produce un regreso constante hacia el origen.

En ese sentido, la estructura enunciativa del fragmento sugiere la imagen radicular: el discurso se ramifica y se repliega sobre sí mismo constantemente en busca de un punto de anclaje. La estructura enunciativa imita, en el plano textual, el movimiento de búsqueda de origen de Ana a lo largo de la diégesis. Así, la falta de centro opera como una de las características que posee la identidad del personaje; esto hace cuerpo en el plano textual desde el EIL que elimina al narrador omnisciente, desdibuja el centro de la enunciación y dificulta el reconocimiento de las voces. De esta manera, el desdoblamiento no opera únicamente como recurso formal, sino que se encarga de reproducir, desde el plano del discurso, la inestabilidad identitaria de Ana a lo largo de la obra.

2.5.2 La lógica radicular del origen: entre el arraigo y la caída

La estructura radicular no solo se manifiesta a través de los procesos enunciativos, sino también por medio de la figura del árbol que recorre la obra en momentos focales; la infancia, la relación con Valeria y Julieta, y la destrucción de este; con la cual se abre y se cierra la obra. Esta figura no es un simple motivo descriptivo, sino una estructura que articula al personaje con el origen, ya que atraviesa todas sus experiencias. En relación con los primeros años de vida el árbol satura el olfato de las niñas con el olor a dulce de guayaba y enfatiza las relaciones de juego tanto con Valeria como con Julieta años más tarde. En esta figura confluyen el cuerpo, la memoria y los sentidos. De este modo, la figura del árbol favorece el campo simbólico del origen, la relación del hombre con el mundo y la reconciliación de los opuestos (cielo/tierra) para restablecer el equilibrio interno perdido en la modernidad; en contraste con el sistema de valores institucional que orienta

la formación de Ana a partir de oposiciones rígidas entre lo correcto y lo incorrecto, lo puro y lo impuro.

Para la alquimia el árbol fue el símbolo de la unión de los opuestos y por ello no es sorprendente que lo inconsciente del hombre de nuestros días, que en su mundo ya no se siente en su casa y que no puede fundar su existencia ni sobre el pasado que ya no existe ni sobre el futuro que todavía no existe, recurra nuevamente al símbolo del árbol cósmico que echa sus raíces en este mundo y crece hacia el polo celeste. (Jung, 1970, p. 102)

Sin embargo, dicha búsqueda del equilibrio y del restablecimiento del cosmos para el personaje no es fructífera como se ilustra en sus discursos fragmentados. En la adolescencia, se instala en el personaje una ruptura con los marcos de sentido tradicionales debido al encuentro con Valeria. Posteriormente, su muerte deja a Ana en una crisis de sentido en la que no encuentra un sostén, de ahí que la imagen de caída configurada desde la infancia se intensifique durante su época adulta. Dicha ausencia de soporte indica que no puede apoyarse ni en el pasado que se desvanece, ni en el futuro que es incierto. Ante esta desorientación, el personaje hace un viaje a sus orígenes prefigurado desde el capítulo cero, estudiado previamente. Toda la diégesis responde a la lógica de búsqueda del “árbol cósmico” que enraíza al sujeto al mundo presente y lo reconcilia con el pasado.

La figura del árbol no solo condensa la lógica de retorno, sino que establece un correlato entre el plano de la enunciación y el de la experiencia de Ana durante su adolescencia. Por un lado, las rememoraciones, como movimiento de despliegue de los planos enunciativos hacia el pasado, construyen la dinámica de regreso al origen en el plano textual; por otra parte, esta misma lógica se inscribe en el contenido por medio de la trayectoria del personaje que busca reiteradamente volver a ese punto inicial que se encuentra anclado a la infancia. Puesto que esta figura, presente

desde los primeros momentos de su infancia con Valeria “Me acuerdo que pasábamos las tardes enteras subidos al guayabo” (2019, p. 100) y luego con Julieta “¿Qué...! ¿Te gustaría ser pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú...? ¿A mí?, ¡pues claro...!, y sin hacerle caso a Rudolffina que las amonestaba ¡se romperán la crisma, niñas!, ¡que se bajen de ese árbol...!” (2019, p. 164) e incluso sugerida desde el título, refuerza la formación de un campo simbólico del origen en el que se vierten la memoria, el cuerpo y la experiencia. De esta manera, la figura del árbol articula distintos niveles del texto enunciado, condensa la estructura cíclica de la enunciación de la diégesis y la vincula con las fracturas identitarias de Ana.

Durante su adolescencia, Ana intenta regresar constantemente sobre su pasado mientras que el futuro se le presenta difuso. Esto indica que su existencia carece de centro, se siente extranjera en el mundo. En el caso del personaje, su memoria es atravesada por múltiples discursos y episodios cargados de opresión y violencia, lo cual se enuncia desde el capítulo cero “La raíz me desborda. Me taladra los huesos. Me acogota. Da vueltas y se proyecta luego contra el techo” (2019, p. 9). Esta imagería corporal ilustra el abandono del sostén, es decir, la raíz deja de funcionar como anclaje, para convertirse en una fuerza invasiva que atraviesa corporalmente a Ana. Los verbos que caracterizan la enunciación: “desborda”, “taladra” y “acogota” configuran una experiencia de pérdida de límites, al tiempo que sugieren un origen amenazante que refuerza la experiencia de asfixia y conduce a la protagonista a la inacción.

La caída del árbol “Un árbol gigantesco, seco, los ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón: es la felicidad” (2019, p. 10) condensa el colapso del origen. Debe recordarse que la imagen de la caída se ha configurado desde la infancia en relación con las pérdidas del personaje (la muerte de sus amigas, las violaciones, la caída del primer diente) que la imposibilitan para habitar el mundo. El árbol, que debería articular la relación con la raíz,

aparece aquí vaciado, desprovisto de su capacidad de sostén, como un escenario que se cae, se desmorona. Así pues, el pasado reaparece bajo la forma de “figuras ya viejas, imágenes borrosas, desteñidas” (2019, p. 11) incapaces de organizarse. La última caída sugiere que el origen ya no puede funcionar como punto de anclaje, sino que aparece como imagen fracturada que refuerza el descentramiento del personaje.

Desde esta perspectiva, el desmoronamiento del árbol será la última caída de una serie que se construye desde la infancia. Todas se configuran desde la misma lógica, la ausencia de sostén de la experiencia misma. Sin embargo, esta última indica la imposibilidad de retorno, ya que se presenta al árbol desmoronándose. Esto entra en tensión con la configuración cíclica que estructura la novela; es donde el capítulo final activa todas las memorias que van y vienen. No obstante, el texto preserva la estructura del retorno, pero este ya no logra restituir el origen ni generar el efecto integrador en el personaje, sino que aparece como una fuerza desestabilizadora. Aunque el movimiento se mantenga, el origen deja de ser un mecanismo de integración, en cambio se consolida la imposibilidad de recomponer plenamente el sentido y de habitar el mundo.

Ahora bien, en el reencuentro con Valeria la figura de árbol cobra relevancia en tanto que este funciona como ancla al pasado y, a su vez, es encarnado por ella “Es su manera de pisar la tierra, de estar en ella, de ser como los árboles, ¿entiendes? Con la raíz clavada muy adentro, en las profundidades” (2019, p. 98). Esto indica que Valeria es capaz de habitar el mundo en relación con su pasado, es decir, se une a la historia que la precede. La protagonista desconoce gran parte del sistema en el que vive, de la realidad política en la que se encuentra sumergida su época y, a

su vez, es incapaz de apropiarse de los discursos que la atraviesan⁵⁶. Ana construye su discurso por medio de imaginarios sociales que no logra reelaborar y apropiar; es decir, su subjetividad es más receptiva que agentiva.

Aunque su reencuentro con Valeria introduzca la posibilidad de mantener una relación distinta con el mundo para poder habitarlo, esta no es consolidada. Incluso si la protagonista intenta anclarse a Valeria, su imposibilidad de habitar se preserva, ya que para ello se requiere una interpretación del mundo, de su historia; en cambio Ana es un recipiente, un receptor pasivo de la información que capta. Así mismo, para habitar el mundo, el sentido de la vida debe ser repensado y este debe ocurrir desde el cuidado de lo otro (Mèlich, 2021). La elipsis enunciativa de su vida adulta ilustra que la carencia de agencia se mantiene en la protagonista, su experiencia sigue marcada por su incapacidad para constituirse como un agente que actúa sobre el mundo. Los escasos indicios de esta etapa sitúan a Ana en un estado de suspensión, desde el cual se despliega el movimiento de rememoración sobre el cual se estructura la obra. De allí que toda la enunciación de su vida adulta tome lugar desde su cama en el umbral sueño/vigilia, entre el pasado/presente, entre el deseo de moverse (querer abrir los ojos) y la permanencia en la inmovilidad: seguir dormida⁵⁷.

⁵⁶ Yo prometí que sí aquel día. Que yo me unía a ellos porque la dictadura era terrible. Eso le había oído decir a mi papá, y otra vez repetí, como una guacamaya, sin entender siquiera de la misa la media (2019, p. 101).

⁵⁷ Cierra otra vez los ojos. Se relaja, trata de concentrarse en las sábanas tibias, su cuerpo que se acomoda a la forma que ya tiene el colchón, como un nido, se rebulle con voluptuosidad, despacito, qué bien, qué caliente, qué rico, el ruido de la silla le destempla los dientes, dos gardenias para ti, se hace que barre: levanta la alfombra, puja, sale hasta el corredor, la sacude, vuelve a entrar, ¿por qué no te estás quieta?, ¡maldita sea, carajo!, ¿por qué no te callas de una vez? (2019, p. 26).

...qué pereza, qué aburrimiento levantarse, al fin y al cabo mi mamá no ha llegado de la peluquería, por qué no aprovechar, y se recuesta. Se reacomoda en el nidito que sigue conservando la forma acogedora, dan ganas de ronronear, qué sabrosura: el que inventó la cama fue un genio incomprendido, qué delicia: y sin ni siquiera arroparse

La inmovilidad que caracteriza la identidad de Ana durante su infancia se extiende hasta su época adulta. La parálisis ante la cantidad de estímulos que el personaje recibe hace de este un sujeto escindido, cuyo hacer se repliega sobre la interioridad sin traducirse en una intervención sobre el mundo. De este modo, la introspectividad que mantiene su discurso y las críticas internas que hace al sistema⁵⁸ no se traducen en un hacer ya que para llevar a cabo una acción se requiere no solo del saber, sino del poder. Su comprensión del mundo moderno y su reflexión crítica suceden desde la inmovilidad de su cama, desde la que se construye todo el relato. Así pues, tanto la elipsis narrativa como su deseo por permanecer en ese estado (en la cama en medio de la rememoración constante) configuran a un personaje paralizado y atrapado en la repetición de la memoria, incapaz de constituirse como un sujeto de hacer en el mundo.

El reencuentro entre las dos amigas pone en tensión el sistema de valores sobre el cual Ana ha construido su identidad, hasta ahora basada en los discursos institucionales que buscan controlar al cuerpo (oposición vista/olfato). La búsqueda del origen, caracterizada a través del repliegue enunciativo y de la instalación de la figura del árbol que recorre toda la obra, aparece como una experiencia no armónica, fragmentada, en la que el personaje no logra encontrar la unidad, sino que ilustra su imposibilidad. De esta manera, es posible señalar algunas disposiciones duraderas

con la sábana se enrosca suavemente; acomoda la cara entre los brazos; se cubre un poco con la almohada para evitar el sol que dentro de poco invadirá también la cabecera... (2019, p. 264).

⁵⁸ ...nos bañamos un rato haciendo competencia de zambullido desde peñas altísimas, y es un agua tan clara y tan limpio su fondo que dan ganas de ser anfibio para quedarse a vivir dentro, pero son cosas que a lo mejor no entiendas, que no va a comprender mi mamá cuando se lo explique, porque a estas alturas quién no va a estar contento en su pecera tan bonita, limpia con Ajax, Tide y Cristasol, todos productos óptimos de nuestro mercado tan selecto, pero a quién se le ocurre, a ver: ¿quién es capaz hoy en día de pedir: me da diez kilos de sol y tres gramos de olor a hierba fresca y medio metro de aire bien templado, por favor? Porque no existe. Porque ya a nadie le interesa. No es negocio. El negocio es vender el aire encajonado en bloques de concreto, el agua en tuberías, el sol por ratos, detrás de los cristales, la hierba en cuadritos de sintético, más cómodo y barato, y por eso te digo: habría que ser anfibio (2019, p. 277).

en la construcción identitaria del personaje, como lo es la inmovilidad. Incluso si ahora sus discursos se hallan cargados de introspectividad y reflexión con respecto a la historia, la perforación de su conciencia por los discursos radiales, canciones, refranes populares, latiguillos indican que el sistema de valores institucional la ha permeado por completo y la mantienen carente de acción.

2.5.3 *El umbral del laberinto*

Posterior al encuentro con Valeria, el programa narrativo de base de Ana se modifica. Comienza a asistir a reuniones en la Arenosa con el objetivo de organizar la lucha política que Valeria lidera para combatir las injusticias de la dictadura. Este espacio reconecta a los personajes con la naturaleza “y le alcanzó para el jardín, lleno de girasoles, un huerto, chocolera, y un árbol de zapote, y un corredor que daba a la montaña, desde el que oían el río y los turpiales: y allí se fueron todos” (2019, p. 274), en medio del caos urbano de la modernidad⁵⁹. La Arenosa es construida por Martín, pareja de Valeria, y uno de los compañeros de lucha de estos “Una casita en el camino de La Florida, que Martín construyó en terreno del Gobierno aprovechando que nadie

⁵⁹ Las mañanas son cálidas. El sol pega en el cuerpo que lo recibe agradecido, y sientes cómo va calentando, penetrando, calmando las toxinas; entongándose al rito, que lentamente va siendo el respirar, el recibir aquel olor a ruda y ramas de romero que el viento trae y que se impregna, suavizando los músculos que están duros, cansados, con un trajín absurdo pues hace tiempo que no los toca el aire en esa forma, y así durante horas: desnudos, entregados; ¿y cómo quieres que te explique la sensación de gozo o el delirio del cuerpo: la irre realidad en que te encuentras cuando te ves ahí tendido, de cara a la natura, lejos al fin, de espaldas, a la sociedad de consumo tan preciada? Muy difícil (2019, p. 278).

Con Martín, Lorenzo, y con Valeria. Antes de que el sol comience a levantarse detrás del páramo ya estamos caminando por la orilla del río, buscando hongos entre los cagajones de las vacas, mariposas para la colección de Martín que es un tipo increíble porque fuera de mariposas tiene recolectados fósiles, hierbas raras, cactus y frailejones. Hay que subirse a las rocas para buscar ejemplares perdidos, y después nos bañamos un rato haciendo competencia de zambullido desde peñas altísimas, y es un agua tan clara y tan limpio su fondo que dan ganas de ser anfibio para quedarse a vivir dentro (2019, p. 277).

dijo nada, porque nadie se percató de que él corría la alambrada y comenzaba a echar cimientos” (2019, p. 275). Este espacio refuerza el acercamiento de la protagonista con la naturaleza, es allí en donde se alude constantemente al árbol de guayabas de la infancia recordado a través del sauce que se encuentra en el jardín y, a su vez, es en este espacio en donde el árbol se desmorona simbólicamente después de la muerte de Valeria.

En estos dos apartados el despliegue enunciativo se vincula con gran parte de las memorias de Ana desde su llegada a las oficinas del DAS para reconocer el cuerpo de Valeria. Allí, Ana retrocede al entierro de Julieta y de allí al castigo que le impone la madre superiora. Este último hecho es rememorado en varias oportunidades por la memoria de Ana mientras ve el cadáver y recibe la agresión del oficial del DAS. La rememoración en el cementerio aparece evocada desde dichas oficinas, pero, a su vez, desde el sueño que Ana tiene en la Arenosa. De allí la enunciación regresa a la llegada de Martín con la noticia de la muerte de Valeria y se desplaza aún más atrás a las luchas de esta, se vuelve a los sueños que tenía la joven militante y avanza un poco más al entierro de Lorenzo. Este vaivén enunciativo conecta los espacios, los eventos y las relaciones intersubjetivas analizados en este estudio, como se ilustró previamente. De esta manera, La Arenosa funciona como espacio de condensación enunciativa en donde se activan tanto experiencias corporales como la violación, los latigazos en el cementerio, las torturas de Lorenzo, como memorias en el circo, la militancia de Valeria y su reencuentro.

Este espacio no es caracterizado del mismo modo que los otros hasta aquí estudiados, puesto que, a pesar de la estrecha relación de este espacio con la naturaleza y la militancia política, su configuración no se construye sobre estos dos elementos, sino sobre la proliferación enunciativa. La Arenosa funciona como un espacio de condensación enunciativa en el que se refuerza el movimiento cíclico que estructura la obra. Es un punto de activación de todos los

retornos, la dinámica enunciativa se complejiza aún más, es decir que el movimiento de vaivén es más intenso y adquiere la forma de laberinto, en tanto que la diégesis no progresa linealmente, sino que se repliega sobre sí misma, se desplaza entre distintos momentos sin la posibilidad de establecer un anclaje.

Durante su discurso introspectivo, en el capítulo cero y veinticuatro, Ana se refiere a la figura del laberinto como “el gran misterio”, del cual está desprovisto el sujeto incapacitado para habitar en el mundo (Mèlich, 2021), pero que es necesario para sustraerse de aquella “burbuja incandescente” que es la modernidad a la que está sometida, “habitar el mundo es habitar una duda, un respeto y una indisponibilidad, un laberinto del que no se sale y que yace oculto en la claridad del mediodía” (Mèlich, 2021, p. 144), la única posibilidad de habitar el mundo es en esta dinámica de ida y vuelta. De esta manera, La Arenosa funciona como centro de distribución de la memoria, donde confluyen discursos, tiempos y recuerdos. Aquí el origen se revitaliza de manera constante a través del movimiento enunciativo, es aquí en donde se reactivan las memorias y se despliega la estructura cíclica de la obra, lo cual refuerza la imposibilidad del anclaje a un punto estable.

En su desplazamiento por otros espacios, Ana se encuentra paralizada por la cantidad de discursos que la atraviesan y la inmovilizan, dichos discursos provienen de las instituciones que buscan controlar el cuerpo, de modo que no ejerza disrupciones en el orden del sistema. Este control suprime la posibilidad, la duda y la incertidumbre del sujeto, elementos indispensables para habitar el mundo. De ahí que en el discurso germinal (capítulos cero y veinticuatro) el personaje se cuestione sobre la forma de salir de ese cosmos “tenaz, infracto, riguroso” que ordena su cotidianidad. Sin embargo, pese a que estos discursos atraviesen la conciencia del personaje y busquen controlar su cuerpo y su hacer, estos aparecen yuxtapuestos, de modo que Ana no logra integrarlos realmente y se paraliza, lo cual provoca un “cosmos inflamado de imágenes sin lógica”,

que el personaje busca abandonar. El cosmos (discursos institucionales) que busca el orden se vuelve excesivo, inarmónico, sino incoherente; de forma que la mente del personaje no logra organizar la cantidad de estímulos que recibe. La coexistencia de estas dos formas de cosmos, uno “riguroso” y otro “sin lógica”, ilustra dos modos de aprehensión de la realidad; el primero introduce la idea de un principio organizador reconocible, mientras que el segundo ilustra la experiencia desbordada en medio del aparente orden.

Para habitar el mundo hay que desconfiar de los que prometen convertirlo en un idílico paraíso en el que todo encaja y en el que reinan el orden y la justicia. Para habitar el mundo hay que persistir en las carencias, en las pérdidas y en los deseos, y olvidarse de tantas utopías y heterotopías, que no dejan de ser dispositivos que fabrican los sistemas simbólicos para que estemos sosegados y no importunemos. (Mèlich, 2021, p. 145)

El estatismo que caracteriza al personaje se preserva incluso en La Arenosa, en donde aprende a reconocer la problemática social en la que se halla inmersa “En La Arenosa yo entendí. Me di cuenta de que la vida no solamente era jugar al golf y decidir que este vestido me lo trajeron de Miami” (2019, p. 279), pero es ella misma quien admite que aún no hace nada ante ello y proyecta la posibilidad de una acción futura. No obstante, el personaje sigue perforado por los discursos institucionales en los que fue formada durante quince años. Esta imposición del orden simplifica la complejidad de la existencia, ya que sitúa al personaje en una “jaula de oro”, en un mundo cerrado en el que escapa del dolor, lo que se traduce en la privación del llanto. Habitar el mundo implica vivir su incomodidad, no anestesiarla, y Ana aparece constantemente adormecida en la enunciación y desprovista de agencia.

Ana establece una oposición entre lo que era antes de su encuentro con Valeria y las reuniones en la Arenosa “Lo que decimos las niñas como yo, que no sabemos distinguir los ciegos

de los cojos porque solamente conocemos las fábulas bonitas, la de la zorra” (2019, p. 279). La protagonista, desde su enunciación, manifiesta el cuestionamiento de ese sistema de valores en el que se encuentra inmersa, un antes y un después de este espacio. Sin embargo, admite que aún se encuentra inmovilizada, incapaz de hacer “En fin. Que conocí la problemática. Y no es que ya lo tenga aprendido, por supuesto, me falta mucho trecho, porque del dicho al hecho” (2019, p. 279). El espacio representa para el personaje parte de esa fuerza transformadora, no obstante, como se mencionó en el apartado anterior, la instalación de un nuevo programa narrativo no implica acción en la protagonista, a pesar de que su dialecto adquiriera un tono más reflexivo.

A pesar de la toma de conciencia del personaje ligada a su instalación en este espacio, Ana no logra distanciarse del dispositivo institucional al que se ha vinculado desde su infancia y que controla su hacer, la familia. Aunque su discurso autorreflexivo ilustre el reconocimiento de los problemas sociales, esta sigue sometida al mismo sistema “su mamá, que se enteró quién sabe por qué medios: las Aparicio, de seguro, viejas tarascas... supo lo del desfile y la acuarteló por dos semanas. Lo que es de aquí no das un paso, y claro, no hubo forma.” (2019, p. 275). Este hecho ocurre poco después de que se reencuentren las dos amigas⁶⁰, posterior a esto se instala una elipsis enunciativa de diez años y, del mismo modo que a los dieciséis, Ana refiere las prohibiciones de su mamá en relación con el vínculo que posee con Valeria a los veintiséis años. Esto indica que, pese a la aparente toma de conciencia, la protagonista permanece vinculada a las lógicas institucionales que han moldeado su manera de habitar el espacio.

⁶⁰ ...si yo era una mocosa haciendo cuarto bachiller, metida a grande, jurando que sí, que la heroína de Guaduas si fuera necesario, pero dejándome encerrar como gallina, a las seis en punto estás en casa, sí, señora, y el día que me viste hecha una sopa, pintada de anilina hasta el cogote, no fue precisamente porque estaba en la primera fila, ni te sueñes: Me daban terronera los fusiles (2019, p. 276).

La Arenosa extrae, parcialmente, a Ana del orden rígido institucional en el que fue criada y la pone en contacto con la duda y la complejidad (el laberinto), pero su ausencia de agencia ilustra su incapacidad para sostener esta apertura. De hecho, aunque la protagonista cuestione el sistema, no abandona las comodidades que le ofrece el techo materno; tienen que levantarla como si de una niña se tratase; delega incluso las tareas más mínimas a la empleada, debe ser asistida desde la cama con su desayuno, la toalla de baño, el café; carece de autonomía para las tareas simples⁶¹. Igualmente, cuando se dirige a las oficinas del DAS, Ana es incapaz de actuar, ante el hostigamiento del oficial, el maltrato de los agentes ante los jóvenes heridos, se auto amonesta para no llorar al ver el cuerpo de Valeria. Durante todo el proceso de reconocimiento del cuerpo de su amiga, Ana permanece paralizada, responde con dificultad algunas preguntas y no se atreve a contradecir lo que el agente le informa, incluso cuando sabe que es falso “Le cortamos la pierna pero usted tiene que decir que fue accidente, le ordenó el tipo y ella dijo que sí, yo digo lo que quieran” (2019, p. 361).

⁶¹ La cucharilla tintinea dentro de la taza, la mano robusta revuelve el Nescafé con movimiento escrupuloso, lo bate con minuciosidad, lentamente, hasta que los grumos se disuelven del todo y el café con leche queda cremosito, como a ella le gusta. Tres cucharadas. No le echas dos y media, dice con voz quejosa, y se vuelve para el rincón, hecha un bultico, como los puercoespines (2019, p. 58).

-¡Le echaste dos y media a este café...!

-¿Dos y media...? ¿No dijo pues que le echara tres? ¡Tres le eché!

-¡Pues está amargo...!

-Pues ese Nescafé lo compré en la tienda de don Cleto como me dijo su mamá, porque donde don Cleto las cosas son más frescas siempre y lo que pasa es que a mí todo lo de ahora dizque tan concentrado, yo le tengo aprensión: ¿le echo otra media? (2019, p. 151).

¡dónde están mis pantuflas!, pero se ve que a la heroína le está yendo como a perros en misa, y ella debe de estar pendiente, con la oreja pegada, llorosa, palpitante, conmovida, como asegura el locutor que está toda la América, ¡Sabina...!, grita a todo pulmón porque tampoco sabe dónde escondió la bata, qué pereza, qué aburrimiento levantarse (2019, p. 264).

En los discursos que Ana enuncia, el espacio habilita un reconocimiento de los inconvenientes del mundo en el que se encuentra, pero no la impulsa a actuar. De hecho, dentro de las actividades que ejerce no se menciona ningún tipo de experiencia organizadora de su futuro, no hay alusiones a sus proyectos o lo que hizo en esos diez años; sino que solo se refieren las actividades de ocio “A mediodía la siesta y por la tarde una excursión al monte, o hasta la Fonda de las Marines” (2019, p. 277). Aunque la Arenosa opere como umbral del laberinto, abra la posibilidad y desestabilice el orden al activar la conciencia, Ana reproduce la pasividad que el sistema ha inscrito en ella “sentadas en la hamaca”. De esta manera, incluso si Ana no se encuentra en un espacio instituido por el orden, ella sigue funcionando según su lógica de inacción, en oposición a Valeria cuya actividad artística y sueños son enunciados “pasaba horas escribiendo en un cuaderno de tapas amarillas”, “no soy de las que van a podrirse en este hueco”, “aquel viaje a Grecia era la cumbre de sus sueños”, “no me voy a podrir, le repitió, y Ana, claro que no, la beca es estupenda”, motivo de su envidia.

Durante los desplazamientos del personaje en su adolescencia y su adultez, los espacios no funcionan bajo la misma lógica diferenciadora que tienen en la infancia. En este periodo hay un movimiento existencial alrededor de las confrontaciones internas que atraviesa el personaje y su búsqueda de sentido frente al mundo que habita. La siguiente tabla tiene como objetivo sintetizar la forma en que se reconfiguran los efectos de permanencia identificados en la infancia a partir de dos momentos centrales: el reencuentro con Valeria y las visitas a la Arenosa. De esta forma, se identifica la fractura axiológica que sufre el personaje al reencontrarse con Valeria, el descentramiento identitario y la crisis de sentido. Estas transformaciones se articulan con disposiciones permanentes identificadas, tales como la inmovilidad, la introspectividad y la receptividad discursiva que adquieren nuevos matices en el periodo de la adultez.

Tabla 13*Espacios de confrontación y violencia*

	La búsqueda del origen	El umbral del laberinto	Efecto	Efectos de permanencia
Configuración espacial-simbólica	Fractura del sistema axiológico (encuentro con Valeria) Casa de Valeria	Apertura a la conciencia histórica La Arenosa	Desestabilización del universo de sentido heredado. (espacio como dispositivo de rememoración)	Reflexividad crítica Retorno constante al pasado
Dinámica enunciativa	Desdoblamiento enunciativo	Movimiento laberíntico de la memoria		Pensamiento circular
Figura simbólica dominante	Árbol, raíz y búsqueda del origen	Laberinto y centro inalcanzable	Pérdida del anclaje	Descentramiento identitario
Relación con la acción	Reconocimiento inicial de las problemáticas	Comprensión sin intervención	Ruptura entre saber y hacer	Inmovilidad
Relación con los discursos	Cuestionamiento de discursos heredados	Acumulación discursiva sin interpretación	Saturación de la conciencia (Depósito de voces)	Receptividad discursiva
Régimen experiencial	Crisis perceptiva y axiológica	Activación permanente de la memoria (saturación)	Saturación y asfixia	Melancolía y sensación de caída
Rasgos estilísticos	Sinestesia (vista-olfato-gusto). Metáforas limpieza/suciedad. Diálogo introspectivo con Sabina, saturado de eslóganes y de discursos sociales.	Encadenamiento de planos enunciativos, analepsis, acumulaciones discursivas, metáforas del árbol y la raíz. Estilo indirecto libre.		Urgencia de huida.

2.6 Cartografía corporal: disposiciones permanentes en la construcción del carácter de Ana

Durante este primer capítulo de análisis se hizo posible identificar las disposiciones permanentes dentro de la construcción identitaria del sujeto. Algunas de ellas se transformaron en la medida en que un nuevo estilo de vida hizo irrupción en la vida del personaje, como fue el caso de Valeria. La tendencia egocéntrica de carácter competitivo que configura la infancia de la protagonista está cargada a menudo de sátiras, de elementos adquisitivos que le otorgan un poder o corporales con los que puede sobresalir en su competencia. Ella es siempre evaluada por su cuerpo; de hecho, en el capítulo veintitrés su familia se siente decepcionada al notar su extrema delgadez y su nariz con poca gracia. Desde el dispositivo familiar y escolar se le impulsa a sobreponerse a las otras por sus atributos físicos, se realiza constantemente la comparación entre los sujetos desde la estética corporal. Así pues, dicha auto centralización competitiva resulta de la integración de discursos impuestos. Este rasgo es, en parte, superado durante su edad adulta, es decir que no es completamente abandonado, ya que enuncia en algunas ocasiones lo que Valeria sí es capaz de hacer y ella no, pero dicha “envidia” se desplaza ahora hacia la capacidad intelectual del otro personaje.

De la misma manera, a lo largo de su periodo de infancia, adolescencia y adultez, la disposición a la no-agencia opera de modos distintos. En los primeros años de su vida (hasta los 13 años), el personaje se somete a lo que las instituciones exigen; mantenerse quieta, vestirse pulcramente, contenerse ante los placeres corporales, no leer textos inadecuados para una señorita, es decir que en este periodo la parálisis es impuesta por los dispositivos de control. Dicha parálisis está acompañada por enumeraciones acumulativas, adjetivación cuasi sinonímica, encargadas de ilustrar saturación y redundancia semántica, análogo a lo que vive el personaje en la modernidad,

la recepción de información masiva. Igualmente, la sintaxis fragmentada y entrecortada refuerza la lógica de censura en la que vive el personaje e incrementa la sensación de asfixia que se propaga a lo largo de la obra a través de la imagen de “un pájaro sin alas” y “un pez en el aire”. Los castigos que inmovilizan al cuerpo se construyen por medio de animalizaciones y onomatopeyas, acompañadas en ocasiones de fricativas sordas y vibrantes simples, encargadas de reforzar la degradación del cuerpo desobediente, lo cual ya es un adelanto del cuerpo deshumanizado frente a la ruptura de la norma.

En este orden de ideas, la inmutabilidad de la infancia se encuentra acompañada de elementos estilísticos de orden fonológico, sintáctico y lexical que se manifiestan en los distintos periodos de la infancia del personaje. Así mismo, la inacción se acompaña de una disposición a la docilidad en un régimen de privilegio, es decir que al pertenecer a una clase autócrata, se le impulsa a permanecer en el *habitus* del privilegio y la obediencia. De manera que el estilo de vida de Ana, insertado en una clase elevada, se caracteriza por el cuidado corporal en su transitar por el espacio, elemento reforzado a través del color blanco que refuerza la pureza de la obediencia.

Ahora bien, dicha parálisis acompaña también su adolescencia y adultez, en donde el discurso reflexivo, la introspección y la crítica al sistema no erradican la heteronimia discursiva (ilustrada desde el EIL), a la que Ana está expuesta desde los primeros años de su vida. Por el contrario, la elipsis enunciativa ilustra la carencia de transformación, neutraliza la temporalidad y muestra una ausencia de devenir. De esta manera, la elipsis refuerza la idea de que los discursos interiorizados en la conciencia fragmentada del personaje y que, aunque sus reflexiones adquieran un tono reflexivo y melancólico, su identidad persevera desde la inmutabilidad. La figura de la elipsis es enunciada desde el capítulo cero (omisión de sujetos y de tiempos verbales), la cual produce el efecto de suspensión temporal y anula la posibilidad de acción, lo que prefigura la

quietud como rasgo identitario de permanencia a través del estilo. Así pues, los rasgos estilísticos no son un ornamento, sino la manifestación textual de las disposiciones identitarias que se van transformando en el *continuum* de la vida.

En ese orden de ideas, las disposiciones que constituyen la identidad del personaje están mediadas por la experiencia corporal en el espacio. El cuerpo carne es intervenido en la escuela, no solo desde el castigo, sino desde la estética. Esto implica que el personaje no solo es fragmentado a través de los discursos de disciplina y orden que atraviesan su conciencia, sino de los modos en los que su cuerpo es tratado. El cuerpo se vuelve objeto de vigilancia, pulcritud y sanción por parte de la escuela y su familia; esto favorece las disposiciones de docilidad y egocentrismo. Ya en su adolescencia, el cuerpo se instituye como lugar de percepción, la relación con la casa de Valeria se da por medio de una apertura sensorial (el olfato) favorecedora de la reflexividad discursiva. Sin embargo, esta apertura no se traduce en acción, ya que el personaje permanece fragmentado y atravesado por los discursos de la infancia. En los espacios (la Arenosa, el DAS), la experiencia viene mediada por los cuerpos de Valeria muerta y Lorenzo torturado y de otros cuerpos heridos.

