

Universidad de Costa Rica
Facultad de Letras
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura
Licenciatura en Filología Española

Memoria de graduación
Viajar en piel de mujer: análisis de las novelas *Ida y vuelta* de Pinto
y *El sitio de Ariadna* de Salaverry

Estudiantes:
María Pamela Sandí Villalobos
Adyery Priscilla Sequeira Salas

Director:
Dr. Carlos Villalobos Villalobos

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

– 2022 –

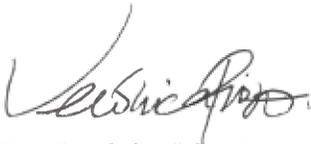
Memoria de graduación presentada por María Pamela Sandí Villalobos y Adyery Priscilla Sequeira Salas, el 27 de mayo de 2022, en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura ante el siguiente tribunal examinador:



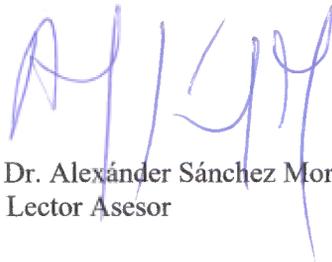
Dra. Carla Rodríguez Corrales
Representante
Dirección
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura



Dr. Carlos Villalobos Villalobos
Director de Memoria de graduación



Dra. Verónica Ríos Quesada
Lectora Asesora



Dr. Alexander Sánchez Mora
Lector Asesor



Dr. Dorde Cuvardic García
Miembro delegado de la Escuela

Agradecimientos

Primeramente, gracias a Dios por ayudarnos a perseverar en nuestra investigación en medio de un contexto tan difícil y voluble como lo fue la pandemia por COVID-19, gracias por la fuerza para superar los obstáculos que surgieron en el camino.

Gracias también a nuestra *alma mater*, la Universidad de Costa Rica, por ser la institución que nos abrió las puertas para nuestra formación no solo profesional sino humana, su lema: *Lucem Aspicio*, se hizo el nuestro.

A nuestro director de Seminario de graduación, Dr. Carlos Villalobos Villalobos, por su iniciativa al generar un espacio para el estudio de la literatura de viajes a nivel costarricense, gracias por compartir su pasión, su entrega. Gracias por su acompañamiento en cada paso.

A nuestros lectores, la Dra. Véronica Ríos Quesada, por su paciencia y dedicación al realizar observaciones críticas para el mejoramiento de esta memoria, al igual que por sus palabras de reconocimiento, es un halago recibirlas, pues proceden de una mujer valiente que ha emprendido un viaje en su propia piel y nos ha dado ejemplo de ello. También, al Dr. Alexander Sánchez Mora por su entusiasmo al aceptar con gusto ser partícipe de nuestro Seminario, desde el principio por medio de su actitud apoyó nuestro potencial y creyó en nuestra capacidad.

Agradecemos de la manera más profunda a nuestras madres: Deily Salas Moraga y Estrella Villalobos Rivera por insistirnos en que podríamos superar cada dificultad y creer en la crianza que formaron en nosotras. Continuamos aprendiendo de ustedes: mujeres viajeras de la vida.

Finalmente, damos las gracias a nuestros seres queridos, amistades y colegas por su ayuda de una forma u otra, por las traducciones con urgencia, por la sonrisa sincera, por la palabra oportuna, por el apoyo en los momentos de silencio. Gracias infinitas.

Dedicatoria

*A las mujeres que decidieron emprender
con valentía un viaje en su propia piel.*

Resumen

Esta investigación se centra en la configuración de los sujetos femeninos desarrollada mediante el cronotopo del viaje en las novelas costarricenses contemporáneas: *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* (2017) de Arabella Salaverry. Se plantea como objetivo general analizar la inscripción del yo femenino en la experiencia del viaje y sus efectos introspectivos en las novelas. En el primer capítulo se plantea un recorrido sociohistórico sobre la literatura de viajes femenina para establecer un antecedente de la literatura *odepórica* en Costa Rica, con base en el siguiente corpus: *Pavesas* (1927) de Berta María Feo Pacheco, *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno, *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, *Mundo, demonio y mujer* (1991) de Rima de Vallbona, *Largo domingo cubano* (1995) y *Marzo todopoderoso* (2003) de Catalina Murillo.

En el segundo y cuarto capítulo, se profundiza en las estrategias discursivas que se emplean en las novelas estudiadas, se parte de la pragmática al realizar una revisión de las representaciones narrativas del sujeto femenino, se identifican las marcas deícticas sus tipos y funcionalidades, se establecen los paratextos, también se estudian los vínculos que se asocian a lo factual, se determina la inscripción del yo femenino y para finalizar se desarrolla la estrategia del viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero.

Por último, en los capítulos tercero y quinto se sitúa al yo femenino de ambas novelas como un sujeto que pasa por un viaje introspectivo, lo que no implica necesariamente transformaciones; se retoma la observación que se realiza del propio mundo interno y se considera que esta también es un elemento externo que permea la frontera de la corporalidad para generar efectos en el mundo interior o para presentar oposición ante ellos. Se determinan procesos asociados a cogniciones, emociones, motivaciones y conductas.

Palabras clave: narrativa costarricense, literatura odepórica, sujeto femenino nómada, viaje geográfico, viaje introspectivo, corporalidad.

Cita bibliográfica: Sandí Villalobos, M.P. y Sequeira Salas, A.P. (2022). Viajar en piel de mujer: análisis de las novelas *Ida y vuelta* de Pinto y *El sitio de Ariadna* de Salaverry. [Seminario de graduación de licenciatura en Filología Española]. Universidad de Costa Rica Tutor: Dr. Carlos Villalobos Villalobos.

Tabla de contenido

Agradecimientos	i
Dedicatoria	ii
Resumen	iii
Título	6
Tema:	6
Justificación	7
Problema	12
Objetivos	14
General	14
Específicos	14
Estado de la cuestión	15
Literatura de viajes	15
Literatura de viajes femenina	16
Construcción femenina por medio del viaje	18
Estudios sobre el corpus	20
Metodología	21
Actividades	21
Marco teórico-conceptual	22
1) Precisiones conceptuales sobre la literatura de viajes	22
2) Literatura de viajes femenina	26
3) Pragmática	28
3.1. Sobre lo factual y lo ficcional	30
4) Estrategias discursivas	31
4.1 Representaciones narrativas del sujeto femenino	31
4.1.1 Marcas deícticas.....	32
4.1.2 Paratextualidad.....	34
4.1.3 Inscripción del Yo.....	36
4.2. Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero	37
4.3. Viaje por introspección y corporalidades	40
Capítulo 1: Mapa odepórico de los sujetos femeninos en la novela costarricense	43
Pavesas de Berta María Feo Pacheco	43
La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno	45
María la noche de Anacristina Rossi	47
Mundo, demonio y mujer de Rima de Vallbona	50
Largo domingo cubano de Catalina Murillo	52
Marzo todopoderoso de Catalina Murillo	54

Capítulo 2: Equipaje imprescindible: estrategias discursivas en Ida y vuelta de Roxana Pinto	58
Representaciones narrativas del sujeto femenino	58
Marcas deícticas y funcionalidades	71
Paratextos e intertextos	85
Inscripción del yo	100
Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero	102
Capítulo 3: Pasaporte a un mundo interior: el viaje introspectivo en Ida y vuelta de Roxana Pinto	109
Enfoques de introspección.....	109
Corporalidad	115
Capítulo 4: Equipaje imprescindible: estrategias discursivas en El sitio de Ariadna de Arabella Salaverry	124
Representaciones narrativas del sujeto femenino	124
Marcas deícticas y funcionalidades	157
Paratextos e intertextos	167
Inscripción del yo	191
Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero	193
Capítulo 5: Pasaporte a un mundo interior: el viaje introspectivo en El sitio de Ariadna de Arabella Salaverry	199
Enfoques de introspección.....	199
Corporalidad	210
Conclusiones	227
Referencias.....	247
Anexos.....	256

Título

Viajar en piel de mujer: análisis de las novelas *Ida y vuelta* de Pinto y *El sitio de Ariadna* de Salaverry

Tema:

La configuración de los sujetos femeninos desarrollada mediante el cronotopo del viaje en dos novelas costarricenses contemporáneas: *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.

Justificación

Esta investigación se desarrolla en el marco del *Seminario de graduación: Modalidades fácticas y ficcionales del relato de viaje* (FL-9600) que corresponde a un trabajo de graduación para optar por el grado académico de licenciatura en la carrera de Filología Española. Dicho seminario establece como premisa la idea de que el viaje se puede abordar de manera interdisciplinaria, además, de que la literatura se relaciona con el periodismo, la historia y la antropología.

Ahora bien, dentro de las posibilidades que el seminario de graduación brinda se ha seleccionado el tema de la configuración de los sujetos femeninos en relación con el cronotopo del viaje. Para efectos de este trabajo se consideran dos novelas costarricenses contemporáneas: *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017). Para desarrollar tal investigación es preciso delimitar el tema, realizar una lectura analítica del corpus, seleccionar el respaldo teórico-conceptual adecuado (lo cual conlleva una exhaustiva exploración de fuentes, reflexión continua y, a su vez, procesos de discriminación), analizar a partir de los postulados teóricos el tópico de investigación y, finalmente, establecer una serie de conclusiones que se desprendan de la reflexión capitular.

Asimismo, esta memoria de graduación establece una serie de objetivos con el fin de lograr el abordaje del tema propuesto; se plantea como objetivo general analizar la inscripción del yo femenino en la experiencia del viaje y sus efectos introspectivos en el corpus seleccionado. La investigación consta de cinco capítulos: el primero, una sistematización de novelas costarricenses que presentan sujetos femeninos inscritos en la literatura de viajes; el segundo y el cuarto, sobre las estrategias discursivas en las novelas; el tercero y el quinto, acerca del efecto introspectivo del viaje en los sujetos femeninos protagonistas del corpus en estudio.

Con respecto a los sustentos teórico-conceptuales se definieron tres líneas principales: precisiones conceptuales sobre la literatura de viajes, literatura de viajes femenina y estrategias discursivas; esta última línea se subdivide a su vez en las categorías correspondientes a las discursividades, al viaje por desplazamiento y al viaje por introspección. Para efectos de abordaje se ha decidido seccionar las estrategias discursivas en dos vertientes, la primera: las estrategias discursivas que implican una relación con el exterior, sea aquello que rodea a los sujetos femeninos o datos textuales que aluden a referencias del plano factual; por ejemplo, datos relacionados con la biografía autoral (ver Capítulos 2 y 4). La segunda vertiente corresponde a

las estrategias discursivas que se desenvuelven en el interior, es decir en el plano introspectivo de los sujetos femeninos; por ejemplo, la reafirmación identitaria (ver Capítulos 3 y 5).

Por otro lado, es importante aclarar la utilización del término *odepórico*, ya que este, en primera instancia, proviene del griego *odoiporikós*, de *odoiporía*, el cual se refiere al viaje en sí. Además, dicho vocablo es un neologismo empleado en castellano para la literatura que se vincula con los peregrinos, al igual que *Homo viator*. Según el proyecto Xacopedia, el cual consiste en la digitalización de la Gran Enciclopedia del Camino de Santiago (2010), el término *odepórico* y sus derivaciones eran utilizadas originalmente para señalar la peregrinación hacia Compostela por medio del camino de Santiago, dicho término, mediante un calco lingüístico, pasa al español manteniendo la connotación original del italiano; sin embargo, en el italiano el término *odepórico* evoluciona para denotar el viaje en un sentido más amplio. En este contexto se anida la literatura odepórica o literatura de viajes. Particularmente, en esta memoria de graduación se emplea la noción odepórica, la cual hace referencia a la connotación general del italiano en los estudios literarios actuales y no a la específica que todavía predomina en el español.

Al ser la literatura una expresión del ámbito social se abre la posibilidad de entablar líneas dialógicas entre las modalidades discursivas de lo factual y lo ficcional. Por lo tanto, se puede definir un interés social y literario en el estudio de los viajes emprendidos por mujeres y por extensión a la literatura odepórica protagonizada por sujetos femeninos. En esta memoria de graduación las protagonistas femeninas de *Ida y vuelta*, cuya autora es Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna*, escrito por Arabella Salaverry, ocupan el análisis en torno al tema de la configuración de los sujetos femeninos desarrollada mediante el cronotopo del viaje, dentro de dicha configuración se incluye tanto la inscripción “odepórica” del yo femenino mediante el viaje como la introspección de sujetos femeninos.

A partir de lo anterior, es imprescindible aclarar que existe una vinculación entre lo ficcional y lo factual, dicha vinculación es variable en función de los casos concretos de análisis. En esta investigación el componente ficcional es aportado por el desarrollo del universo narrativo de los textos, mientras que el factual está asociado al contexto sociohistórico en el que se circunscriben las mujeres autoras de las novelas en estudio; es decir, en este segundo componente se encuentra el tema de la autoreferencialidad o autoficción.

Ahora bien, cabe destacar que a nivel sociohistórico el rol femenino ha sido experimentado de manera particular; en palabras de Clifford (2008): “las mujeres tienen sus propias historias de migración laboral, peregrinaje, emigración, exploración, turismo e incluso

desplazamientos militares: historias vinculadas con las de los hombres y distintas de ellas” (p.16). Es decir, con respecto al ámbito de desenvolvimiento en el tópico del viaje, si bien es cierto se parte de la noción general de la literatura odepórica ésta será atravesada por diferentes variables, una de ellas es el rol genérico, en esta investigación, específicamente, el femenino.

Al respecto Camacho, Cisneros, Rojas y Solano (2011) mencionan que:

La literatura es una práctica significativa que evidencia las diversas dinámicas sociales, culturales e históricas. La situación de la mujer no escapa, ni lo ha hecho nunca, del lente de quien escribe textos ficcionales. En ocasiones, el texto literario se presenta como un reproductor de tales modelos femeninos; otras veces más bien constituye un transgresor de esos modelos (p.10).

Ante tal panorama se puede afirmar que el papel de las mujeres en la sociedad y la literatura ha sido desigual y en muchas ocasiones relegado a un segundo plano o invisibilizado. Precisamente, debido a tal problemática es que en esta investigación se decide retomar una población históricamente construida como periférica, específicamente el tópico de la mujer viajera. Respecto a lo anterior González Otero afirma:

En cuanto a la relación de la mujer y el viaje, muchos críticos han coincidido en que el género femenino se encuentra en la historia a un lado de la vida viajera. Asociada desde siempre al hogar, la mujer se encuentra relacionada a la vida fija, estable. El hombre, al parecer, es el que ha tenido la necesidad de realización a través del viaje, mientras la mujer solo puede encontrar su goce en la vida familiar. (2016, p. 68)

Además, Clifford (2008) lleva a cabo un contraste entre el rol de los viajeros, en la esfera masculina: un tipo de viajero que lleva a cabo una travesía heroica, educativa, científica, llena de aventura o con un fin ennobecedor, en este ámbito el viaje se considera un deber y parte natural de ser hombre. Ahora bien, Clifford (2008) menciona que en la esfera femenina: “las mujeres se encuentran impedidas de realizar viajes serios y que aunque vayan a lugares distantes, en general lo hacen como compañeras” (p.17). El viaje en este sentido es la excepción y no la regla. Asimismo, Clifford (2008) afirma que, en múltiples ocasiones, el desplazamiento o contratación laboral de las mujeres es mediado por el sexo forzado o favores de índole sexual; por ello, el autor destaca que ante “las historias específicas de libertad y peligro que se dan con el movimiento han de [...establecerse] tomando en consideración los géneros” (p.17).

Con respecto al corpus de estudio, *Ida y vuelta* de Pinto y *El sitio de Ariadna* de Salaverry, ambos son textos contemporáneos, ya que el primero fue publicado en el 2016 y el segundo en el 2017, este aspecto hace que su abordaje analítico sea enriquecedor, pues son obras que académicamente no han sido abordadas a profundidad, esto se ahondará con mayor detalle en el estado de la cuestión.

En cuanto a los antecedentes de la literatura “odepórica” escrita por mujeres en Costa Rica es pertinente situarlos en un nivel temático y temporal, además, se desarrollarán de manera más detallada en el primer capítulo de la presente memoria. Uno de los primeros antecedentes es el libro *Pavesas* (1927) escrito por la autora Berta María Feo Pacheco, donde se encuentran varios relatos que narran sus giras por Sudamérica, Europa, Egipto, Turquía y la llamada Tierra Santa. El segundo antecedente es la novela *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno, la trama cuenta la historia de varios personajes que giran en torno a un círculo familiar cuyo eje se encuentra enlazado por el personaje de Teresa, quien revive en la agonía su vida pasada, al lado de su marido Don Vasco y de sus hijos.

Otro antecedente es la novela *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, el cual trata sobre una mujer centroamericana que vive en Londres y sus complejas relaciones sentimentales, además realiza un viaje corporal para conocerse a sí misma. De igual forma, se encuentra la novela *Mundo, demonio y mujer* (1991) escrita por Rima de Vallbona. En este texto la protagonista entra en una crisis espiritual, emocional, social y existencial, la cual le sirve de iluminación en su búsqueda de autorrealización. Dicho proceso la lleva a tomar consciencia sobre las facetas de su vida, lo que le permite crear su propia identidad y su independencia intelectual.

En *Marzo todopoderoso* (2003) de Catalina Murillo, se destaca la figura de la flaneuse, debido a que trata sobre una muchacha que recién inicia sus estudios de Comunicación Colectiva en la UCR y tras enfrentarse a los exámenes de fin de semestre decide ir a un bar de la Calle de la Amargura por lo que se narra su paseo por dicha calle. Tal como lo menciona Ovaes (2003), dicha novela narra las peripecias de Azul, quien se desplaza por diferentes espacios como la Calle Cáustica y el Atlántico, en dicho recorrido se desdobra “como si un espejo en el centro de su alma reflejara las dos nadas. Una Azul narra, otra actúa, una acusa, la otra se siente culpable, una se marcha con Lota, otra la ve irse” (s.p.). En último lugar, se encuentra *Largo domingo cubano* (1995) escrito por la misma autora, Catalina Murillo, consiste en una mujer que viaja a Cuba debido a una beca obtenida.

Por otro lado, también existen otros textos anteriores a los mencionados, escritos por mujeres y que se introducen en el tópico odepórico. En este sentido, *El Espíritu del Río* (novela transatlántica) (1912) y *Un Robinson Tico: Aventuras de un estudiante cartaginés* (1927) funcionan como un precedente en la escritura odepórica a nivel de escritura autoral femenina, ya que son escritas a principios del siglo XX por las autoras Juana Fernández Ferraz y Caridad Salazar de Robles, respectivamente, ambas autoras españolas radicadas en Costa Rica. No obstante, dichas autoras emplean en sus obras sujetos masculinos, quienes funcionan como los sujetos que llevan a cabo los desplazamientos en una función de *alter ego*. Es por dicha razón, que no se desarrollarán dentro de la investigación, ya que no se adaptan a nuestros objetivos, los cuales ahondan en la inscripción de los sujetos femeninos en el discurso de la literatura odepórica.

Finalmente, Clifford afirma que: “Necesitamos conocer mucho más sobre cómo han viajado y viajan en la actualidad las mujeres, en las diferentes tradiciones e historias” (2008, p. 47). A lo anterior se aúna la necesidad de abordar no solo las diferentes tradiciones e historias donde las mujeres son protagonistas o en las que llevan a cabo algún rol ensombrecido por el patriarcado, sino también las manifestaciones y papeles que las mujeres han encarnado factual o ficcionalmente.

Problema

El viaje como tópico discursivo presenta diversas aristas, es amplio, complejo y se conecta con otras disciplinas. Esta memoria de graduación se enmarca en la literatura odepórica, específicamente desde la configuración de los sujetos femeninos que de una u otra forma llevan a cabo viajes de desplazamientos geográficos y al mismo tiempo de transformación interna.