Desde esta perspectiva, la relación del cuerpo con el espacio resulta determinante para llevar a cabo la identificación de las disposiciones identitarias de Ana. Así pues, el cuerpo no opera como un medio de intervención en el mundo, sino como un soporte de inscripción y percepción de discursos de control, lo cual impide la acción por parte del personaje, disposición estructurante de la identidad de Ana a lo largo de la narración. De ahí que los dos episodios de violación sean solo experimentados, pero no enunciados. Esta es la forma de violencia corporal más fuerte que vive el personaje y, a pesar de esto, es caracterizada por el silencio. Esto forma parte de otra elipsis que acompaña el espacio de la finca, la protagonista reconoce en su cuerpo la pulcritud, el decoro y la

pureza, es decir que el desajuste a la norma, suciedad y contacto carnal no está inscrito en el marco de sentido del personaje y, por ende, no tiene lenguaje propio para nombrarlo. Esta misma elipsis se propaga a la violación de Saturia, a las torturas de Lorenzo y a la trasgresión corporal sobre el cuerpo de Valeria; de modo que la formación de Ana en un sistema que regula el cuerpo no orienta la vulneración de este, sino que contribuye a su silenciamiento.

3 La concordancia discordante: entre el rol y la actitud estilística

3.1 El discurso introspectivo de Ana: tensiones entre el yo y la alteridad perdida

3.1.1 La muerte del otro: trayectorias pasionales en la pérdida de Julieta y Valeria

La identidad se manifiesta a través de las interacciones sociales y de las dinámicas enunciativas, las cuales buscan crear un efecto de permanencia, hasta que son atravesadas por la catástrofe, que genera una ruptura en el *continuum*. El análisis de la identidad como signo discursivo se compone del elemento cognitivo, axiológico y pasional, a partir de los cuales resulta posible estudiar el cuerpo del sujeto, su carácter, sus relaciones y la cultura en la que se inscribe. Durante el Bogotazo Ana tiene ocho años, en este periodo permanece en un estado de identidad difusa, caracterizado por la ignorancia de sus propias creencias. Todavía no es capaz aún de adherirse a alguna idea específica, pues su exploración axiológica no ha sido significativa. A medida que crece, asume como propios los valores de las instituciones en las que fue formada, sin mayor cuestionamiento. Son estos valores los que le permiten afrontar las catástrofes tempranas a las que atraviesa, como la pérdida de Julieta: “¿No te das cuenta que cuando muere un inocente todo son fiestas en el cielo?, a ver: seca esas lágrimas” (2019, p. 256).

Sin embargo, su reencuentro con Valeria la lleva a cuestionarse todo lo que ha constituido su vida hasta entonces. Ana comienza a experimentar formas iniciales de compromiso, explora su entorno y ensaya lo que podría constituirse como un rol, esto es, un nuevo efecto de permanencia frustrado: “Yo prometí que sí aquel día. Que yo me unía a ellos porque la dictadura era terrible. Eso le había oído decir a mi papá, y otra vez repetí, como una guacamaya, sin entender siquiera de la misa la media” (2019, p. 101). Después de perder a Valeria, Ana permanece en el estadio de identidad moratoria, pues no logra adquirir compromisos claros y firmes conforme a los ideales que explora. Recuérdese que, con la pérdida de su segunda amiga, Ana ve derrumbarse el árbol, de modo que permanece carente de centro.

En este segundo capítulo, después de haber estudiado las disposiciones que el personaje ha consolidado a lo largo de sus desplazamientos por el espacio, se propone el análisis de la identidad del actor-personaje Ana en el marco de la primera ruptura identitaria que sufre durante su infancia hacia los ocho años: la muerte de su mejor amiga Julieta. Este hecho reactiva toda su memoria infantil, especialmente los episodios de castigo, mientras se superpone a la segunda pérdida: la muerte de Valeria. Los capítulos dos, cuatro, seis, diez, doce, dieciocho y veinticuatro aluden a este hecho conectado a otros eventos en la vida de Ana, en su mayoría coercitivos. Estos apartados permiten identificar algunas de las reacciones del personaje ante el ritual del entierro, incluidas sensaciones corporales y sanciones por parte de las instituciones. Con base en este primer momento, se pretende dar cuenta de la identidad textual, esto es, el modo en que el estilo hace cuerpo en el texto, y la identidad discursiva, es decir, los valores del entramado figurativo y narrativo.

En ese orden de ideas, debe resaltarse que, dentro de esta dinámica enunciativa, el sujeto enunciadador proyecta su identidad en la enunciación, tanto para sí mismo como para los otros. Estas

proyecciones no deben necesariamente coincidir, como es el caso del apartado dos, en el que Ana se construye como víctima de una injusticia, esto es, haber perdido la medalla que había ganado por mérito: “porque lo que era ella iría a ponerle la queja a su papá, dijo con un berrido que dejó sembrada a Crescencia: vamos a ver quién tiene la razón fui la única que esta semana sacó cien en conducta” (2019, p. 40). Sin embargo, a través de sus actos, los demás la perciben como “Horror, egoísta, desnaturalizada, eso no es propio de una niña buena, de un Cruzado Eucarístico, le gritaba Crescencia sacándola a empujones de detrás de las matas” (2019, p. 40). El simulacro que ha creado para sí y aquel que los otros perciben a través de su hacer entran en tensión.

Así, el sujeto enunciador construye un simulacro identitario del enunciatario al que se dirige, ya sea a sí mismo, a un “nosotros” o a un otro. La identidad discursiva del enunciatario se configura a través de la sanción emitida por el yo enunciador y proyectada en el simulacro discursivo. En el caso de Ana, cuyo discurso es introspectivo, en ocasiones pareciera dirigirse a un enunciatario distinto, que puede permanecer en su mente o personificarse, como se analizó en el capítulo uno. En este primer momento se analiza la forma en que Ana se enuncia para sí misma y para otros en sus diálogos introspectivos, con el fin de estudiar el recorrido pasional de la pérdida y su incidencia en la configuración identitaria del personaje durante su infancia.

3.2 La esperanza frustrada: De la envidia al desbordamiento afectivo

“Hay que escapar de esta emboscada. Pero se queda inmóvil delante del pasillo que no termina nunca y el cielo que la aplasta con sus nubes pequeñas. Ese olor a podrido. A lo mejor se lo imagina: no es el hedor ni son las nubes ni tampoco aquel cielo de color de sandía, absurdo, cómo puede explicarse que un día como éste sea precisamente de un color

semejante. Ve los pinos torcidos, vencidos por el tiempo, raquíticos, qué lástima” (2019, p. 42)

Los discursos de estos apartados se dirigen en su mayoría al sí mismo, lo cual genera un efecto autorreferencial en el modo en el que los sujetos se configuran identitariamente. Para llevar a cabo el análisis, se hace necesario identificar la forma en que estos se proyectan para sí mismos y para los otros. El carácter autorreflexivo de Ana se mantiene a lo largo de la obra; esta conversa muy poco con otros sujetos. Sus discursos tienen lugar en su mente a modo de discurso dirigido a un otro que oye, el cual puede o no ser identificado: “Es por eso que el hombre se convierte en raíz. Luego en rama y en hojas y da sombra al cansado. Al que reposa. Al que flota a la búsqueda del camino perdido. Sí, abuela, es así.” (2019, p. 42). Este actor se encuentra en un diálogo constante consigo mismo; observa, interpreta y sanciona la realidad en su discurso interno. Incluso en pequeñas conversaciones suele eliminar a su enunciatario personificado y establecer otro dentro de su mente.

Por medio de los recursos estilísticos transversales a la diégesis (EIL y la memoria involuntaria), acompañados de otros hechos de estilo mencionados en el capítulo uno, resulta posible reconocer las tensiones identitarias que existen entre Ana en su infancia y adolescencia en relación con determinados hechos. Se debe señalar que dentro de estas tensiones es posible caracterizar las dimensiones de la identidad (cuerpo, carácter, interacción y cultura) que concurren en un mismo instante y no se encuentran organizadas de modo jerárquico como parecieran estarlo en el quehacer procedimental. En primer lugar, la dimensión corporal cobra especial relevancia, en tanto que es por medio de su cuerpo como se experimenta el mundo. Ana vive los espacios a través de él, así como aquello que percibe del entorno y aquello que desea expresar a los otros. Lo corporal puede entenderse desde un orden discursivo y no discursivo. El cuerpo-carne biológico,

que conecta al sujeto con el mundo, constituye el centro de experiencia que impulsa el sentido. Mientras que el cuerpo propio es el encargado de construir el proceso de significación, es decir, la semiosis, es aquí donde se construye la identidad (Fontanille, 2004).

De esta manera, el cuerpo otorga un sentido de continuidad a la identidad a pesar de sus cambios físicos en el tiempo y crea una ilusión de referencia permanente. De manera análoga, puede actuar de modo disruptivo en el espacio si no se adapta a lo que de él se exige, como ocurre en el episodio de la medalla. Ana irrumpe en el orden que se le impone; es así como exterioriza su insatisfacción, su angustia e incompreensión respecto a los hechos mediante acciones airadas. Dicha reacción viene mediada por una disposición de su carácter en la infancia: la superposición del yo. Después de haber cumplido a cabalidad con lo que la institución exige, el personaje, que actuó manipulado por la expectativa del premio, sufre un desengaño y siente la indignación provocada por la injusticia. A través de su cuerpo expresa lo que sería sancionado social y culturalmente como “berrinche”, manifestación de un deseo insatisfecho: “pero ella se escurrió cual comadreja y comenzó a correr sin ton ni son pisoteando los tarros de claveles marchitos y las coronas que estaban en el suelo...” (2019, p. 40). A lo largo de la narración, Ana no suele enunciar a otros su descontento, su tristeza o ansiedad ante las circunstancias; en cambio, durante la infancia es su cuerpo el que padece y enuncia a los otros. Mientras que, en su adolescencia, es su discurso introspectivo el que reconoce parcial o completamente la emoción que la atraviesa.

3.2.1 Exageración fonológica y teatralización de la obediencia

El estilo acude a expresiones coloquiales como “sin ton ni son” para marcar el inicio de la acción de Ana, esta expresión remite a una acción sin fundamento, casi instintiva, hecho fuera del orden y la media (Pérez, 2017). Otras marcas orales como “Pero siguió pitada”, “se lanzó disparada

al laberinto” “llorando como una condenada” “me importa un rábano” “una tupia de mocos” refuerzan tanto el tono oral infantil con el que Ana recuerda la escena como la manera en que interpreta su propio hacer. El cuerpo de Ana aparece entonces como el de una comadreja que se escabulle por medio de la calle de honor que forman las niñas ordenadas.

Del mismo modo, la quietud y la calma que exigen las instituciones entran en tensión con los verbos que caracterizan el hacer de Ana: “correr, escurrirse, abrirse campo”, los cuales impulsan el desplazamiento continuo, acompañados de sus gritos de descontento que enfatizan el quiebre del silencio exigido. La acusación por parte de sus compañeras es enunciada por la misma Ana, quien evoca para sí misma lo que las otras deberían estar pensando y responde a esto: “qué carajo me importa”, “imbéciles”, “acusándola”, “retándola a ser buena”, “se lo podía contar a San Francisco de Asís por ahí derecho, o a la Virgen de Fátima si eso la hacía feliz”, y la recriminación por parte de la figura de autoridad “mein Gott”, ¡esta muchacha la poseyó el demonio!”, “Horror, egoísta, desnaturalizada”. La tensión entre lo que las otras podrían pensar del comportamiento de Ana y la importancia que esta les concede la sitúan en oposición al orden social religioso que busca disciplinarla. Conviene resaltar que los campos lexicales vinculados a las expresiones coloquiales infantiles se implementan para enfatizar la ironía del hacer de Ana en el marco institucional en el que se encuentra; esto intensifica la confrontación que se ha instalado entre el sujeto herido y el antisujeto que le ha desprovisto de su objeto de deseo.

Tanto en el berrinche como en su adhesión forzada a la norma, su cuerpo enuncia de manera exagerada ante los espectadores, y dicha enunciación pone en tensión constante los campos léxicos que apoyan el querer en oposición al deber. Esta tensión se ve materializada, entre otros recursos, en el plano fonológico, mediante la reiteración y prolongación de vibrantes tanto simples /r/ como múltiples /rr/. Estas pueden ilustrarse cuando Ana repite el discurso emitido por una de las monjas

francesas, “estamos progrresando, con su erre arrastrada”, “Ahora sí que ganaremos buen terreno”. Estas realizaciones vibrantes pueden ser analizadas no solo desde la sonoridad que tienen en sí mismas, sino también desde el efecto de asimilaciones regresivas. Es decir, las vibrantes están rodeadas de otros sonidos que afectan su realización; en este caso, por vocales abiertas /a/, /o/, /u/, las cuales permiten la continuidad del aire. No se trata de un cambio en el fonema, sino de un alargamiento sin cambio de cualidad articulatoria (variación alofónica). En este caso, la prolongación no es léxica, sino expresiva: la vibrante se deja influenciar por la cadena fónica posterior, que favorece la extensión sonora del gesto vibrante, que se vuelve arrastrado y produce el efecto gutural de la consonante /r/ en francés.

Así mismo, se puede resaltar un refuerzo articulatorio, el cual no se realiza de manera automática, sino que surge a partir de la voluntad expresiva del hablante. Este actúa como rasgo dialectal que, unido al recurso del EIL, refuerza la oralidad. El hacer de Ana en la prolongación del sonido de la vibrante produce un efecto de exageración perceptible en el texto. En el plano pragmático, es la intencionalidad expresiva la que favorece el discurso caricaturizado, ya que se ilustra un desajuste entre lo que se dice y la forma en qué es enunciado. Aunque el contenido del discurso sea positivo y elogioso, la prolongación excesiva y su reiteración buscan caricaturizar el acento de la monja. De allí nace la ironía de la enunciación, puesto que la exageración fónica no busca reforzar el elogio, sino exagerarlo; por lo que el contenido toma distancia del modo en que se dice.

Las vibrantes simples contribuyen a intensificar la representación grotesca del cuerpo con expresiones como “zamarreándola”, “horror”, “berrido”, “trasero”, “me importa un rábano”, “rascadera”, “rasquiña”. La acumulación de este rasgo fónico carga el discurso con una sonoridad áspera que refuerza los campos léxicos de la agresividad y el rechazo. Así, el enunciado emula el

sentir del cuerpo; el sonido opera como gesto disruptivo que acompaña el hacer explosivo de Ana. A través de estas vibraciones se intensifica la subversión enunciada con fuerza en su berrinche. El estilo la encarna no solo desde la descripción, sino también desde el efecto sonoro que produce. El cuerpo explosivo aparece en tensión con la educación cristiana que ha recibido, con la necesidad del orden en la institución y con los castigos ante la desobediencia.

3.2.2 *Lexicalización de la rivalidad y construcción del antisujeto*

La decepción de Ana se manifiesta mediante una lexicalización hiperbólica. Su discurso interior exagera las conductas asociadas al deber cristiano: “Ella se había portado como cualquier Santa Cecilia en las clases de piano”, “en la fila se portó como el bobo Emeterio, si parecía idiota, inmutable ante la manotada de grosellas con que Irma trataba de sobornarla con sonrisita de te nos volviste sorombática”⁶². La acumulación de estas expresiones teatraliza el deber-ser y del deber-hacer que modalizan al personaje. Así, la exageración convierte la obediencia en caricatura y devela la forma en que el sistema opera como un manual de instrucciones, interiorizado por la niña, que debe seguirse sin mayor reflexión.

La insatisfacción de Ana hace cuerpo en el texto a través del estilo. La fraseología favorece la construcción del enojo dentro del discurso (Fontanille, 2005). Primeramente, el personaje emplea campos léxicos de rivalidad “idiota”, “dándoselas de mucho”, “barra de aplanchadas”, “lambetas”, “cargadilla” cuando habla de sus compañeras y de lo que lo que las hace destacables. Estos se yuxtaponen a los campos lexicales del orden, de la religión y de la escuela (“cero en

⁶² “¡Tentaciones! Todo un sartal de tentaciones y ella como Santa Teresita del Niño Jesús: buena, buenísima. Pasándose de raya”, “Llegó a la insensatez de hacer la venia cuatro veces por día a madre Leovigilda”

conducta”, “recreo”, “expulsan” “zamarreándola” “Cruzado Eucarístico”, “calle de honor”, “madre superiora”, “San Francisco de Asís”, “Virgen de Fátima”) que entran en tensión con aquellos que caracterizan su huida posterior a la ruptura de confianza que significa para ella esa espera implícita del premio. Ambos conjuntos léxicos entran en tensión, es decir, Ana es sancionada y en la medida en que esto sucede el sentimiento de aversión se incrementa y se yuxtapone a la conducta exigida por la institución.

Si los campos lexicales escolares y religiosos organizan el universo normativo de Ana, la fuga agresiva posterior desplaza el discurso hacia animalizaciones, formas degradadas del cuerpo: “cual comadreja” y mediante metáforas grotescas en las que el cuerpo se transforma con partes de la figura del diablo entendida de manera infantil. Esto no solo remite al personaje maléfico, sino también a costumbres nocivas para la sociedad: “si ahora mismo me sale un diablo por la boca”, “que de un momento a otro le saliera la cola en el trasero”, también la forma grotesca en que se hace referencia a él “trasero”, “diablo”, “rascadera”, “micos en la cara”. El quiebre de la confianza, la frustración, el descontento, la agresividad y la explosión final (Fontanille, 2005) son reforzadas mediante animalizaciones y exageraciones que contribuyen a la transformación del cuerpo y al movimiento disruptivo.

Así mismo, desde el plano textual es posible señalar la configuración de la pasión a partir de rasgos sintácticos que focalizan el descontento del personaje. La abundancia de exclamaciones (“¡cero en conducta!”, “¡una semana sin recreo...!”, “¡mein Gott!”, “¡esta muchacha la poseyó el demonio!”, “¡Madre santísima!”) ilustran la explosión tensiva, marcan la irrupción y el estallido pasional, es decir, la intensidad afectiva. Sumado a esto, la implementación de puntos suspensivos (“¿verdad que no...?”, “Que allá viene Pulquería... Que allá viene Pulquería...”, “voy en seguida por la madre Pulquería...”, “¡una semana sin recreo...! ¡niña...!”) se encargan de impedir el cierre

semántico, favorecen la idea del sentido inacabado y producen una inestabilidad afectiva. De manera análoga, se puede observar en el cambio abrupto de focalización enunciativa, narración → diálogo → exclamación → pensamiento → narración⁶³, intensificador del berrinche como efecto no lineal.

De esta manera, los campos lexicales de la rivalidad, la construcción sintáctica, las metáforas grotescas y las animalizaciones configuran, desde la enunciación, la pasión que el personaje atraviesa. El discurso adquiere una forma exagerada, fragmentada, cargada de marcas orales (insultos) y de vibrantes fuertes que favorecen la explosividad de la pasión, la dureza, la agresividad, el rechazo y el antagonismo. De modo que esta pasión reorganiza la materialidad textual.

3.2.3 Degradación corporal e incumplimiento del contrato

Cuando la medalla es otorgada a Julieta como homenaje, Ana enuncia su molestia a través de la pataleta que ensucia su cuerpo y le arrebató la pureza del color blanco y la pulcritud: “Los zapatos blancos se le volvieron un desastre, pero no podía parar de darse contra el mundo, contra los tiestos y las piedras que encontraba a su paso...” (2019, p. 40). Es el cuerpo el que debe ser castigado según las normas institucionales, atravesadas por la moral cristiana. Incluso si todas las

⁶³ Cuando ella vino con Julieta no era así. (cuando vino para su entierro) A lo mejor es un alarde de la imaginación porque en verdad ese día había salido huyendo sin hacer ningún caso de la madre Crescencia que trató de agarrarla por un brazo: ¡cero en conducta!, gritaba zamarreándola, ¡cero en conducta si te mueves de aquí!, pero ella se escurrió cual comadreja y comenzó a correr sin ton ni son pisoteando los tarros de claveles marchitos y las coronas que estaban en el suelo, ¡una semana sin recreo...! ¡niña...!, insistía frenética la monja, pero siguió pitada, abriendo campo a los codazos mientras las otras aterradas hacían calle de honor y la Pecosita la miraba con cara de a lo mejor te expulsan. Peor para ti, qué carajo me importa, ahora no tendrás a quién robarle las guayabas agrias (2019, p. 43)

niñas odian la reprensión, juzgan a quienes no se adhieren a la moral escolar, “y las otras mirándola, acusándola. Retándola a ser buena como todas ellas. Esperando con ansia que de un momento a otro le saliera la cola en el trasero, imbéciles” (2019, p. 40).

La transformación corporal anhelada por las otras y aceptada por Ana implica un modo de reconocimiento del hacer del personaje. Ella reconoce que su reacción de reclamo, aunque justificada, es mal vista por su entorno y, sobre todo, en una sociedad en la que se han inculcado principios cristianos de justicia y amor: “eso no es propio de una niña buena, de un Cruzado Eucarístico, le gritaba Crescencia sacándola a empujones de detrás de las matas” (2019, p. 42). De modo que su berrinche es evaluado desde la visión cristiana de bondad, de buen comportamiento y solidaridad hacia los otros como un acto de envidia que no debería tener cabida en el comportamiento de una niña criada bajo los preceptos del cristianismo. El cuerpo disciplinado del personaje es el espacio en el que intenta reafirmar su valor. La escuela opera desde este dispositivo comparativo, mediante el cual manipula el hacer de las niñas con recompensas. De ahí que uno de los efectos de permanencia en el carácter del personaje se concentre en “la soberanía del ego” que refuerzan las instituciones.

De hecho, mientras avanza la caravana del entierro, Ana se refiere a varias de sus compañeras del colegio y recuerda lo que las hace superiores a ella en algunos de sus vínculos⁶⁴. El personaje actualiza en el discurso una relación contractual polémica entre sujeto y antisujeto, en la que las otras niñas funcionan como antisujetos que encarnan valores de superioridad corporal y académica en el sistema educativo. Dicha configuración se manifiesta en la lexicalización que

⁶⁴ ...y uno dándoselas de a mucho y al fin la idiota de Camila y toda la barra aplanchadas sin poder decir ni mu porque si se alebrestan no les doy ni píte de coco ni de caramelo... (2019, p. 33).

favorece la descalificación: “idiota”, “dándoselas de mucho”, “barra de aplanchadas”, “lambetas”, y “cargadilla”, con los que se construye una dinámica de oposición valorativa entre los actantes, lo que configura una oposición valorativa entre Ana y sus compañeras.

La envidia, pasión que se actualiza recurrentemente en la protagonista, funciona en relación con un rival y un objeto de deseo (Fontanille, 2005). La fuente de ese deseo yace en el reconocimiento que Ana desea obtener por parte de quienes la rodean. En la semiótica, la envidia (Greimas, Fontanille) resulta de un malestar disfórico del sujeto consigo mismo, pues observa que el otro tiene un objeto de valor que este primer yo, el envidioso, no posee. El que envidia convierte lo que es atributo o propiedad del otro en un deseo de eliminar la diferencia, ya sea por medio de la apropiación del objeto o la eliminación del propietario de dicho objeto de valor. La institución escolar construye sujetos que buscan superar a otro a través de su cuerpo y de la relación de este con las reglas establecidas. Es allí en donde el despliegue de valores asfixiante manipula el hacer del personaje y lo orienta hacia la percepción del otro como rival. De esta manera, la pasión de la envidia no se configura como efecto puntual de la pérdida de la medalla, sino como una disposición afectiva recurrente entre las relaciones de Ana con sus compañeras. En términos semióticos, toda pasión se manifiesta a través de estados emocionales encargados de actualizarla. En el caso de la envidia, la pasión emerge en situaciones en las que sus compañeras son valoradas positivamente por medio de elogios.

Es decir, el envidioso (Ana) adopta un imaginario en que supone que será más feliz si posee algo que ni siquiera ella misma ha manifestado como deseado, como es el caso de su cabello o su forma de vestir (capítulo 23). Desde ahí, la protagonista redirige los imaginarios del mundo, las acciones y las respuestas afectivas para conquistar el objeto deseado. La envidia está relacionada estrechamente con los celos, porque el sujeto celoso no solo teme la pérdida de algo o de alguien

en manos de un tercero, sino que envidia al tercero por tener los atributos que despiertan en sí la debilidad y el sentimiento de inferioridad.

Con el incumplimiento del contrato, la promesa de la medalla por buen comportamiento, el personaje se encuentra frente a un estado afectivo negativo aún más intenso. Dicho estallido emocional disfórico implica insatisfacción y resentimiento incipiente. Dicha reacción disfórica no deberá entenderse plenamente como cólera en sentido estricto, aunque preserve varias partes de su recorrido pasional canónico, como la ruptura entre la expectativa y la realización del valor. De este modo, el berrinche puede ser leído como la actualización puntual de un estado de insatisfacción frente a la pérdida de la recompensa.

Con el accidente de su amiga el mérito desaparece, el sistema se vuelve arbitrario y el sentido se rompe. En una primera instancia aparece un comportamiento considerado “agresivo”, que ocurre desde el momento en que Ana sale corriendo: “ese día había salido huyendo sin hacer ningún caso de la madre Crescencia que trató de agarrarla por un brazo: ¡cero en conducta!” (2019, p. 40). A partir de esta escena se identifica el descontento de la niña en relación con un hecho que ha acontecido y que se materializa en el llanto: “llorando como una condenada y repitiendo entre hipidos que a Julieta no tenía por qué darle la medalla porque era ella la que se había ganado el primer puesto” (2019, p. 40), manifestación de una expectativa frustrada.

De este modo, la rabia tiene su origen en la decepción que sufre el sujeto frente a unos programas narrativos prescritos por la misma institución, y que la niña llevó a cabo: “no comer chicle”, “no reírse”, “hacer la fila”. Ahora bien, de esa esperanza rota nace la frustración del personaje debido al esfuerzo que invirtió y el tiempo que esperó y, con ello, el descontento que la lleva a actuar agresivamente, lo cual produce una disposición corporal visible: “pisoteando los tarros de claveles marchitos y las coronas que estaban en el suelo”. Posterior a esta reacción

aparece el llanto descontrolado, “llorando como una condenada”, lo cual indica que la pasión ha sido somatizada por el cuerpo y expresada, en este caso, de manera explosiva.

Así pues, la reconstrucción de dicha pasión es retrospectiva, es decir que tiene su origen en los vínculos que sostiene con las motivaciones pasadas (Fontanille, 2005). Dicha pasión se articula en torno a tres componentes; un sujeto desprovisto de un objeto esperado, arrebatado por un antisujeto. En el caso de la diégesis, la medalla es atribuida a Julieta, mientras Ana había esperado por ella y, además, había trabajado para ganarla. Es decir, la fiabilidad depositada en el dispositivo institucional nace de un deber-ser por parte de la niña. Al cumplirlo, para ella está implícito el premio que le espera, aun cuando este no sea anunciado.

3.2.4 La reorganización simbólica del mérito

La confrontación de estos dos estados, es decir, el esperado y el realizado, conlleva la reconsideración del sistema de valores encarnados en las instituciones. En este caso, la frustración trae consigo una sanción negativa por parte del sujeto engañado: Ana. La protagonista, en su discurso introspectivo, emite una sanción al final respecto a lo que es el deber de la institución con respecto al homenaje. Desde esta perspectiva, la medalla deja de operar como un reconocimiento al mérito y se convierte en un acto vacío que busca cumplir unas expectativas e intentar menguar el dolor: “pero lo que era a ella no se le enmocharon una bicicleta sólo porque Julieta, pobrecita. Pobrecita por qué. A ella qué más le da. Si le colgaron la medalla fue por pura apariencia” (2019, p. 44). De esta manera, la rabia inicial del personaje desemboca en la revuelta y en el cuestionamiento del dispositivo simbólico sobre el que está construida la institución.

Una de las primeras rupturas enunciadas a partir de la pérdida de su amiga Julieta se articula, en el plano enunciativo, con el cuestionamiento del sistema de valores sobre el que Ana

había estructurado su experiencia. La obediencia, que había funcionado como garantía del reconocimiento, pierde su eficacia y desestabiliza el hacer del personaje. El mecanismo de premio-castigo no representa más que una forma de manipulación del cuerpo de la que Ana intenta tomar distancia: “Por mi parte, ni más: se prometió en el fondo. De ahora en adelante que ¡niña, avemaria!: qué envidia San Tarsicio, que si hay que ser como María Goretti, que Fray Martín de Porres” (2019, p. 42). Esto no se traduce en una transformación del hacer del personaje, sino en un distanciamiento que le permite emitir un juicio de valor. Debe recordarse que la conciencia crítica tiene lugar completamente en el discurso reflexivo de su adolescencia y, aun así, el personaje permanece paralizado.

Así pues, en el discurso de Ana, la medalla aparece desprovista del valor meritocrático que se le había atribuido y se reconfigura como una compensación simbólica. Esta reconfiguración del valor de la medalla se extiende al ámbito político-militar de la narración, como ocurre en el episodio del soldado Gamarra, quien muere en el atentado contra los estudiantes en 1953 en el marco de la dictadura de Rojas Pinilla⁶⁵. En este episodio, el sargento Cárdenas ha hecho méritos para ganar la medalla; ha obedecido a cabalidad lo que el ejército ha exigido de él y, sin embargo,

⁶⁵ ¡Gamarra...!, aúlla más que grita, cuando se para el tiroteo y se le acerca arrastrándose, el fusil listo y la mirada pendiente del motín de estudiantes, ¡Gamarra!, pero él está tirado como un ocho, con los pies encogidos y la novia bien aferrada al pecho, de donde brota apenas un hilito de sangre. Gamarra se incorpora: ¡eche, cuadro...!, sí que te dieron un tiro bien maluco, a ver, ¡mieeeeérrcole...!, pero él le dice, fue a ti el que te pegaron muy feo, en pleno corazón, no te muevas que voy por la ambulancia; pero Gamarra se le ríe en la cara y empieza a contar que una vez, donde la Negra Eufemia, se consiguió una mulatica de esas cartuchitas, compa, y él alcanza a ver la encía con los dientes caridosos como los de esqueleto cuando Gamarra se destornilla de la risa al acordarse de las cositas que sabía hacer la mulata, no te muevas, ¡carajo!, trata de apaciguarlo, pero en ésas se aproxima el Teniente: ¡sargento Cárdenas!, ¡jalaorden, mi Teniente!, y observa cómo se saca del bolsillo una medalla de bronce con una cinta tricolor, y cuando está pensando es para mí, el Teniente le ordena, póngasela, y tiene que colocársela a Gamarra al lado de la herida, y él comienza a brindar como una rana, ¡soy héroe... mi hermano!, ¡qué vaina tan sabrosa...! y entonces las trompetas comienzan a tocar yo tenía un compañero y tiene que cuadrarse, pero la herida es como algo candente que le atraviesa el hombro y lo obliga a gritar, y oye el tranquilo, quieto, y cuando abre los ojos no ve al Cabo Gamarra (2019, p. 250).

en vista de que el soldado ha sido herido en combate y está a punto de morir, la medalla es entregada a este último como un acto performativo que inviste al sujeto socialmente como “héroe”. El soldado herido no se percata tan siquiera de la herida por la que muere minutos más tarde, ya que la medalla es ubicada en el sitio exacto en donde recibió el impacto de bala. Este episodio inscribe la muerte en un relato heroico y repite la lógica de frustración que acompaña la escena de Ana.

Al igual que en la muerte de Julieta, la medalla deja de ser recompensa y se convierte en un dispositivo de sentido frente a la muerte; es decir, la institución busca construir una narrativa que haga tolerable la idea de sacrificio en el cumplimiento de su deber. Se trata de un intento institucional por restablecer el orden frente a la catástrofe que representa la pérdida del otro. Desde esta lógica a Ana se le impide llorar y se le amenaza con terminar igual que Julieta si no obedece. Tanto el soldado muerto como Julieta se encontraban dentro del marco institucional: la niña iba a hacer la primera comunión en unos meses y el soldado fallece al servicio de la patria, es por esto por lo que son premiados y recordados.

Así pues, la enunciación del cuerpo sancionada desde Ana muestra su descontento no solo hacia la pérdida material, sino también hacia los actos simbólicos que pretenden organizar la muerte en torno a un discurso de reconocimiento a través de rituales como la entrega de medallas. Esta isotopía del reconocimiento conecta dos de los espacios institucionales de la obra: la escuela y el ejército “Muchos procedimientos disciplinarios existían desde largo tiempo atrás, en los conventos, en los ejércitos, también en los talleres” (Foucault, 2002, p. 126). Ambos están encargados de formar la disciplina en el sujeto, de mantenerlo adherido al sistema. De ahí que el teniente no hiciera ningún reclamo. Aunque Ana sí enuncia un distanciamiento en relación con la escuela, su voluntad será doblegada más adelante.