Ahora bien, como se explica en la justificación, la literatura odepórica en el ámbito femenino ha sido soslayada en comparación con el protagonismo que se le ha dado a la esfera de viajes emprendidos por hombres, ante tal situación queda un vacío a nivel social e intelectual, de ahí la importancia de retomar el rol del sujeto femenino viajero en los ámbitos factuales y ficcionales, pues interpelan a la sociedad en sus distintos momentos históricos. En palabras de Mékouar Hertzberg (2014):

Evocar la problemática de la construcción de la subjetividad femenina a través del estudio literario de un texto es también una reivindicación: es el signo de que la literatura puede decir lo femenino (como lo masculino) a partir de su propia estética simbólica, que el texto, lo literario, la literatura pueden significar los géneros, pueden producir su propia teoría y expresión de los que son los géneros masculino/femenino: una permanente negociación con las normas, una reiterada construcción que responde a objetivos más o menos confesados, formulados y conscientes. Lo que importa es considerar el texto no como espacio de aplicación de la teoría (la del género/*gender* por ejemplo), sino al revés: el texto como totalidad susceptible de implicar un sustrato teórico, como estructura que produce desde dentro un pensamiento sobre los géneros/*gender* para proseguir con este caso particular. (pp. 12-13)

Además, este análisis literario parte de las obras: *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry, e igualmente en este corpus existe una doble marginalidad; la primera, anteriormente explicada: “el viaje protagonizado por sujetos femeninos” y la segunda: un viaje que parte desde Latinoamérica, particularmente, Centroamérica, es decir se presenta una inversión de la línea tradicional o legitimada del itinerario del viajero, es decir se rompe con los prejuicios históricos en los que, tal como Clifford señala, los viajes son ligados a : “[...] prácticas europeas, literarias, masculinas, burguesas, científicas, heroicas, recreativas” (2008, p. 48).

Finalmente, cabe acotar que de un contexto sociohistórico como el contemporáneo se toman dos novelas publicadas en el siglo XXI. De tales novelas no hay amplios estudios literarios

realizados sobre el tópico odepórico. Por ello, cobra relevancia la investigación en este ámbito, pues permite estudiar el desenvolvimiento de los sujetos femeninos y su protagonismo en sus propios espacios de viaje, espacios que a su vez se interconectan con discursos (como el patriarcal) que particularizan la experiencia del viaje femenino, en este caso ficcional.

De ahí, que las reflexiones anteriores conduzcan a la siguiente interrogante: ¿Cómo se representan los sujetos femeninos a través del viaje geográfico e introspectivo en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry?

Objetivos

General

Analizar la inscripción del yo femenino en la experiencia del viaje y sus efectos introspectivos en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.

Específicos

1. Sistematizar la inscripción de los sujetos femeninos en el discurso de la literatura *odepórica* en el ámbito costarricense.
2. Explicar las estrategias discursivas sobre el tópico del viaje en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto.
3. Analizar el efecto introspectivo del viaje en el sujeto femenino de la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto.
4. Explicar las estrategias discursivas sobre el tópico del viaje en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.
5. Analizar el efecto introspectivo del viaje en el sujeto femenino de la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.

Estado de la cuestión

Antes de exponer el siguiente estado de la cuestión es importante mencionar que se ha decidido ordenar el presente apartado según dos criterios. El primer criterio, consiste en subtemas importantes dentro de la temática general de la investigación, la cual es la literatura de viajes. Tales subtemas son los siguientes: aspectos generales sobre la literatura de viajes, luego la literatura de viajes escrita por mujeres, posteriormente, las construcciones femeninas por medio del viaje y en última instancia estudios realizados al corpus de la presente investigación. El segundo criterio de ordenamiento es la perspectiva cronológica, esto con el fin de ubicar qué es lo más reciente y actualizado que se ha dicho sobre el subtema. En otras palabras, se ha optado por esta forma de organizar la información del Estado de la cuestión para un mayor orden lógico entre los componentes que integran el tema de la literatura odepórica femenina.

En cuanto al estado de la temática según la búsqueda exhaustiva que se ha llevado a cabo en fuentes bibliográficas, bases de datos, trabajos de graduación, informes, artículos académicos y otros documentos pertinentes se da cuenta de que el estudio del viaje en la literatura odepórica no ha sido muy profundizado en Costa Rica. Es decir, a nivel nacional el tema aún no se ha abordado, por lo que una propuesta de investigación al respecto representa un aporte significativo.

Literatura de viajes

Al realizar una búsqueda de información alrededor del tópico: “Literatura de viajes” se encuentran múltiples y diversos resultados, en su mayoría los estudios refieren a literatura del ámbito occidental; sin embargo, al estar analizando obras latinoamericanas se prefirió en la medida de lo posible delimitar la búsqueda a piezas documentales que trataran textos latinoamericanos de literatura de viajes.

Es así como se encuentra la tesis de Angélica González Otero (2011) titulada: *La literatura de viajes en Colombia. Una aproximación al género a través de dos libros de viaje a principios de siglo veinte: Viaje a pie de Fernando González y Cuatro años a bordo de mí mismo de Eduardo Zalamea*. Esta tesis guarda similitudes con la presente memoria de graduación, pues trabaja con textos latinoamericanos, analiza la representación del viaje y relaciona el viaje ficcional con el vínculo factual.

En los textos que González estudia se establece cómo estaban representadas algunas regiones de Colombia. A través del estudio crítico de las obras se analiza cómo se conforman los imaginarios sobre las regiones, cómo se organizan las dinámicas de relación entre los valores y la cultura de los viajeros, y los diversos paradigmas y formas de vida de las regiones visitadas.

En dicha tesis, la autora elabora un breve contexto del género de la literatura de viajes, sus problemas teóricos, sus formas de análisis, el desempeño del género en Latinoamérica y en Colombia. También, analiza las dos obras escogidas, desde algunos presupuestos del género de la literatura de viajes, tales como formas de representación, retóricas del viaje y tópicos de alteridad. González concluye que en el discurso narrativo de viajes permanece la huella de los grandes discursos que el siglo XIX promovió en Colombia, donde:

la representación de las regiones, sobre todo los territorios costeros del Caribe y el Pacífico, se mostraba reducida a la imagen de regiones meramente portadoras del placer físico y sexual para los viajeros, y donde el vivir diario de sus habitantes se debate en la confrontación con la muerte, con el asesinato, el suicidio, la infidelidad y la traición. (2011, p.p. 91-92)

Literatura de viajes femenina

La primera referencia encontrada es el artículo “Literatura femenina de viajes: aproximación a la visión de España en los relatos de seis escritoras foráneas” (2018), cuya autora es Lorena Catalina Barco Cebrián. En esta investigación, la autora da a conocer a seis autoras quienes llegan a España durante la Modernidad, además, su producción literaria, en la mayoría de los casos, no ha sido traducida al castellano; por lo que Barco intenta evidenciar a través de la traducción de algunos pasajes de sus obras y del análisis de la producción literaria de cada una de estas mujeres cuál fue la visión que estas viajeras y escritoras tuvieron y ofrecieron de España.

Las seis escritoras que Barco seleccionó corresponden a Stéphanie Félicité Bruslart Genlis, Madame Genlis; Henrietta Georgiana Maria Chatterton, Lady Chatterton; Ann Lady Fanshawe; Sophia Barnard; Marie-Catherine La Mothe Aulnoy, Condesa d’Aulnoy y, Mrs. Jemima Kindersley. Por lo tanto, este artículo permitió un acercamiento a la biografía de estas autoras, a sus trayectorias literarias y profesionales. Cabe aclarar que Barco las presenta según un criterio cronológico, lo que permite examinar de manera más cómoda la evolución a lo largo de varios siglos de esta literatura viajera femenina.

Para finalizar, Barco (2018) concluye que las mujeres viajeras y escritoras, en la mayoría de los casos, conciben el acto de escribir no como una forma de vida sino como un pasatiempo, algo que según la autora comparten con sus colegas masculinos. Y al igual que en el caso de éstos, también hay excepciones, como lo es Madame d'Aulnoy. Por ello, “algunos autores apuntan a que su obra referente a España tiene muchos visos de ficción, de ahí que unos apunten a que esta autora, en realidad, nunca estuvo en nuestro país [España]” (p. 463).

Ahora bien, se encuentra el artículo: “La narrativa costarricense ante los nuevos medios de transporte: la experiencia subjetiva del viaje en avión en “Pasajeros al norte”” (2017) escrito por el Dr. Dorde Cuvardic. En este artículo académico se destaca que la escritora costarricense Yolanda Oreamuno Unger publica el relato “Pasajeros al norte” en el Repertorio Americano y en dicho relato se narra el viaje en avión desde una perspectiva de viaje comercial, lo cual en el momento (1944) no era usual en Costa Rica, nación que se construía identitariamente más desde el ámbito rural. Cuvardic (2017) destaca que la experiencia subjetiva del viaje en avión encuentra una de sus primeras formulaciones en el relato de Oreamuno; en el cual además se retoman aspectos de índole psicológica durante el viaje como: el dolor, el temor, la sociabilidad y la vinculación con “los otros”. Asimismo, Cuvardic plantea que se da una “percepción de la espacialidad y [de] la temporalidad desde el aire, [donde se dan] relaciones de anonimato entre los pasajeros ” (2017, p.39), el autor plantea que sería interesante, como tópico de investigación, analizar la narrativa del viaje en contraste con el medio y vía en el que se realiza: aire, mar y tierra.

Por otra parte, en su libro “Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas”, Beatriz Ferrús Antón (2011) aborda un corpus amplio de la literatura de viajes concentrándose en el análisis de textos escritos por mujeres viajeras latinoamericanas, norteamericanas y españolas que escribieron desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, la autora incorpora una serie de antologías y estudios críticos como los de Mary Louise Pratt, Ángela Pérez Mejía, Mónica Szurmuk y Stella Maris Scatena Franco que se ocupan del corpus de relatos de viaje escrito por mujeres. En otras palabras, la autora pretende analizar los textos de mujeres viajeras en su vínculo con tres aspectos: “el mito de la modernidad sin límites, encarnado por los Estados Unidos; el de la barbarie, presta a ser civilizada en un nuevo acto de descubrimiento de América Latina; y el del orientalismo peninsular, donde los ecos de un pasado glorioso resuenan en un país que olvidó sumarse a la modernidad” (p. 116-117).