No obstante, la sanción de Ana ilustra no solo el modo en que el poder organiza incluso la muerte, sino la pérdida del otro, de un ser amado, pues es la primera muerte a la que se enfrenta y su cuerpo debe aún aprender a adaptarse a la nueva realidad: “no te vayas, suplica, no te mueras, Julieta, que no vaya a morirse, madre Rudolfina, te digo que más alto, le susurró la monja: Santa María madre de Dios... ¡repítele!, pero ella no es capaz. Porque algo muy amargo se está atrancando en la garganta” (2019, p. 72). De modo que la medalla, como homenaje póstumo, no logra reducir el temor de Ana ante la ausencia, pero, sobre todo, ante el hecho de que el destino de Julieta es el mismo que le aguarda a ella: el olvido. Durante el ritual del entierro, es a través del cuerpo que Ana experimenta el enojo, el dolor y el pánico y es por medio de él que enuncia la suciedad y el desorden, en tensión con la necesidad organizadora de la sociedad en la que fue criada.

La explosión final de la rabia disminuye el malestar del sujeto sometido a la frustración e ilustra diferentes estadios de la ruptura que representa para la niña la pérdida de la medalla en el marco de la muerte de su amiga. Sin embargo, esta no es la única pasión que se activa durante dicho acontecimiento. Su cuerpo saturado por los olores, por la instigación de las monjas que la obligan a rezar, por el llanto descontrolado de la madre y de las otras niñas, por el calor y la lluvia que aparecen de un momento a otro, por el dolor que experimenta al cargar el cajón, por los recuerdos que irrumpen en su mente, va a enfrentarse al pánico: “yo tengo frío, madre, y repitió entre hipidos que la excelencia se la había ganado esa semana, y la monja que ¡horror!, ¡desnaturalizada...!” (2019, p. 290). De manera que, junto a la cólera, aparece la ruptura del sistema de valores institucional, mientras que con el pánico se produce una ruptura ontológica, en la que el cuerpo será olvidado y la redención prometida por la moral cristiana ya no resulta suficiente para la protagonista ante el temor de la desaparición, como se analiza en el apartado siguiente.

Así, conviene señalar los valores tematizados en el discurso que entran en tensión para el personaje. Valores como la obediencia, el sacrificio, el reconocimiento, la disciplina dejan de ser una garantía para la protagonista que ha incorporado el discurso institucional. Ahora bien, este sistema axiológico se halla bajo una lógica valorativa: la obediencia considerada como subordinación institucional, el sacrificio otorga legitimidad moral, la excelencia atañe reconocimiento, mientras que la disciplina implica recompensa y la humildad cristiana es caracterizada como la idea de virtud. No obstante, el personaje reorganiza esto a partir de la ruptura que vive. El cumplimiento del programa narrativo ya no le garantiza el objeto de valor, es decir, se desplaza el criterio meritocrático hacia una lógica afectiva y moral por la muerte de Julieta.

Como ha sido estudiado hasta aquí, la pasión de la envidia se articula en torno a la frustración de una expectativa rota para el personaje. La confianza en el sistema institucional le permite anticipar el premio por mérito; no obstante, la privación la conduce a la frustración y al posterior cuestionamiento del dispositivo institucional. La siguiente tabla tiene como objetivo ilustrar el recorrido pasional de la envidia, los rasgos estilísticos que sostienen no solo la pasión, sino la reconfiguración axiológica para el personaje. Así mismo, es posible identificar los efectos de permanencia que se proyectan en ese acontecimiento disruptivo y, a su vez, las posibles transformaciones identitarias.

Tabla 14

Recorrido pasional de la envidia en el personaje Ana

Momento del recorrido pasional	Manifestación textual (hechos de estilo)	Manifestación de la pasión	Reconfiguración axiológica	Efectos de permanencia o ruptura
Esperanza y del reconocimiento (confianza)	Enumeraciones de conductas prescritas, reiteración de	Ana cumple rigurosamente el programa escolar	La obediencia, la disciplina y el mérito aparecen como garantías	Necesidad de validación externa; soberanía del

Momento del recorrido pasional	Manifestación textual (hechos de estilo)	Manifestación de la pasión	Reconfiguración axiológica	Efectos de permanencia o ruptura
	fórmulas esclares, verbos en futuro.	esperando la medalla.	de reconocimiento.	ego; adhesión a los discursos institucionales.
Incumplimiento del contrato y frustración	Exclamaciones, ironía discursiva, puntos suspensivos, interrgaciones retóricas, exclamaciones.	La medalla es entregada a Julieta tras el accidente.	Ruptura entre mérito y recompensa; el sistema aparece arbitrario.	Cuestionamiento inicial de la autoridad.
Explosión corporal de la envidia (somatización)	Animalizaciones, verbos dinámicos, campos léxicos de rivalidad, yuxtaposición, oralidad enfática, léxico grotesco, vibrantes simples y múltiples.	Huida, llanto, pataleta, destrucción del entorno.	El deseo frustrado se convierte en rechazo hacia quienes encarnan los valores premiados.	Predominio del cuerpo sobre la regulación racional; expresión afectiva explosiva.
Reorganización simbólica del mérito	Discurso irónico, hipérboles, isotopía del reconocimiento, campos léxicos religioso, analogías entre espacios institucionales.	Ana concluye que la medalla es un gesto de apariencia y compensación.	El mérito pierde legitimidad como criterio de reconocimiento. (sanción)	Desarrollo inicial de la introspectividad crítica que no logra concretarse.

3.3 La perturbación del cuerpo: De la incertidumbre al pánico

El descontento ilustra la primera ruptura que sufre la protagonista en medio del desborde pasional que atraviesa. Esta se enuncia a través del berrinche y del discurso irónico que emite ante la amenaza de un castigo. La rabia se encuentra dirigida hacia el mundo, en particular hacia la

institución que traicionó su confianza y actuó en contra de lo que ella misma había establecido. Dicha pasión ocurre durante la procesión hacia la tumba de Julieta, donde dejarían sus restos. Sin embargo, previamente, se instala en el cuerpo de Ana una incertidumbre respecto al destino de Julieta que desembocará en el pánico. Durante el ritual, Ana experimenta una gran cantidad de estímulos: el sofoco del calor y, después, la lluvia inclemente⁶⁶, a la vez que escucha sin cesar la voz de la monja que la obliga a mantener la oración, mientras su cuerpo se resiente por el peso del cajón en su hombro⁶⁷. A estos estímulos se suman los olores del ataúd, las auto amonestaciones y las rememoraciones que saturan su campo de presencia y la conducen a la huida. El enojo encubre momentáneamente al pánico; sin embargo, este después del estallido del berrinche. De manera que el malestar difuso se instala sin reconocer aún el origen de dicha perturbación, hasta que se configura como pánico al enfrentarse al destino de Julieta.

En ese orden de ideas, primero aparece lo que es fácilmente legible: “el berrinche”; pero bajo esta manifestación opera la angustia ante la muerte “El pánico que sientes cuando descubres que un día serás festín de los gusanos” (2019, p. 256). Esta superposición de regímenes pasionales debe su origen a la saturación de estímulos que sufre el cuerpo de Ana a lo largo de la procesión. Ambas pasiones responden a niveles distintos de la experiencia de la protagonista. Por un lado, el enojo, manifestado en la explosión de la pataleta, enuncia el descontento con el sistema axiológico de la institución. No obstante, esta pasión emerge en medio del pánico como respuesta a una experiencia que resulta difícil integrar: la muerte. Por el otro, el pánico, contrario a las grandes pasiones (amor, curiosidad, ambición) que otorgan una orientación y coherencia a la acción del

⁶⁶ El calor la atosiga. Un humus pegajoso que se levanta desde el piso de tierra y sube aquel olor a cagajón de chivo que se mete hasta el tuétano (2019, p. 71)

⁶⁷ porque el hombro es una especie de quemazón constante, sorda, que penetra en los huesos (2019, p. 163)

sujeto, implica el derrumbe de los sistemas de valores que estructuran la acción del individuo en relación con el mundo (Fontanille, 2005) y lo posiciona en una huida constante que le dificulta restaurar el sentido de la acción.

A través de la pasión del pánico, todo se destruye y se vuelve caótico y fragmentario. A partir de esta ruptura, Ana no es capaz de reorganizar su experiencia; no tiene un objeto de valor que otorgue sentido a su acción. Por ende, el hacer desaparece y sobreviene el mutismo, otra de las disposiciones del carácter del personaje, surgida a partir de este colapso. A pesar de la irrupción momentánea de la rabia, el terror vuelve a imponerse bajo la forma de parálisis, dado que el sujeto no logra adecuarse a la ruptura que enfrenta. De ahí que oscile entre la comprensión y la negación de la muerte e interroge: “¿Podemos ir esta tarde a jugar con Julieta?, le preguntó, y la mamá le respondió que sí con la cabeza” (2019, p. 359); o se aferre a la continuidad de la vida cotidiana⁶⁸ antes de reconocer plenamente el pánico, huir y quedar inmovilizada ante el agobio del ambiente y, posteriormente, ante el castigo físico.

Durante el ritual del rezo, el cuerpo de Ana padece una serie de transformaciones unidas al recorrido pasional del pánico. Su cuerpo enuncia angustia respecto al cuerpo mutilado de su difunta amiga, percibido como una amenaza de castigo ante la desobediencia. La amputación que sufre Julieta se presenta como una posibilidad punitiva, rechazada y temida por el personaje. Los campos léxicos de la moral cristiana, tales como “rezar”, “castigo”, “Quinto misterio doloroso”, “Jesús muere en la cruz”, “Padre”, “Virgen”, “Primera Comunión”, “renuncio a Satanás”, “vade reto” unido a los campos lexicales del castigo, de la mutilación corporal y la disciplina escolar (“hacer

⁶⁸ mientras que ya Julieta estará aquí, metida en aquel hoyo, y piensa en los gusanos, y en Tina con sus tules, y en los quebrados que no ha hecho y el lunes es la previa (2019, p. 167).

planas”, “sin recreo”, “ rezas o te castigo”, “lo copiarás doscientas veces en el cuaderno”, “morirse”, “amputar”, “herida”, “enfermos”, “muerta”, “doler”, “morfina”, “padeciendo”, “sacar de debajo del tranvía”) funcionan como una acumulación que satura el campo de presencia del personaje hasta casi inmovilizarlo frente a cualquier tipo de sublevación.

Igualmente, el campo religioso orientado a hacer trascender el cuerpo: “¿Y si se muere se va para el cielo?, le preguntó a madre Romualda, y ella le aseguró que sí, que derecho, porque acababa de hacer la Primera Comunión” (2019, p. 74) entra en tensión con el dolor y el recrudecimiento de los sufrimientos a los que es sometido el cuerpo, no solo ante las laceraciones físicas, sino frente al olvido. Los campos léxicos religiosos y disciplinarios obran sobre un cuerpo que debe ser controlado, silenciado e inmovilizado. Las instituciones buscan erradicar el temor a la muerte a través de la redención corporal: aceptar los castigos vividos porque con ellos obtendrán el paraíso. Esta idea se instala con el fin de obtener la obediencia por parte de las estudiantes y, a su vez, reducir la incertidumbre de que algo pueda escaparse de su vigilancia constante.

Lo más grave de los sistemas es que asimismo tejen redes imaginarias que configuran mecanismos inmunológicos de dominación. Esas redes crean anticuerpos que no solamente reducen la contingencia (o el azar, o el miedo), sino que llegan incluso a dar la sensación de que la han conseguido eliminar. De ese modo, el mundo pierde su dimensión amenazante. (Mèlich, 2021, p. 71)

Desde esta perspectiva, las instituciones crean formas de pensar e interpretar el mundo; es decir, orientan el hacer del sujeto hacia lo que es “normal” o “correcto” y enseñan aquello que debe ser temido. Mèlich lo compara con el sistema inmunológico, encargado de detectar amenazas y generar defensas, del mismo modo que la escuela identifica la desobediencia de las niñas y las somete con el castigo corporal. El sistema hace creer que protege al sujeto, en el caso de Ana, del

fuego eterno. Las normas y creencias sobre las que se construye la escuela buscan neutralizar las ideas, dudas y temores de la protagonista, en la medida en que generan respuestas prefabricadas que impiden al personaje enfrentarse a lo incierto: “¿No te das cuenta que cuando muere un inocente todo son fiestas en el cielo?” (2019, p. 256). Sin embargo, Ana se resiste aún a ese sistema: “Es una lengüilarga, que dice cosas por decir. Tú cómo sabes si no te has muerto nunca” (2019, p. 256); siente temor y huye. El castigo que sufre después de su huida parece ser la reprensión de su pataleta, pero en realidad se concentra en el pánico que experimentó y que la hizo abandonar la certeza y el orden que deben acompañarla siempre⁶⁹. De esta manera, lo que se castiga no es la pataleta en sí misma, sino la subversión de Ana al construir un pensamiento propio que se distancia de lo que una niña “digna de un cruzado eucarístico” debería concebir.

Llegado a este punto analítico, se hace pertinente identificar lo que implica para el personaje la disyunción. Previamente Ana permanecía vinculada a programas narrativos de mérito, obediencia, disciplina y moral cristiana que le servían de garantía. Dicha lógica escolar le permitía estar conjunta a una estabilidad axiológica. No obstante, la arbitrariedad en la entrega del premio, la muerte de su amiga y su posterior olvido favorecen la materialización del pánico, la fuga, el deseo de “salir” o “volar”, es la manifestación de esta pasión ante el colapso del orden simbólico, es decir, la lógica que organizaba el mundo del personaje. De esta manera, con la muerte de Julieta se introduce la contingencia y la vulnerabilidad del sujeto.

⁶⁹ pero ella ya no para, porque lo único importante es evadirse de una vez: salir, volar...el ansia de gritar que le importa un chorizo esa medalla de excelencia (2019, p. 289).

3.3.1 *Construcción del objeto de temor*

El estilo refuerza esa inmovilidad por medio de una sintaxis abundante en oraciones exclamativas referentes al discurso cristiano, orientadas a reforzar la afectividad de los dolientes; así como rezos yuxtapuestos que mezclan los pensamientos de Ana con las invocaciones punitivas de las monjas. A su vez, el texto se sobrecarga de adjetivos como “clavada”, “rígida”, “hipnotizada”, indicativos de la inacción de Ana ante el temor. Igualmente, las oraciones fragmentadas con verbo tácito resaltan la urgencia emocional por comunicar el temor ante la incertidumbre. La acumulación emula la recepción de imágenes vertiginosas en la mente de Ana: “uno de ellos hace la mezcla de cemento, la camisa empapada, tú ponte aquí... pero ella no la escucha por mirar la camisa pegada a las costillas... hasta que siente la mano, y que le duele, ya madre, voy: pon los ladrillos” (2019, p. 255). El temor no corresponde aún a una forma reconocible; todo parece concurrir para mostrar una presencia difusa de aquello que la atemoriza. La repetición y permanencia de las referencias punitivas, de la oración y del cuerpo sufriente modulan el ritmo con que Ana recibe las sensaciones de su entorno: a mayor saturación, mayor intensidad y, en consecuencia, mayor angustia.

Así, el pánico se instala ante una presencia desconocida para el personaje, de modo que las formas reconocibles desaparecen. La percepción del cuerpo atemorizado se concentra en fragmentos de información que recibe del mundo sin que le sea posible organizarlo coherentemente. La confianza que se rompe en el sistema institucional del premio/castigo y que desata la pataleta también se ve afectada por el pánico. Ante esta pasión, la confianza se suspende (Fontanille, 2005) y el sentido que se tenía de la realidad se reemplaza ahora por uno inquietante, “El pánico que sientes cuando descubres que un día serás festín de los gusanos, y que tu cuerpo será como un objeto: de esos tirados en los desvanes, que también se apolillan, se olvidan, se

enmohecen, permanecen” (2019, p. 256). Esto indica que el pánico disocia la percepción identificante de la percepción sensible: la primera involucra el reconocimiento de objetos, mientras que la segunda refiere al cuerpo. El pánico implica que el personaje ha dejado de reconocer formas que parecían estables, pero que siente intensamente en su entorno, debido a que su campo de presencia está saturado.

Multiplicado, el pánico se proyecta y contamina el espacio-tiempo de la protagonista, así como las acumulaciones textuales propician la imagen opresora del cuerpo aterrorizado, la incertidumbre y la inacción. Esta pasión se halla anclada al presente, en el que el cuerpo puede ser castigado, y al futuro, como anticipación ante la muerte, en el que puede ser olvidado: “de tous côtés surgissent la menace, l'agression; nul endroit où se réfugier; nul objet auquel se fier : c'est la terreur.” (Fontanille, 2005). Ante esta posibilidad, el personaje se siente desvalido, ya que su cuerpo puede correr idéntica suerte a menos que se actúe conforme al deber hacer de la sociedad cristiana: “Se la tuvieron que amputar, dijo con cara de que, si no se portaban bien tarde o temprano les iba a suceder lo mismo o algo así, y entonces fue cuando se puso a llorar como una huérfana” (2019, p. 73). El cuerpo vulnerado en el futuro aparece como la fuente de manipulación para el personaje; a través de él, Ana es modalizada en un deber-hacer, ante un poder padecer. Sobre esta constante del cuerpo lacerado se construye el poder institucional religioso que apuntala la crianza de Ana, la pulcritud y la impecabilidad de su hacer.

Ahora bien, se hace necesario resaltar que el pánico, a diferencia de otras pasiones con un objeto claramente definido, construye de manera progresiva ese objeto que, en un inicio, es de carácter difuso. Cuando Ana descarga el cajón, escucha las órdenes de los hombres a cargo de depositar el féretro: “Los hombres están listos con las paletas y ladrillos”, “el de la pala sigue batiendo aquella mezcla como si fuera un ponche”, “pon los ladrillos, gruñe el hombre”; a la vez

que presencia el movimiento presuroso de quienes la rodean: “hay que quitar el ramo, hay que quitar el ramo, repite sofocada la madre Rudolfina” y recuerda las recriminaciones de Sabina: “Sabina le advirtió: no tienes que llorar, Julieta te está viendo”. La aglomeración de estos estímulos conduce al personaje a una primera aprehensión del miedo, el cual se configura desde el instante en que “alzan el ataúd, y el mundo empieza a darle vueltas a dos mil por minuto” (2019, p. 256).

De la misma manera, el enunciado “no tienes que llorar” está compuesto por una negación que denota una prohibición, inhibición y disciplina afectiva. Esto implica que la manifestación de la pasión es sancionada negativamente. Así, la axiologización de dicha pasión convierte la emoción en un objeto moral expresado desde el enunciado “Julieta te está viendo”. Esto indica que hay una forma legítima de materializar la pasión, en oposición con el desborde, el exceso y la exteriorización. La forma textual permite ilustrar ese desborde interno que parece ser contenido a través de la insistencia en la oración e inserción de latiguillos acompañados de elongaciones vocálicas que reproducen el discurso religioso coercitivo que sanciona el llanto. Los enunciados (“¿Por qué no estás rezando?”, “tienes que rezar”) que aparecen reiteradamente reproducen el carácter mecánico y su repetición opera como un golpe constante que favorece la constancia disciplinaria.

Una vez que la pasión es distinguida y ha construido su objeto de temor, esta se expande por el campo de presencia del personaje: “Algo le late por todos los costados como una diástole sin ritmo, la acogota, presiona los reflejos y cuando menos piensa está corriendo” (2019, p. 289). En la medida en que esto ocurre, la intensidad se hace cada vez mayor y la amenaza se consolida con más fuerza: “Fue en ese instante cuando se desató la fobia... Era mejor huir. Escapar como sea de la trampa letal” (2019, p. 289). El cuerpo reacciona a dicha saturación a la que ha sido sometido a través de una descarga somática: el vómito. “...ahora la tierra le da vueltas, y el color de aquel

hábito, ya voy, le dice, y trata, pero entonces la arcada, seguida de un punzazo, y después abundante, benéfico, como un chorro a presión, descontrolado, el vómito” (2019, p. 168). De este modo, el cuerpo, que no logra encontrar una salida a los estímulos que lo atraviesan, recurre a la expulsión como forma de regulación. Al igual que el berrinche libera el sentimiento del sujeto frustrado, el vómito otorga al personaje una vía de evacuación de todo aquello que no ha podido ser simbolizado.

La somatización de la pasión se encarna en el texto por medio de estructuras sintácticas desarticuladas y de ideas que se yuxtaponen y se acumulan por la conjunción “y”, “y entonces piensa en Tina. En que el domingo... y hará... mientras que... y piensa... y en Tina... y en los quebrados...”. Esto indica que las ideas no han sido jerarquizadas, la muerte de Julieta, el juego en el circo, su vida cotidiana; esta proliferación indica ausencia de orden en la recepción de las ideas que llegan a la conciencia, la cual no posee la capacidad para organizar la experiencia que vive, de este modo, su pensamiento se vuelve un flujo desbordado. Así mismo, la sintaxis fragmentaria de tipo casi telegráfico, “Le fastidia el calor. El olor. Aquellas cruces en hilera. A lo lejos las voces” refuerza la idea del quiebre entre el sistema organizado y la caída de la creencia que guiaba la vida del personaje. Esta ruptura permite identificar que, en ambas pérdidas, el orden está en tensión constante con el proceso de desanclaje que precipita al personaje al temor que siente debido a la vulnerabilidad de su cuerpo en el mundo.

La saturación sensorial, en sus dimensiones olfativa: “olor a cagajón de chivo”; auditiva: “las voces se alteran”, “no cabe, oigo que dicen”, “Oye el réquiem aeternam”; visual: “no mirar ese cielo de color de sandía”, “gente aglomerada” y cinestésica: “Siente un dolor agudo en el estómago”, “la hace tiritar como un enfermo”, “Sube por el esófago y se le queda metido entre pecho”, “todo comienza a encalambrarse, a dar retortijones”, reforzada con las imágenes de

movimiento (“la cabeza me da vueltas”, “como si fuera un corcho en remolino”), configuran la experiencia de la pérdida de eje. Dicha inestabilidad afecta tanto al cuerpo (las vueltas que le da la cabeza) como a la posibilidad misma de organizar el mundo circundante. La pérdida del centro se manifiesta en ambos acontecimientos; sin embargo, cuando Valeria muere, aparece el derrumbe del árbol, la disolución definitiva del origen.

En el nivel sonoro, se debe resaltar la recurrencia de fricativas sordas /s/: “esófago”, “subir”, “bilis”, “mosconeó”, “las voces se alteran”, “se queda suspendido”, “cabeza estalla, me da vueltas”, “unas columnas dóricas” encargadas de evocar la respiración agitada del personaje, el ahogo que le produce la punzada en el pecho: “toma una bocanada de aire tratando de aliviarse” (2019, p. 290), y que se enuncia con la metáfora “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”. Por su parte, las vibrantes /r/ refuerzan la dimensión corporal y grotesca del vómito: “remolinos”, “retortijones”, “chorro”, “corcho en remolino”, que inicia como un dolor, una presión en el pecho que va en ascenso y obstruye la garganta de la protagonista hasta provocar la arcada y llegar al vómito. Esta gradación somática sucede en la medida en que su cuerpo recibe estímulos ante los cuales no puede cerrarse. Al igual que no es posible controlar el vómito, el discurso avanza en yuxtaposiciones que insisten sobre la imposibilidad de detener el flujo. Es decir, el lenguaje no solo representa el pánico, sino que lo encarna.

3.3.2 Huida y parálisis

A diferencia del descontento que sufre, en donde la pasión es verbalizada mediante un discurso cargado de ironía, el pánico no accede a la enunciación verbal. En la rabia, su cuerpo se ensucia a causa de la rabieta, pero la moralización (“egoísta”, “a esa niña la poseyó el demonio”) se da por parte de quienes presencian el hecho: las monjas y las compañeritas. El demonio, en

occidente, es considerado como una figura de fractura del discurso instituido. Así, cuando las monjas gritan: “a esa niña la poseyó el demonio” están traduciendo la ruptura del orden a un código moral-religioso. En cambio, en la pasión del pánico, el cuerpo está desbordado; los campos léxicos refieren a partes internas afectadas, a la imposibilidad de digerir, de manera que el cuerpo expulsa aquello que no logra integrar. Esto indica que el pánico solo es captado parcialmente; la fuente que el personaje identificó es una “incertidumbre medida” (Fontanille, 2005) que surge en la adquisición fragmentada de un saber: el reconocimiento del olvido, la descomposición corporal: “un día serás festín de los gusanos, y que tu cuerpo será como un objeto” (2019, p. 256) y el castigo divino: “Le da un escalofrío. Nada más de pensar que estará padeciendo igual que San Tarsicio, le encoge el corazón” (2019, p. 74).

Connaître et éprouver la peur, ce serait très exactement être sensible aux phases intermédiaires entre la vie et la mort, faire l'expérience insupportable de la frontière entre le vivant et le non-vivant. Appréhendée du point de vue de celui qui appartient résolument au monde des vivants, cette frontière serait alors, par définition, indicable, inconnaissable et traumatisante... En ce sens, le héros sans peur est typiquement un héros mythique ; le héros timoré, en revanche, ne comprend plus rien des enjeux de la pensée mythique : il se contente de réagir par un sentiment de décomposition intérieure à la manifestation des états intermédiaires, entre la vie et la mort, qui déstabilisent l'organisation quotidienne du monde dont il fait l'expérience. (Fontanille, 2005, p. 226).

De esta manera, la transición entre la vida y la muerte para Ana aún no ha terminado; ella ve a Julieta como si estuviese viva: “No parece una muerta. Lo primero que ve es que tiene las dos piernas, las medias de hilo blancas... el uniforme de gala... y los labios como cuando uno come muchas moras, casi negros. Lo demás es normal” (2019, p. 287). Así pues, cuando Ana ve el

cadáver, se produce una experiencia difusa que le impide integrar el hecho. El cuerpo de Julieta no se enuncia como un signo claro de muerte, sino como una forma ambigua que preserva aún rasgos de la vida. Esta indeterminación impide a Ana integrar completamente la experiencia de la muerte; por momentos parece comprender que ella ya no estará para acompañarla al circo, pero aun así pregunta por la posibilidad de jugar juntas el lunes. Así pues, el pánico no surge únicamente de la inminencia de la muerte, sino de la indeterminación de la frontera vida/muerte.

La muerte es considerada como una disyunción radical, una ruptura del vínculo, una separación irreversible del sujeto vivo que no ha sido estabilizada completamente por Ana en relación con Julieta. Es decir, Julieta sigue existiendo para la protagonista, sin que necesariamente esté físicamente presente. Su amiga ya no se encuentra en un modo de existencia realizada, pero no desaparece completamente para la protagonista. Ahora, Julieta pasa a un modo de existencia potencializado o actualizado dentro de la experiencia subjetiva de Ana, es decir, este sigue hablándole, piensa en jugar con ella, su ausencia aún no es integrada.

De este modo, se instala una crisis de sentido en el personaje. Las categorías que organizaban el mundo (estabilidad, continuidad, justicia) dejan de funcionar de modo coherente. Dicha ruptura es revivida en la pérdida de Valeria, dieciocho años más tarde. En ambos casos aparece el pánico, el derrumbe de “las cosas cotidianas” como se anuncia desde el capítulo cero. En ambas situaciones, la protagonista pierde un modo de ser en el mundo, de ser-con-ellas, es decir, su universo se organiza desde ese vínculo compartido. Una vez que han muerto, esas proyecciones quedan suspendidas y la identidad entra en crisis en la medida en que aún presupone la preservación del vínculo.

En este punto, Ana no representa al héroe mítico capaz de enfrentarse a lo desconocido, sino que su identidad es la del héroe moderno fragmentado, incapaz de integrar la experiencia que

vive. Este se encuentra desbordado a causa de la desestabilización interna del mundo cotidiano, como se enuncia en el capítulo cero “El derrumbe de cosas cotidianas como el ir por el pan o el caminar del brazo por el parque”. En consecuencia, el pánico no solo desestabiliza el cuerpo, sino también las estructuras organizadoras de la realidad, en la medida en que introduce la duda y destruye la certeza institucional. El mundo pierde claridad, las oposiciones se quiebran y el sujeto queda suspendido en un espacio intermedio que lo conduce a la parálisis y la inacción.

Durante esta pasión, el personaje experimenta momentos de disforia y de neutralidad que no son extensos, sino que oscilan rápidamente (Fontanille, 2005). Así pues, el tiempo se vuelve caótico y desorganizado; las imágenes se yuxtaponen e imprimen un ritmo fragmentario a la experiencia. El temor aparece como una pasión orientada hacia el futuro, en vista de que el tiempo se vive desde dos perspectivas: el futuro como posibilidad y como amenaza; la muerte como el fin último. Desde este punto de vista, el futuro deja de constituirse como un proyecto para el personaje, y se configura como peligro vinculado a la posibilidad de la muerte y del olvido; de ahí la imposibilidad de pensar en el devenir de su vida, incluso posterior a su encuentro con Valeria. Esta pasión se vuelve forma de ver el mundo, por lo que el personaje vive en el vaivén existencial entre la posibilidad de un futuro y la inminencia de la muerte, lo cual lo paraliza.

Ahora bien, cuando el pánico se instala, el sujeto ya no tiene escapatoria, en la medida en que este se ha expandido por el espacio enteramente invadido por la amenaza. Esta es la razón por la cual Ana sale corriendo: “pero ella ya no para, porque lo único importante es evadirse de una vez: salir, volar, atravesar los muros” (2019, p. 289), con el fin de huir de aquel espacio atiborrado de peligro. El pánico aparece como conciencia de la muerte; marca un antes de tensión y un después acelerado que conduce a la ruptura y a la desorganización del mundo en el que había vivido hasta ahora la protagonista.

Desde esa perspectiva, el pánico no se constituye únicamente como una reacción episódica que aparece frente a la pérdida de su amiga de infancia, sino que sus efectos se instalan como una disposición duradera en la identidad del personaje. La parálisis, la inacción y la huida emergen como formas de respuesta del cuerpo desbordado ante la saturación del mundo, incapaz de toda organización. En primera instancia, la huida se configura como una forma de evasión ante el peligro (la muerte), mientras que la parálisis y la inacción se presentan como modos de relación con el mundo, en donde la acción se suspende ante la incapacidad de integrar la experiencia.

Estas disposiciones no solo aparecen en los momentos de ruptura, como la violación de Ana o la muerte de Valeria, sino que poseen una forma de inscripción en la organización misma del relato. En ese orden de ideas, la elipsis que atraviesa amplios periodos de la vida de la protagonista, entre los quince y los veintiséis años, puede interpretarse como una manifestación discursiva de la parálisis, en tanto que el tiempo no narrado ilustra la suspensión del hacer y la imposibilidad que tiene Ana para proyectarse. A esto se suma la omisión del verbo, hecho de estilo presente desde el capítulo cero. En ese orden de ideas, el pánico que aparece con la primera gran ruptura de la protagonista no solo instaura la duda y desestabiliza el sistema de creencias, sino que se vuelve motivo estructurante de las relaciones que el sujeto con el mundo.

Se hace necesario resaltar que durante el recorrido en el que Ana es interpelada por los diversos elementos que la rodean, su afectación sufre variaciones, unas más intensas que otras según la repetición o aglomeración de estos. El pánico interpela el cuerpo a través de la repetición, de la insistencia sobre un hecho que reaparece antes de ser reconocido como objeto del pánico, hasta ahora se ha manifestado como una ansiedad. Sin embargo, la parálisis que se instaura en el personaje no responde únicamente a la pasión que padece durante esta ruptura, sino que, posterior a la huida (acto de desobediencia) llega el castigo y, con él, la parálisis deja de ser solo una

respuesta pasional y deviene en resultado de la forma disciplinaria. De esta manera, la institución sanciona la fisura que introduce el pánico en el orden axiológico, por lo que recurre al castigo que no solo reprime la desviación, sino que fija la inacción como disposición duradera del cuerpo disciplinado y afectado.

La pasión del pánico instala en el personaje una incertidumbre difusa que propicia un desajuste corporal frente a un sistema religioso que busca tranquilizar sus dudas respecto a la muerte. Esta incomodidad viene mediada por una saturación sensorial que le permite darse cuenta del objeto de su desosiego, su muerte y futura y el olvido póstumo. El descubrimiento de su angustia desata el pánico en Ana, una ruptura ontológica del sentido que produce una desorganización radical del mundo para ella. A partir de esto su cuerpo somatiza la emoción y, posterior a ella, intenta huir, pero queda paralizada. La siguiente tabla tiene como objetivo reconstruir el recorrido pasional del pánico aquí analizado, con el fin de reconocer la forma en que esta pasión se inscribe tanto textual como corporalmente. A su vez, es posible identificar efectos de ruptura que son integrados a disposiciones permanentes más adelante.

Tabla 15

Recorrido pasional del pánico en el personaje Ana

Momento del recorrido pasional	Manifestación textual (hechos de estilo)	Manifestación de la pasión	Efectos de permanencia o ruptura
Saturación perceptiva e incertidumbre	Enumeraciones acumulativas, yuxtaposición de percepciones, alternancia entre memoria y presente.	Calor, lluvia, olores, rezos, peso del ataúd, recuerdos, órdenes simultáneas.	Fisura del sistema axiológico basado en los valores cielo/infierno.
Construcción progresiva del objeto del pánico	Léxico corporal, imágenes de degradación física, fricativas y vibrantes. Confrontación de campos léxicos	Ana comprende que el destino de Julieta podría ser también el suyo.	Conciencia de la vulnerabilidad.

Momento del recorrido pasional	Manifestación textual (hechos de estilo)	Manifestación de la pasión	Efectos de permanencia o ruptura
	religiosos, disciplinarios y mortuorios.		
Descarga somática	Léxico fisiológico, gradación corporal, predominio de imágenes orgánicas, metáforas corporales.	Vértigo, náuseas, arcadas, vómito, ahogo, dolor físico.	Crisis corporal
Huida	Verbos de evasión; aceleración rítmica; intensificadores espaciales en tensión con Adjetivos estáticos ("rígida", "clavada", "hipnotizada"); suspensión sintáctica; silencios.	Correr, escapar, atravesar muros, abandonar el lugar en tensión con Inacción, inmovilidad, incapacidad para actuar o decidir.	Huida, inmovilidad e incapacidad de proyectarse reaparecen durante toda la vida de Ana. Instalación de la evasión como respuesta a la crisis.