Ahora bien, este estudio de Ferrús brinda un gran aporte al campo de la literatura de viajes escrita por mujeres, ya que puede considerarse como una propuesta intercontinental que ubica a América Latina, Europa y los Estados Unidos, no como un destino u origen de un grupo de viajeras sino como espacios clave para revisar la limitada mirada “nacional” de muchos viajeros e intelectuales de la época. En este sentido, Ferrús Antón contribuye con estudios en torno al relato de viaje y la relación que las mujeres han mantenido con este género, sobre todo, a partir del siglo XIX. Además, su trabajo al contener textos de interés etnográfico, autobiográfico, periodístico, y religioso, señala la complejidad y diversidad de formas en las que escritura, viaje y mujer se han relacionado a través de los siglos.

Para finalizar, en 2002, Maria Dolors Garcia Ramon publica su artículo llamado “Viajeras europeas en el mundo árabe: un análisis desde la geografía feminista y poscolonial”, cuyo objetivo es estudiar las figuras de dos viajeras que visitaron diferentes partes del mundo árabe en época colonial: Isabelle Eberhardt viajó por Túnez y Argelia, y Gertrude Bell pasó la mayor parte de su vida adulta en Oriente Medio.

En este artículo, Garcia afirma que las narrativas de viaje de mujeres son diferentes de las de los hombres y que su mirada sobre Oriente es menos despectiva. Sin embargo, “el análisis de la intersección de los discursos de género, clase, nacionalidad y raza problematiza estas afirmaciones y nos muestra que las narrativas y experiencias de vida de las mujeres son ambivalentes” (p. 105). Pero, aunque las narrativas de mujeres no se aparten necesariamente del discurso colonial hegemónico, no dejan de estar determinadas por el género.

García concluye que las experiencias de Isabelle Eberhardt y Gertrude Bell, y las narraciones de ellas son un ejemplo de que las mujeres no estaban fuera del proyecto colonial, sino que, al contrario, podían llegar a ser agentes muy activos en la formación de las relaciones coloniales. Además, los textos de ambas, aunque sean tan distintos, revelan la complejidad de su experiencia del encuentro colonial y, por consiguiente, de sus actitudes ante el proyecto colonial.

Construcción femenina por medio del viaje

Uno de los artículos revisados fue “Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: el viaje de Penélope” escrito por Nadia Mékouar-Hertzberg (2014). La autora enfoca el análisis en la construcción de la subjetividad femenina en la literatura, lo cual se entiende como “conjunto de textos y como institución social”. Afirma que el texto no refleja la subjetividad femenina sino que la construye y la constituye en el proceso de la escritura.

Mékouar-Hertzberg analiza en qué medida el género de la autoría interviene en el proceso de construcción, cuáles son las interacciones entre este proceso y la autoría de las mujeres en el campo de la literatura y cuáles son las formas de esa construcción dentro de los textos, esto mediante el estudio de un cuento de Carmen Martín Gaité, *De su ventana a la mía*. Además, lo relaciona con el esquema mítico de la figura de Penélope, a través del tríptico ventana-viaje-tejido.

Directamente sobre el viaje, la autora establece que “siendo el objetivo geográfico indeterminado (...) a la protagonista viajera no le queda más remedio que extraviarse. Viajar se convierte en una modalidad de ‘hacerse invisible’, de ‘perdersé’, verbos en los cuales se condensa el viaje de esta nueva Penélope” (Mékouar-Hertzberg, 2014, p. 18). La autora concluye que el texto analizado permite la identificación de nuevas configuraciones de las subjetividades femeninas, es decir, la figura maternal de “Penélope”, es causa de subjetividades femeninas viajeras, que se caracterizan por una “in-figuración”, ese neologismo permite establecer un modo de emergencia de lo femenino marcado en los textos escritos por mujeres.

Isabel Marcillas Piquer, por su parte, publicó el artículo “Literatura de viajes en clave femenina: los pre-textos de Aurora Bertrana y otras viajeras europeas” (2011). La autora establece que la mujer siempre necesita argumentar su partida, es decir, aclarar los motivos que la inducen a abandonar el hogar y a transgredir las normas de la propia sociedad. Por otra parte, Marcillas argumenta que las mujeres necesitan justificar lo que escriben y el escrito debe establecer por sí mismo su valor, con el objeto de poder ser equiparado al discurso del hombre.

De igual forma, en el artículo se establecen relaciones entre el género biológico y el subgénero literario conformado por la literatura de viajes para discernir los rasgos comunes y las convenciones que subyacen a los pre-textos de los libros de viajes en clave femenina. Las obras analizadas consisten en las crónicas de Serena, Audouard, Belgiojoso, Bertrana, Sackville-West, entre otras.

Por último, Marcillas concluye que en lo escrito de muchas viajeras la manipulación del prefacio o pre-texto ayuda a obtener la aprobación de los lectores y de la sociedad en general. Sin embargo, a pesar de las ventajas que esto pueda acarrear, en la mayoría de los casos las autoras contribuyen, inconscientemente, “a nutrir con sus textos el sistema de valores de un patriarcado que las condena a la eterna justificación” (2011, p. 230).

Estudios sobre el corpus

El único estudio encontrado fue realizado en el año 2018. José Francisco Bonilla Navarro publica en la revista *Letras* de la Universidad Nacional un artículo titulado “La utopía conceptual feminista y el discurso literario: dos novelas de Roxana Pinto” en el cual se analiza la representación literaria de los modelos femeninos presentados en los personajes femeninos de *Ela* y *Anadí* de las novelas *Donde ellas e Ida y vuelta* de Roxana Pinto, respectivamente, siendo esta última una de las obras a estudiar en la presente Memoria de graduación.

El autor realiza este análisis “desde el paradigma teórico-metodológico que ve el planteamiento feminista como un proceso en construcción en el que pueden incorporarse las contradicciones y el respeto por la diferencia como elementos constitutivos de su propia construcción ontológica” (Bonilla, 2018, s.p.). De igual forma, el autor acude al concepto de las heterogeneidades no dialécticas, concepto que reafirma la complejidad de los modelos femeninos presentados en los textos. Además, el artículo hace hincapié en que los modelos de feminidad son, en su mayoría, contradictorios y complejos.

Por último, el autor concluye que para entender la complejidad que representan los sujetos femeninos construidos en las obras de Pinto, es fundamental abandonar una idea monolítica del pensamiento feminista, para dar paso a las contradicciones y los acercamientos paradójicos como aspectos que delinear las raíces ontológicas de este pensamiento. Asimismo, el autor establece que “el problema de lo feminista no se encuentra en lo representado, sino en la manera cómo se representan y construyen las relaciones entre los géneros coexistentes dentro de una sociedad determinada” (Bonilla, 2018, s.p.).

En cuanto al texto *El sitio de Ariadna* (2017) de Arabella Salaverry la búsqueda de antecedentes no arroja resultados de análisis; es decir, al 2020 no se ha estudiado desde la crítica literaria esta obra, puede deberse a su reciente publicación o a que haya estudios que estén en tránsito de publicación. Por el momento, solo se cuenta con la reseña escrita por Silvia Castro Méndez en la contraportada del libro.

Metodología

Esta investigación es de tipo documental, pues el proceso se basa en la búsqueda, recuperación y análisis de datos obtenidos de fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Además, el trabajo responde al modelo descriptivo y explicativo, debido a que se sustenta en la búsqueda de material y su posterior análisis. Asimismo, las obras por analizar corresponden a *Ida y vuelta* de Pinto (2016) y *El sitio de Ariadna* de Salaverry (2017).

En cuanto a las técnicas e instrumentos de recolección de datos, cabe aclarar que se lleva a cabo por medio de la consulta a bibliotecas de la Universidad de Costa Rica, a bases de datos académicas de texto completo como “EBSCO” y la exploración en navegadores o motores de búsqueda como Google Académico. En dicha exploración el recurso tecnológico se usa para buscar artículos de revistas académicas, también para la consulta de *blogs* de crítica literaria y para la consulta de otras páginas de internet afines a los tópicos de la investigación.

Actividades

Las actividades que se realizan para procurar el logro de los objetivos son, principalmente, las siguientes:

a) Recolección de Información:

1. Consulta bibliográfica.
2. Revisión de páginas web relacionadas con el tema.
3. Revisión del material bibliográfico físico de las bibliotecas.

b) Análisis de la información

c) Aplicar el proceso selectivo, es decir tomar los elementos pertinentes para la investigación

d) Elaboración del documento escrito:

1. Elaboración del borrador del documento.
2. Generación de documento final.

Marco teórico-conceptual

En este apartado se sitúa un referente teórico y conceptual que respalda y da sustento al análisis del viaje femenino en la literatura, en vista del tema de investigación. Tal referente toma en cuenta trabajos académicos que se han referido a la literatura odepórica tanto en Latinoamérica como fuera de ella.

Es oportuno destacar que el criterio de ordenamiento para este apartado se basa en una afinidad temática, es decir se han seccionado las investigaciones por el abordaje respecto a los tópicos de estudio. Siendo así, se han definido cuatro líneas teórico-conceptuales: precisiones conceptuales sobre la literatura de viajes, literatura de viajes femenina, pragmática y estrategias discursivas. Esta última línea se subdivide a su vez en las categorías correspondientes a representaciones narrativas del sujeto femenino, al viaje por desplazamiento y al viaje por introspección.

1) Precisiones conceptuales sobre la literatura de viajes

La noción de cronotopo es uno de los conceptos claves para situar la literatura de viajes, al respecto Bajtín (1989) especifica que literalmente esta noción se traduce como “tiempo-espacio” y que en la literatura se considera como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales [...] que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [... entendido como] una categoría de la forma y el contenido” (1989, p.237).

Específicamente, el cronotopo artístico literario conjuga los elementos espaciales y temporales “en un todo inteligible y concreto” (pp.237-238). Es decir, como parte del cronotopo se delimita “el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (1989, p.238) lo que permite en la literatura el análisis de un producto artístico, en este caso el análisis de los viajes de las protagonistas (Ariadna y Anadí) y los efectos de estos en sus vidas. Así, el cronotopo se vale de que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1989, p.238). Por tal razón, es de interés la intersección entre temporalidad y espacio para estudiar los viajes en el corpus que ocupa a esta investigación.