3.4 El poder institucional: La invasión íntima y la alienación del cuerpo propio

El recorrido afectivo de Ana la conduce, ya sea a las acciones airadas e irreflexivas de la cólera, como rechazo hacia el sistema que le ha incumplido, ya sea a la inacción ante el pánico del castigo. Cuando huye, se hace consciente de la transgresión mediante el berrinche; reconoce que su comportamiento será informado a una instancia mayor e ironiza ese discurso frente a la posible amenaza. En cambio, ante el cuerpo paralizado, su reacción introspectiva la lleva a formular promesas de cambio⁷⁰, su comportamiento, percibido como opuesto a la moral cristiana de

⁷⁰ Te prometo Diosito que nunca más diré mentiras. Que no le pegaré a mi hermano cuando se ponga repelente ni le haré fieros a mi mamá cuando ella no Eme vea. Y sigue prometiendo hasta que se le agotan los pecados, las culpas, y empieza entonces a sollozar despacio. A lamentarse sin quejidos. A permitirle al corazón que se le salga así,

sacrificio, bondad y obediencia, debe ser restablecido ante la posibilidad de padecer con su cuerpo alguna mutilación, el purgatorio o el castigo del fuego eterno. El personaje queda modalizado por un saber que la conduce a un deber hacer, siempre en tensión con un querer hacer.

Posterior a la elipsis enunciativa de la vida de Ana, su mejor amiga de la adolescencia también muere. Valeria, con quien Ana se había reencontrado durante su adolescencia, fallece en medio de un enfrentamiento con los chulavitas: “allí la interrogaron porque estaba en el grupo que se agarró a lanzarles piedras a los chulavos y a gritar viva el Che” (2019, p. 362). Cuando Ana recibe la noticia se encuentra con Lorenzo en la Arenosa; este le pide que vaya a identificar el cuerpo a las oficinas del DAS. Los oficiales afirman que su amiga cayó del balcón y que perdió una pierna: “Le cortamos la pierna pero usted tiene que decir que fue accidente, le ordenó el tipo” (2019, p. 360). Se reconfigura así la imagen de la caída que aparece con Monse a los cinco años y que luego se mezcla con el accidente de Julieta. En el caso de la muerte de Valeria, la parálisis opera desde la distribución de los cuerpos en el espacio: se intensifica la presencia del cuerpo institucional, se reduce el cuerpo de la víctima y se neutraliza al testigo.

Cuando Ana entra a las oficinas del DAS, su campo de presencia se satura de las imágenes de violencia que recibe: “Atravesaron el pasillo, donde vio un hombre que le pegaba a una mujer”, “ella notó que casi todos tenían heridas en la cabeza o en la cara y sangre en les vestidos”, “tratando de defenderse de aquellos coscorriones que el otro propinaba”, “las manos listas en la ametralladora, como diciendo qué es la cosa”. La acumulación de campos sensoriales; olfativo

a puros pedacitos: aunque la madre Romualda la amenace que ahora rece, porque si no la va a dejar mañana sin recreo. (2019, p. 74)

(“aliento hediondo”, “olor a formol”), táctil (“mano sudada”, “manoseaba”), visual (“sábana mugrosa”, “cuerpo amoratado”, auditivo (“gritos”, “llanto”, “órdenes”) aparecen como un bloque compacto que prolonga la sensación de asfixia, también presente dentro de este episodio: “El aire le faltaba como cuando le daban los ataques de asma” (2019, p. 292), al igual que en el cementerio frente a la imagen del cajón que entra a la tumba.

En comparación con la muerte de Julieta, aquí Ana comprende que no debe llorar “No había que llorar. Lo reconozco” (2019, p. 258), ni interpelar al agente del DAS en su discurso: “sí, yo digo lo que quieran”, incluso si reconoce la falsedad de sus palabras. La posibilidad de manifestar su sentir, como lo hizo en la infancia con el berrinche, ha desaparecido. El aparato institucional ha instaurado la obediencia y la inacción en el personaje. La pataleta fue el primer y único acto de rebeldía que tuvo Ana, castigado de forma inmediata, lo que garantiza que no se reincida en el cuestionamiento a la autoridad. De ahí que se instaure una primera elipsis entre los ocho y los trece años hasta la violación de Ana y, posteriormente una entre los quince y los veintiséis. Esto da cuenta del carácter fragmentario de su existencia: no se narra su devenir ni su transformación; su tiempo experiencial carece de continuidad.

El cuerpo paralizado es una imagen que atraviesa la obra, no solo por medio de la estructuración de la narración sobre la elipsis, sino también mediante la metáfora “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”. Tanto el pájaro como el pez se hallan fuera de su hábitat; ninguno de los dos puede sobrevivir en esas condiciones, hecho que indica una ruptura del orden natural. Ambos encuentran una incapacidad estructural; es decir, una imposibilidad radical de movimiento y de realización: el pájaro no puede volar y el pez no puede nadar. Esto sugiere que la identidad del personaje no encuentra su lugar en el mundo; no existe correspondencia entre el ser y el entorno en el que se desenvuelve. Conviene resaltar que la figura está construida como una simetría

cruzada: cada animal ocupa el lugar que le niega su naturaleza, ninguna de las dos opciones es habitable para el personaje. No se trata de una elección posible, sino de una escisión sin salida para la protagonista.

Así pues, esta metáfora señala la extrañeza que percibe la protagonista consigo misma e introduce la sensación de asfixia vinculada con la angustia, la opresión y la vulnerabilidad del sujeto ante su imposibilidad de habitar el mundo. Desde esta perspectiva, la imagen del pez y del pájaro condensan la imposibilidad de actuar en el espacio, mientras que la elipsis focaliza la incapacidad de desplegarse en el tiempo. Ambas contribuyen a la parálisis total del personaje, inscrita desde la estructura misma del discurso. Como resultado, su identidad está fracturada y no puede habitar el mundo ni constituirse narrativamente (tiempo). Desde esta perspectiva, toda identidad adquiere una dimensión narrativa, en la medida en que la narración cierra y organiza, convierte la experiencia del sujeto en algo coherente y le otorga una continuidad (Han, 2023). Sin embargo, dicha continuidad se encuentra suspendida en la diégesis: la vida de la protagonista carece de un tiempo experiencial narrado y, al no contar con un lugar posible para fijarse, permanece sin anclaje.

3.4.1 Castigo y regulación afectiva del cuerpo

Ahora bien, el berrinche que Ana ejecuta en el capítulo dos tiene su sanción: ningún acto de rebeldía queda sin castigo en la institución, y es el cuerpo del personaje el espacio sobre el que se ejerce esa transgresión por parte de una de las monjas del colegio. Posterior a esta parálisis inicial se instala la elipsis enunciativa. La violencia estatal que menciona la obra no se concentra únicamente en los eventos históricos; el estado transfiere su autoridad a otras instituciones, encargadas de adoctrinar en su nombre. La repetición mecánica de latiguillos despoja al rito de

sentido, mientras que los actos exagerados para ganar la medalla enfatizan la ausencia de conciencia de los personajes frente al sistema que obedecen. La animalización del cuerpo rebelde, que requiere ser domesticado, responde a una imagen grotesca recurrente en la obra: la obediencia sinónimo de pulcritud, imposibilidad y silencio; la ruptura, en cambio, sinónimo de suciedad de un cuerpo reducido al estado de bestia: “levanten esos brazos, cabroncitos, y al que no, le chanta un zurriagazo donde caiga” (2019, p. 231). A través del cuerpo se reprende a Ana por su envidia ante la pérdida de la medalla, del mismo modo que matan a Valeria al atacar a los chulavitas y a Lorenzo lo someten a torturas en la cárcel. Estas reprensiones tienen por objetivo la degradación de la dignidad humana al situar el cuerpo al lado de sus propias deyecciones.

¿tú crees que una niña que va a hacer la Primera Comunión dentro de un mes puede tener un corazón así, podrido?, ¿ofrecerle a la Virgen una flor tan marchita?, ¿tú crees...?, y ella, no madre superiora, buscando algún refugio porque ya el látigo zumbaba, y el fuerte ¡ffuuuaazz!, y ella arrastrándose en el vientre detrás de las macetas de begonias, pero hasta allí llegaba ¡ffuuuaazz! (2019, p. 359)

Al tiempo que Ana rememora su castigo en la escuela, las palabras de la monja se yuxtaponen a las del agente del DAS, quien le habla del cuerpo de Valeria mientras lo agrede. Ambas escenas ocurren en simultáneo; en ambas, los cuerpos aparecen lacerados por una mano externa que se atreve a tocarlos: “y le pasó la mano por el pezón izquierdo como queriendo revivir algún latido, pero su pecho de paloma siguió inerte, sin dar ni un aleteo” (2019, p. 359). Tanto el policía como la monja operan como figuras de autoridad desafiadas, y, por ende, las niñas reciben su castigo en el cuerpo. La puntuación favorece la imagen de aglomeración textual y acentúa la angustia producida por la vulnerabilidad corporal frente a un látigo que sirve como purificador de

su alma. La flagelación opera, en la doctrina cristiana, como una forma de penitencia que remite a los castigos recibidos por Jesucristo.

Así mismo, las onomatopeyas con vocales alargadas favorecen el efecto sonoro del castigo; los imperativos y las fricativas (/f/, /s/, /z/), refuerzan la textura acústica violenta y prolongan el sonido del látigo “fuuuuuuaazz”, pues el flujo de aire es ininterrumpido. La /f/ produce un golpe áspero “fuerte fuuuuaazz”, mientras que la /s/ privilegia un siseo continuo de sometimiento, un sofoco persistente del cuerpo. Igualmente, los campos léxicos con términos anatómicos (pezón, vientre, pecho) despojan al cuerpo de connotaciones eróticas y lo cosifican. La animalización entra en tensión con los dos cuerpos: “paloma” con inocencia y fragilidad, mientras que “sapo” sugiere vulgaridad y lenguaje sucio. Esto acompañado del campo cromático (“gris”, “marrón oscuro”), que difumina el sitio se aproxima sintácticamente al “corazón podrido” y a una flor marchita, evocadora de un tono amarillento y grisáceo.

El habla es territorio de control: “yo digo lo que quieran”, “pero no pudo hablar ni una palabra”. El pánico paraliza, y el terror a ser reprendida es una imagen reiterativa, acompañada por el silenciamiento y por la imposibilidad de actuar. Estos recursos saturan el campo de presencia del personaje y hacen que su cuerpo se repliegue sobre sí mismo: “arrastrándose en el vientre”, “la hizo incorporar”. La sensación de asfixia se refuerza mediante la organización sintáctica que cada vez se hace más fuerte. Esta presión, que actúa como peso, resulta una imagen insistente en la obra; “un pez en el aire un pájaro en el agua”; la falta de aire, falta de movimiento, falta de acción.

El llanto siempre aparece sancionado para Ana. Su formación cristiana la conduce a aceptar la muerte como un lugar mejor, exento de dolor, aunque ella misma lo cuestione: “Es una lengüilarga, que dice cosas por decir. Tú cómo sabes si no te has muerto nunca... porque lo fácil es decir ya no llores, nada te sacas con berrear, no seas tan cocodrilo.” (2019, p. 44). De igual

forma, juzga negativamente a sus compañeras que ceden ante ese dolor de manera exagerada; conviene recordar que Ana llora sin hacer ruido, en silencio. Esta creencia se instaura en la protagonista como un deber interiorizado, que obedece incluso sin que haya alguien más para decírselo, como sucede cuando reconoce el cuerpo de Valeria en las oficinas del DAS: “No hay que llorar, claro que no, y se quedó envarada mirando a esa criatura que parecía un Cristo de la columna y que no se quejaba cuando aquel tombo siguió dando patadas, insultándolo” (2019, p. 259).

En ninguna de sus dos pérdidas le está permitido el llanto. Sin embargo, en el cementerio la protagonista hace caso omiso y cede ante el dolor bajo la lluvia; en cambio, en la morgue, por el contrario, se obliga a reprimirlo por completo. Llorar opera como una forma de organización de la experiencia: da sentido a la pérdida y constituye una narración del dolor. “El luto abre un estado liminal, de margen, de frontera, un estado necesario para que los allegados del difunto puedan tener su tiempo de reubicación en el mundo” (Mèlich, 2021, p. 138). La escuela busca bloquear esta conducta por medio de la manipulación que implica la concepción del paraíso como recompensa. Recuérdese que las instituciones buscan el cumplimiento de la norma por medio del sometimiento y el control corporal. Este impedimento inicial acarrea la imposibilidad de procesar el acontecimiento; el dolor queda fijado y el personaje queda detenido en esta experiencia. Por eso retorna reiteradamente al mismo punto y se instala la elipsis enunciativa. Desde esta perspectiva, se configura un querer expresar lo que siente en oposición a un deber no hacer, tensión que expresa otra de las oposiciones centrales de la obra: impulso/represión.

El término “represión” implica una interrupción del proceso de dolor que no logra cerrarse. Esto produce una fijación afectiva, de ahí que regrese constantemente a ese episodio y se reviva a través de una nueva pérdida años más tarde. Lo reprimido hace cuerpo en el texto, no solo por

medio de la elipsis, sino de la fragmentación, de la saturación y de la yuxtaposición, rasgos saturantes que deforman, incluso, el sentido de lo narrado. La represión no es sinónimo de silenciamiento total, sino de fractura y caos. De este modo, reprimir no es solo “prohibir”, dicha palabra contiene “presión”, “empuje”, “retorno”. Etimológicamente “represión” viene del latín “reprimere”: “re” que significa un movimiento hacia atrás, una intensificación, “premere” indica presionar, apretar, empujar. Así, el llanto no desaparece, sino que es “empujado hacia el interior”, la pasión queda contenida y suspendida, por ello retorna. Desde la etimología de la palabra se puede percibir la dinámica afectiva del personaje, ya que es de ese modo que las pasiones se movilizan, se contienen y se desplazan dentro de la narración. Es decir, el dolor aparece, se reprime, retorna, se desplaza, se materializa y se fragmenta en la enunciación.

Incluso cuando el personaje intenta crear una conciencia propia, permanece permeada por el sistema en el que fue criada, dentro del que cualquier tentativa de liberación corporal queda neutralizada por el orden vigente. La trascendencia del cuerpo hacia un paraíso busca manipular al sujeto para que crea que todo sufrimiento terrenal merece la pena, siempre que después pueda tener acceso al cielo. No obstante, las acciones de los personajes sometidos aparecen mecanizadas y carentes de un sentido trascendental; su hacer está modalizado por un querer no ser castigado. El cuerpo de Ana se configura como un recipiente vacío de agencia discursiva, un espacio disponible para la inscripción de discursos ajenos, un espacio de control que la inmoviliza, inclusive cuando se trata de acciones de las que ella debería hacerse cargo, como la sexualidad. Ana se vuelve un recipiente en la medida en que recibe, acumula, reproduce e interioriza los discursos institucionales que la permean, de modo que su voz nunca aparece completamente autónoma. Así, la saturación implica aquí la dificultad para consolidar una voz estable y crítica en relación con las otras voces enunciadas.

De manera análoga, la muerte del otro aparece representada como la imposibilidad de organizar la experiencia frente al dispositivo de control que, en ambos casos, media el duelo del personaje. Ambos mecanismos organizadores (la escuela y la prisión) vigilan su conducta y garantizan su permanencia dentro de los parámetros aceptados, impidiéndole actuar: “y ella no pudo ni moverse, ni protestar, ni nada, porque los otros tombo la miraban muy fijo, las manos listas en la ametralladora, como diciendo qué es la cosa” (2019, p. 258). Las dos instituciones determinan, anticipan y neutralizan la acción del sujeto antes de que ocurra. En ese campo de fuerzas, el no actuar no constituye una decisión de la protagonista, sino el efecto de la interiorización de las normas. La incapacidad de moverse (cuerpo), la imposibilidad de protestar (discurso verbal) y la auto imposición de no llorar (bloqueo afectivo) ilustran las distintas manifestaciones de una misma parálisis. En la escuela, la amonestación debe ser explícita; mientras que en el DAS, Ana reconoce ese poder sin necesidad de recordatorio, pues ha sido formada en ese régimen de control. Así, el sometimiento sistemático al no hacer, no sentir y no elaborar sentido propio genera un impacto continuo que neutraliza y perfora por todos los flancos. De ahí que el EIL exponga la entrada de múltiples discursos a su conciencia, sin que emerja una voz propia o central.

3.4.2 Invasión, captura y apropiación del cuerpo

Una vez identificados los procedimientos estilísticos que operan en la sanción sufrida por Ana tras el berrinche, se hace necesario señalar aquellos recursos implementados en la caracterización del reconocimiento de Valeria en las oficinas del DAS, espacio donde la relación de los cuerpos enfatiza el funcionamiento institucional. Nuevamente, la sintaxis se construye sobre frases largas, acumulaciones e incisos o interrupciones, configurándose un flujo continuo sin

jerarquía. No obstante, emerge una distinción relevante en la caracterización corporal. El agente del DAS se construye a partir de una acumulación degradante y fragmentada, ilustración de un cuerpo reducido a acciones corporales. La enunciación del cuerpo de Valeria, por su parte, resalta la cosificación y desprotección: el tránsito del cuerpo amado al cuerpo reducido, resto de una presencia que habitó el mundo. En cuanto a Ana, la parálisis se mantiene mediante auto imposiciones; no hay exterior que le ordene algo directamente, sino un repliegue interno cada vez más pronunciado.

Tanto en el discurso epistolar de Lorenzo como en la visita de Ana al DAS, las instituciones son animalizadas (“sonrisita de hiena”, “nos come el tigre”), de manera que el poder se asume como depredador. Hasta este punto, el foco enunciativo relacionado con la vigilancia y el control institucional se había dirigido al cuerpo vulnerado y reducido. Sin embargo, en el episodio de reconocimiento del cadáver predomina la enunciación del cuerpo del oficial del DAS. El poder aparecía antes como sistema (escuela-prisión); ahora, en cambio, se materializa como un cuerpo agresor que exterioriza, invade y opera sobre el otro. Así pues, adquiere densidad material: se vuelve visible, repetitivo, fragmentado y obsceno, inscrito en una corporalidad grotesca.

El cuerpo necesita volverse grotesco para que el poder funcione eficazmente. Los dispositivos de control necesitan mostrarse y encarnarse para invadir e incomodar el cuerpo ajeno. Esto sugiere que el poder maximiza sus efectos a través de un cuerpo descalificado. La enunciación del agente configura una figura de agresor frente al cuerpo de Valeria, tratado como objeto, y al de Ana, paralizado. De modo que, quien ejerce el poder es calificado de ridículo e infame: cuanto menos digno es su representante, más eficaz se vuelve su dominio. Esto sucede debido a que lo grotesco es sinónimo de tragicómico, aquello que se afirma negando o se niega afirmando, volviéndose inasible e irrefutable en consecuencia; no se refutaría a un payaso.

El poder no requiere legitimidad moral ni dignidad; sino que se configuran desde los comportamientos excesivos, como fue el caso de los emperadores (Foucault, 1974). Así, el personaje adquiere rasgos casi teatrales, propios de una forma de gobierno fundada en el impacto que produce su figura. Con base en esto, los rasgos físicos del agente del DAS que recibe Ana no son neutros, sino que se encuentran degradados y exagerados en su descripción: “encías inflamadas”, “dentadura roída”, “mano verrugosa”, “aliento hediondo”; incluso se alude al dictador alemán con la expresión “bigotito de nazi”. El poder aparece teatralizado: “Movía la boca de labios abultados igual que las mujeres coquetonas” (2019, p. 290). Bajo, sucio y obsceno; rompe con la idea de pulcritud y blancura que hasta ahora se asociaba a la escuela y a la moral cristiana.

En una primera instancia, la enunciación del agente del DAS se concentra en la zona de la boca: “escarbarse los dientes”, “pielroja colgando de los labios”, “el humo escapaba por entre las comisuras”, “labios rechonchos”, “se pasó la lengua”, “boca lúbrica entreabierta”, “encías inflamadas”, “dentadura roída por el sarro”, “colmillo de oro”, “escupiendo el gargajo”. Esta insistencia satura tanto el espacio como la percepción corporal. El humo del cigarrillo invade; el olor a aguardiente que emana cuando se acerca asfixia. Esta recurrencia degrada el lenguaje burocrático asociado al reconocimiento del cuerpo, a la declaración y a la firma, no por su contenido, sino por el soporte material en el que se inscribe: la boca llena de “sarro”, con “colmillos de oro”, “pringándole de babas” y “escupiéndole el humo”.

Otro rasgo que caracteriza el cuerpo del agente es la viscosidad, asociada no solo a la suciedad, sino también a la imposibilidad de desprendimiento. Lo viscoso es una categoría de contacto: se pega e invade. Emanaciones corporales como el gargajo o el aliento indican movimientos expansivos que penetran en quienes comparten ese espacio. Esto indica que el poder institucional es invasivo y se adhiere al cuerpo del individuo en busca de un control total. A

diferencia de la escuela, donde el poder disciplina, aquí se busca atravesar las fronteras corporales y dominar, al igual que sucede con Lorenzo en prisión. Esta imagen de invasión se extiende hasta los otros sentidos: “Me manoseaba con los ojos”, con mayor énfasis en el tacto “colocaba su mano verrugosa encima de tu pecho”, “con sus dedos manchados de nicotina te recorría la piel de arriba abajo”, “y él sin quitar las manos”, “y la mano sudada, que se posó al descuido sobre el muslo”. Estas formulaciones refuerzan la idea de un contacto intrusivo, sucio e insistente que perfora el cuerpo del personaje.

La animalización del agente emula, a su vez, a la bestia que asecha a su presa. A este se le caracteriza como “hiena” o “tigre”. Desde el momento en que el sujeto ha sido seleccionado como “presa” y es acechado, el animal ya lo ha incorporado mentalmente como suyo, (Canneti, 2018, p. 108). De este modo, la focalización sobre la boca marca la persecución, el primer acercamiento a esa incorporación, mientras que el contacto directo mediante la mano materializa su apropiación. Unido a esto, se debe resaltar que los dientes son enunciados por medio del “sarro” y del “colmillo de oro”. La boca del guardia está sucia, llena de humo y provista de un aliento “hediondo”. Desde la perspectiva de Canneti, la boca opera como espacio cerrado, vigilado y sin salida, imagen primigenia de la prisión: aquello que entra está perdido. Incluso si entrase vivo no tendría escapatoria, en la medida en que actúa como un espacio de captura completa. Así, la boca animal constituye el modelo primitivo de la cárcel: “Cuando casi habían desaparecido las fauces de los monstruos y los dragones, se halló un sustituto simbólico para ello: las cárceles” (Canneti, 2018, p. 116). El poder se revela entonces como proceso de devoración.

Este proceso, al término de toda conquista animal, es esclarecedor acerca del carácter del poder en general. Quien quiere enseñorearse de los hombres busca rebajarlos; privarlos arteramente de su resistencia y sus derechos hasta que estén impotentes ante él, como

animales. Como animales, los utiliza; aunque no lo diga, siempre tiene dentro de sí muy claro lo poco que representan para él; frente a sus confidentes los calificará de ovejas o bueyes. Su meta última es siempre «incorporárselos» y absorberlos. Le es indiferente lo que de ellos quede. (Canneti, 2018, p. 117)

La interacción del cuerpo del agente en relación con el cuerpo de Ana y Valeria se configura como una conquista. El cuerpo del otro deja de ser alteridad y pasa a formar parte del sistema; Valeria, aún muerta, les pertenece: “me constreñía a presenciar su posesión desvergonzada, como si fuera él amo y señor, de mi vida y tu muerte” (2019, p. 290). Surge así una forma de apropiación del cuerpo. El poder digiere a la presa, lo rebaja, lo debilita, le quita la resistencia hasta volverlo impotente: “porque las piernas eran como flecos” (2019, p. 259 “dejando al descubierto tu desnudez violada y aterida: tu cuerpo desvalido... toqué las manos de forma espatulada... que yacían ahora inertes, silenciosas, sin más amparo que tu cadáver solitario” (2019, p. 257). La incorporación final del otro no supone su simple eliminación, sino su asimilación violenta. El paso por la garganta, dirá Canneti, marca un punto sin retorno: el sujeto es subsumido y convertido en recurso. Así pues, el poder es un proceso de captura, degradación y absorción, en el que la alteridad es reapropiada por el sistema hasta perder su autonomía como sujeto.

En ese orden de ideas, el cuerpo de Valeria se vuelve objeto, ha sido suprimido “Es un pez en el aire, un pájaro en el agua, un enemigo menos del sistema” (2019, p. 294). Su cuerpo ha sido anulado, los campos léxicos que acompañan su descripción configuran al cuerpo transgredido “desnudez violada”, “cuerpo desvalido”, “cadáver solitario”, a la vez que enuncian la vulnerabilidad y la exposición a la que es sometido, ha perdido su humanidad. Del mismo modo, el cuerpo de Valeria es enunciado como “más pequeño”, “encogido”, su cuerpo se vuelve resto, un cuerpo sin agencia, disponible y trasgredido.

Sobre el cuerpo de este personaje se hace énfasis también en sus manos que antes “las movías como si fueran aspas de molino, eufóricas a veces, descontentas o dulces, muy cansadas... y que yacían ahora inertes, silenciosas, sin más amparo que tu cadáver solitario” (2019, p. 258). Las manos de Valeria entran en tensión con las manos enunciadas del agente del DAS. Las de la niña, ahora inmóviles, se oponen a las del “poderoso” que puede hacer efectiva su capacidad de matar. Dicha capacidad se ilustra a través del desplazamiento de sus dedos sobre el pecho de Valeria “y le rozaba el pecho con los dedos”. La mano interviene el cuerpo, específicamente los dedos que favorecen la imagen de punzar que otorgan las armas. De modo que los dedos sobre el cuerpo refuerzan una forma primaria de agresión, son prolongaciones del gesto de perforar que tiene el puñal, la flecha o la lanza (Canneti, 2018). Estos instrumentos concentran su poder en la punta, en oposición a una fuerza distribuida, la primera atraviesa. Esto indica que el límite corporal del otro ha sido atravesado, invadido, se trata de un contacto unilateral que no ha sido negociado. Desde esta perspectiva, el origen del poder está en el cuerpo degradado, teatralizado y focalizado, de ahí que se enfatice en su capacidad invasiva, depredadora.

Después de varios años de parálisis, el cuerpo ya no es controlado por Ana. Si se compara con la pérdida de Julieta en donde hubo acción, discurso verbal ironizado, llanto camuflado en contra de la amenaza y vómito, aquí el personaje se halla completamente clausurado. Frente al cuerpo de Valeria reprime a toda costa el llanto, incluso si la asfixia la conecta con la sensación del vómito que tuvo tras la pérdida de su amiga: “y yo que sí, apenas con el gesto, pues me subía un espasmo del estómago y por tratar de contenerlo me agachaba...” (2019, p. 290). El cuerpo aparece sometido y atiborrado de estímulos; como en el entierro. No obstante, ahora la inmovilidad que ha acompañado su vida le permite controlarlo plenamente, pese a los temblores. La parálisis

se ha vuelto una forma de autodomínio sobre su discurso, su afectividad y su hacer: hay una integración plena del dominio.

La focalización de este apartado se halla en la inscripción del poder sobre el cuerpo y la manera en la que esta experiencia produce efectos de permanencia que han aparecido en distintos momentos de la vida del personaje. La siguiente tabla tiene como objetivo las operaciones del poder sobre el cuerpo articulada a los rasgos estilísticos y a los efectos identitarios.

Tabla 16

El poder institucional: La invasión íntima y la alienación del cuerpo propio

Operación institucional	Procedimientos estilísticos	Efecto corporal	Efecto semiótico-afectivo	Efecto de ruptura y permanencia
Vigilancia institucional	Acumulaciones léxicas, enumeraciones sensoriales, yuxtaposiciones, frases extensas, aglomeración de estímulos.	Inmovilidad	Sensación de amenaza permanente	Permanencia: interiorización de la vigilancia
Castigo y sanción	Onomatopeyas, elongaciones vocálicas, imperativos, repetición de fórmulas disciplinarias, animalización, focalización en partes del cuerpo.	Dolor y sometimiento	Asociación entre transgresión y castigo	Permanencia: interiorización de la vigilancia
Silenciamiento	Negaciones reiteradas («no había que llorar», «no pudo hablar»), omisiones verbales, restricciones modalizadas	Bloqueo de la expresión corporal y verbal	Bloqueo de la expresión corporal y verbal	Permanencia: mutismo como disposición identitaria
Invasión corporal	Léxico táctil («mano verrugosa», «dedos manchados»),	Violación de los límites corporales	Apropiación del cuerpo por el poder	Permanencia: percepción del cuerpo como

Operación institucional	Procedimientos estilísticos	Efecto corporal	Efecto semiótico-afectivo	Efecto de ruptura y permanencia
	imágenes viscosas, contacto insistente			territorio ocupado
Parálisis	Elipsis narrativas, omisión verbal, metáfora recurrente («pez en el aire, pájaro en el agua»), suspensión de acciones.	Suspensión del hacer	Imposibilidad de proyectarse narrativamente	Permanencia: la inacción se consolida como forma de vida
Saturación institucional	Sintaxis acumulativa, yuxtaposiciones, enumeraciones sin jerarquía	Asfixia corporal	Colapso de la capacidad organizadora del sujeto	Permanencia: incapacidad de elaborar autónomamente la experiencia

3.5 “Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”

El cuerpo es el primer anclaje expresivo de la identidad; con él, el sujeto hace y transforma estados. Esto ilustra lo que ha sido anunciado en el capítulo cero de la novela: el cuerpo se presenta, desde este apartado germinal, como una superficie en la que se inscriben fuerzas externas que atraviesan, inmovilizan, sancionan y anulan la humanidad del sujeto. Es a través del hacer con su cuerpo en el mundo como el individuo crea hábitos que posteriormente forman parte de su carácter y se estabilizan en el tiempo.

La dimensión del carácter no solo se construye a partir de la permanencia. Si bien está compuesta por una serie de rasgos que se preservan por medio de la repetición o el hábito, focalizados por el hacer del personaje y, a su vez, por los recursos de estilo, también implica rupturas que hacen avanzar al personaje: “(...) El carácter, diría yo hoy, designa el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona” (Ricoeur, 2006). Son estas

disposiciones las que hacen al individuo distinguirse del otro en el colectivo social: reacciones afectivas eufóricas y disfóricas frente a determinados hechos, como los celos (superposición del yo) ante sus compañeras del colegio, resaltadas por algún elemento del que ella carece. Estos episodios de envidia, que terminan en juicios irónicos mediados por la pasión de la cólera, señalan una crítica hacia el sistema opresor, tanto a la institución escolar como al estado mismo.

Así mismo, los movimientos corporales recurrentes vinculados a la animalización del cuerpo (acurrucarse, ensuciarse, arrastrarse, escurrirse, golpearse) conducen a estados psicológicos de angustia y pánico y construyen un carácter condicionado por el entorno social y cultural que la permea, incluso cuando Ana intenta desarrollar una conciencia propia respecto a los acontecimientos históricos y a su propia vida. Algunos rasgos del carácter impasible y autómatas de la infancia se prolongan hasta su adolescencia; sin embargo, Ana supera la envidia y su discurso autorreflexivo se vuelve más crítico, aunque sigue siendo un reservorio de otras voces.

Estos rasgos del carácter focalizados en el sujeto se vuelven marcas distintivas más fuertes y recurrentes que lo llevan a ser reconocido de determinado modo más que de otro. La forma en que Ana enuncia en su infancia está llena de latiguillos que son heredados tanto de la tradición cristiana a la que pertenece su familia como de los registros coloquiales con los que se dirige a Sabina y a sus compañeras. Los enunciados son favorecidos por acumulaciones, yuxtaposiciones y sonidos fuertes, especialmente vibrantes, y oclusivos. En cambio, el discurso de la adolescencia adquiere un tono más nostálgico: se asume una pérdida de sentido y emerge una urgencia de reconectarse con el origen, representado en la imagen del cosmos a través del árbol de su infancia. Ahora surge la necesidad de salir de la “burbuja incandescente” que la aplasta, como anticipa el capítulo cero.

Sin embargo, la parálisis que se mantiene y hace eco en la obra a través del estilo, como se ilustró en el capítulo uno, surge de una ruptura afectiva fundante: la muerte de Julieta. Previo a la pérdida de su amiga, Ana mostraba posibilidades de acción por medio de su curiosidad, de su desobediencia y de pequeñas transgresiones al orden que se le imponía, incluso en su forma de querer vestir y peinarse, sin buscar agradar. Dichas posibilidades se reducen en la medida en que la niña crece y se instala en la institución educativa, donde aún rompe algunas de las normas, pero también quiere formar parte del sistema a través de la validación corporal. Una vez que Julieta sufre el accidente y fallece, aparece la pataleta.

Aunque a partir del berrinche se emita una sanción negativa con respecto a los homenajes póstumos, este acontecimiento carece de todo poder transgresor. En primer lugar, por tratarse de la forma preverbal que distingue el lenguaje infantil (impotencia comunicativa: faltan las palabras y se acude a los gritos y ruidos). Así mismo, Ana, quien lleva a cabo la pataleta, reconoce tácitamente una autoridad. Por último, el berrinche supone la aceptación del pacto social propuesto. Si es premio y castigo, por ejemplo, se hace una pataleta para conseguir el premio o evitar el castigo; en ambos casos, se ha reconocido la lógica imperante.

A partir de este hecho, la protagonista interioriza el castigo, no solo externo en relación con los latigazos, sino interno por medio de las auto amonestaciones que se hace respecto al cuerpo mutilado de su amiga, cuya enunciación representaba para Ana la reprensión por la desobediencia. En ese sentido, la ruptura no solo afecta su sentir, sino el poder-hacer del personaje. El castigo funciona como mecanismo supresor de la duda, a la vez que reinstaura el orden que ha sido fracturado. Este no opera únicamente sobre el berrinche de Ana, sino sobre el cuestionamiento sobre el orden institucional. A partir de este momento la posibilidad de poseer una agencia sobre el mundo queda comprometida y la huida inicial se transforma en repliegue permanente. Así

mismo, el cuerpo de Julieta actualiza el pánico inscrito por la institución en el sistema de creencias de la niña: el castigo celestial. Así como el cuerpo materializa la sanción derivada de la vigilancia constante de un ser supremo, la parálisis deja de ser una reacción frente a un acontecimiento puntual y adquiere fuerza en la dimensión estructural del carácter de la protagonista, pues funciona como barrera protectora ante el sufrimiento, una de las experiencias que el sujeto busca evitar.

Así, la inmovilidad opera como un tipo de anestesia encargada de anular la incertidumbre y el riesgo. De ahí que, ante el pánico de Ana a la muerte, las monjas le aseguren que Julieta se encuentra en el cielo. El riesgo se vuelve indispensable para llegar a habitar el mundo; es decir, para establecer relaciones con el otro se hace necesario aceptar lo imprevisible que acompaña el contacto exterior, la disonancia (Mèlich, 2021). Así pues, actuar implica exponerse a una sanción real, como la muerte, el castigo, el sufrimiento corporal o la violencia. En ese sentido, la parálisis funciona como un dispositivo que se encarga de regular el riesgo que acarrea la vida; Ana lo convierte en un modo de existencia dentro de la forma de vida dominante: la autoritaria. Sin riesgo, se anulan los vínculos con la alteridad y, en consecuencia, también la acción; cuando esta desaparece, solo queda la parálisis. La elipsis que acompaña la vida de la protagonista posterior a dicha ruptura, junto con la fragmentación y la recurrencia de imágenes de inmovilidad, fija desde el enunciado la imposibilidad de inscribirse en un régimen de acción.

La dimensión del carácter es influenciada por la dimensión social (interacciones) y la dimensión cultural (formas de vida). La sociedad y la cultura establecen patrones de comportamiento para el sujeto, visibles a través de su hacer sincrónico. De este modo, las instituciones imponen un deber colectivo que está por encima del querer individual, hecho que ilustra la necesidad de controlar el comportamiento de los sujetos para homogenizarlos y favorecer

las respuestas automatizadas, carentes de reflexividad, características de la modernidad fragmentada (Han, 2023).

El carácter pasivo de Ana la vuelve susceptible a las influencias de los individuos con quienes interactúa; sus relaciones con Valeria y Lorenzo determinan su perspectiva social, así como las instituciones modalizan su comportamiento hasta llevarla a adoptar esos discursos como propios. Dicha pasividad constituye una modalidad del carácter producida por las exigencias institucionales y la experiencia vivida, configurando una relación con el mundo marcada por la regulación de su hacer.

4 Estilo e identidad

4.1 Valor del efecto de estilo

Hasta este punto, el análisis se ha concentrado en la identidad de Ana. En un primer momento, el estudio señaló los rasgos de estilo en algunos programas narrativos que podían ser considerados como “roles”, es decir, efectos de permanencia. Se hizo énfasis en la disposición competitiva de la protagonista durante su infancia, adoptada a partir de las imposiciones de los dispositivos institucionales que guiaron su formación (la escuela y la familia). No obstante, dicho rasgo se reduce de manera notoria en su edad adulta, con esporádicas apariciones. Sumado a este deseo de superposición ante los otros, el personaje se sanciona a sí mismo y a los otros por medio de una evaluación corporal que ilustra una isotopía de la apariencia favorecida por los campos léxicos de descripción física unidos al valor del sujeto. Estos rasgos identitarios perseveran hasta los quince años de la protagonista. Sin embargo, se reducen una vez se reencuentra con Valeria.

Igualmente, el personaje se caracteriza por su incapacidad de agencia, cada vez más marcada en su crecimiento. En los primeros años de su infancia, la protagonista enuncia episodios de rebeldía, cada vez más escasos con la imposición de la pulcritud, del silencio y de la obediencia ciega. Dicha imposición favorece la actitud de parálisis del personaje ante los eventos a los que se enfrenta, como la violación de Saturia y la suya. Desde esta perspectiva, la inmovilidad se vuelve un rasgo estructural de su identidad que se preserva hasta su edad adulta y se refuerza después de los ocho años con la pérdida de su mejor amiga de infancia, Julieta. La no-agencia del personaje posee un correlato en la forma por medio de la elipsis enunciativa (omisión de sujetos y tiempos), de la ausencia de verbos de acción, de la sintaxis telegráfica y de otras estructuras que suspenden el hacer.

Ahora bien, estos roles estilísticos que asume el personaje (Fontanille, 2016) se encuentran acompañados de enumeraciones acumulativas y adjetivación cuasi sinonímica que se encargan de ilustrar la insistencia sobre la norma y la redundancia. Por el lado de la superposición del yo, se le agrega el discurso irónico, cargado de latiguillos y enfocado en campos léxicos que señalan la superioridad física o intelectual de Ana en comparación con la de sus compañeras. A su vez, se destaca un léxico de competencia y adquisición, de modo que se focaliza al cuerpo como criterio de valor. Los efectos de permanencia se enuncian con una sintaxis fragmentada, unida a través de conjunciones que mezclan su pensamiento con el de la empleada doméstica que le recalca constantemente cómo debía hablar o vestir. De modo que, tanto en uno como en otro rasgo, los recursos formales refuerzan la saturación de la conciencia por la imposición de los discursos institucionales encargados de controlar el comportamiento. Dicha configuración formal permite identificar la lógica de censura que atraviesa la novela.

Hasta aquí, la parálisis deriva de la obediencia al orden institucional encargado de regular los cuerpos en su interacción con el mundo. Esto refuerza en el personaje una disposición conductual que resulta de su relación con el ambiente, es decir, la familia, la escuela y las normas sociales. En el caso de Ana, su docilidad no viene dada por un deseo de agradar al otro, sino por la sumisión o complacencia a la normatividad, por ejemplo, al intentar agradar a las monjas para obtener un beneficio o su incapacidad de hablar ante algo que considera injusto. Dicha docilidad institucional lleva al personaje, con el transcurso, a la inmovilidad, favorecida por imágenes como “pájaro en el agua y el pez en el aire”, la isotopía de la quietud y la repetición semántica de estados de inmovilidad. Este comportamiento se instala, a su vez, debido a la influencia que ejerce no solo el orden institucional, sino la clase social elevada a la que pertenece, en donde el privilegio está condicionado por la obediencia.

La sobrecarga descriptiva acompañada de redundancia semántica y enumeraciones prolongadas refuerza la imagen de asfixia que acompaña al personaje constantemente desde su infancia hasta su edad adulta. Esto señala una experiencia subjetiva recurrente: la forma en la que la protagonista experimenta el entorno en el que se mueve, así como las interacciones sociales que mantiene. De esta manera, se señala una tensión entre el individuo y las estructuras sociales que ilustra la pérdida de autonomía de Ana frente a su vida, a partir de la opresión que ejerce sobre ella el medio que disminuye el espacio de la singularidad.

La imposibilidad de agencia, la docilidad, la parálisis y asfixia deben su origen a la lógica de censura sobre la cual se construye la obra, no solo desde el contenido violento, sino desde la forma, como se ilustró anteriormente. A ello se suma la degradación del cuerpo desobediente de Ana durante su infancia y del cuerpo adulto de los sujetos que son llevados a prisión. Esta forma de caracterización corporal toma relevancia en el momento en que los individuos se sublevan

contra el orden que los controla. En el caso de Ana, esto ocurre durante su pataleta. Las animalizaciones, onomatopeyas, el uso de fricativas sordas y vibrantes simples que generan el efecto fonológico de aspereza y castigo son modos en los que la forma refuerza la violencia contra el cuerpo y la degradación que este sufre frente al desacato. Estos recursos permiten señalar la corporalidad como objeto de control y vigilancia por parte de las instituciones, en donde el léxico de pulcritud y disciplina, unidos al cuerpo, indican la necesidad de regulación de conductas mínimas. A su vez, la materialidad corporal se vuelve soporte de inscripción y no de acción, de ahí que predominen los verbos de estado. Así mismo, se focaliza la percepción de los estímulos que rodean al personaje hasta asfixiarla y hay una ausencia de transformación.

Así mismo, dicha insistencia en prácticas corporales institucionalizadas implica un silenciamiento total por parte del personaje ante cualquier hecho, como es el caso de la violación. Estos episodios se caracterizan por una elipsis enunciativa: el personaje no hará alusión a este hecho en ninguna circunstancia y solo los revive a través de un episodio traumático sobre su cuerpo. La imposibilidad de nombrar la experiencia traumática (muerte de Julieta, violación de Satoria, violación propia, muerte de Valeria) señala la continuidad de la isotopía de pureza que enaltece al cuerpo vestido, peinado y aceptado socialmente, pero que excluye la violencia física, la descomposición del cuerpo y la sexualidad. De este modo, se refuerza una coherencia simbólica en la que solo hay cabida para el cuerpo pulcro y limpio del que se ocupa la escuela, a través de la disciplina y la regulación de conductas. En este sentido, la escuela domestica la corporalidad, por lo que el cuerpo atravesado por la violencia sale de esa lógica de pureza en la que se halla inscrito. Así pues, la violación pertenece a un registro que no hace parte de la normatividad, de modo que solo se nombra el cuerpo disciplinado, mientras que el transgredido se vuelve indecible, característica de la censura.

Las recurrencias que constituyen la identidad de la protagonista ilustran una fragmentación de su conciencia a través de los discursos reflexivos penetrados por discursos propagandísticos, religiosos, políticos sin que se asuma una postura propia. No obstante, algunas de estas recurrencias se reducen o se incrementan luego de la ruptura que sufre el personaje a los ocho años, marcada por la muerte de Julieta. Con ese evento Ana interioriza el castigo, la parálisis aparece como mecanismo de defensa ante la agresión corporal que sufre. Dicha respuesta defensiva la conduce a un repliegue corporal. La curiosidad y desobediencia que presentaba en su infancia, aunque poca durante sus paseos a la finca, desaparece por completo. La elipsis enunciativa se abre desde este acontecimiento hasta su violación, después de esta, una elipsis aún mayor (once años) se instala y con ella el discurso auto reflexivo.

La muerte de Julieta marca el paso de una acción potencial ante el desacuerdo, que estaba presente en sus primeros años de vida, a una parálisis estructural que funciona para el personaje como un regulador del riesgo. Funciona, además, como una anestesia generalizada que le impide mostrar su afectación ante el mundo. De este modo, el poder-hacer desaparece y pasa ahora a integrar el poder institucional completamente, sin que vuelva a presentarse alguna sublevación de su parte. A partir de este momento, el personaje efectúa auto amonestaciones a su comportamiento, de forma que la vigilancia instalada desde la escuela y soportada bajo el panóptico cristiano de observación constante, pasa ahora a ser interna.

Igualmente, con la pérdida de su amiga, la posibilidad de ser reprendida en su cuerpo pasa a ser una amenaza por parte de las monjas que se actualiza en el entierro de la niña. Allí Ana identifica la pérdida de la pierna de su amiga como un castigo a la desobediencia, a la vez que comprende la muerte y el olvido que esta representa para el sujeto abandonado posteriormente. De allí emerge el miedo y la angustia como estados afectivos disfóricos que la llevan a “acurrucarse,

arrastrarse, escurrirse”, es decir, la conducen a replegarse. Estos episodios son caracterizados por campos léxicos de violencia, unidos a fricativas sordas, vibrantes simples y múltiples que favorecen la animalización y el sometimiento corporal.

El discurso del personaje también evidencia una transformación posterior al encuentro con Valeria en comparación con los primeros años de su vida. Si bien este mantiene su fragmentación y polifonía, en su época adulta, este se torna reflexivo, con una conciencia sobre el sistema que gobierna. De modo que el egocentrismo infantil y la competencia corporal toman ahora un tono nostálgico acompañado de campos léxicos ligados a la naturaleza como mecanismo para salir de la saturación en la que se encuentra. Su discurso sigue siendo un reservorio de voces, motivo recurrente a lo largo de la obra a través del EIL.

Previo a la muerte de Julieta, el personaje proyecta su futuro, sin embargo, posterior al hecho se instalan dos elipsis enunciativas marcadas por la violación de la protagonista. Esto alude a la imposibilidad de devenir para el personaje, a la continuidad sin transformación. Así, durante su infancia se ilustran rasgos de la singularidad del personaje en sus reacciones particulares ante hechos como la pérdida de su primer diente. A esto se suman las lecturas del periódico bajo las sábanas, los cuestionamientos sobre los testimonios que oía, las visitas a Rosa Melo. Mientras que en su edad adulta no se narra ninguna acción puntual a la que el personaje deba enfrentarse, el único hecho que toma lugar es el reconocimiento del cadáver de Valeria, a pedido de Lorenzo. En las oficinas del DAS, aunque conciba como inaceptable el modo de proceder sobre su cuerpo y el de los demás, Ana permanece automatizada sin que haya una respuesta singular al entorno.

Desde esta perspectiva, los procedimientos estilísticos no solo configuran la forma, no se trata de un contenido violento y opresor por narrar los hechos que conciernen al Bogotazo, la dictadura de Rojas Pinilla o la instalación del Frente Nacional, sino que dicha represión hace

cuerpo en el texto y en la construcción identitaria del personaje. Ana asume como propio un estilo de vida que se vuelve una manera de supervivencia, a través del comportamiento regulado, homogéneo y automatizado que reduce la posibilidad de riesgo, aunque le imposibilite el habitar en el mundo con una adecuada coherencia en relación con una idea de sí misma y de lo que vive.

Así pues, los procedimientos estilísticos que atraviesan la enunciación del personaje permiten identificar esta serie de efectos recurrentes que configuran el valor sensible del estilo. Como se ha ilustrado hasta ahora, las enumeraciones acumulativas, la redundancia de campos lexicales, la adjetivación cuasi sinonímica refuerza el efecto de saturación. Estos rasgos indican exceso, ya sea de la normatividad impuesta, como es el caso de los castigos, ya sea del derroche, como es el caso de la posesión de Rojas Pinilla. Esto indica que el abarrotamiento proviene siempre desde el orden institucional, ya sea por el goce o el sometimiento de los otros, es el poder el que se despliega en el campo de presencia y enuncia una experiencia de exceso que se manifiesta en la sobrecarga perceptiva del personaje.

Igualmente, la sintaxis telegráfica a través de la yuxtaposición de ideas sin conectores, de la ausencia verbal y de la preponderancia de frases nominales generan un efecto de asfixia, en la medida en que emulan una continuidad del flujo de conciencia del personaje, pero que se halla atravesado por los distintos discursos. Esto indica que la aparente continuidad del pensamiento se fragmenta en la medida en que se interponen otras voces y se anula la propia. A este hecho se añade la elipsis enunciativa, encargada de reforzar la discontinuidad a través de la transgresión corporal. Esto indica que a la penetración discursiva se le suma la corporal, el cuerpo agredido por el castigo y la violación enfatiza la idea de anulación, no solo de la conciencia, sino de la totalidad del sí mismo. A partir de la elipsis, se instala la sensación de vacío, reforzada desde la isotopía de la inmovilidad que produce la sensación constante de estancamiento y ausencia de transformación,

fundamentada a su vez por la imagen transversal de “soy un pájaro sin alas” o “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”.

La saturación es un efecto de estilo estable que se despliega a lo largo de la diégesis, mientras que la elipsis se incrementa posterior a la primera ruptura y se amplía después de la violación y el desplazamiento forzado, es decir, de la doble transgresión violenta. La animalización es un efecto que se refuerza cada vez que aparece la necesidad de la represión por medio de la agresión. Esta refuerza la deshumanización a través de la sobrecarga del poder sobre el sujeto, la elipsis radical produce borramiento y enfatiza en el silencio como principio rector, al igual que el orden y la pulcritud. Un recurso formal incide en los otros, con el fin de acentuar ciertos rasgos identitarios. En conjunto, estos efectos de estilo configuran un campo sensible que se encuentra dominado por la docilidad, la parálisis, la asfixia, la suspensión y el silenciamiento que no dependen del contenido violento narrado, sino del modo en que la violencia toma cuerpo en el texto.

4.1.1 Intensidad del efecto estilístico en relación con su distribución

Una vez identificados los valores del estilo en términos de percepción e identidad, es indispensable resaltar la distribución de estos rasgos a lo largo de la diégesis. Esto se hace con el fin de analizar la identidad textual, es decir, el modo en que el estilo hace cuerpo en el texto, como un efecto de coherencia sensible y axiológica que emerge de la articulación de procedimientos estilísticos, formas de enunciación y configuraciones discursivas (Fontanille, 2016). La identidad textual no se remite a una identidad del libro en sentido editorial, sino a la manera en que el texto construye su consistencia enunciativa por medio de recurrencias de patrones formales, figurativos y modales que producen una forma determinada de presencia discursiva. El estilo no constituye

un ornamento formal encargado de dificultar el acceso a la narración, como han mencionado los críticos de la obra, sino que se trata de una praxis en la que se reconocen efectos de identidad (Fontanille, 2016). Esto indica que el estilo puede ser caracterizado a partir de hechos textuales y discursivos que pueden ser atenuados o intensos, por un lado, y difundidos o concentrados, por el otro. La instancia de enunciación se encarga de hacer más o menos visibles algunos de estos rasgos y las valoraciones que de estos se hacen derivan de dicha presencia en el plano textual (expresión) y discursivo (valores).

Así pues, el estilo es la forma en que el sujeto aparece en el discurso, en el caso de Ana, fragmentada, silenciosa, dócil, paralizada. Estos elementos no se enuncian en el contenido, sino en la forma, de modo que el estilo es una experiencia perceptiva de la estructura. Para ello, la identificación de las recurrencias y rupturas en la identidad del personaje es indispensable, en vista de que la identidad se construye en esta dinámica. A partir de este proceso analítico llevado a cabo durante los dos primeros capítulos, se procede a identificar los rasgos en relación con el espacio de distribución de dichos efectos, es decir, qué tan fuerte se percibe ese efecto estilístico y qué tanto aparece a lo largo de la diégesis. A partir de este cruce entre intensidad (alta o baja intensidad perceptiva) y distribución del efecto se llega a un primer juicio de la identidad textual que servirá de base para la caracterización de los efectos estéticos.

La recurrencia de la elipsis narrativa dentro de la obra aparece en momentos puntuales (distribución narrativa), es decir, se hace presente en relación con el episodio de la muerte de su amiga Julieta, el de la violación y el de la pérdida de Valeria. Sin embargo, es un recurso reiterativo en la construcción sintáctica (enunciación) en la que se omite el complemento o incluso el sujeto agente. Esto indica que este recurso estilístico mantiene una intensidad perceptiva elevada, de modo que resulta llamativo en los instantes en que la protagonista se resigna al orden institucional

y cae en el silencio. A su vez, su presencia en relación con la ausencia del agente reactualiza constantemente la sensación de suspensión en la que queda posterior a los traumas, es decir, sin anclaje, en pausa, sin que pueda afirmarse plenamente.

Sumado a esto, su distribución en el texto es amplia, en vista de que aparece vinculada no solo a momentos de tensión para la vida del personaje, instantes en los que desea actuar por iniciativa propia, pero decide acatar, sino también dentro de la sintaxis de la diégesis. Esta doble condición de alta intensidad y distribución permite inscribir este hecho de estilo en un régimen de temperamento (Fontanille, 2016). En este régimen, el rasgo se preserva a lo largo de la narración sin que la repetición lo diluya, en vista de que se encuentra favorecido por otros elementos de estilo como las enumeraciones prolongadas y la ausencia de puntuación. Esto configura una forma de presencia de Ana en el texto caracterizada por la recurrencia de procedimientos que insisten en la suspensión. En vista de que este hecho estilístico perdura en la extensión de la narración, este permite identificar el modo en que la identidad de Ana se fija desde la indeterminación.

Ahora bien, la construcción sintáctica de la obra se caracteriza por dar paso al flujo continuo de pensamiento en el que se insertan enumeraciones nominales, aliteraciones, onomatopeyas, presencia de fricativas o vibrantes que caracterizan la dimensión sonora propia de la lírica, supresión de la puntuación, adjetivación cuasi sinonímica, discursos que perforan la conciencia de la protagonista sin ser interpretados. Todos estos no constituyen rasgos aislados, sino que configuran un sistema estilístico que se despliega recurrentemente en la obra. A pesar de la recurrencia de este hecho estilístico, su intensidad perceptiva es alta. Este se refuerza aún más en relación con los hechos coercitivos que se experimentan, ya sea la violación, la tortura de Lorenzo o las correcciones de su infancia.

De este modo, su distribución amplia en el espacio textual no anula el destello del rasgo, puesto que el paso de la instancia de enunciación a la otra es rápido, y esta nueva instancia se sitúa en otro tiempo y espacio con una sintaxis que modifica parcial o completamente estos rasgos. Esta continuidad discursiva sin pausas genera una experiencia de saturación y asfixia del campo de presencia del personaje que se hace permanente en el transcurrir de la diégesis. Así mismo, esto puede intensificarse por medio de otros rasgos que aparecen de manera puntual, tal y como sucede con la imagen de la caída y del pez en el aire y el pájaro en el agua.

El conglomerado de estos rasgos conserva una alta intensidad perceptiva. Cada vez que aparecen se encargan de actualizar la sensación de desbordamiento y de clausura. En algunos casos se favorece el derroche de poder o el exceso en el que se vive en la modernidad. A su vez, este conjunto de hechos estilísticos permite caracterizar el registro lingüístico de la protagonista en relación con los otros. La configuración enunciativa puede reconocerse a partir de las zonas de alta intensidad. El registro lingüístico de Ana se caracteriza por zonas de alta intensidad, es decir, de mayor concentración, de estos elementos concatenados en un flujo de pensamiento continuo: un discurso cargado de latiguillos, de enumeraciones corporales, de fórmulas religiosas, de canciones, de refranes, de eslóganes publicitarios, de clichés ideológicos, de lugares comunes, de leyendas populares. A estos rasgos se le suman la ironía infantil cargada de referencias religiosas y el discurso reflexivo de la adolescencia perforado por todas las voces anteriores, gracias a estos rasgos es posible identificar el registro de la protagonista dentro del flujo de voces presentado por el EIL.

En cambio, el ingreso de las voces populares usualmente inserta un registro lingüístico caracterizado por sincopas y apócope, además de los latiguillos, las referencias religiosas y los refranes. En estos segmentos la intensidad de los procedimientos tiende a atenuarse, aunque se

preserva la marca cultural. Por el lado de la instancia institucional, su registro posee un tono solemne marcado por una puntuación clara, con campos léxicos de represión y control que se acompañan de enumeraciones y lugares comunes. Esto refiere a una variación interna que, aunque actualiza estos recursos, hace énfasis en determinados registros que permiten identificar zonas de mayor y menor intensidad dentro de una misma configuración discursiva.

Estos hechos de estilo marcan continuidad, falta de segmentación, repetición, acumulación, e indican un régimen de inmovilidad y docilidad. Esta construcción se fundamenta no solo en el contenido de eventos traumáticos, ya que estos rasgos acompañan episodios de la infancia y de egocentrismo del personaje; sino en el conjunto de procedimientos estilísticos recurrentes que refieren a la parálisis que acompaña la vida de Ana. De la misma manera, la textura sonora del discurso (la recurrencia de fricativas y vibrantes) acompaña estos episodios en relación con las ideas despectivas corporales hacia la protagonista o el discurso irónico de la misma, favorecedoras de una textura áspera y rompe con el flujo de pensamiento.

Este sistema estilístico que produce la parálisis dentro de la diégesis funciona como un temperamento (Fontanille, 2016). En este régimen, la repetición no reduce el efecto como generalmente ocurre con un rasgo que se mantiene hasta volverse imperceptible. En el caso de la obra, la redundancia reactualiza el efecto con pequeñas variaciones, de ahí que no se invisibilice, sino que se refuerce para marcar una forma de organización dominante del discurso en el que el cuerpo está sometido. La insistencia refuerza la imposibilidad de escape, sugerente de una lógica de vigilancia constante que perfora todos los flancos del personaje. La convergencia de estos procedimientos hacia un mismo efecto (la parálisis) ilustra la configuración de un régimen estilístico coherente, en el que los distintos recursos mencionados contribuyen a consolidar una misma forma de presencia en el discurso.

Ahora bien, a lo largo de la diégesis se identifica la isotopía figurativa de la caída que se vincula a episodios de descenso, impacto o contacto con el suelo, así como a la disposición corporal de los sujetos y a la focalización sobre el cuerpo fragmentado (solo piernas, genitalidad y sangre). Igualmente, esta metáfora se asocia a eventos de ruptura ya sea individual o colectiva, como es el caso de la pérdida de la inocencia (caída del primer diente), de la violencia física (violaciones de Ana y Satoria), de los asesinatos (Valeria y Gaitán, el líder político) y de los accidentes (caída de Monse y Julieta). Sin embargo, estos eventos aparecen distribuidos a lo largo de la obra, sin concentrarse en un solo punto. Esto indica que la red de relaciones que se establecen se reconoce a través de la acumulación, de la aparición del mismo rasgo en múltiples fragmentos.

De esta manera, la distribución del hecho estilístico aparece a lo largo de la obra como red estructural de las experiencias del personaje, aunque su percepción no es inmediatamente ostensible del estilo, es decir, la intensidad de este rasgo es baja en la medida en que se reconoce por acumulación y no por su destello. Esto sitúa el rasgo de estilo en un régimen de originalidad (Fontanille, 2016) en el que la concentración es amplia, pero la intensidad perceptiva baja. Así pues, mientras que el temperamento impone una marca perceptible de la identidad y permite identificar rasgos del registro lingüístico, la originalidad configura una coherencia difusa que permanece latente, al igual que la configuración de eventos disruptivos traumáticos. De ahí que el rasgo aparezca en pasajes similares, es decir, gracias a la configuración yuxtapuesta de los eventos, se reactiva el rasgo. Desde esta perspectiva, la estructura soporta el contenido traumático que encierran estos hechos, por lo que permanece difundida, sin que se haga presente a simple vista, sino con la actualización del recuerdo.

Aunque esta isotopía figurativa de la caída se encuentre vinculada al régimen de la originalidad que aparece como forma de estructuración latente del trauma, es necesario resaltar la

postura boca abajo del cuerpo que ocurre específicamente en los episodios de violación. Allí podría aludirse a un rasgo impactante, en tanto que es la acción conclusiva que cierra la violación de las dos niñas (Ana y Satoria). De manera que el trauma viaja a través de la conciencia del personaje y estructura su experiencia. No obstante, en el momento en el que acontece se muestra con una intensidad perceptiva alta que desaparece inmediatamente después. Esto ilustra una individualidad (Fontanille, 2016) que se asocia específicamente a este hecho de violencia corporal al que se unen otras experiencias futuras del personaje sin que esta postura corporal se repita. De modo que esta figura se vuelve intensa, pero de baja concentración, es decir, aparece en momentos críticos y de irrupción. Así, no se trata del contenido traumático que representa la violación, sino del modo en que este permanece latente en la estructura posterior a la ruptura, a través de la forma.

En relación con la isotopía figurativa de la caída, aparece la fusión del cuerpo con la naturaleza como mecanismo de escape de Ana en medio del caos que representa para ella la modernidad. Este rasgo aparece una vez que la protagonista se entera de la muerte de Valeria, desde ese punto viaja en su memoria a la muerte de su amiga Julieta y, a la vez, rememora otros episodios de su pasado. En algunos momentos de esa rememoración alude a su cansancio y a su necesidad de fundirse con la “savia vegetal”. De modo que se hace posible señalar la baja distribución de dicho rasgo, en oposición a la intensidad perceptiva, en la medida en que la imagen de la caída del árbol aparece en una posición estructurante de la diégesis como lugar de inicio y fin. Esto corresponde al régimen de la individualidad (Fontanille, 2016), lo cual construye una identidad textual vinculada a los puntos de irrupción, gracias a que el rasgo destaca zonas en donde el estilo se hace más visible e ilustra una transformación.

Este hecho estilístico de unión del cuerpo con la naturaleza preserva la isotopía de la caída, pero en esta relación los rasgos se hacen más intensos y se configuran a partir de otros vínculos.

La caída como originalidad permanece distribuida de manera difusa (latente) y organiza la experiencia a partir de la corporalidad, mientras que ahora la caída se constituye desde la naturaleza. Así, este rasgo, a diferencia del que posee mayor difusión (originalidad), señala puntos de concentración en los que la presencia del sujeto se hace más fuerte textualmente, de manera que este rasgo no configura una continuidad, sino que sostiene la fragmentación textual.

Igualmente, la metáfora asociada al episodio de la muerte de Valeria “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua” aparece vinculada a un núcleo puntual que se reactiva en rememoraciones a hechos de la infancia de Ana. Esta configuración metafórica del desajuste invierte el orden natural de los elementos y acompaña los hechos de estilo de la caída y la naturaleza. La caracterización del pájaro se vincula a los personajes Julieta y Valeria en determinados episodios, siempre *post mortem*. De manera que primero aparece esta relación y luego se instala el extrañamiento a través de la imagen anómala, marcador de la intensidad perceptiva. El derrumbe natural (caída) unido a la inversión de ambientes para el animal aparecen como imagen vinculada al momento de mayor tensión en la vida del personaje, la muerte de Valeria, que reactiva los motivos ya inscritos (trauma de la violación, de la muerte).

Desde esta perspectiva, la metáfora se inscribe en un régimen de individualidad. A pesar de que la isotopía de la caída en relación con la violación y la caída del árbol fusionado con el cuerpo operan como regímenes de individualidad, no todas se caracterizan por el mismo tipo de irrupción textual. La primera marca la ruptura corporal-física que reaparece a través de otros rasgos de estilo dentro de la diégesis (flujo de pensamiento unido a frases yuxtapuestas). La segunda se vincula con la reorganización del sentido global (estructural), rasgo único que aparece posterior a la muerte de su amiga Valeria, pero que se despliega un poco con la pérdida de Julieta. Mientras que la metáfora se inserta como rasgo de brillo que rompe con la continuidad sintáctica de la

diégesis. Dicha imagen anómala (ruptura ontológica) se inserta en *itálica*, en medio del flujo de pensamiento y de las enumeraciones nominales. Su aparición repentina refuerza la idea de ruptura del orden lógico, de la correspondencia hombre-mundo, en este caso la intensidad del rasgo desestabiliza el flujo de pensamiento.

Otro de los hechos de estilo disruptivo es el discurso irónico del personaje, ocurrido en el episodio del berrinche y en los momentos de superposición del yo ante los otros. Este discurso aparece únicamente vinculado a estos dos hechos, es decir, su distribución textual es corta, mientras que su intensidad es alta. En la medida en que implementa alargamientos fonéticos, exageraciones, animalizaciones, flujo de conciencia, onomatopeyas, se exalta su presencia en el discurso. De este modo, su intensidad se ancla a lo fonológico, a través de la imitación deformada y la inversión de adjetivos atribuidos a los santos cristianos del catolicismo. Con el evento de la pataleta aparece nuevamente un régimen de individualidad, pero en este caso la ruptura proviene del discurso de Ana dirigido a las instituciones, de forma que la irrupción se vuelve ahora enunciativa-valorativa.

Ahora bien, el discurso irónico opera en distintos regímenes según su configuración textual. En el caso de la superposición del yo que caracteriza la identidad de Ana en su infancia aparece configurado a través del campo léxico corporal de la belleza o el de habilidades académicas y sociales. Este discurso ilustra un desvío narrativo dentro del mismo flujo, caracterizado por las pasiones. En un inicio puede estar cargado de angustia en relación con la pérdida de Julieta, pero pasar inmediatamente a la envidia que siente de sus compañeras que se muestran superiores a ella. Este rasgo instala un principio de coherencia difusa, refiere a la organización latente de ciertas manifestaciones que prevalecen en la construcción identitaria del personaje, por ello, incluso en su adultez este rasgo aparezca por pequeños momentos.

Para cerrar esta primera identificación de los rasgos textuales de la identidad, se puede señalar que hay una predominancia de ciertos regímenes que soportan la identidad del personaje a través del estilo en relación con su intensidad y su distribución. Los rasgos que tienden al temperamento y a la originalidad son menos predominantes en comparación con aquellos que refieren a la individualidad. Mientras que el temperamento contribuye a la estabilización de ciertos rasgos (persistencia), la originalidad resalta estructuras latentes transversales (el trauma). En cambio, la individualidad se concentra en una desviación localizada, vinculada a una ruptura, de forma que reconfigura la identidad del sujeto en el plano textual al introducir la crisis. Así pues, el estilo señala los momentos en los que la identidad cambia, esto indica que la estructura textual ilustra en sí misma la dinámica identitaria de permanencia y rupturas, que, aunque parezcan estables, en realidad funcionan en la misma lógica del *idem* (temperamento) que intenta recubrir al *ipse* (individualidad).