Existe un elemento asociado al cronotopo del cual este trabajo se distancia, éste se refiere a la distinción que Bajtín (1989) hace entre el cronotopo histórico real y el cronotopo artístico de la literatura, pues no es aplicable a este análisis debido a que esta investigación considera las líneas dialógicas entre las modalidades discursivas de lo factual y lo ficcional, como se retoma

con Araujo (2008) y con Barthes (1990); esta memoria de graduación presenta un interés social y literario en el estudio de los viajes emprendidos por mujeres y por extensión a la literatura *odepórica* protagonizada por sujetos femeninos.

Ahora bien, la propuesta semiológica de Barthes sobre el signo como expresión de sentido en una obra artística es un puente que permite conectar el universo de lo factual con el de lo ficcional, pues “exis-ten también elementos que, por ser usuales en el universo de la colectividad, no son directamente simbólicos, sino que se encuen-tran culturalizados, convencionalizados” (Barthes, 1990, p.19), tal es el caso del viaje y por extensión de la literatura *odepórica*.

Es decir, el viaje expresado en un texto puede guardar relación con elementos de la realidad, aunado a esto un viaje convencional, desde la cultura, implica el desplazamiento geográfico lo que ocurre en las novelas estudiadas. Particularmente, Arabella Salaverry y Roxana Pinto también realizaron los viajes que Ariadna y Anadí emprenden; por lo que, hay una relación entre el texto, su contexto de producción y la escritura por parte de las autoras (noción de autoficcionalidad). Lo anterior no significa que las novelas deban ser interpretadas desde el foco autoral o biográfico, lo que sería reduccionista, sino que es un elemento más a tener en cuenta en el análisis.

Para Musitano (2016), la autoficción se define como el:

género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la autobiografía y el de la novela, y que no nos permite como lectores discernir entre verdad o invención [este género] viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción (p.124).

Igualmente, Musitano (2016) postula que los relatos autoficticios guardan un grado de imprecisión y de ambigüedad que modifica el pacto de lectura, pues no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad. De tal manera el discurso autoficcional corresponde a “un espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción” (p.124). Además de la permeabilidad señalada en la cita anterior, Musitano afirma que la autoficción constituye un:

subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela [subgénero en el cual] el pacto [de lectura] se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (p.124).

Terminológicamente, Barthes (1990) explica las relaciones de obra artística y contexto mediante los denominados “elementos de connotación”, dichos elementos codifican información y en la pluralidad de un discurso cobran varios sentidos:

aparecen indistintamente referencias al psicoanálisis, a la semiología en sus aspectos más amplios, al análisis sociológico, a todo lo que desde cualquier ángulo pueda contribuir a interpretar la civilización de nuestro tiempo -- se añade la presencia del yo, del sujeto, del alma sensible [...] Al tiempo interrumpido, a la plasmación de lo que fue” (Barthes, 1990, pp.19-20).

Por otro lado, según Clifford (2008) en el apartado “Culturas viajeras” existen diferentes destinos y puntos de confluencia fugaces y arbitrarios entre las personas viajeras. El autor menciona espacios como: las estaciones, los hoteles, los aeropuertos e incluso los hospitales. Asimismo, Clifford plantea la construcción de los espacios desde una visión histórica, etnográfica y antropológica, planteando aspectos vinculados al viaje como: los *souvenirs*, el peregrinaje, el desarrollo de actividades varias (desde prácticas profesionales hasta encuentros fortuitos), el contacto con manifestaciones de pertenencia nacional o con condiciones que evidencian un posicionamiento particular (respecto a ideología, “género”, “clase” o “raza”).

Por otro lado, Clifford plantea que las personas viajeras se posicionan según una determinada motivación, de tal manera que existe una justificación del comportamiento que se adopta en los espacios visitados. Es otras palabras, el viaje es un evento que se relaciona con la experiencia de un individuo en un lugar; dicho lugar ya está demarcado por una caracterización cultural y la persona viajera se enfrenta a una realidad que tiene referencias propias, pues el viajero o la viajera comparan la realidad encontrada con las realidades conocidas (referentes de su localidad o de otros lugares visitados o conocidos).

Ahora bien, aunado a lo anterior Clifford citando a Arjun Appadurai (1988) retoma un concepto traducido al español como “congelamiento metonímico” el cual consiste en “un proceso de esencialización representacional [...en] el que una parte o aspecto de la vida de la gente viene a resumirla como un todo, con lo cual un nicho teórico se convierte en una taxonomía antropológica” (Clifford, 2008, p.37). Además, Clifford añade que existe un nexo regional, nacional y global que plantea márgenes de interacción en relaciones externas y le pauta un mapa a la persona viajera.

En cuanto a las culturas viajeras Clifford enuncia varias dificultades, la primera de carácter temático en cuanto a delimitación: “[es] un dominio muy amplio de estudios culturales comparativos: historias diversas e interconectadas de viajes y desplazamientos” (Clifford, 2008, p.30). Más adelante se refiere a la dificultad conceptual en cuanto a cultura, en específico al uso en singular, por lo que Clifford plantea que:

si repensamos la cultura y su ciencia, la antropología, en términos de viaje la tendencia orgánica, naturalizante, del término “cultura” (...) queda cuestionada [por lo que] se ponen de relieve y se ven con mayor claridad las historicidades construidas y disputadas, los sitios de desplazamiento, interferencia e interacción (Clifford, 2008, p.38).

Un tercer obstáculo es la localización para nombrar al “nativo” y la prototípica contraposición de éste con el “viajero”; a lo que se suma el encuentro de reconocimiento entre ambos: “extrañamente familiar y distinto” (Clifford, 2008, p.31). Al respecto el autor afirma que “no es reemplazar la figura del “nativo” por la figura intercultural del “viajero” (...) es observar las mediaciones concretas entre ambos” (Clifford, 2008, p.38).

Por otro lado, Clifford (2008) desarrolla el concepto de *itinerario* a partir de un foco de conocimiento comparativo donde el itinerario se marca por una “entrada” a las localidades lo que, en su argumentación, desemboca en una localización de historias para la persona viajera (p.46). Relacionado a lo anterior se retoma “la frontera” como “un lugar específico de hibridez y lucha, de control y transgresión” (p.53) que asimismo “produce poderosas visiones políticas: una subversión de los binarismos, la proyección de una esfera pública multicultural (opuesta al pluralismo hegemónico)” (Clifford, 2008, p.53).

Por lo tanto, el planteamiento teórico de Clifford (2008) es flexible y adaptable a las distintas manifestaciones del viaje, lo que incluye a la literatura *odepórica* y brinda un marco antropológico estable para desarrollar un análisis sobre la inscripción del yo femenino en la experiencia del viaje y sus efectos introspectivos en sujetos femeninos protagonistas.

Por último, Clifford (2008) cuestiona el estatus del “viaje valedero” y lo que éste implica de forma generalizada, espeta que es común no incluir los viajes de mujeres, ni validar los peregrinajes al igual que suele excluirse del género viajero la categoría de “visitas”.

2) Literatura de viajes femenina

Para Araujo (2008), con los grandes avances en los medios de transporte aumenta la posibilidad de realizar viajes a otros países, por ende, también aparecen oportunidades para que las mujeres se aventuren por diferentes motivos, ya sea por salud, placer o trabajo. Esto ocurre a pesar de las restricciones debido a que la mujer tenía menos oportunidades, en comparación al hombre. En este caso, los viajes emprendidos por las mujeres quedaron registrados en sus diarios o cartas y se concentran en el siglo XIX, además el proceso de aceptación de su escritura fue lento.

De igual forma, Araujo plantea que la escritura de viajes femenina toma gran variedad de asuntos; sin embargo, la mujer tiende a autojustificar sus escritos para que sean verosímiles, esto por medio de “datos de altitud y distancia, históricos, antropológicos, etnográficos y económicos, gastronómicos; de cifras de producción, registros de precios y costos” (p. 1013). Aunado a esto, el yo narrativo femenino entabla una relación ambivalente con el otro y debe negociar con la autoridad, en este caso masculina.

Por otro lado, Clifford (2008) afirma que muchas personas eligen limitar su movilidad o son mantenidas por un tercero “en su lugar”, es decir mediante las fuerzas represivas (con sus distintas estrategias) son presionadas para cumplir un rol determinado en un espacio impuesto cultural y socialmente. Al respecto, las mujeres han sido mayoritariamente relegadas a espacios relacionados al hogar y se les ha etiquetado como “mujeres que no han viajado” a lo que Clifford, parafraseando a Turner, responde que estas mujeres sí han viajado, pero no de manera literal, pues desde la óptica del viaje literal se da un énfasis sobre dónde se ubican los sujetos (localidad del cuerpo); entonces, para el autor un acercamiento más adecuado es “subrayar diferentes modalidades de conexión adentro-afuera, recordando que el viaje, o el desplazamiento, pueden incluir fuerzas que atraviesan espacios: la televisión, la radio, los turistas, las mercancías, los ejércitos ” (Clifford, 2008, p.42).

Asimismo, Clifford afirma que históricamente “el buen viaje” ha sido restringido a los hombres, ese “buen viaje” incluye connotaciones heroicas, educativas, científicas, de aventura y con motivos ennoblecedores mientras que “las mujeres se encuentran impedidas de realizar viajes serios” (Clifford, 2008, p.46). De tal modo, las mujeres ingresan al mundo de los viajes como compañeras o como “excepciones”, así, por ejemplo, “las damas victorianas (burguesas, blancas) son inusuales y se las califica de especiales en los discursos y prácticas dominantes” (Clifford, 2008, p.47).

Es por lo anterior que, Clifford (2008) afirma que:

las mujeres viajeras se veían forzadas a prestar conformidad, a disfrazarse, o a rebelarse discretamente dentro de un conjunto de definiciones y experiencias normativamente masculinas (...) vistiéndose como un hombre a fin de poder moverse libremente por la ciudad, a fin de poder experimentar la libertad de género del *flâneur* (Clifford, 2008, p.47).

Dicho encubrimiento de género por parte de las mujeres se vincula a una movilidad anónima, lo que, según Clifford, dificulta el seguimiento de los viajes, desplazamientos y experiencias de tales mujeres; puesto que aún para finales del siglo XX se restringe notoriamente el comportamiento del género femenino en cuanto a unas líneas morales, sociales y culturales que debe cumplir.

Otro concepto importante para esta investigación es el de topografías discursivas/imaginarias, este consiste en la ubicación del sujeto viajero en un panorama físico o imaginado (escenificaciones simbólicas), lo que a su vez es atravesado por una forma de contarse (si el sujeto viajero lo externa de alguna manera) y el posicionamiento del sujeto ante el viaje que cataloga como tal, es decir el papel que se le da al viaje desde la subjetividad. Clifford (2008) añade que esas escenificaciones simbólicas “se revelan como determinadas de modo sistemático por el sexo [...] del yo y el otro que están fuertemente institucionalizadas” (p.47) dicha institucionalización se da desde los ámbitos de la investigación científica (para ejemplificar Clifford cita a Haraway, 1989) hasta el turismo transnacional (ejemplificado con Enloe, 1990). La excepción señalada por Clifford al respecto es la peregrinación.

Por otra parte, Casasole (2013) establece que el centrarse en encontrar una escritura propiamente femenina, puede causar que al instante de enfrentarse a la lectura de estos textos no se tomen en cuenta sus cualidades, sino que se incurra en un carácter reduccionista del género femenino. De igual forma, la autora realiza un estudio histórico con respecto a las mujeres viajeras, en este plantea que:

Los viajeros de la historia y de la literatura no tienen análogos femeninos y, cuando existen, se trata de mujeres maléficas o infieles que traicionan los valores de la familia y están animadas por impulsos irracionales y por la pasión que hace sus acciones imprevisibles y destructivas (Casasole, 2013, p. 243).

También Casasole argumenta que los viajes femeninos están sujetos a una sociedad patriarcal, por lo que la mayoría de los viajes de estas mujeres se realizan como acompañantes de sus maridos o con un séquito que la cuida y resguarda. Es por esta razón, que, para la mujer, el viajar no es ir más allá “de las fronteras geográficas por curiosidad o conocimiento, es deseo de autonomía, es esperanza de satisfacer las propias necesidades en otro lugar” (Casasole, 2013, p. 244).

3) Pragmática

El panorama de las discursividades se inscribe en esta investigación a la rama de la lingüística denominada pragmática, pues esta disciplina permite desarrollar un estudio del discurso narrativo en el ámbito de viajes y con ello profundizar en los efectos que dichos viajes generan o no a nivel interno en las protagonistas. Por otra parte, la pragmática permite un acercamiento a elementos como las estrategias discursivas (la manera en que se cuenta), las marcas deícticas encontradas en los discursos narrativos, los paratextos que acompañan a las novelas, la expresión de los ámbitos factuales y ficcionales; y, además, facilita las herramientas para indagar sobre cómo se inscribe el yo en los textos seleccionados.

Según Pierce, el nivel pragmático o también llamado nivel de la terceridad se define como “el ser de la ley que rige los hechos en el futuro” (González, s.a, p.55), el autor también menciona que la terceridad es “cognoscitiva, [y que] hace posible la mediación entre la primeridad y la segundidad en pensamiento, mitos, arquetipos, modo de ser de lo que es tal como es.” (González, s.a, p.57). Asimismo, el autor agrega que “es (...) la categoría de síntesis, de la mediación. Todo aquello que es intermedio entre dos cosas” (González, s.a, p.59).

Se debe tener presente que la primeridad, segundidad y terceridad son niveles que presentan subdivisiones. Por ejemplo, la primeridad abarca: el cualisigno, el sinsigno y el legisigno; la segundidad: el icono, el índice y el símbolo; y la terceridad: el rema, el decisigno y el argumento. Sin embargo, para efectos de este análisis se tomarán los niveles generales de primeridad, segundidad y terceridad que se corresponden respectivamente con los niveles precisados como: sintáctico, semántico y pragmático.

Principalmente, es útil el nivel pragmático pues se refiere a un conocimiento cultural que un colectivo tiene respecto a un signo, en este nivel es donde entra en escena la interpretación de los significados (es decir de la segundidad) tomando en cuenta la estructura (nivel de primeridad). Asimismo, en el nivel pragmático se demanda una asociación no sólo entre los signos presentes

en el texto, sino también con aquellos que no aparecen o que se circunscriben al contexto. Este es un ámbito muy rico a nivel semiótico, ya que exige conocimientos contextuales, decodificación e interrelación de los signos y además una carga de sentido en el universo simbólico dentro del cual se enmarcan las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.

Ahora bien, Ramírez (2015) indica que la pragmática supera la perspectiva de una comunicación basada en procesos de codificación y descodificación transmitidos mediante un soporte fonológico. La autora afirma que la pragmática:

concebe a la comunicación humana como un soporte mucho más complejo, cuyo entendimiento sobrepasa incluso los datos obtenidos del más riguroso análisis formal. Más allá de la gramática de una lengua, de sus componentes estructurales, sintácticos y semánticos, parece indispensable para comprender ciertos fenómenos o completar el saber disponible, ahondar en el examen de las manifestaciones específicas y las situaciones comunicativas particulares. (Ramírez, 2015, pp.11-12)

En el caso del análisis del corpus que comprende a esta investigación es necesario considerar los elementos sintácticos y semánticos, pero no estudiarlos aisladamente sino más bien mantenerlos en diálogo constante con las manifestaciones específicas y con las situaciones comunicativas particulares a las que se refiere Ramírez en la cita anterior. Es decir, las novelas presentan los elementos sintácticos y semánticos (primeridad y secundidad en Pierce) que se comprenden en función del nivel pragmático. Esto a su vez propicia la explicación contextualizada de las estrategias narrativas empleadas en el corpus analizado y de este asociado al marco factual en el que se producen los textos.

Además, Ramírez (2015) retoma a Escandell (2006) para fundamentar que en la pragmática:

existe una amplia sección del significado que no es reducible al esquema tradicional de comprensión de la lengua (un código que correlaciona significantes y significados mediante convenciones); [y que...] para caracterizar adecuadamente esa parte del significado, hace falta entender los factores que configuran la situación de enunciación. (Ramírez, 2015, p.12).

También Ramírez explica que para interpretar la enunciación se deben considerar tres factores: el primero, la distancia entre el enunciado literal y el enunciado auténtico (con toda la problemática que la palabra “autenticidad” desencadena y entendida como el enunciado dotado de determinada intención); el segundo, la adecuación de las secuencias gramaticales al contexto y la situación comunicativa (desde representaciones tipográficas hasta distribución sintáctica); y tercero, la asignación correcta de referentes como requerimiento previo de comprensión del enunciado (el texto en su contexto, las complejidades y matices que lo rodean, estas son muy numerosas, pero se logra distinguir aquellas que predominan y no solo que influyen en la interpretación).

3.1. Sobre lo factual y lo ficcional

En cuanto a las nociones de lo factual y lo ficcional Schaeffer (2012) menciona que se ha teorizado sobre varias perspectivas, por ejemplo desde la semántica la narrativa de carácter factual se toma como referencial y la narrativa ficcional se toma como no referencial al mundo real (plano de la existencia del autor y personas lectoras); una segunda perspectiva se plantea desde la óptica sintáctica donde el elemento diferenciador entre lo factual y lo ficcional es la sintaxis lógico-lingüística; como tercera perspectiva se toma la pragmática en donde la narrativa factual tiene pretensiones de veracidad referencial y la ficcional no; y finalmente, un cuarto enfoque el cual está basado en el componente narratológico sostiene que en lo factual el autor y narrador son uno, pero en el ámbito ficticio hay una división: autor-narrador.

Para efectos de esta investigación las nociones de lo factual y lo ficcional se orientan a una perspectiva pragmática que permite afirmar que las novelas ficcionales pueden presentar elementos referenciales al vincularse con otras de las estrategias discursivas desarrolladas en este apartado teórico-conceptual. Al respecto, Schaeffer (2012) menciona que “toda representación (narrativa) es una construcción humana y más precisamente que es un modelo que se proyecta sobre la realidad” (p.2). No obstante, no se descalifica en sí mismo “al realismo ontológico o la distinción entre hechos y ficción” (Schaeffer, 2012, p.2).

Es por ello que, se retoma la aproximación que Schaeffer (2012) hace respecto a lo ficcional y lo factual cuando aclara que la “naturaleza constructiva del discurso en general o de la narración en particular los convierte en ficcionales o al menos implica una dinámica “ficcionalizadora”” (Schaeffer, 2012, p. 2). Para Schaeffer (2012) es importante analizar los discursos teniendo en cuenta que “no cualquier enunciado verbal es narrativo ni cualquier

enunciado referencial es narrativo. [...] Lo mismo vale para la ficción. No toda ficción es verbal [...] y no toda ficción o ni siquiera toda ficción verbal es narrativa” (Schaeffer, 2012, p.3). Con lo que la autora llega a la conclusión de que “la narrativa factual es una especie de representación referencial tanto como la narrativa ficcional es una especie de representación no-fáctica. [Es decir] la narrativa y la ficción son categorías que se cruzan y que deben ser estudiadas como tales (Schaeffer, 2012, p.3). Dichos entrecruzamientos son los que interesan en esta investigación.

4) Estrategias discursivas

Este apartado hace referencia a las maneras en las que se ha construido el texto, la forma en que se plantea o se teje la literatura *odepórica* mostrada en el corpus, además de las estrategias discursivas que se emplean para representar los efectos introspectivos que se suscitan en las protagonistas de las novelas estudiadas.

4.1 Representaciones narrativas del sujeto femenino

Con respecto a las estrategias discursivas específicamente Guidotti (2013) argumenta que la marginación, el sojuzgamiento, la ubicación en la periferia, entre otras manifestaciones de discriminación contra las mujeres y su labor escritural continúan vigentes aún en el S. XXI. Asimismo, afirma que: “la literatura se convierte en uno de los modos posibles de expresar una “realidad cultural” femenina que, desde siempre, coexiste con una racionalidad androcéntrica, aunque no haya sido reconocida por las Historias de la Literatura Universal” (p.139).