La siguiente tabla tiene como objetivo ilustrar la relación existente entre los rasgos estilísticos identificados y la intensidad con la que son percibidos en el espacio textual, así como su grado de distribución a lo largo de la narración. A partir de este cruce, se reconoce el régimen estilístico al que pertenece cada rasgo y sus efectos en la configuración de la identidad del personaje aquí analizado.

Tabla 17

Intensidad del efecto estilístico en relación con su distribución

Régimen estilístico	Intensidad perceptiva	Distribución textual	Rasgos de estilo	Construcción identitaria por medio del texto
Temperamento	Alta	Amplia	Elipsis narrativa y sintáctica. Acumulaciones y enumeraciones.	Construye una identidad textual marcada por la suspensión, la docilidad

			Ausencia de y la parálisis. La puntuación, flujo repetición no debilita el continuo de efecto, sino que lo conciencia y reactualiza saturación sonora constantemente. (fricativas, vibrantes).
Originalidad	Baja	Amplia	Isotopía figurativa de la caída; red de Organiza de manera relaciones entre latente la experiencia accidentes, traumática. El rasgo no violaciones, destaca por sí mismo, asesinatos y pérdidas; sino por su acumulación recurrencia de cuerpos y difusión a lo largo de fragmentados y la obra. descendentes.
Individualidad	Alta	Reducida	Postura corporal Señala momentos de boca abajo en las ruptura identitaria. violaciones; metáfora Produce irrupciones «soy un pez en el localizadas que alteran aire, un pájaro en el el orden discursivo y agua»; caída del marcan árbol asociada a transformaciones del Valeria. sujeto.

4.1.2 Intensidad del efecto estilístico en relación con el tiempo (identidad discursiva)

Hasta aquí se ha descrito la morfología del estilo en relación con los rasgos y su concentración en la diégesis, así como con su distribución en el espacio textual. Por su parte, el presente apartado centra su interés en la identidad discursiva, es decir, la forma en que se construye la identidad en el tiempo. De modo similar, la distribución textual de los rasgos estilísticos corresponde a valores, modos en los que el estilo mantiene, transforma o rompe la identidad. Dicha identidad funciona en la dialéctica de la preservación (rol estilístico) y de la innovación (actitud estilística). La primera enfatiza la estabilidad y el reconocimiento, a la vez que se concentra en las

modalidades del saber-hacer y el deber-hacer. Por su lado, la segunda enfatiza el cambio y la invención, como una identidad en construcción que reposa sobre las modalidades del querer-hacer para llegar a un poder-hacer (Fontanille, 2016).

Así, la identidad que persevera se concentra en la obediencia a la norma, es decir, en un saber adquirido que se vuelve obligación. En cambio, la segunda se concentra en el deseo que motiva la acción y, más tarde, deviene en capacidad para inventarse “todos los sujetos conjugan esos dos regímenes, pero con equilibrios variables” (Fontanille, p. 321). Teniendo en cuenta que la perseverancia refiere al rol estilístico y la innovación a la actitud estilística, el personaje cambia constantemente de un rol a una actitud. Al igual que en la identidad textual, la extensión determina lo que estabiliza ciertos rasgos, como se ilustró en el caso del temperamento. Mientras que la intensidad (fuerza de la sorpresa o desviación), como fue el caso de la individualidad, ilustra el destello de la innovación.

Con base en esto, la recurrencia de algunos procedimientos de estilo tales como estilo indirecto libre, la inserción de discursos religiosos, escolares y propagandísticos, así como la fragmentación sintáctica, no solo configuran una forma de presencia en el plano textual, sino que ilustran la modalización del personaje. Ana está modalizada por los discursos que la atraviesan, es decir, se encuentra inscrita en un marco normativo que orienta su comportamiento, está modalizada por un deber-hacer impuesto por la regulación institucional. Así mismo, es posible identificar un saber-hacer que le ha sido impuesto en relación con su comportamiento social proveniente de la primera modalización y que se vuelve principio rector de la obra. No obstante, toda subjetividad es atravesada por regulaciones y lenguajes heredados. Por ello, la pregunta yace en la manera en que el personaje los articula, cómo se desplaza en torno a ellos y el grado de agencia que posee

frente a estos. Como ilustró el análisis, el personaje oscila reiteradamente entre todos estos sin estabilizar su posición enunciativa.

Desde esta perspectiva, la frecuencia con que el personaje ilustra, a través del estilo, la presencia de discursos ajenos y la fragmentación del propio es recurrente a lo largo de la obra. Se hace necesario recordar que esto no anula el destello estilístico, ya que, como se mencionó previamente, estos rasgos de estilo presentan zonas de mayor o menor intensidad de concentración según la instancia de enunciación. Sin embargo, esta frecuencia conduce al análisis hacia uno de los primeros tipos discursivos que caracterizan la obra, el régimen de tendencia (Fontanille, 2016). Ana no es un personaje que se encuentre en busca de un propósito dentro de la diégesis, sino que adopta los discursos que otros han depositado en ella, opera como un contenedor. Sin embargo, no se trata tampoco de que asuma dichos discursos como propios, sino que se desplaza entre ellos sin llegar a estabilizar una posición propia ni consolidarse como instancia de enunciación autónoma. En vista de que no es posible identificar un reforzamiento del discurso anterior, el personaje adherido a la tendencia oscila entre una y otra, por lo que cambiar de idea le resulta fácil, sin que esto implique el abandono total de la anterior.

La acumulación de estos rasgos estilísticos desemboca en la parálisis, como se aludió anteriormente. Esta indica una imposibilidad de convertir las modalidades del saber-hacer y del deber-hacer en querer-hacer y eventualmente en poder-hacer propios, modalidades de la identidad en innovación. El régimen de tendencia permite identificar una primera caracterización identitaria del personaje en la que se adhiere débilmente a formas ya instituidas, sin que haya un verdadero compromiso hacia ellas, como es el caso de la militancia política, asumida por la presencia de Valeria y Lorenzo. En efecto, este régimen instituye un modo dominante de funcionamiento, es decir, su frecuencia en el tiempo permite reconocerlo por su hacer cambiante.

Igualmente, se hace necesario señalar que estos rasgos estilísticos típicos de la tendencia no solo inscriben al personaje en la incapacidad de apropiación y en la saturación de formas sociales que aparecen en la modernidad, sino que sirven de indicador de la parálisis. Ahora bien, la parálisis en relación con el régimen de tendencia ilustra la imposibilidad de estabilización de un discurso propio que señala, a su vez, la incapacidad de integrar al otro como experiencia transformadora. En vista de que la protagonista no asume una postura propia estable, no hay forma de confrontar o asumir la alteridad, el otro aparece como otro discurso fragmentado que se incorpora al ruido moderno que la atraviesa. Así, la tendencia (plano discursivo) se manifiesta a través de acumulación discursiva (plano textual), lo cual produce un efecto de saturación, configura la parálisis del personaje y lo lleva a una imposibilidad de transformación.

Ahora bien, dentro del análisis efectuado a la identidad textual se hizo hincapié en la parálisis desde la fragmentación y desde la suspensión discursiva (efecto), es decir, desde la elipsis como forma. La diégesis posee dos grandes elipsis enunciativas, luego de la muerte de Julieta y la violación de Ana. Esta suspensión del hacer se refuerza desde la elipsis sintáctica que toma lugar a lo largo de la narración, a través de la omisión verbal que ilustra la imposibilidad de devenir (no poder-ser), acompañada de la ausencia del agente. Dichos rasgos de estilo ilustran un no poder-hacer unido a un deber-ser. La protagonista debe preservar su cuerpo de la suciedad y respetar el orden y la pulcritud que le ha sido impuesta, de ahí que haya un no poder decir nada posterior a la violación. Mientras que, en el caso de la pérdida de Julieta, la elipsis ilustra un no poder-hacer unido a un deber-hacer y a un saber. Ana no puede comportarse de forma inapropiada según la norma institucional, ya que sabe el castigo que puede correr su cuerpo.

La anulación del poder por medio del deber y del saber modalizan a Ana con un rol y una actitud baja, es decir, nuevamente se instala el régimen de la tendencia. Sin embargo, a diferencia

de la falta de compromiso que se ilustró previamente con la saturación discursiva, en este caso, la tendencia es caracterizada por la anulación total del agente. Este rasgo ilustra la imposibilidad de dinamismo frente a la cantidad de discursos que atraviesan su conciencia. Así pues, la elipsis favorece el corte, a la vez que funciona como operación discursiva. En la medida en que el no poder decir indica ausencia total de posicionamiento, se establece una modalidad de respuesta a las estructuras del poder. En efecto, además de indicar falta de apropiación y ausencia de transformación, la tendencia aquí configurada desde el estilo ilustra el vacío enunciativo de una postura estable propia. Así pues, aunque la elipsis suceda eventos disruptivos, en todos los casos esto no es indicador de innovación, en lo que concierne a la protagonista se indica una adherencia, el silencio instala un modo de existencia discursiva en relación con el orden.

Ahora bien, la ruptura da paso a la caída que aparece desde las rupturas sobre las cuales se establece la elipsis. Esta isotopía figurativa se construye a partir de posturas corporales en las que el rostro queda anulado, la presencia de la sangre unida a la parte inferior del cuerpo, la pérdida de miembros inferiores, los verbos de violencia unidos a campos lexicales infantiles y lúdicos, reforzada con vibrantes y oclusivas sordas. A partir de estos rasgos se configura la saturación que imposibilita al personaje para habitar en el mundo, es decir, para organizar su experiencia de modo individual y con discursos propios. Dicha isotopía figurativa refuerza la imposibilidad de actuar de la protagonista, en la medida en que no puede hacer a causa de un deber hacer que anule, a su vez, el querer del personaje.

Esto implica que la tendencia reaparece bajo una permanencia y una innovación que son aún débiles. A pesar de ello, si se analiza con cuidado la forma en la que este régimen discursivo opera, se puede señalar una transición. En un primer momento se señaló la parálisis, debido a la diversidad de discursos que penetran en la conciencia de Ana, indicador de una falta de

compromiso, ya que el personaje oscila entre estos. En un segundo momento, la elipsis dio paso a la fragmentación y al silencio como mecanismo, de modo que primero perfora y luego silencia y elimina por completo la voz propia. Mientras que, en el caso de la isotopía figurativa de la caída, la tendencia opera desde la penetración corporal, el cuerpo queda inmovilizado por la violencia, los castigos y la muerte.

De este modo, los discursos de orden y control ya establecidos buscan con insistencia incorporar al sujeto al sistema, volverlo parte de él. En efecto, bajo esta incorporación se busca instalar una constancia que preserve la actitud estilística baja (innovación), pero que refuerce el rol (preservación), es decir, su extensión en el tiempo. Así, los discursos existentes buscan establecer en el sujeto una cierta coherencia en su hacer, sin que necesariamente haya una voluntad elevada al inicio, lo que se llama un régimen de constancia. Desde esta perspectiva se hace posible señalar tres tipos de tendencia: la tendencia discursiva (EIL, fragmentación, saturación), la tendencia enunciativa (elipsis, silencio) y la tendencia corporal (cuerpo sometido, violentado). Así pues, la reiteración de estos rasgos en los distintos planos permite señalar la estabilización perceptible de un régimen de presencia que atraviesa la obra, la tendencia, que se vuelve reconocible como forma dominante.

La imagen de la caída toma mayor fuerza en el capítulo cero y veinticuatro en relación con el derrumbe del árbol como colapso total de la posibilidad por reencontrarse con la naturaleza. Ana acude a su reencuentro con la naturaleza, pero cuando se da cuenta, es demasiado tarde y la caída llega aplastante para mostrarle la imposibilidad de su hazaña. Posterior a la muerte de Valeria aparece ese intento de búsqueda, para darle un anclaje a su identidad venidera basada en los años de su infancia. Aquí aparece una tentativa por incorporar un deseo propio, es decir, un querer (actitud estilística) bajo un rol débil, en vista de que dicha actitud acaba de nacer. Con base en

esto, se instala un régimen de audacia proporcional al intento de fuga. Sin embargo, el árbol como figura del origen se desmorona como un “escenario”, lo cual ilustra que dicha innovación dura poco, su posibilidad para aferrarse y constituirse narrativamente ha quedado frustrada. El querer escapar no logra concretarse en el poder, en su capacidad para salir de aquello que le ha sido instalado como constancia. De ahí que posterior al hecho, durante el reconocimiento del cadáver de Valeria, el personaje ejerza auto amonestaciones con respecto a su comportamiento.

Por otro lado, la presencia del discurso irónico en el personaje no se halla vinculada permanentemente a la sublevación. Este se encuentra cargado de comparaciones como es el caso de su rivalidad con las compañeras del colegio que actúan como antisujetos para el personaje. Cuando Ana se compara pone en relieve aspectos físicos e intelectuales. Esta comparación constante se reduce con el transcurrir del tiempo, aunque se preserva en un grado menor hasta su vida adulta. En este caso, el discurso irónico comparativo sostiene un rasgo en el tiempo y lo vuelve coherente. No obstante, dicho rasgo no es adoptado voluntariamente por la protagonista, sino que proviene de una tendencia instalada por la escuela, que impone a sus estudiantes la pulcritud vestimentaria, la belleza, la delicadeza, la obediencia, la sutileza y el autocontrol. De ahí que a lo largo de su vida ejerza dicha comparación, sin que alguien más haya exaltado cualidades en el otro, como es el caso de Valeria. Este régimen de constancia ilustra el mantenimiento de un hecho que en su momento fue tendencia y que se incorporó hasta estabilizarse.

El reencuentro con Valeria no implica un compromiso emergente, sino una posibilidad de innovación que el personaje no logra asumir. Así, el personaje oscila entre el discurso de Valeria y el de su familia burguesa, sin llegar a poseer un compromiso con alguna de las dos partes. Esto indica que la forma en que la identidad de Ana persevera (aquello por lo es reconocida en el tiempo) es la dependencia, es decir, la anulación del yo ante la tendencia invasora. La audacia, por

su parte, aparece como respuesta del sujeto a la ruptura que vive con la pérdida de sus dos amigas como intento desesperado de huida que no logra concretarse. De modo que, el fracaso de la audacia restituye la tendencia.

Un último rasgo que constituye la identidad discursiva del personaje se encuentra vinculado a la metáfora que atraviesa la obra “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”. Previamente se había mencionado la saturación, fragmentación, acumulación y flujo continuo como una forma de la parálisis, de la asfixia. Esto refiere a un primer nivel estructural de dicha asfixia, sin embargo, la metáfora alude a un nivel figurativo. Dicha imagen permite una identificación del no poder, esto modalizado por un deber que el personaje reconoce y al que se somete sin convicción. De esta manera el régimen de la tendencia aparece en su capa final en la que afecta ya no solo el discurso, la enunciación y el cuerpo, sino el ser. El sujeto no solo es perforado por todos los flancos, sino que es llevado a un punto en el que ya no solo es imposibilitado en el hacer, sino en su habitar en el mundo, no poder-ser.

En ese sentido, bajo la lógica de la asfixia como valor dominante, los procedimientos analizados (elipsis, caída, saturación del capo de presencia, parálisis) no operan como efectos particulares, sino que se integran para configurar la condición global del mundo enunciado. En primer lugar, desde el exceso, la saturación no solo se concentra en la acumulación de elementos que penetran el cuerpo del personaje, del mismo modo que lo hacen los discursos que atraviesan su conciencia, sino que se convierten en imposibilidad de distinción. El personaje pierde la capacidad para reconocer los discursos propios de los ajenos, lo real de lo imaginario, lo artificial de lo natural. Las oposiciones permiten distinguir, organizar e interpretar el mundo, pero en la obra estas oposiciones empiezan a colapsar.

Dicha incapacidad para diferenciar las oposiciones acarrea una indiferenciación del sentido, es decir, la pérdida del valor. El valor se encuentra en la diferencia de un signo a otro dentro del sistema, una entidad es lo que la otra no, esto permite identificar que el valor es relacional (Saussure, 1916). Por ende, la ausencia de dicha posibilidad acarrea la desarticulación de las diferencias que hacen posible la producción de sentido. El personaje no puede orientarse, no puede decidir, lo cual permite comprender la estética de la asfixia como resultado de un mundo en el que las diferencias dejan de ser operativas, las categorías pierden su capacidad organizadora del mundo, traducido en la imposibilidad de actuar y de habitar el espacio.

Ahora bien, la asfixia opera también desde la falta, como es el caso de la elipsis narrativa y sintáctica que caracteriza la obra. Esta no solo favorece el silenciamiento y la ausencia de agente, sino la imposibilidad de narrar la experiencia, lo cual implica un borramiento de la posición enunciativa, la incapacidad del sujeto de narrar la experiencia (fractura identitaria) y de apropiarse de lo vivido, ya que Ana deja de asumir el rol de agente, no es fuente de acción ni de discurso. Desde esta perspectiva, la elipsis ilustra el no poder construir una enunciación completa, atribuible y situada.

Esto no solo sucede con la elipsis (falta), sino con la saturación que atraviesa la conciencia del personaje, la cual frena la apropiación de un discurso propio e instala un hacer cambiante y desobligado. Este mundo impide la apropiación de la experiencia, no permite la construcción de un relato en medio de la proliferación discursiva que fragmenta al sujeto, a la vez que obstaculiza la acción individual, elementos característicos de la modernidad líquida. De este modo, la elipsis participa de la estética de la asfixia, en tanto que bloquea el paso de la experiencia al lenguaje que refuerza el efecto de clausura en el que el sujeto no puede asimilar lo vivido y convertirlo en discurso.

La isotopía figurativa de la caída, por su lado, abarca la pérdida de anclaje corporal, estructural y ontológico. Esto no solo refiere a la desestabilización del personaje en relación con el mundo circundante, sino la imposibilidad de sostenerse en él, de forma que, la caída afecta la relación del cuerpo con el mundo, de ahí que rompa la posibilidad de estar en él. La ausencia de anclaje implica que no hay un eje estructural fuerte sobre el cual sostenerse, es decir que la recurrencia con que los cuerpos caen o se posicionan, así como la relación invertida entre el cuerpo y el espacio “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua”.

Desde esta perspectiva, el personaje no logra ni darle sentido al mundo (incapacidad para distinguir) ni enunciarlo (imposibilidad discursiva). La imposibilidad enunciativa implica el no poder representar, es decir, no poder establecer una relación con el mundo. En vista de que el sujeto no puede tener un contacto directo con el mundo natural, sino a través de la representación, que permite organizar, interpretar y dar sentido, su fractura impide la construcción de un vínculo estable entre el sujeto y el mundo. De esta manera, la estética de la asfixia se constituye como valor reorganizador de estos procedimientos, en la medida en que los proyecta como formas de imposibilidad. Es decir que la asfixia configura un mundo que no solo oprime, sino que, con el transcurrir, se vuelve inhabitable.

La siguiente tabla tiene como objetivo ilustrar la forma en la que los hechos de estilo refuerzan las modalizaciones que configuran la identidad del personaje, así como los rasgos que perseveran el tiempo y aquello que introducen posibilidades de innovación sin que lleguen a concretarse.

Tabla 18*Intensidad del efecto estilístico en relación con el tiempo (identidad discursiva)*

Hecho de estilo	Modalización dominante	Rol estilístico (perseverancia)	Actitud estilística (innovación)	Régimen discursivo	Efecto identitario
Saturación discursiva (EIL, acumulación de voces, fragmentación)	Deber-hacer / Saber-hacer heredados	Débil	Débil	Tendencia discursiva	Oscilación entre discursos sin apropiación de una voz propia. Indicador de parálisis.
Elipsis narrativa y sintáctica	No poder-hacer + deber-hacer No poder-ser	Débil	Débil	Tendencia enunciativa	Silenciamiento y vacío enunciativo
Isotopía de la caída (ruptura corporal, violencia, pérdida)	No poder-hacer	Moderado	Débil	Tendencia corporal	La inmovilización corporal se estabiliza como forma de existencia
Comparación irónica y rivalidad infantil	Saber-hacer social heredado	Fuerte	Débil	Constancia	Persistencia de esquemas competitivos e interiorización de valores institucionales
Búsqueda de la naturaleza (árbol, savia vegetal)	Querer-hacer	Débil	Fuerte	Audacia	Intento de transformación y búsqueda de un anclaje identitario
Fracaso del retorno a la naturaleza	Querer-hacer frustrado	Recuperación del rol previo	Innovación anulada	Retorno a la tendencia	Reinstalación de la parálisis

Hecho de estilo	Modalización dominante	Rol estilístico (perseverancia)	Actitud estilística (innovación)	Régimen discursivo	Efecto identitario
"Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua"	No poder-ser	Muy fuerte	Nula	Tendencia radicalizada	Imposibilidad de habitar en el mundo

4.1.3 *El estilo y el sistema axiológico de la obra*

Hasta aquí el análisis del estilo de la obra ha fijado su atención en la distribución de hechos estilísticos y la intensidad con que son percibidos en el espacio textual. Así mismo, se ha identificado el modo en el que dichos rasgos se distribuyen en el tiempo, con el fin de reconocer la preservación e innovación de la identidad del personaje analizado. Ahora, teniendo en cuenta que los valores se actualizan en la práctica y que estos determinan el hacer del personaje, el presente apartado se centra en el mundo de valores que se construye a partir del modo en que Ana enuncia, calla, repite, se paraliza e intenta transformarse, aunque fallidamente. Desde esta perspectiva, los procedimientos de estilo hasta ahora analizados configuran una forma de presencia en el plano textual a la vez que permiten identificar el sistema axiológico que regula la relación del actor con el mundo.

La recurrencia de ciertos rasgos de estilo tales como la acumulación de discursos, la parálisis, la elipsis y la fragmentación discursiva se inscriben en el régimen de la tendencia. Esto indica que el conjunto de valores predominantes implica la obediencia pasiva y la imposibilidad de constituirse como una instancia autónoma. Las voces religiosas, sociales e institucionales atraviesan la conciencia de Ana y le impiden estabilizar una posición propia. De este modo, se instala una primera gran oposición binaria: obediencia/resistencia. El estilo construye un sistema

ético en donde predomina la adhesión débil a normas externas, la anulación del agente, la imposibilidad de devenir y la adquisición de un compromiso individual. El personaje abandona plenamente el hacer, pierde su voz e incluso su lugar en el mundo.

En cambio, la resistencia no logra actualizarse como forma discursiva estable, ni es enunciada en el hacer del personaje, ya que este no logra oponerse al orden al que pertenece más que una vez durante su pataleta, lo que la hace aún más evidente. De ahí que la elipsis contribuya a la construcción de la resistencia y la favorezca desde el silencio, es decir, el texto organiza estilísticamente su no-presencia. Al igual que el personaje, impedido para actuar de forma independiente, la resistencia se encuentra estructuralmente inhibida, hecho ilustrado a través de la elipsis y de la parálisis que sufre el personaje.

Así mismo, estos rasgos estilísticos no se limitan a favorecer los efectos de suspensión, sino que instituyen una sanción negativa a la acción autónoma del sujeto. De este modo, se configura una segunda oposición: agencia/estatismo en la que la inmovilidad y el silenciamiento se imponen como condiciones dominantes. Esta lógica de obediencia-inacción organiza el comportamiento del personaje en su relación con el mundo y con los otros, a la vez que instituye una regulación corporal en la medida en que el cuerpo representa el acato (pulcritud) y la desobediencia (suciedad) al orden social establecido. Esto implica la anulación progresiva de la acción, de modo que el personaje se vuelve casi inexistente ante el no poder-hacer. De manera que los valores de orden ético tienen una incidencia directa en los valores estéticos, de ahí que la superposición del yo privilegie elementos corporales de belleza femenina para sobresalir y, a su vez, anule formas modernas de poner al cuerpo en contacto con el mundo.

La saturación que sufre el personaje viene dada por la acumulación de discursos que atraviesan su conciencia. Este rasgo estilístico es transversal a la obra a partir del EIL y señala que

la novela privilegia la pluralidad de voces por encima de la univocidad. Esto no solo busca descentrar el discurso, a través de un flujo de pensamiento en el que entran todas las voces, sino que instituye la forma en la que el sujeto es incapaz de reconocer la propia y de constituirse ante el conglomerado que la aplasta e inmoviliza. Más que articularse sobre la oposición voz propia / voz ajena, la novela pareciera poner en entredicho la idea misma de una "voz propia".

Por su parte, la isotopía figurativa de la caída privilegia la percepción que el sujeto tiene de la propia corporeidad después de haber sido agredido, como es el caso de las violaciones. Dicha imagen atraviesa la obra como una red de relaciones latente que sostiene el trauma y lo vehicula a lo largo de la diégesis, a través de las acumulaciones, de la postura corporal, de los campos lexicales infantiles-lúdicos acompañados de los campos lexicales de violencia. Esta figura introduce una visión del mundo marcada por la inestabilidad, de modo que se instala la oposición: continuidad/quiebre, estabilidad/inestabilidad que atraviesa la obra. Esto indica que el mundo deja de ser un espacio sólido sobre el cual se puede encontrar un anclaje, ya sea la caída física (posición boca abajo de los cuerpos); la simbólica (pérdida del diente, derrumbe del árbol); o la social (muerte del líder político), el mundo se instituye bajo el principio de descenso.

Desde esta perspectiva, el mundo deja de constituirse como un espacio habitable en donde sea posible permanecer, de allí que se despliegue la metáfora del pez en el aire. La obediencia, la inacción y la inestabilidad conducen al sujeto hacia el mundo colapsado, de modo que aparece una nueva oposición, mundo habitable/mundo inhabitable. El personaje se encuentra amenazado constantemente por el desmoronamiento que busca anular la última posibilidad de anclaje, el regreso al origen. La ausencia de un asidero con el cual resguardarse de la inestabilidad del mundo. La caída deja de ser un acontecimiento puntual y se convierte en una forma de estructura de la

experiencia del personaje. Así, la estabilidad no existe como valor en el mundo, el personaje no puede sostener una acción individual, ni construir una visión propia.

La naturaleza aparece disfrazada “escenario de cartón”, casi como un simulacro e introduce la oposición artificial/natural. Esta no se acentúa en uno de los dos polos, sino que colapsa al perderse la distinción entre uno y otro. Este colapso resulta análogo, aunque desde el nivel enunciativo, a la oposición voz propia/voz ajena, en donde el EIL borra las fronteras entre interior/exterior. En ambos casos, la diferencia entre los polos opuestos se diluye, lo que impide la constitución de la instancia de enunciación autónoma. De la misma manera, a lo largo de la obra lo real/imaginario se difumina a partir de recursos estilísticos, como se ilustró en el análisis (capítulo uno), de modo que las oposiciones (real/imaginario, interior/exterior) se vuelven indistinguibles en la experiencia del sujeto. Aunque la estructura se mantenga binaria, en la enunciación no se pueden separar, lo cual ilustra el colapso de la frontera.

La figura de la caída del árbol que abre y cierra la obra de manera cíclica contiene el sistema de valores que se despliega dentro de la narración en donde el sistema cultural regula la dimensión natural del sujeto. El mundo construido/mundo posible desaparece, la oposición se mantiene presente, pero uno de los polos queda sistemáticamente desvalorizado e inaccesible (la posibilidad), de manera que la naturaleza aparece como desviación. En la anulación de la posibilidad se instala la incapacidad para habitar en el mundo, ya que habitar indica una elección, asumir el riesgo. De modo que el colapso del árbol ilustra la anulación plena de la alternativa, de la elección, de la autonomía. La búsqueda del origen se configura como el intento por acercarse a un polo opuesto, es decir, la naturaleza aparece como posibilidad de reanclaje, pero su desmoronamiento sanciona el último intento del personaje. Así pues, el estilo configura un

universo en donde las oposiciones están latentes, pero a través de rasgos estilísticos las barreras desaparecen y en la experiencia del sujeto se valida solo uno de estos, la obediencia.

Para terminar, los procedimientos de estilo característicos de la obra ilustran una última oposición que engloba los rasgos descritos: simetría/asimetría. La primera se caracteriza por el equilibrio y la armonía formal. Si se retoma la composición estructural de la diégesis desde la dimensión sonora, se puede enfatizar la multiplicidad de voces, los latiguillos, los alargamientos fonéticos, las onomatopeyas, las animalizaciones acompañadas de oclusivas sordas y vibrantes, y la rima de los eslóganes publicitarios, con el fin de identificar la ruptura de la armonía producida por los sonidos fuertes que la acompañan. Sumado a esto, se hace necesario mencionar que estos rasgos se unen a través de una sintaxis fragmentaria, con ausencia de puntuación y que, a su vez, incorpora diversos discursos sin una delegación directa. La simetría requiere de orden, de una transformación de la materia que la haga clara y central, dos características que desaparecen en la diégesis a través de los distintos recursos estilísticos que buscan romper con la univocidad.

La siguiente tabla tiene como objetivo ilustrar las relaciones entre los valores identificados en la obra a partir de los procedimientos estilísticos que configuran la identidad de Ana. Los valores dominantes aquí mencionados se organizan en oposiciones cuyos términos no se actualizan de manera equivalente dentro de la narración. En todos los casos, uno de los polos es predominante y actualizado de modo recurrente, mientras que el otro permanece virtualizado, aunque son ambos los que se encargan de estructurar el sistema de significación. El sistema axiológico de la obra, sostenido en los rasgos estilísticos, permite reconocer una estética de la asfixia que emerge cuando el control, la inestabilidad, el desajuste y la indiferenciación convergen en una organización asimétrica del sujeto y del mundo circundante.

Tabla 19*El estilo y el sistema axiológico de la obra*

Valor dominante	Oposiciones axiológicas	Rasgos estilísticos que sostienen la oposición	Efecto sobre la identidad de Ana
Control	Obediencia/resistencia; agencia/estatismo	EIL, acumulación discursiva, elipsis.	Parálisis, Adhesión pasiva a discursos ajenos y anulación del hacer.
Inestabilidad	Estabilidad/inestabilidad; continuidad/quiebre	Isotopía de la caída, fragmentación corporal, metáfora vegetal.	Imposibilidad de encontrar un anclaje duradero. Clausura del horizonte de transformación.
Desajuste	Habitable/inhabitable; posibilidad/imposibilidad	Metáfora del pez en el aire y el pájaro en el agua	Extrañamiento y desajuste ontológico
Indiferenciación	Interior/exterior; real/imaginario; natural/artificial	EIL, superposición de voces, flujo de conciencia, rememoraciones, analepsis, prolepsis.	Disolución de la voz propia. Fracaso del reanclaje identitario.
Asimetría	Simetría/asimetría	Fragmentación sintáctica, acumulaciones, multiplicidad de voces, textura sonora áspera.	Mundo discursivo descentrado y caótico.

4.2 La cuestión estética del estilo

Hasta este punto, el análisis ha permitido identificar los procedimientos estilísticos vinculados a la distribución en el espacio textual y su relación con los efectos de estilo distribuidos en el tiempo. Esto ha permitido ilustrar el sistema axiológico sobre el que se encuentra construido la obra, a partir de hechos de estilo que producen efectos de identidad. No obstante, el estilo no se

limita al reconocimiento de estos procedimientos, ya que los rasgos estilísticos son susceptibles de producir, a su vez, efectos estéticos. En ese orden de ideas, el análisis de la identidad configurada a partir de la recurrencia y el destello al igual que el estilo, favorece la identificación de la estética en el sentido semiótico, es decir, el origen de los valores que organizan la obra. El presente apartado se concentra en el rastreo de esos valores obtenidos a partir del cruce entre lo textual y discursivo, es decir, del análisis de las unidades mínimas de significado sobre los cuales se construye la obra.

Así pues, el cruce entre la identidad textual y discursiva permite no solo reconocer los valores, sino también identificar las constantes y a las innovaciones del componente morfológico y discursivo. De este modo, es posible reconocer el principio organizador de la experiencia sensible del texto. A partir de la identificación de efectos dominantes se establecen los vínculos con los procedimientos de estilo transversales que contribuyen a la caracterización de dichos efectos estéticos, de manera que varias formas derivan en un mismo efecto (convergencia de formas). Con base en esto, se define el modo en que se vive el mundo en la obra, desde el plano sensible.

El recorrido analítico que llevó a la caracterización de la identidad textual dio paso a la distinción de los procedimientos estilísticos recurrentes que constituyen el estilo en la obra. Entre los recursos sintáctico y rítmicos destacan las enumeraciones prolongadas, la ausencia de puntuación y el flujo continuo; en el plano fonológico sobresalen las aliteraciones, las onomatopeyas, las fricativas y vibrantes, así como los alargamientos fonéticos; en el nivel discursivo y enunciativo aparecen el EIL, la memoria involuntaria, las fórmulas religiosas, los eslóganes publicitarios y los clichés ideológicos; finalmente, en el plano figurativo, predominan el cuerpo fragmentado y las animalizaciones. La recurrencia de estos procedimientos converge en efectos sensibles que remiten a otros sistemas semióticos como la pintura, la escultura, el cine.

La identidad textual ilustró el modo en que estos procedimientos de estilo conducen a la elipsis narrativa y sintáctica (silenciamiento, suspensión e indeterminación, ausencia de agente) y la caída (corporal, estructural y ontológica). Por un lado, la primera (desde el plano discursivo) conduce a la parálisis del personaje y anula su capacidad de transformación y acción. Esto implica una modalización predominante del deber-hacer en oposición con el poder y el querer, lo que sitúa al personaje a un hacer cambiante y desobligado con el mundo que ilustra la incapacidad para estabilizar un discurso propio. Por el otro, la isotopía figurativa de la caída (desde el plano discursivo) favorece la imposibilidad de dinamismo y revela la dificultad de la protagonista para habitar el mundo.

Desde esta perspectiva, la asfixia configura una experiencia sensible de clausura y sofocamiento que atraviesa tanto el cuerpo de Ana como el de la enunciación. La asfixia no solo remite al exceso (saturación, enumeraciones, flujo de pensamiento, adjetivación tripartita, ausencia de puntuación), sino que alude a la imposibilidad de respirar, ya sea por la abundancia (saturación) o por la falta (elipsis). De modo que la saturación del campo de presencia del personaje se configura a partir de procedimientos de estilo que intensifican, por un lado, el derroche y, por el otro, la inmovilidad corporal. En cambio, la elipsis corta la continuidad e impide la evolución temporal, anula al agente y genera suspensión. De esta forma emerge el silenciamiento, la supresión de la voz en el plano enunciativo.

4.2.1 *Obediencia/resistencia*

Ahora bien, los efectos de permanencia tienen un anclaje histórico, es decir que su presencia en el texto refiere a valores que fueron mencionados previamente. Estas categorías estéticas no emergen de manera autónoma dentro de la obra, sino que remiten a tradiciones

estéticas e ideológicas previas que han determinado concepciones sobre el orden, el cuerpo, la belleza, el movimiento, la racionalidad y la experiencia sensible. Desde esta perspectiva, el análisis estético exige rastrear la procedencia de dichos principios axiológicos movilizados en la obra, con el fin de identificar el modo en que el texto los reproduce o los subvierte, desestabiliza o vuelve inoperantes mediante su configuración estética.

Dentro de las primeras oposiciones que se identificaron en el análisis de los rasgos formales se encuentra obediencia/resistencia, directamente vinculable con estatismo/agencia. La obediencia como valor no emerge únicamente como los dispositivos disciplinarios modernos descritos por Foucault. Este valor posee una genealogía amplia que se remonta hasta la antigua Grecia. Platón concibió la obediencia como la subordinación del individuo al orden colectivo, es decir, depende de la jerarquía y de la permanencia funcional y estructural. Mientras que en la *Política* de Aristóteles se naturaliza dicha obediencia y se la propone como categoría ontológica, no solo social.

De forma que, este valor requiere el control, el paso por la razón de los deseos del cuerpo, los cuales necesariamente deben ser reprimidos. Estas formulaciones antiguas no desaparecen en la modernidad, sino que permean la organización social en las que el cuerpo subordina los impulsos corporales. Desde esta herencia puede comprenderse el mutismo del personaje Ana, que viene mediado por una regulación severa del cuerpo y, cuando esto no se cumple, el sujeto es sancionado sobre su corporalidad, como es el caso de los castigos. Así mismo, la obediencia implica moldear el cuerpo debido a un orden preestablecido, de forma que dicha subordinación implica abandonarse a un otro que lo controle.

Ahora bien, en la tradición judeocristiana, Tomás de Aquino señala la obediencia como virtud moral. En *Summa Theologica*, en el artículo tres de la pregunta 104, el filósofo se refiere, a

este valor como “la más loable virtud, a través de ella se mata la propia voluntad” (1947, p. 3734). Desde esta perspectiva, la obra de Ángel es ilustrativa de las fuerzas paralizantes de las instituciones que construyen su organización sobre la moral cristiana. Paradójicamente, el mundo del personaje es caótico ante la ausencia de voluntad individual, de forma que el sometimiento trae consigo orden social y desajuste interno. De aquí se puede señalar que la oposición interior/exterior desaparece, en tanto que los discursos internos de obediencia penetran la conciencia de Ana y la paralizan externamente, pero mantienen el caos interior.

Con la llegada de la modernidad, la obediencia deja de ser entendida desde el mandato divino. Ahora comienza a legitimarse desde la organización política del Estado. Por su parte, en la filosofía moderna del siglo XVII, el filósofo inglés Thomas Hobbes precisa que la obediencia surge del miedo al caos, esto conduce al sujeto a la sumisión: “during the time men live civil without a common Power to keep them all in awe, they are in that condition which is called Warre” (1929, p. 96). El pánico pone en tensión el mundo externo/interno del personaje, puesto que la diégesis, en su presentación formal, ilustra ese temido caos y, sin embargo, representa a un personaje plenamente paralizado. De este modo, no se trata de erradicar el caos, sino de mantenerlo bajo el control de la mirada externa.

No obstante, Locke propondrá que el estado de naturaleza no se encuentra vinculado a un desorden absoluto; por el contrario, allí operan los límites morales y el reconocimiento mutuo. De este modo, para el filósofo, la subordinación resulta inconcebible, pues los individuos cuentan con las mismas facultades. Así, la obediencia política no implicaría anulación del otro; es decir, el pueblo cede su poder ejecutivo al unirse en sociedad (2006, p. 89). El sujeto acepta obedecer, pero dicha organización colectiva protege aún más los derechos de cada individuo y garantiza estabilidad. Mientras Hobbes señala la obediencia colectiva como mecanismo para evitar la guerra,

Locke propone la organización de los sujetos como una forma de evitar la arbitrariedad que viene con el estado de la naturaleza.

Con base en esto, el orden externo manifestado en la obediencia entra en tensión con el caos interno experimentado por los personajes. La obra ilustra el fracaso parcial de la promesa moderna del contrato político, ya que dicho orden institucional debería garantizar protección; sin embargo, coexiste con diversas formas de violencia, acompañadas por la elipsis verbal y narrativa. Este rasgo estilístico refuerza la imposición del silencio de las víctimas frente a la organización social que intensifica el trauma de los implicados. Así, la obediencia preserva el orden externo, mientras que el sujeto permanece silenciado y fragmentado, como lo ilustra la construcción formal.

Durante la ilustración, aunque con gran influencia en el romanticismo, Rousseau en su obra *Du contrat social* (1762) alude a la obediencia como legitimidad colectiva; es decir, vivir en libertad implica una falta de organización política, mientras que el orden requiere la renuncia a parte de esa libertad. No se trata de entregarla a un monarca, sino a un sistema institucional organizador que oriente su hacer en función del bienestar colectivo. Así pues, el valor de la obediencia inicia como un orden natural-cósmico, que evolucionará al deber moral/religioso, para convertirse en un contrato político y, posteriormente, alcanzar su inscripción corporal desde la disciplina.

Durante buena parte del siglo XX latinoamericano, surgieron diversas formas de violencia que consolidaron modelos de autoridad basados en la vigilancia, el silenciamiento y la represión (Halperin, 2005), como ocurrió en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia, entre otros países. Las fuerzas militares y políticas se imponen y la obediencia deja de ser un principio moral o una renuncia voluntaria para convertirse en regulación, vigilancia y terror que atraviesan la experiencia sensible de los sujetos. En Colombia, estas formas de autoridad se intensifican en el marco de los

conflictos bipartidistas y las tensiones ideológicas del siglo XX. En la obra de Ángel, dicho horizonte se traduce en la experiencia corporal de los personajes, especialmente en la constitución identitaria de la protagonista, construida a partir de la fragmentación y la asfixia.

Ana encarna el resultado extremo de la genealogía de este valor: un personaje paralizado, cuya voluntad ha sido aplastada e imposibilitada para actuar plenamente. La protagonista se sitúa entre el sometimiento total heredado de la moral cristiana, el abandono de la voluntad propia ante la necesidad de un bienestar colectivo y el control corporal propio de formas más sutiles de reprensión que aparecen en la segunda mitad del siglo XX. Así mismo, se enfrenta a los intentos de transgresión de dichas estructuras a través de la llegada de formas de resistencia a las que pertenece sin cumplir con el compromiso social que asume cuando Valeria se lo pide. Esto ilustra la instalación de un nuevo control más fluido y el desplazamiento de los sistemas de control cerrados. De ahí que Ana asista a las reuniones con Valeria, pero permanezca en su casa y acepte el “control comportamental” que aún la somete, incluso sin asumirlo conscientemente. El valor de la obediencia se encarna en el personaje e ilustra el modo en que hace cuerpo en el sujeto.

4.2.2 *Interno/externo*

El análisis mostró que la subordinación del sujeto garantiza el orden social, pero le provoca un caos interior. La obra enuncia el orden social desde el desajuste interno del personaje. Desde esta tensión, la frontera entre lo real y lo imaginario se desdibuja, al igual que la oposición interior/exterior, de raíz platónica, basada en la dualidad entre cuerpo y alma.

Esta dualidad entre lo externo/interno se afianza con el cristianismo medieval, pero orientada hacia la vigilancia del deseo, la culpa y el pecado. San Agustín diría que el ser humano es una unidad, aunque ello no implica que la jerarquía desaparezca. Para el filósofo, el alma es

superior al cuerpo que debía sufrir para que el alma fuese purificada. El sujeto debía vigilar su interior caótico y desenfrenado en función de las instituciones. El cuerpo, entonces, se vuelve peligroso para el alma, lo que produce represión corporal, regulación sexual y sometimiento. Posteriormente, en la Edad Moderna, Descartes reforzaría el dualismo antropológico a partir de la distinción *res cogitans* y *res extensa* (1641). De forma que, para el filósofo el pensamiento se antepone al cuerpo, aunque ambos interactúan, permanecen separados.

La tradición dual, que hasta ahora había sido predominante, entra en conflicto en la modernidad con Merleau Ponty (1945), quien propone que dicha separación no existe en realidad, ya que el cuerpo es el acceso del sujeto al mundo. Para el filósofo, no es posible pensar y luego experimentar el mundo. Cualquier idea que el sujeto pueda concebir está mediada por su experiencia en el mundo que es siempre corporal. Desde esta perspectiva, Merleau Ponty propone la percepción como una forma activa de estar en el mundo. Así pues, no hay una distancia entre el sujeto y el objeto, pues son siempre cuerpos en relación. Con base en esto, hay una consciencia y un mundo que existen, solo en tanto y en cuanto es percibido por dicha consciencia, aunque consciencia y mundo no constituyen una misma entidad.

Desde el psicoanálisis, la división interior/exterior tampoco será abordada desde la perspectiva clásica, sino que tomará en cuenta la estructuración del sujeto por medio del lenguaje. Desde este panorama, lo más íntimo del sujeto ya está atravesado por lo exterior. Para Lacan, en sus *Escritos* (2009), el interior es exterior interiorizado, en vista de que el sujeto se configura a partir de las relaciones que establece con los otros desde el lenguaje. De ahí que la imagen del espejo en la que el niño se reconoce sea externa a él, es decir, el yo se forma a partir de configuraciones externas (lo imaginario). Ahora bien, la organización del sujeto en la cultura y en la interacción está mediada por el orden del lenguaje. Sumado a esto, Lacan propone un tercer

registro, relacionado con aquello que el sujeto no es capaz de simbolizar: traumas o puntos de quiebre. De este modo, el individuo se encuentra en tensión entre estos tres registros constantemente, por lo que deja de constituirse como sujeto dual.

Teniendo en cuenta la relevancia del cuerpo en la experimentación espacial de la protagonista, se hace posible identificar que dicha dualidad también queda superada en la obra. Ana establece relaciones con la finca, el circo, la Arenosa desde el modo en que su cuerpo se vincula al espacio y lo vive, como menciona Merleau Ponty, ya sea desde el goce o desde la agresión. Sin embargo, la obra no se limita a la superación de dicha oposición en términos narratológicos, sino que el estilo ilustra parte de la tensión triádica que propone Lacan. Para este, el individuo se halla atravesado por el lenguaje del otro, lo que influye en el modo en que el sujeto percibe y aprende de la sociedad, sobre todo durante los primeros años de vida. De ahí que el registro lingüístico del personaje esté estructurado sobre latiguillos, eslóganes, canciones populares, clichés ideológicos; Ana se vuelve superficie de inscripción de discursos de otros, sin que su voz emerja. El EIL favorece la superposición de voces; pero este rasgo fue evidente desde hace varios apartados, lo significativo aquí es que la protagonista carece de una capacidad ordenadora que filtre, analice y resignifique; de ahí que la obra se estructure sobre un gran flujo de pensamiento, soporte textual de la parálisis.

4.2.3 *Natural/artificial*

Así pues, la modernidad trae consigo la fragmentación de la experiencia propia y colectiva, lo cual deja al sujeto sumergido en el vacío y en la imposibilidad de narrar. Frente a esta saturación, aparece la necesidad de volver a algo más auténtico. Con frecuencia, la naturaleza se ha vinculado a ideas de refugio, exterioridad y autenticidad. De este modo, se ha vuelto una imagen a la que el

sujeto acude sin poder alcanzarla realmente. En medio de la fragmentación que sufre el individuo moderno, aparece la necesidad fantasiosa de reencontrarse con el origen, una ilusión de reconciliación.

Si se tiene en cuenta esto, el regreso al origen que busca la protagonista sería problemático, puesto que el sujeto no accede a la naturaleza de manera inmediata, sino que su relación con esta pasa por los sistemas culturales y simbólicos (semiosfera) (Lotman, 1998). Con la industrialización, la presencia cotidiana de la naturaleza se reduce, esto instala una nostalgia generalizada en torno a ella y a un deseo por reencontrarla. Esta idealización no recupera el vínculo que posee el sujeto con la naturaleza, sino que instala un mito en el que se intenta dar un nuevo sentido al mundo circundante mediante la imagen reconciliadora de lo natural.

Así pues, la obra abre y cierra la diégesis desde la figura del árbol que cae como escenario de cartón. El árbol que alude a la naturaleza, al origen, a la estabilidad, al refugio, al arraigo, a la continuidad temporal del personaje en su infancia, aparece ahora como artificio o escenografía. Es decir, no es posible tener acceso a la naturaleza auténtica, aunque ese deseo aparezca como forma de huida. La construcción de la diégesis niega la posibilidad de ese anclaje directo, en vista de que no existe un exterior, el afuera del sistema.

La novela propone que la experiencia del mundo se encuentra mediada por representaciones a las cuales tiene acceso el individuo para la construcción de la realidad. En ese sentido, la lógica estructural circular de la diégesis ilustra el retorno constante a las imágenes de la caída, del árbol, de la censura, de estatismo, figuras que se expanden en toda la diégesis. Esto niega una clausura estable del sentido; es decir, la narración se expande y se condensa al igual que el proceso interpretativo en donde una figura remite a otra. Así pues, una figura puede condensar todo un sistema axiológico y desplegarlo en el proceso analítico, del mismo modo en que los

capítulos cero y veinticuatro favorecen este recorrido de despliegue y condensación. Desde esta perspectiva, la caída del árbol implica, a su vez, el descubrimiento del mundo representado.

4.2.4 *Simetría/asimetría*

Hasta aquí, los valores estudiados han operado desde el plano temático-axiológico de la diégesis y de la experiencia de la protagonista. Así mismo, su identificación ha permitido reconocer la pérdida de fronteras estables entre los distintos polos de oposición; es decir, los sistemas binarios pierden operatividad para la organización de la experiencia de Ana. Esto da paso al último valor encontrado simetría/asimetría, que opera en el plano morfológico macroestético.

Mientras la simetría requiere de una jerarquía clara, diferenciación estable, proporcionalidad y un centro estructurante, la novela privilegia la saturación y fragmentación discursiva. En ese sentido, la obra se articula desde la lógica de la asimetría, la cual no se vincula netamente a elementos formales, sino que enuncia la fractura previa del sistema binario.

La gran oposición que la obra presenta en relación con su estilo pone en tensión simetría/asimetría. La tradición estética clásica y renacentista ha asociado históricamente la belleza con principios de proporción, equilibrio y armonía formal. La organización simétrica se vinculó a la manifestación de la perfección formal, de modo que lo bello se asociaba al orden, a la medida y a la claridad. Desde esta perspectiva, lo bello es aquello que se presenta bajo una forma definida y clara. Sin embargo, la obra de Albalucía Ángel carece de ese centro organizador. A través del EIL se busca, precisamente, poner en tela de juicio la idea de un ente regulador de la representación.

Así, la obra de arte debía preservar la unidad orgánica en la que la trama se configurase a partir de las relaciones causales y de una sucesión de eventos que preservasen la linealidad narrativa. La simetría, en ese sentido, resalta la correspondencia proporcional entre las partes y el

todo. Vitruvius, arquitecto romano del siglo I a. C., toma el cuerpo humano para ilustrar dicha simetría necesaria, imagen retomada por Leonardo da Vinci en *Uomo vitruvian*, donde el cuerpo aparece inscrito dentro de un círculo (representación del cosmos) y en un cuadrado (representación de la tierra), con el fin de conectar arte y ciencia al mostrar que la primera puede captar tanto la belleza como la precisión científica. Desde esta perspectiva, el cuerpo humano, a partir de las nociones arquitectónicas, ha sido concebido desde la perfección de las formas geométricas. Vale la pena resaltar que el cuerpo, dentro de la obra de Ángel, se presenta de manera fragmentada ante discursos, estímulos y agresiones que lo atraviesan, de modo que el ideal de unidad corporal y armónica se fractura.

León Battista Alberti consolida el ideal clásico de la simetría a través de la sistematización de la proporcionalidad propuesta por Vitruvius. En su obra *De re aedificatoria* (1485), el autor alude a la noción de “concinnitas”, término heredado de la retórica clásica que designa el principio fundamental de belleza entendido como armonía, congruencia y ajuste preciso entre las partes. La belleza, desde su obra, señala la necesidad de una concordancia perfecta en la que nada puede añadirse, quitarse o modificarse sin alterar la perfección del conjunto, de modo que el exceso es eliminado. La “concinnitas, traducida como compostura, otorga la cualidad de bello a todo objeto que no pueda ser modificado sin perder su perfección, de forma que lo excesivo se opone directamente a esta noción. Debe recordarse que la obra de Ángel, por medio del exceso verbal, las acumulaciones, la proliferación de voces, rompe con este principio renacentista e ilustra el derroche moderno.

4.2.5 *El ideal clásico de belleza: arte legitimado/arte no legitimado*

Esta oposición simetría/asimetría remite a la tradición estética occidental que vinculó históricamente la belleza con la proporción, el orden y la armonía. El análisis se desplaza, en este punto, hacia la consideración de la obra como objeto estético, es decir, hacia valores históricos y culturales en los que se enmarcan dichas oposiciones. Esto introduce otro valor estético relevante: el ideal clásico la belleza. Desde Platón, Aristóteles, Vitruvius, León Battista Alberti, la organización equilibrada entre las partes fue concebida como una condición de la perfección artística. La genealogía anterior permite observar que la simetría no constituyó solo un principio formal, sino también un criterio histórico de lo bello en occidente.

Dicha relación se complejiza ante las reflexiones modernas sobre lo feo, categoría que deja de entenderse solo como una ausencia de belleza, sino que adquiere un estatuto estético propio. Esta oposición no se manifiesta a simple vista en los valores que ya habían sido enunciados; sin embargo, se hace necesario reconocer que, en la ausencia de simetría, la obra propone otro valor estético implícito, lo bello. Este valor aún mantiene un peso en la sociedad moderna, debido a la herencia de la cultura de occidente, en vista de que carece de referencias teóricas de placer estético vinculadas a pueblos arcaicos o primitivos (Eco, 2007). Por lo que el sujeto, entonces, acudirá a los testimonios artísticos occidentales.

Con frecuencia se ha considerado que lo bello está en oposición constante con lo feo y que necesita de este para afirmarse. No obstante, Rosenkranz en su obra *La estética de lo feo* (1853) dirá que lo bello se basta a sí mismo. Para el autor, si lo bello encarna armonía y plenitud, no requiere de un contrario para reafirmarse. En cambio, cuando aparece lo feo, el efecto no consiste en que lo bello adquiera un valor gracias a la oposición, sino en que la percepción se hace más

consciente del disfrute que provee lo bello. Lo bello existe de manera independiente, por el contrario, lo feo requiere del contraste, de modo que carecería de autonomía perceptiva.

La fealdad ha sido representada en todos los periodos registrados del arte, aunque no siempre ha ocupado un puesto principal. La arquitectura y la escultura, por ejemplo, han rechazado dicha noción con fuerza. Un edificio es bello, dirá Rosenkranz, siempre y cuando exprese solidez, tranquilidad y no deje espacio para la duda. La música y la pintura, por su lado, tienen mayores posibilidades de hablar de la fealdad; sin embargo, será la poesía la que mayor riesgo corra en la modificación exagerada de su forma. De este modo, aunque todo el arte tenga la posibilidad de caer en lo feo, es este último el que “alcanza su cúspide con la libertad del espíritu y de la palabra” (1992, p. 43). Hablar de la fealdad en el arte conduce al crítico a reconocer que en la literatura se puede existir una “fealdad formal” como un desequilibrio en la organicidad del texto.

Es decir que la literatura, así como la pintura y la música, posee gran capacidad para representar la deformidad, el exceso, lo grotesco y la dislocación gracias a la plasticidad del lenguaje. Sin embargo, llamar a la novela de Ángel “fea” debido a la ruptura de la simetría clásica resultaría reduccionista. Lo que aquí emerge no es la fealdad como categoría inmediata, sino los valores estéticos que la ruptura formal reactiva históricamente. Estos valores no permanecen en el plano abstracto de la tradición filosófica occidental, sino que sobreviven a través de las instituciones encargadas de regular la producción y recepción artística. De forma que no basta con rastrear el origen de estos valores; también es necesario comprender el modo en que en la sociedad actual estos continúan operando dentro de los diferentes entornos históricos y sociales.

Si bien la estructura de la novela rompe con una genealogía de equilibrio, existieron movimientos previos que se concentraron en el abandono de la tradición. El barroco, por ejemplo, abandonó el equilibrio clásico desde el exceso; el cubismo de Picasso rompió con la proporción

clásica; el expresionismo deformó los cuerpos y el surrealismo fracturó la lógica. Con base en esto, se hace necesario interrogarse acerca de la estética transgresora de la obra, si bien es asimétrica y rompe con la formalidad clásica, no es pionera en ese campo. Se debe tener en cuenta que estos movimientos no solo fueron disruptivos, sino que propusieron una lógica formal interna. En el caso del barroco, a pesar de la pérdida de la centralidad, se preserva una alta elaboración formal, por lo que produce una fascinación sensorial.

En ese orden de ideas, el valor estético de lo bello aún posee una presencia importante en la sociedad contemporánea latinoamericana. Por ello, valdría la pena interrogarse respecto a la legitimación de la forma simétrica como bella en la sociedad colombiana de los años setenta, teniendo en cuenta la irrupción del posmodernismo en la época. Esto conduce a otra oposición proveniente de la simetría-belleza aceptada frente a fealdad-asimetría rechazada, de modo que surge la tensión entre arte legitimado/arte no legitimado. Desde esta perspectiva, la ruptura estética suele producir resistencia inicial, como fue el caso de estos movimientos. A pesar de esto, posteriormente fueron legitimados a través de la academia, el mercado editorial, los centros culturales, la geopolítica literaria, aunque no necesariamente por el público masivo. Se debe enfatizar la posición periférica desde la cual fue publicada la novela, en un entorno social y político latinoamericano que estaba anclado aún a escritores como García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Carlos Fuentes, por mencionar algunos.

Así mismo, desde el siglo XVIII se empieza a consolidar la idea de corrección lingüística. Más adelante, entre los años sesenta y setenta se desarrolló el “Proyecto de la norma culta hispanoamericana” que buscaba fijar modelos prestigiosos de habla y establecer modelos de corrección, así como registrar usos legítimos. Sumado a esto, durante el siglo XX, proliferan libros de estilo editoriales, manuales de redacción y manuales periodísticos. Todo ello permite ilustrar

los mecanismos de legitimación que han operado en torno a la escritura y que han sido validados por el campo literario, la crítica y las editoriales. A pesar de que los autores modernistas innovaron con la forma, aun así, se esperaba cierta organicidad, una arquitectura reconocible, más aún en la posmodernidad que esperaba distanciarse de las “piruetas lingüísticas de los escritores del boom” (Shaw, 2005). Pese a sus experimentos con el lenguaje, estos escritores se mantuvieron apegados a la norma institucional que regula la escritura.

De forma que, aunque la novela preserve una lógica estructural interna, la crítica la ha señalado como caótica, desordenada, excesiva e ilegible en algunos casos. Así pues, ciertas formas de experimentación llegan a ser legitimadas, mientras que otras son tildadas de excesivas y, por ende, puestas en consideración. La obra de Ángel entró en un campo literario que no estaba dispuesto a legitimar esa forma particular de experiencia, debido a valores culturales históricamente heredados. El campo literario establece esquemas de percepción que determinan la valoración de las formas, de modo que una innovación radical produce incompreensión, como señala Bourdieu en su obra *Las reglas del arte* (1997): “La originalidad absoluta tiene como contrapartida la soledad absoluta que implica la transgresión de los límites de lo pensable” (Bourdieu, 1997, p. 151). Así, si bien el valor estético de la obra no se halla supeditado meramente a la emergencia de las instituciones, la recepción y circulación del valor artístico sí se ve atravesada por procesos de legitimación dentro del campo literario.

4.3 Estrategias enunciadas a través del estilo: el protocolo de lectura

Hasta este punto, el análisis ha ilustrado el modo en que los valores estéticos e ideológicos atraviesan la configuración estilística de la obra, así como las condiciones históricas que condicionan una parte de su circulación. Sin embargo, dichos valores no operan únicamente en el

plano temático-axiológico, sino desde la organización formal de la diégesis. En consecuencia, resulta necesario develar la forma en que el recorrido analítico-descriptivo de los elementos formales orienta la lectura y dispone recorridos interpretativos.

El estilo ha permitido la caracterización de la identidad del personaje Ana durante el análisis, a través del estudio de los hechos de brillo y repetición. Con base en ello, ha sido posible identificar el valor estético del estilo en la diégesis y, a su vez, interpretar el mundo que dichos rasgos constituyen. Ahora bien, este apartado centra su atención en la forma en que el texto-enunciado organiza posibles protocolos de lectura, es decir, en el nivel de pertinencia de las estrategias. En este nivel se analiza el modo en que el texto dispone de los recursos analizados hasta aquí para orientar un recorrido de lectura. Esto desemboca en un protocolo de lectura dominante que se encarga de organizar la atención del enunciatario. En este sentido, el texto configura un recorrido de lectura caracterizado por la discontinuidad, la inestabilidad de la focalización y la dificultad de jerarquización de las voces. La superposición de registros religiosos, propagandísticos, políticos y populares generan un efecto de pastiche que dispersa la atención del enunciatario e impide la estabilización de una clave única de interpretación.

Así pues, este nivel de pertinencia se caracteriza por la gestión estratégica de las prácticas, de modo que el protocolo incide directamente en las condiciones de interpretación del texto en las escenas prácticas. Sin embargo, no es el objetivo de esa investigación analizar el modo en que los usuarios se relacionan con el texto-enunciado, sino la forma en que dicha gestión se enuncia desde la organización interna del entramado estilístico. De esta manera, las estrategias se encargan de articular patrones recurrentes (EIL, memoria involuntaria, elipsis, isotopía figurativa de la caída, saturación, parálisis), a partir de los cuales se hace posible correlacionar los rasgos e identificar el principio organizador que orienta los diferentes procedimientos hacia el mismo efecto de sentido.

Desde esta perspectiva, la organización discursiva se encarga de romper la continuidad del recorrido; es decir, impide la construcción de un hilo continuo e induce una lectura fragmentaria que presenta el texto como una superposición de discursos políticos, insurgentes, culturales, publicitarios y populares. A partir de procedimientos estilísticos tales como la elipsis narrativa y sintáctica, la analepsis y la prolepsis y la inserción de discursos sin delegación explícita, se afirma que la continuidad narrativa se fractura. No obstante, no existe un relato ideal que mantenga una cronología impecable, encargada de reponer punto por punto los nodos de una cierta trama narrativa; toda forma de narración exige elipsis, recorte, selección y descarte. Ahora bien, dentro de la naturaleza discontinua de toda narración, la novela de Ángel procura una ruptura aún mayor que atenta incluso contra el sentido global del texto.

La fragmentación temporal acompañada de procedimientos de estilo como analepsis, prolepsis y elipsis impiden la estabilización de una narración lineal. De este modo, el protocolo de lectura obliga al enunciatario a desplazarse entre escenas discontinuas que se asemejan a la deriva y a la desorientación. La temporalidad no organiza causalmente la experiencia, sino que se convierte en un espacio saturado en el que el enunciatario puede distinguir una superposición de planos, presente-pasado-futuro, como se anuncia desde el capítulo cero.

Sumado a esto, rasgos como estilo indirecto libre, la mezcla de voces y la ausencia de puntuación configuran la ausencia de un centro estable. Surge así la imposibilidad de fijar la enunciación y se favorece un protocolo de lectura no jerarquizado, en donde no hay un actante específico que oriente la enunciación, sino, más bien, un actante colectivo que por momentos parece adquirir la voz de Ana, en otros, la de Sabina, la de miembros del estado, la de su familia o la de sus amigos. Estos rasgos constituyen un modo de lectura que imposibilita la estabilización de un punto de vista, de modo que la focalización se vuelve fluctuante, en tanto que la instancia

de enunciación se desplaza constantemente entre diferentes voces. El efecto de pastiche refuerza la circulación inestable de los registros discursivos heterogéneos, sin que ninguno alcance a consolidarse, al igual que la voz del personaje.

En vista de que no hay un centro que guíe el recorrido, todo aparece al mismo nivel gracias a los procedimientos de estilo. Así pues, la densidad sintáctica, las acumulaciones, la proliferación de enumeraciones nominales, la yuxtaposición discursiva y la saturación del campo de presencia impiden establecer relevancias. Estos procedimientos estilísticos favorecen la desestabilización de jerarquías interpretativas fijas y obliga al enunciatario a desplazarse constantemente entre múltiples núcleos de sentido.

De forma que, la focalización fluctuante del punto de vista permite señalar una crisis en el origen del discurso, mientras que la ausencia de jerarquización ilustra una crisis en la organización discursiva. Esto indica que los estímulos, discursos y memorias atraviesan al personaje sin que ninguno adquiera relevancia por encima del otro, de forma que se presentan con una intensidad equivalente. La organización discursiva multiplica los estímulos, anula las diferencias de valor de los acontecimientos e impide establecer relaciones de relevancia entre ellos, incluso con los eventos políticos que macaron al país en esa época.

En este nivel, los mismos rasgos previamente analizados no se consideran solo como propiedades del texto-enunciado, sino como patrones que configuran el recorrido de lectura. En conjunto, la discontinuidad del recorrido, la ausencia de centro enunciativo y la imposibilidad de jerarquización configuran un protocolo de lectura dominante en el que se desestabiliza la posibilidad de construir el sentido de manera unívoca. Así pues, el enunciatario configurado por el texto se encuentra frente a un discurso fragmentario, fluctuante y saturado, en el que el hilo conductor se escinde recurrentemente al igual que la experiencia del personaje. Así, el protocolo

de lectura enunciado por el estilo prolonga la asfixia, en la medida en que el texto en sí mismo se vuelve espacio saturado que imposibilita la estabilización del sentido, debido a la indiferenciación que crea el estilo en el universo de la obra. De ese modo, el protocolo de lectura se afecta por una forma de inhabitabilidad, en donde el sentido se pone en riesgo ante la inoperatividad de la diferencia.

Las estrategias enunciadas por el estilo no solo se encargan de mantener la organización formal de la diégesis, sino que influyen en la experiencia perceptiva interpretativa del enunciatario. La fragmentación temporal, la fluctuación enunciativa y la ausencia de jerarquías insisten sobre un recorrido de lectura que obliga al enunciatario a habitar la inestabilidad del mundo representado en la obra. De este modo, lo que la crítica percibe como desorganización, carencia estructural o ausencia de univocidad señala, en realidad, un efecto estratégico del texto-enunciado. Por ello, el estilo no constituye un mero ornamento, sino que la forma se encarga de otorgar anclaje al contenido, un principio organizador.

Las lecturas analíticas de la obra han identificado algunos de esos rasgos visibles del texto, pero le han otorgado una interpretación reductiva. Aquello que aparece como fragmentación y flujo de pensamiento se encarga de favorecer una lectura que desestabiliza modos de organización jerárquicos, continuidad y focalización discursiva. Desde esta perspectiva, el estilo no puede ser considerado como carente de coherencia, en tanto que esta se entiende desde el nivel transformacional-narrativo que conecta las ideas temáticamente; sino como un dispositivo que orienta la lectura hacia una experiencia de sentido específica. No se trata de una ausencia de andamiaje estructural, sino que la dificultad para organizar, distinguir y estabilizar los elementos del texto forma parte de un modo particular de estructuración coherente con la estética de la asfixia y con el mundo inhabitable que la obra erige.

Tabla 20*Protocolo de lectura*

Estrategia enunciada	Procedimientos estilísticos	Efecto sobre el protocolo de lectura
Discontinuidad del recorrido	Elipsis narrativa y sintáctica, analepsis, prolepsis	Ruptura de la linealidad narrativa; imposibilidad de reconstruir un recorrido cronológico estable (lectura fragmentaria)
Focalización fluctuante	Estilo indirecto libre, efecto de pastiche	Imposibilidad de fijar un origen estable de la enunciación. Inestabilidad del punto de vista
Ausencia de jerarquización	Enumeraciones, acumulaciones, saturación del campo de presencia, yuxtaposición discursiva	Dificultad para distinguir qué es central o periférico dentro del discurso
Saturación interpretativa	Saturación sonora, saturación lexical, ausencia de puntuación.	Multiplicación simultánea de estímulos y recorridos de interpretación. Sobrecarga perceptiva y cognitiva
Protocolo de lectura dominante	Articulación global de los rasgos estilísticos	Desestabilización de la continuidad, del centro enunciativo y de las jerarquías interpretativas Experiencia de asfixia e inhabitabilidad del sentido.