Guidotti (2013) retoma el concepto “sujeto nómada” que acuñó Rosi Braidotti (1994), este concepto se utiliza para significar la:

capacidad femenina de transitar por espacios fronterizos que permite a las mujeres trazar diferentes trayectos y desplegar nuevas visiones de su realidad circundante a partir de la relación que establecen con las demás personas en un contexto social, cultural y simbólico determinados. Dicho nomadismo posibilita el paso del yo por espacios designados como “fronterizos”, esto permite la deconstrucción del sujeto femenino, desde el ámbito autoral. Dicho concepto posibilita el planteamiento de la narración como “la propia búsqueda para registrar las percepciones del pasado, las pérdidas, la nostalgia, la memoria o un presente desestabilizador, o inquirir sobre el deseo —de saber o el afectivo— que el lenguaje se muestra reticente a enunciar” (Guidotti, 2013, p.140).

Guidotti (2013) también señala que en la literatura femenina (producida por mujeres con sujetos femeninos como protagonistas) el rol que se le suele asignar a alguna mujer es el de madre

y esposa sumisa para luego revertirlo o contrastarlo con el papel que desempeñan otros personajes; siendo así la estrategia narrativa consiste en “mostrar una imagen positiva y negativa de la mujer, una suerte de anverso y reverso de la misma moneda” (Guidotti, 2013, p.140).

Además Guidotti (2013) explica una serie de recursos empleados como estrategias discursivas para presentar o representar a los sujetos femeninos, entre tales estrategias se encuentran: textos articulados a partir de fechas exactas, estilo de escritura semejando un diario íntimo, referencias constantes a una época histórica, “empleo de citas bíblicas a través de las cuales la protagonista desarticula los discursos religiosos familiares en función de la búsqueda de la propia identidad” (Guidotti, 2013, p.141), acentuar el componente visual en la obra “de allí que se destaque el valor de las imágenes al momento de elaborar el texto y la manera en que las mismas interactúan con el lector” (Guidotti, 2013, p.141).

Asimismo, se plantean como estrategias el uso de personajes femeninos que manifiesten rasgos de demencia, de locura al ser incapaces de enfrentar la adversidad; se suma una búsqueda de la espiritualidad, de la exploración de la memoria personal y la recurrencia a temas como el exilio y el sentimiento de desarraigo que viven muchos de sus personajes (y que suelen tener un asidero en las biografías de las autoras). También se dan evocaciones de los recuerdos y se suele proponer “la existencia de una memoria íntima y de una memoria compartida entre próximos, de tal manera que puede afirmarse la vinculación entre el espacio corporal y el del entorno” (Guidotti, 2013, p.142).

4.1.1 Marcas deícticas

Según Paz (2001), el término deixis “proviene de la palabra griega que significa "señalar" o "indicar" (p.90) y agrega que “la deixis permite expresar esa relación tripartita entre el sistema lingüístico, la subjetividad del emisor y los factores contextuales” (p.90). Asimismo, Paz (2001) retoma a Fillmore en la categorización deíctica y la resume de la siguiente manera:

[La] Deixis personal [consiste en los] términos que comprenden los interlocutores en una situación de comunicación [mientras la] Deixis espacial [agrupa los] términos que indican el espacio ocupado por dichos interlocutores. [En el caso de la] Deixis temporal [esta se refiere] al tiempo en el cual la comunicación ocurre; dividido éste en tiempo de la emisión y tiempo de la recepción [Por otro lado se encuentra la] Deixis discursiva [la cual aborda] las partes que sirven para indicar lo que antecede y sigue en el discurso. [Finalmente, la] Deixis social [que es] aquella que apunta a las relaciones sociales entre los interlocutores (Paz, 2001, p.90).

En el caso de esta memoria de graduación es pertinente la clasificación anterior sobre deixis porque las marcas en el discurso de las protagonistas se abordan desde la interpretación

pragmática que presenta una afinidad teórica con la categorización deíctica señalada, tal categorización brinda un marco de referencia sobre los recursos discursivos que se pueden analizar con respecto a los personajes femeninos en los viajes por desplazamiento y desde el área introspectiva.

Con respecto a las marcas deícticas como estrategia narrativa Ramírez (2015) aclara que, en primer lugar, las marcas deícticas se refieren a los sistemas de referencia (p.13) y que para entender el sentido de un enunciado “no solo se necesita conocer el significado de los términos, sino registrar los objetos, hechos y situaciones a los que remiten las palabras” (Ramírez, 2015, p.13). Es decir, contextualizar el uso del sistema referencial. Asimismo, la autora señala que como parte de los hechos comunicativos y del análisis de enunciados se devela “la constante presencia de deícticos; esto supone que para interpretar una oración aislada o un texto completo, se requiere una cantidad nada despreciable de datos acerca del emisor y el destinatario, el entorno socio-cultural y el lugar y tiempo de la comunicación (Ramírez, 2015, p.13).

Es por lo anterior que la deixis apela a las circunstancias determinantes las cuales funcionan como “un sistema de referencias implícito en el enunciado y que influye en su significado” (Ramírez, 2015, p.13). Es entonces el entorno discursivo el que reúne distintos aspectos extralingüísticos como:

el medio físico (los lugares, las condiciones y los objetos observables durante la comunicación o aludidos por los signos), el estado empírico (la noción objetiva de realidad), la coyuntura (las circunstancias prácticas, ocasionales o subjetivas), el plano histórico (la idea de pasado y devenir conocida por los hablantes) y la tradición cultural (explicaciones, instrumentos cognitivos y usos de una comunidad). (Ramírez, 2015, p.13).

Si bien es cierto que el entorno aporta elementos extralingüísticos asociados al mensaje no es la única información de la que se vale la deixis para llevar a cabo la referencialidad puesto que Ramírez (2015) propone que se dan relaciones interpretativas establecidas dentro del texto mismo (concretas) aunque serán los interlocutores del texto quienes hagan las asociaciones con el mundo empírico, socio-cultural y afectivo (p.17). Ramírez (2015) agrega que “los componentes inmateriales o relacionales remiten a las funciones y los vínculos establecidos durante el hecho comunicativo; por lo general, surgen como resultado de la interacción entre los elementos concretos” (p.17). Uno de los componentes inmateriales mencionados por la autora es

la *información pragmática* la cual contempla un conjunto de “conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal” (Ramírez, 2015, p.17).

En el ámbito literario, Ramírez aclara que la deixis funciona de manera adaptativa pues se puede abordar desde perspectivas formales con una referencialidad dirigida al texto mismo, lo que la autora designa como un enfoque déictico de “un mundo autónomo”: “referencias a figuras, objetos y eventos existentes, principalmente, en el ámbito de la ficción” (2015, p.24). No obstante, el autor señala que otras perspectivas incluyen la alusión a “ciertos elementos del entorno comunicativo concreto” (p.24).

Ramírez (2015) también señala que la deixis en el ámbito literario se vale de la multiplicación de las dimensiones de espacio y tiempo para ello, suele utilizar los adverbios, tiempo presente, pretérito o futuro y otros déicticos, en este caso la literatura no se ve tan restringida a un orden en las situaciones de habla.

Ahora bien, Annika Franz (2009) menciona que la deixis personal también puede tener una función modalizadora, es decir que permite “diferentes matices de afectividad y expresividad de la presencia de pronombres en la oración (p.107) para sostener tal postura parte de la definición de modalidad como una “categoría lingüística que [...] recoge las diferencias existentes entre enunciados en cuanto estos expresan distintas posiciones del hablante, bien con respecto a la verdad del contenido de la proposición que formulas, bien con respecto a la actitud de los participantes en el acto de la enunciación ” (Habler y Gesina (Eds), 2009, p.109).

4.1.2 Paratextualidad

Otra de las estrategias discursivas que enriquecen el estudio del corpus seleccionado son los paratextos, para Genette (2001) estos son el vínculo del texto con el público, ya que el teórico afirma que la noción paratextual:

más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral [...] de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) (Genette, 2001, pp.7-8)

A lo anterior Genette (2001) agrega que el paratexto funciona como “una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente” (Genette, 2001, p.8). Es entonces el paratexto una manera de

relacionar lo que sucede en el texto con el contexto en el que se ubica cada novela, los eventos, los viajes, las decisiones, los comportamientos, entre otros aspectos; se constituyen en tópicos vinculables con el ámbito factual, pues los paratextos representan una frontera permeable.

Asimismo, Genette (2001) afirma que “las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra, con diferencias de presión” (p.9); dichas modificaciones en los paratextos pueden ser mínimas con respecto a la literatura canónica o ser considerables en vista de que muchos de los textos contemporáneos responden a “nuestra época “mediática” [donde se] multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba” (Genette, 2001, p.9).

Genette (2001) también propone que para efectuar un análisis paratextual y determinar el estatus de tales elementos paratextuales se puede aplicar una serie de procesos como: describir “esencialmente sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales” (Genette, 2001, p.10). Concretamente Genette plantea que se debe:

determinar su emplazamiento (¿dónde?), su fecha de aparición (¿cuándo?), su modo de existencia, verbal o no (¿cómo?), las características de su instancia de comunicación, destinador y destinatario (¿de quién?, ¿a quién?) y las funciones que animan su mensaje: ¿para qué? (Genette, 2001, p.8)

El autor aclara que, aunque la aplicación de las preguntas anteriores parezca muy básica un buen uso de las mismas define un método que abarca localización, temporalidad, modalidad, producción y motivación.

Ahora bien, con respecto a la importancia de los paratextos en la interpretación de textos literarios González (2013) especifica que los paratextos son elementos mediadores entre las personas lectoras y el texto mismo, añade que tales influyen en la selección, en la lectura y en la apreciación del texto literario. Asimismo, detalla que existe una clasificación complementaria al posicionamiento de Genette (2001), tal es tomada del autor Lluich (2004) y consiste en la subdivisión de los paratextos en tres grandes grupos:

Los paratextos que se sitúan fuera del libro (catálogos, crítica literaria, foros, publicidad, entre otros.); los paratextos más visibles (portada, lomo, formato, número de páginas, indicadores de edad, nombre y anagrama); y los paratextos dentro del libro (título del libro, título de los capítulos, prólogo, dedicatoria, tipografía, y otros.) Además de estos, existe la ilustración [...] demasiado importante y determinante en la interpretación del relato (González, 2013, p.181).

Los paratextos en este trabajo de investigación son retomados a la luz de los postulados expuestos tanto por Genette (2001) como por Lluich (2004), de tal manera que los procedimientos y las subdivisiones se plantean en relación con el tópico de viajes por desplazamiento geográfico o por introspección.