4.4 Universo estilístico de la obra

Gracias al análisis identitario del personaje Ana, se han caracterizado los elementos de estilo en relación con el texto y el discurso, de modo que su estudio no se limitó a la enumeración taxonómica, sino que permitió identificar el principio organizador de la obra con base en el estilo. La novela opera bajo la estética de la asfixia, que se configura a partir de rasgos morfológicos. A su vez, la caracterización discursiva dio paso a la valoración de dicho efecto como forma estructurante de un mundo que oprime y, eventualmente, se vuelve inhabitable. De esta manera, se favorece un protocolo de lectura caracterizado por la discontinuidad, la fluctuación enunciativa y la ausencia de jerarquización.

La obra de la autora ha sido clasificada por sus estudiosos con base en los periodos en los que fue publicada y puesta en relación con los años de su vida. No obstante, esta investigación no hará referencia al autor empírico, sino al estilo de la Albalucía enunciada en las obras. Sus primeras novelas, entre 1970 y 1972 (*Los girasoles en invierno*, *Dos veces Alicia*) enuncian un estilo que empieza a ilustrar elementos reiterativos dentro de su narrativa, como los alargamientos fonéticos y el flujo de pensamiento en un menor grado. Por un lado, en *Los girasoles en invierno* sitúa al personaje como centro enunciativo, a la vez que construye la diégesis a partir de rupturas abruptas de espacio-tiempo, es decir, la elipsis como imposibilidad de anclaje aparece desde sus primeras obras en relación con el viaje.

Entre 1973 y 1979 se sitúan *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y *Oh, gloria inmarcesible!*, una narrativa que refuerza la experimentación lingüística, sobre todo en la novela aquí analizada. Aunque estas dos obras se inscriben en la posmodernidad, caracterizada por el abandono de las piruetas lingüísticas propias del boom, a través del estilo, la obra permite identificar una perseverancia en relación con este rasgo. La literatura del Posboom centró su atención en la sexualidad como tema privilegiado, la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía y la coloquialidad (Shaw, 1981). El estilo de la obra incorpora estos elementos, pero los refuerza a partir de la fragmentación, el flujo de pensamiento, la ausencia de puntuación, la superposición discursiva.

El tercer bloque reconocido por la crítica abarca el periodo entre 1980 y 1984 con las obras *Misiá señora* y *Las andariegas* que reforzaron los rasgos estilísticos prefigurados desde las primeras publicaciones. El flujo de pensamiento, el EIL, las enumeraciones y la corporalidad forman parte de la configuración formal de estas obras que imposibilitan, a su vez, la continuidad debido a la fluctuación de la instancia de enunciación. *Misiá señora* favorece la imagen paralizada

del personaje, de la mano con la saturación discursiva, las onomatopeyas, los campos infantiles contaminados de campos léxicos violentos y la políptoton (abeja → abejada → abejorra → abejorrón).

Mientras que *Las andariegas* empieza a tomar distancia de los rasgos estilísticos previos e introduce una ruptura en el universo estilístico. En esta obra se pasa de la fluctuación de centro enunciativo al narrador omnisciente. Sin embargo, la historia que se narra es una experiencia atribuida a un “ellas” que no es identificado en la diégesis. Los verbos carecen de sujeto y siempre están conjugados en tercera persona del plural, no hay separación de párrafos a través de la puntuación, sino que el discurso se divide por medio de espacios que pueden ser más o menos extensos. Hay pocos puntos que indiquen el término de párrafos, pero no hay letras capitales que indiquen un inicio, lo cual emula el flujo de pensamiento y la continuidad.

En ocasiones la prosa adquiere forma de versos, el discurso aparece siempre interrumpido y retomado desde un punto que había quedado inconcluso, pero que no había sido mencionado antes. Así mismo, la diégesis introduce dibujos acompañados con frases en otros idiomas y caligramas. A pesar del distanciamiento con otros rasgos formales, se preserva la ausencia de agencia y la elipsis como rasgos generales que la anudan a obras previas, lo que permite identificar la persistencia de los procedimientos estilísticos. De manera análoga, la imagen avícola y la fusión con la naturaleza son metáforas que se preservan en relación con la necesidad del vuelo, del movimiento infructuoso en la pájara pinta caracterizada por la parálisis.

El estilo se construye a partir de motivos que perseveran dentro de la narrativa de la autora, pero también sobre aquellos que representan una ruptura, como es el caso de *Las andariegas* y de su última obra en prosa publicada en 2002, *Tierra de nadie*. Allí el estilo refuerza las disrupciones que se habían ya instalado con la obra anterior. Nuevamente, el narrador omnisciente aparece para

narrar el recorrido de unas mujeres galácticas por distintos espacios que no pueden ser precisados. El espacio-tiempo busca ser borrado de la enunciación, las piruetas lingüísticas no incorporan alargamientos, onomatopeyas, saturación discursiva, flujo de pensamiento. Sin embargo, persiste la elipsis enunciativa que atenta contra el sentido mismo de la historia. De modo que la diégesis elimina la continuidad y, al igual que *las andariegas*, el inicio puede encontrarse en cualquier parte de la obra. La elipsis aparece en el plano narrativo con el propósito de reforzar la imposibilidad de dinamismo, suspensión e indeterminación.

Este principio no funciona de manera aislada, sino que configura una lógica de escritura. Las obras insisten en la representación de subjetividades fragmentadas, atravesadas por tensiones entre cuerpo y discurso, en donde la distinción real/imaginario pierde operatividad para los personajes. A estos procedimientos de estilo se suma la memoria involuntaria y la inestabilidad de la enunciación ya sea desde el estilo indirecto libre o desde la anulación del agente, lo que refuerza la dislocación del sujeto. El abarrotamiento de latiguillos, frases ideológicas, eslóganes publicitarios, la enumeración caótica y la ausencia de puntuación insisten sobre la saturación del campo discursivo desde la mayoría de las obras, persistiendo en la inmovilidad.

En ese sentido, el universo estilístico que emerge de la obra aquí estudiada no se limita a la identificación de ciertos procedimientos; su análisis permite caracterizar un modo particular de construcción de sentido en el que el sujeto se ve enfrentado a la imposibilidad de diferenciar (dislocación del sentido), de actuar (parálisis) y de habitar. A partir de esto, se hace posible señalar que la convergencia de rasgos como la elipsis y la omisión del agente (desestabilización enunciativa) no solo afecta el discurso, sino que instituye un mundo narrado en el que la experiencia no se organiza con base en las estructuras de continuidad, jerarquía y distinción; estas pierden su operatividad dentro de la narrativa de la autora. Así, la estética de la asfixia consolidada

a partir de la saturación discursiva, la elipsis y la caída se preserva en toda su narrativa, ya sea desde la presencia de uno o varios de sus rasgos, incluso con aquellas obras que se distancian de algunos de sus procedimientos. De este modo, el estilo no actúa como un elemento ornamental, sino dispositivo a través del cual se configura un mundo inestable e inhabitable.

El presente trabajo no pretende agotar la caracterización estilística de la autora desde el análisis de una sola obra. Por el contrario, este estudio se inscribe en una lógica de aproximación parcial al universo estilístico que, desde el análisis aquí efectuado como instancia inicial, permite vislumbrar principios organizadores más amplios. En ese sentido la investigación de la obra *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* ofrece un punto de vista de entrada privilegiado para identificar regularidades estilísticas y tensiones discursivas que atraviesan otras obras del corpus. Sin embargo, se debe precisar que la lectura interpretativa que aquí se ha llevado a cabo no implica una clausura analítica, sino que abre la posibilidad a futuras investigaciones que amplíen y profundicen las relaciones que aquí se han podido establecer.

5 Conclusiones

El análisis efectuado hasta aquí ha permitido identificar los rasgos estilísticos que conforman la narrativa de Ángel. En vista de que la identidad opera en la misma dialéctica que el estilo, es decir, desde la permanencia y la ruptura. Esta investigación se concentró en el análisis estilístico de la identidad de la protagonista de la narración. En un primer momento desde la caracterización identitaria del personaje a través de su relación corporal con el espacio, puesto que es por medio de la experiencia corporal que el sujeto se vincula con los espacios que transita. Y, posteriormente, a través del estudio de dos de los eventos coyunturales que marcaron al personaje. Dentro de las recurrencias fue posible señalar la tendencia egocéntrica del personaje en las

relaciones que establecía con sus compañeras durante los primeros años de su vida. Este rasgo perderá notoriedad en su vida adulta, aunque no desaparecerá. Así mismo, se instala la ausencia parcial de agencia en la protagonista (Ana) que emite en determinadas ocasiones discursos irónicos que resultan disruptivos, pero estos son inmediatamente reprendidos. Esta disposición se reforzará durante su etapa adulta, posterior a los quince años.

Los efectos de permanencia descritos se acompañan de procedimientos estilísticos, encargados de favorecer el horizonte temático de la obra: enumeraciones acumulativas, adjetivación cuasi sinonímica (efecto de saturación y redundancia semántica análogo al experimentado durante el consumo de medios masivos), sintaxis fragmentada, animalizaciones, onomatopeyas, acompañadas en ocasiones de fricativas sordas y vibrantes simples. Las acumulaciones y la sintaxis propician sensaciones de asfixia del sujeto ante el entorno, la imaginería “soy un pez en el aire, un pájaro en el agua,” el árbol, el pájaro, el origen unido a la elipsis verbal equivalen a una imagen de quietud, mientras otras formas de elipsis (sujeto, objeto, complementos) aumentan la incertidumbre de lo narrado.

Dichos rasgos estilísticos acompañan, aunque con énfasis distintos, las rupturas más significativas que atraviesa el personaje a lo largo de la diégesis, como las muertes de sus amigas Julieta y Valeria. A partir de estos hechos, se instala definitivamente la parálisis del personaje en relación con el mundo, reforzado con la elipsis enunciativa que refiere a la imposibilidad de transformación. Pese a que su discurso adquiere un tinte reflexivo en cuanto a la situación del país, el personaje mantiene un registro permeado por latiguillos, clichés ideológicos, fórmulas religiosas y culturales. No obstante, su discurso adulto ilustra un tono nostálgico que neutraliza el registro irónico de su infancia cuando criticaba al sistema. Ahora, en su periodo de madurez, el personaje asume la pérdida del sentido y la urgencia de la huida.

La caracterización de dichos efectos de permanencia que, en ocasiones, fracturan la continuidad de la identidad del personaje permitieron dar cuenta de los rasgos morfológicos más concentrados y diluidos en la obra (identidad textual) y del sistema axiológico vinculado a los rasgos estilísticos que, posteriormente, conducen a efectos estéticos y a estrategias enunciadas. Dentro de los principales valores develados, se resaltaron obediencia/desobediencia, interior/exterior, realidad/ficción, natural/artificial. Estos operan desde el plano temático-ideológico, pero se hallan encerrados bajo un valor macroestético simetría/asimetría que enuncia la desestabilización del sistema binario, sostenido desde las formas asimétricas (acumulación, saturación, fragmentación) que se oponen a la jerarquización, el equilibrio y la organicidad.

Desde esta perspectiva, fue posible llevar a cabo un análisis en principio descriptivo en el que se tuvieron en cuenta los diferentes niveles de análisis lingüístico (fonológico, lexical y sintáctico), con el fin de reconocer rasgos característicos de la identidad del personaje. De la misma manera, se efectuó el cruce entre la identidad textual y discursiva que dio paso a algunas de las estrategias de lectura enunciadas, entre ellas la discontinuidad, la inestabilidad de la focalización y la dificultad de jerarquización de las voces. Todo ello condujo el análisis a la proposición de un modelo de lectura de la obra que permite reconocer los movimientos de condensación y despliegue, a la vez que los vínculos que preserva con el sistema de valores.

5.1 La novela de tesis: una paradoja entre el carácter experimental y el compromiso político

Las vanguardias aparecen a inicios del siglo XX, estas aluden a una serie de procesos estéticos y políticos de muy variado cuño (dadaísmo, futurismo, cubismo, ultraísmo, martinfierrismo, estridentismo, surrealismo, etc.) Estos movimientos surgen ante la crisis del

progreso que representa la modernidad, la imposibilidad de explicar el mundo completamente a través del lenguaje y la crisis histórica. La vanguardia busca destruir todo lenguaje anterior y, con base en este quiebre, construir nuevas metáforas que abandonen las formas heredadas. Los movimientos de vanguardia caracterizados por deformación de la realidad (expresionismo), la exploración del inconsciente (surrealismo), la exaltación de la velocidad y el movimiento (futurismo), el rechazo de la lógica, el arte absurdo y provocador (dadaísmo), fragmentación de la realidad en múltiples perspectivas y formas geométricas (cubismo), ilustran la necesidad de un arte reinventado desde la ruptura del mundo, de ahí que el lenguaje se vea obligado a cambiar, del mismo modo que el mundo que se fractura.

Con base en esto, es posible identificar rasgos característicos de la obra de Ángel pertenecientes a las vanguardias, entre ellos la enunciación de un mundo fragmentado a través de la experimentación lingüística. No obstante, no se debe dejar de lado que la forma acompaña un contenido que se halla vinculado a los hechos de violencia vividos en Colombia a mediados del siglo XX y, a su vez, que la diégesis se constituye en la instalación primaria de la posmodernidad. Bajo esta influencia, se hace posible resaltar el compromiso político de los autores frente a los hechos que sufría el país. Llegados a este punto, vale la pena interrogarse acerca de la innovación de este maridaje. Bajo una forma vanguardista, el contenido temático-político logra camuflarse sin desaparecer por completo. Este contenido ideológico es propio de la novela de tesis del realismo en el siglo XIX.

En la novela de tesis no se trata solamente de ilustrar ideas, sino de defenderlas, dramatizarlas y convencer al lector de esto. La obra se vuelve un híbrido entre novela y ensayo, incluso en ocasiones puede tomar el tono de un discurso político/moral. Razón por la cual posee una estructura cerrada y teleológica que lleva a la constatación de la tesis. Con el naturalismo, la

novela de tesis se vuelve una forma de pseudo experimentación social que busca probar el modo en que las estructuras sociales son puestas en marcha. A través de esto se instala una crítica directa al capitalismo, aunque eso depende de la orientación que se le otorgue a la narración y de los procedimientos que destaquen. En la novela de tesis, el narrador es omnisciente, los personajes son maquetas diseñadas al servicio de una cierta ideología que resultan representar todos los valores a los que pertenecen, ya sea dentro de su hacer o de las ideas que devela en los diálogos. El final es conclusivo e ilustra una validación moral o un castigo.

Sin embargo, el mismo análisis estilístico aquí efectuado ha permitido enfatizar en la estructura cíclica de la obra, la ausencia de centralidad y la forma de palimpsesto que adopta al incorporar distintos géneros, por lo que la obra guarda rasgos estilísticos experimentales al tiempo que defiende una postura política clara, es decir, intenta compensar el compromiso social por medio de elementos formales. La obra de Ángel preserva, de la novela de tesis, una posición ideológica marcada: denuncia institucional, crítica al conservadurismo, crítica religiosa, crítica patriarcal, crítica estatal, crítica de la violencia política colombiana. De esta forma, se construye la narración sobre una estructura alejada de los recursos formales de la novela de tesis, pero que preserva el impulso político de intervenir lo social desde la literatura. Así pues, la obra busca protestar contra dicha organización formal no solo desde el contenido crítico, sino desde la forma que resulta disruptiva.

Esto resulta paradójico en la medida en que la obra pone en entredicho toda la estructura discursiva de una sociedad (Colombia, años setenta) mediante un discurso literario al que solo podrá acceder una élite ilustrada (por lo común, alineada ideológicamente con la posición asumida por la novela). Ello vuelve a la obra pragmáticamente redundante: se busca persuadir a un grupo selecto de iluminados que ya participan de la ideología propuesta por la narración. Así pues, la

limitación de la eficacia retórica de la novela halla su correlato en la condición existencial igualmente limitada de Ana, su heroína.

Este doble carácter de disrupción señala el desmantelamiento de organismos formales que son establecidos por los sistemas totalitarios criticados en la obra. Con esto, se preserva una lógica formal coherente con el juicio enunciado en el contenido. Así pues, la obra propone una paradoja entre los recursos formales heredados del vanguardismo, pero radicalizados en el entorno violento colombiano. La apuesta política/formal de la obra no constituye una explicación doctrinal del contenido, sino la exaltación de este a través de los recursos de estilo que resaltan la fragmentación sensible, corporal e ideológica del sujeto moderno. A su vez, vale la pena mencionar que la obra dialoga inevitablemente con su escena de producción histórica del periodo violento entre 1948-1958, pero responde a dicha escena mediante una forma estratégica que propone un maridaje entre forma y contenido. No obstante, no se puede dejar de lado la contradicción existente entre una novela de tesis (es decir, una novela que privilegia el "mensaje" por sobre la calidad literaria del texto y la retórica por sobre la estética), por un lado, y el carácter experimental del texto, que dificulta notoriamente la lectura, limitando drásticamente su recepción.

La novela de tesis, que propone una verdad clara sobre la realidad que puede ser narrada y que, por ende, permite guiar al lector, se desmantela con la fragmentación del sujeto moderno. A partir de esto, el sujeto comienza a mostrarse en conflictos internos sin resolución moral, por lo que la idea de personajes estables pierde fuerza, ya que ahora el individuo aparece fragmentado desde el interior. El personaje moderno entra en crisis identitaria, ya no es posible que sea el portador de una idea unívoca. Así mismo, la crisis de representación del lenguaje ilustra la imposibilidad de captar el mundo, indicador de la representación transparente y total cuestionada. Sumado a esto, los discursos cerrados se vuelven sospechosos, en tanto que encierran a su vez

“ismos” que se vuelven totalizantes y peligrosos. Todas estas crisis pusieron en tela de juicio la forma de la novela de tesis, es decir, la credibilidad basada en un modelo cerrado que criticaba justamente la centralidad. Esto ilustra parte de la razón por la cual, seguramente, optar por una nueva forma de vehicular la ideología resultaba necesario.

5.2 La elipsis y la resolución de la trama

Así pues, a partir de contenido ideológico conjugados con algunos rasgos de estilo vanguardista se hace posible identificar la macro historia de Colombia en la microhistoria del personaje Ana. La elipsis narrativa, que abraza en total quince años y que se instala posterior a los episodios de crisis personal de la protagonista y de tragedia histórica del país, se convierte en la resolución de la trama. Esta figura enuncia una amnesia voluntaria del trauma en la que Ana no puede desarrollar una moral que le permita constituir su mundo basado en la filtración de la información que le llega, sino que se convierte en depósito de voces.

La elipsis en la modernidad actúa como estrategia retórica que ilustra huellas o rasgos que quedaron de eventos pasados. Desde esta perspectiva, el recurso vincula los acontecimientos que vive el país con la historia individual, no solo enuncia el estatismo y la imposibilidad de transformación del personaje, sino la estructura básica de la guerra en Colombia basada en repetición y olvido posterior. Este recurso no opera únicamente como mecanismo de aceleración narrativa, sino la incapacidad de procesar críticamente los hechos acontecidos. De modo que la diégesis no intenta resolver un conflicto mediante justicia o reparación, sino mediante la repetición de dichos eventos que se refractan en la memoria y aparecen como un eco en el momento presente. Así, se parte de un conflicto, se llega al trauma, aparece el vacío temporal y luego el retorno al inicio.

5.3 El valor de la obra de arte desde la construcción formal

Llegados a este punto, resulta conveniente plantearse una última reflexión con respecto a lo que sería el valor de la obra de arte. Si este estuviese sometido únicamente a elementos temáticos que coincidan con los intereses de la época o que señale algún tipo de compromiso político se trataría de una postura reduccionista, en tanto que el arte se vincularía expresamente o a la militancia o a la satisfacción de un público. Igualmente, si se remarca su grandeza por la cantidad de ejemplares vendidos, se sometería a la obra de arte a una lógica mercantilista.

Se hace necesario entonces proponer una reflexión con respecto a esto. Jakobson (1958) hablará de la función poética del lenguaje y dirá que la literatura adquiere valor en el momento en que el lenguaje deja de tener un objetivo netamente instrumental. Así mismo, la obra de arte, dirá Shklosky (1917), debe producir un extrañamiento y romper con los automatismos perceptivos, es decir, obligar a cuestionarse sobre aquello que ya había sido naturalizado. Por su lado, Adorno hará alusión al hecho de que el arte no repite dócilmente lo que al mundo le acaece, sino que ilustra las contradicciones sociales en las que vive inmerso el ser humano. Es decir, el consumo masivo de una obra la hace correr el riesgo de convertirse en mercancía cultural.

Desde esta perspectiva, la obra de Ángel permanecería en una ambivalencia con respecto a su radicalidad formal. La estructura fracturada de la novela permite enfatizar en las rupturas con un evento destacado que modifica un efecto de permanencia del carácter. No obstante, la incorporación de una forma disruptiva implica también pérdidas, en tanto que reduce el texto a un capital cultural alto, es decir, merma su circulación. De esta forma, la obra que resulta disruptiva desde su forma y se dirige netamente a un público de clase privilegiada, en términos de capital cultural, por lo que se puede señalar un riesgo de elitización. A partir de esto valdría la pena

cuestionarse con respecto a las tensiones que se establecen entre la forma y los pactos mínimos de legibilidad, con el fin de determinar la justa medida para la forma.

5.4 Los desafíos metodológicos del análisis semioestilístico

Finalmente, en vista de que este análisis hizo uso de la estilística y la semiótica, es imperativo resaltar algunos de los desafíos metodológicos de la aplicación de la primera basada en el modelo de prácticas semióticas.

La estilística por mucho tiempo fue considerada una ciencia taxonómica encargada de enumerar figuras que en sí mismas otorgaban un sentido único a la obra. Sin embargo, el enfoque semiótico buscó incluir las condiciones de producción y recepción en la construcción del sentido de la obra de arte, de manera que, la significación permite identificar la aprehensión total del texto como un fenómeno social. Así pues, la semioestilística aborda el estilo con una correlación directa al sistema axiológico representado en la enunciación.

Desde esta perspectiva, aunque la teoría haga alusión al estilo desde la semioestilística carece de una ruta metodológica que articule el análisis micro estilístico del plano de la expresión con los niveles de pertinencia que propone el modelo de prácticas semióticas. Así pues, la articulación de los niveles de la lengua con el sistema axiológico, es decir, las figuras devenidas valores, representó un reto investigativo, en tanto que el objetivo no era reducir una disciplina a la otra, sino que las dos mantuvieran una coherencia analítica.

El análisis aquí efectuado propuso un modelo de lectura basado en los niveles de pertinencia de los signos, del texto enunciado, de las estrategias y del sistema de valores estético desplegado. Este recorrido metodológico ascendente fue adaptado a partir de las marcas observables del plano de la expresión, con el fin de efectuar un rastreo axiológico que diera cuenta

del vínculo de esta con los elementos formales. Así mismo, el reconocimiento del estilo implicó la fragmentación del corpus, efectuada con base en la identificación de formas estilísticas transversales que conectaban los hechos a través de la memoria de un personaje. Durante el análisis se reconoció que las variaciones estilísticas no operaban de manera aislada, sino que correspondían a las transformaciones que padecía el personaje y que alteraban los efectos de permanencia. El incremento, la pérdida o reformulación de algunos rasgos formales coincidió con la parálisis, la asfixia, la fragmentación y la anulación moral de la protagonista. Así pues, el estilo no fue abordado únicamente desde la identificación de elementos formales, sino desde su vínculo con las tensiones que atraviesan al personaje y que se configura no solo desde el plano narratológico, sino formal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aquinas, T. (1947). *Summa theologiae*. (Fathers of the English Dominican Province, Trans.).

Christian

Classics

Ethereal

Library.

<https://www.ccel.org/ccel/a/aquinas/summa/cache/summa.pdf>

Ángel, A. (1997). *Misiá señora*. Alfaguara.

Ángel, A. (2002). *Tierra de nadie*. Proeditor Ltda.

Ángel, A. (2004). *Cantos y encantamientos de la lluvia*. Apidama Ediciones.

Ángel, A. (2017). *Los girasoles en invierno*. Ediciones Uniandes.

Ángel, A. (2019). *Las andariegas*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Ángel, A. (2021). *Dos veces Alicia*. Ministerio de Cultura.

Ángel, A. (2020). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Aristóteles. (1988). *Política*. Gredos.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Cátedra.

Bailly, B. (2009). ¿El circo: mezcla de géneros? *Folios*, 29, 63–81.

<https://www.redalyc.org/pdf/3459/345941359006.pdf>

Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Bergson, H. (1977). *Memoria y vida*. Alianza Editorial.

Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

- Callabed, R., & Novoa, V. (2008). "Freud, Proust, Benjamin: Psicoanálisis y filosofía de la historia en síntesis inconstruible". *Reflexiones*, 87, 137-150.
<https://www.redalyc.org/pdf/729/72912555009.pdf>
- Caicedo, J. S. (2017). Misiá Señora: un drama generacional y una concienciación en retrospectiva. *La Manzana de la discordia*, 12(1), 93-102.
https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/5547
- Canetti, E. (1981). *Masa y poder*. Muchnik Editores.
- Castro, R. (2005). Foucault y el saber educativo (tercera parte: El nacimiento de la disciplina). *Revista Electrónica Diálogos Educativos*, 10, 11-22.
<https://revistas.umce.cl/index.php/dialogoseducativos/article/view/1213>
- Colas-Blaise, M., & Stolz, C. (2010). Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire. In J. Wulf 14 & L. Bougault (éds.), *Stylistiques ?* (1-). Presses universitaires de Rennes.
<https://doi.org/10.4000/books.pur.40061>
- Correa, M. (2013). *La reescritura de la violencia en Estaba la pájara pinta*. (Tesis de grado). Université de Montréal, Québec.
- Cortázar, J. (2013). *Rayuela*. Alfaguara.
- Descartes, R. (1987). *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Gredos.
- Dirschel, M. (2021). "La técnica del fluir de conciencia joycenana como característica integral canon literario argentino del siglo XX". *Boletín de literatura comparada*, 46, 87-112.
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletinliteratura/article/view/4903>
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.

Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. DEBOLSILLO.

Estévez-Rionegro, N. (2020). Aproximación a la gramática del estilo indirecto libre a partir del corpus CEILE. *Árboles y Rizomas*, 2(2), 28-43.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10615633>

Figueroa, A. B. (2005). Alicia de Albalucía Ángel, en busca de su identidad a través del espejo. En: *la División de Ciencias y Humanidades de Estudios Superiores de Monterrey*. 5, 29-44. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2061184>

Filer, M. E. (1985) Autorrescate e invención en Las andariegas, de Albalucía Ángel. *Revista iberoamericana*, 51, 132-133.
<https://liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1985.4086>

Finol, J. E. (2015). *La corporosfera: Antropo-semiótica del cuerpo y la cultura*. CIESPAL.

Fontanille, J. (1999). *Semiótica y literatura: Ensayos de método*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. Presses Univ. Limoges.

Fontanille, J. (2015). *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Fontanille, J. (2016). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima y Saxo Perú, versión e-book. [De la edición francesa : PUF, 2008]

Fontanille, J. (2005). *Dictionnaire de passions littéraires*. Paris : Belin.

Fontanille, Jacques. 2024. “Formas de vida, pasiones del cuerpo y zonas antrópicas en el cine. Yaaba, de Ouedraogo”, *Tópicos del seminario*, 52, 65-83. DOI: <https://doi.org/10.35494/topsem.2024.2.52.866>

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina.

Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.

- Gantier, M. (2007). *Las andariegas de Albalucía Ángel: Una lectura sin armas ni armaduras*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Tauros.
- Gerdes, D. (1984). Estaba la pájara pinta novela testimonial y documental de la violencia en Colombia. En: *Universidad de Nuevo México*. https://colombianistas.org/wordpress/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%202/Art%C3%ADculos/5.REC_2_DickGerdes.pdf
- Gómez, M. L. (1997). Oralidad e intertextualidad en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel. *Estudios de Literatura Colombiana*, 1, 89-97. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/17145>
- Gutiérrez, A. (2007). Propuesta narrativa de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. *Estudios de Literatura Colombiana*, 21, 73-91. <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498357113003.pdf>
- Halperin Donghi, T. (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza Editorial.
- Han, B.-C. (2023). *La crisis de la narración*. Barcelona: Herder Editorial.
- Heffernan, J. J. (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Ediciones AKAL.
- Hobbes, T. (1909). *Leviathan*. Clarendon Press.
- Inca, R. (2005). La novela colombiana de "La violencia" La voz profética de Alba Lucía Ángel. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, 232, 42-55.
- Jakobson, R. (1960). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Lauraire, L. (2004). *La conduite des écoles chrétiennes : Projet d'éducation humaine et chrétienne* (Cahier 12). Congrégation des Frères des Écoles Chrétiennes.

- Locke, J. (2006). *Segundo tratado sobre el gobierno civil: Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del gobierno civil*. Tecnos.
- Lotman, Y. M. (1998). *La semiosfera*. Frónesis-Cátedra.
- Llorens, M. (2018). “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin”. *Areté*, 30 (2), 305-331. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6691704>
- Lacan, J. (2009). *Escritos*. Siglo XXI Editores.
- López, A. (2016). 8. Dejar la celda, emprender el vuelo: tejiendo memoria en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel, y *Una sola 15 muerte numerosa*, de Nora Strejilevich (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/19161?show=full>
- Larrea, C. (1997). *La cultura de los olores: Una aproximación a la antropología de los sentidos*. Abya-Yala.
- Medina, J. (2019). *Escritura femenina como vagabundeo y cronotopo de la errancia en Las andariegas de Albalucía Ángel* (Tesis de maestría, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia). Repositorio Institucional UPTC. <https://repositorio.uptc.edu.co/server/api/core/bitstreams/08511d44-7ff4-4f99-ac9d-2e45e57ef094/content>
- Mejía Rivera, O. (2013). Los girasoles en invierno de Albalucía Ángel y los intertextos de Ray Bradbury. *Revista Universidad de Antioquia*, 312, 69–73. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/16372>
- Mèlich, J.-C. (2021). *La fragilidad del mundo*. Tusquets Editores
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

- Molinié G. (1998). *Sémiostylistique : l'effet de l'art*. Paris : PUF, 288 p.
- Montali, G. (2023). “Poéticas de la ambigüedad. Realismo inseguro, desfiguración identitaria y estéticas anti-heteronormativas en las obras de Pedro Lemebel y Leila Guerriero”. *Inmediaciones de la comunicación*, 18 (2), 223-243. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9040550>
- Orduz Rodríguez, F. (2020). La experiencia urbana en *Los girasoles en el invierno*, primera novela de Albalucía Ángel. *Acta Poética*, 41(1), 73–89. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.866>
- Orozco-Allan, G. (1990). Lo fantástico y el discurso femenino en *Dos veces Alicia*, de Albalucía Ángel. *Mester*, 19(2), 137-144. <https://repositories.cdlib.org/uc/item/1pj711jq>
- Osorio, B. (1993). *La narrativa de Alba Lucía Ángel, o la creación de una identidad femenina*. Uniandes.
- Pérez, C. (2017) “Ni por esas ni por otras; sin ton ni son. Origen, difusión, autoridad lexicográfica” *Estudios filológicos*, 59, 129-147. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132017000100007>
- Redondo, F. (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Castalia.
- Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102-117. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>
- Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Rosas Consuegra, A. (2017). Escritoras colombianas bajo la mirada del *Bildungsroman*, como escritura de construcción de identidad: Marvel Moreno y Albalucía Ángel. *La Manzana de la Discordia*, 12(2), 23–34. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i2.6232>

Rosenkranz, Karl(1992): Estética de lo feo. *Julio Ollero Editor*.

Rousseau, J.-J. (2012). *Du contrat social ou Principes du droit politique*. In *Collection complète des œuvres* (Vol. 1). Rousseau Online. <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0002.pdf>

Shaw, D. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra.

Shklovski, V. (1965). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3.ª ed.). Siglo XXI Editores.

Sánchez, A. (2012). Erotismo y cuerpo femenino en *Misiá señora* de Albalucía Ángel. *Lingüística y Literatura*, 61, 309–322.

Sañudo Caicedo, J. (2017). Misiá señora: Un drama generacional y una concienciación en retrospectiva. *La Manzana de la Discordia*, 12(1), 93–102. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i1.5547>

Silva, Y. (2007). Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo. *Estudios de literatura colombiana*, 21, 57-72.

Sevo, S. (2018). *Nuevas voces femeninas en la narrativa colombiana actual* (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla). Repositorio Institucional de la Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/81515>

Sontag, S., & Rial, H. V. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Suárez, M. (2015). Deshilando caminos: cuerpos, duelo y memoria en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15943?show=full>

Tacca, O. (1986). *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Buenos Aires: Kapelusz.

Taylor, C. (2009). Between science fiction and a travelogue: Albalucía Angel's *Tierra de nadie*.

La Manzana de la Discordia, 4(2), 7–14.

<https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v4i2.1447>

Ullmann, S., & Martine Ruiz-Werner, J. (1968). *Lenguaje y estilo*. Brasil: Blackwell.

Uribe, S. G. (1998). Reescritura de la historia de las andariegas de Albalucía Ángel. *Estudios de Literatura Colombiana*, 2, 53-64.

Valdivieso, E. (2019). La pájara Pinta: La historia olvidada de un país, de una mujer. *Poligramas*, 48, 103-128.

Velasco, C. N. (2006). Misiá señora, de Alba Lucía Ángel: La femenina identidad imposible. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 34.