4.1.3 Inscripción del Yo

Por último, sobre la inscripción del Yo, Amícola (2007) establece que el término “autobiográfico” permite evadir la normativa de género por medio de estructuras fijas. Amícola afirma que el texto autobiográfico posee el “nombre” del autor y la autobiografía como autofiguración se relaciona con géneros como la autoficción debido a que siempre está la presencia del Yo. Agrega que también se vincula con los procesos identificatorios del Yo, ya que en el texto los autores se retratan a sí mismos y buscan una subjetividad propia.

Según Amícola (2007) dicho proceso se relaciona con el modo personal en el que el autor se siente en el mundo como un ser sexuado. Asimismo, se coloca a favor o en contra de las expectativas de los otros, es por esa razón, que el Yo evidencia una representación o una configuración coherente que no es ficcional.

Por otra parte, Silva (2016) establece que al género autobiográfico se le debe otorgar un valor histórico y al mismo tiempo un valor ficcional, debido a que en un texto se amalgaman ambos discursos y dialogan entre sí. Además, Silva establece que “sólo es posible entender una obra del “Yo” cuando se observa desde su carácter bifronte” (s.p.).

Ahora bien, Silva citando a Gusdorf (1991) retoma el siguiente aspecto:

El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable (Gusdorf, 1991, p. 10, citado en Silva, 2016).

En este sentido, en Silva (2016) se retoma el posicionamiento de Gusdorf en donde establece que el autor no plantea en el texto su vida desde una perspectiva objetiva, sino que construye una representación de sí mismo donde se destaca lo mejor de sí y aporta solamente los acontecimientos y acciones que constituyen un momento importante, ya que al recapitular en el texto lo que vivió el autor este pretende valerle por lo que realmente pasó, pero "no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho

de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado" (Gusdorf, 1991, p. 13, citado en Silva, 2016).

Silva (2016) agrega que entre un texto del Yo y uno de ficción no existe ninguna diferencia, debido a que se niega una configuración y una referencialidad, es decir, no existe el autor, lo que se presenta son imágenes retóricas que no constituyen una autorreflexión, sino que se establece una diferencia entre el sujeto y el objeto creado. De igual forma, la autora afirma que la importancia del texto no se encuentra en la construcción de la referencialidad del autor, por el contrario, el personaje no se relaciona directamente con su creador y por lo tanto la importancia del texto se encuentra en la escritura misma.

4.2. Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero

Todorov (2007) explica la relación que existe entre el “nosotros” y los “otros”. El autor argumenta que el “nosotros” se refiere al propio grupo cultural y social al que se pertenece; en cambio, los “otros” son todos aquellos que no forman parte de dicho grupo, además aclara que esta relación es la que conforma la diversidad de los pueblos, debido a que no se presentan por separado sino las dos al mismo tiempo.

El autor condena el etnocentrismo y afirma que el prejuicio hacia un país, junto con el orgullo de la nación, provoca que se obvie el hecho de que la capacidad de razonar es propia de cada pueblo; es decir, al pueblo no le agrada la idea de que los “otros” lo traten de la misma manera, se tienden a escandalizar al descubrir que los otros razonan como ellos. Para Todorov (2007), es indispensable tener presente el hecho de que todos son iguales, todos tienen las mismas pasiones y los mismos vicios, por lo que resulta inútil diferenciar y caracterizar a los distintos pueblos.

Para Todorov (2007) existen dos sentidos de la palabra “nacionalismo”. El primero de ellos es el nacionalismo cultural o la nación como cultura, el cual consiste en un conjunto de individuos que comparten ciertas características, en este se afirma la calidad específica de una nación y de sus obras. El segundo es el nacionalismo estatal o la nación como Estado. Este básicamente se refiere a los países que se encuentran separados de los demás mediante las fronteras políticas, este tiende a ser considerado como cívico, además de ser una de las principales causas de guerras y luchas, por ser invadidos por otras naciones.

Del mismo modo, ambos sentidos tienden a ser vinculados entre sí, esto se debe a la existencia de una conciencia cultural nacional. En este sentido, aparece la idea de la autonomía

política, al mismo tiempo se considera que el Estado (nación) permite que la cultura (nación) se afirme y expanda. Todorov también realiza una distinción de la palabra “nación”, a uno lo llama “interior” y al otro “exterior”. El primero consiste en que la nación se considera como un espacio de legitimación, se percibe como un espacio de igualdad, no de todos los habitantes, pero sí de todos los ciudadanos; muy distinta de la segunda, este caso una nación se opone a otra, nosotros somos una nación, y los otros, por supuesto que otra.

Aunado a lo anterior, Todorov plantea la figura del patriota y argumenta que este prefiere ciertos valores a otros, un patriota coherente debe ser consciente de que todos tienen derecho a elegir los valores establecidos en su país. Sin embargo, el patriota repudia los criterios absolutos y universales e introduce otro fundamento a los juicios, por ejemplo: si se nace de este lado se debe fidelidad absoluta a cierta nación y si es del otro lado, a los valores de otra nación, es decir, en definitiva, el patriota no puede proclamar la igualdad entre pueblos, su país siempre va a ser superior a los demás. Según el autor, el patriotismo debe ser simétrico y no estar sumergido por juicios de valor, lo que puede generar la xenofobia.

Por último, Todorov (2007) realiza otra distinción, entre la figura del viajero y la del turista. El autor argumenta que el viajero tiende a manifestar prejuicios hacia los otros y siempre va a tratar de describir a sus compatriotas lo observado desde su punto de vista, desde su conocimiento y creencias, todo con el fin de estudiar sus costumbres y caracterizar a cada pueblo; en cambio, el turista opta por elegir “las cosas”, y ya no tanto a los sujetos del pueblo, es decir, prefiere documentar objetos predilectos: paisajes, monumentos, edificios, ruinas, todo lo que amerite una desviación del camino o lo que valga el viaje.

En cuanto a la figura del flâneur, Cuvardic (2012) establece que dicho término se puede entender de tres maneras; la primera como una figura histórica, la segunda como una teoría social y la tercera como una perspectiva enunciativa de diversas representaciones culturales. En este caso, Cuvardic considera al flâneur como “un tipo social que deambula por las calles y los espacios públicos de las ciudades. Mientras emprende esta actividad, percibe e interpreta sus observaciones. Su callejeo no se encuentra planificado.” (p.28). Además, hay que destacar que los espacios urbanos que frecuenta el flâneur desde mediados del siglo XIX son calles, plazas, parques, callejuelas, cines, teatros, entre otros.

Aunado a esto, según el mismo autor, el flâneur puede quedar, equivocadamente, asociado al ocioso: “su indolencia queda objetivada ante los demás como ociosidad o gandería improductiva, de ahí que, para las autoridades y los ocupados transeúntes, le hayan considerado

en ciertos contextos históricos como una figura sospechosa moral, económica o políticamente” (p. 38). Por otra parte, el flâneur nace en un contexto mercantil, pero no es una figura necesariamente mercantilizada. En otras palabras, el flâneur no sólo consume el espacio público desde el placer estético, también lo puede criticar. También, es frecuente utilizar la metáfora de la ciudad como libro abierto, como texto que se lee, por esta razón, es simple considerar al flâneur como el lector del libro-ciudad.

Para finalizar, es importante mencionar el término *flaneuse*, el cual hace referencia a la mujer que camina por las calles. En este sentido, para Cuvardic (2012), a la *flaneuse* se le ha atribuido erróneamente de forma exclusiva el sentirse atraída por los escaparates y las tiendas, sin embargo, no ha recibido la misma atención que el flâneur. Según el autor, desde 1990 se ha investigado a la *flaneuse* como una figura histórica y al aceptarse como tal evidencia un rompimiento del modelo patriarcal de la idea de que el ámbito público es masculino y el privado es femenino, además, de contribuir al estudio de los determinantes ideológicos del acceso que poseen las mujeres a los espacios públicos. De igual forma, menciona que la posibilidad de que la mujer pudiera acceder a los espacios públicos de manera independiente era para la mujer burguesa, ya que las mujeres obreras poseían una mayor libertad para acceder a estos sitios.

Ahora bien, además de la *flaneuse* como consumidora, surge la profesional, llamada Nueva Mujer: “Nuevas posibilidades para el callejeo solitario o en grupo surgieron a inicios del siglo XX en Occidente con la aparición de la llamada Nueva Mujer (New Woman)” (Cuvardic, 2012, p. 181). Esta Nueva Mujer asume en el espacio público una profesión y ya en su tiempo libre es consumidora y espectadora. Aunado a esto, algunas escritoras se convierten en *flaneuse* para desempeñar su profesión, lo que ha tenido implicaciones para la crítica literaria feminista, sin embargo, no solo las escritoras adoptan ese papel, sus personajes femeninos en muchas ocasiones también son *flaneuse*.

Cabe destacar que la *flanerie*, según Cuvardic (2012) transita por diferentes espacios, uno de ellos es el espacio urbano, el cual propicia formas expresivas paradigmáticas que contrastan con cambios a nivel cultural. Asimismo, se establece la ciudad como la metáfora de libro abierto, Cuvardic citando a Curtius destaca: “La ciudad, desde los siglos XVIII y XIX, sustituye al mundo, la naturaleza o el cosmos como libro abierto, metáfora presente en el Renacimiento y el Barroco” (2012, p.285); a esto se le suma la percepción de la diversidad urbana como fragmentaria: “El registro y procesamiento interpretativo de *shocks* visuales y auditivos” (Cuvardic, 2012, p.286). Otro aspecto importante a destacar con respecto a la *flanerie* es la

observación del espacio público y las horas del día en las que se transita, al respecto Cuvardic señala:

en cada uno de estos espacios identifica tipos sociales y prácticas socializadoras. Transita tanto por los espacios de acceso público como por los privados. En los primeros podemos distinguir, a su vez, el espacio abierto (calles, parques) del espacio interior (teatros, cafés, casas de empeño, posadas). En el segundo, el espacio siempre es interior (viviendas, casas de huéspedes). (Cuvardic, 2012, p.289).

La observación del espacio que transita el sujeto femenino aporta información sobre el comportamiento y la construcción de sí mismo para sí y para los otros. Algunos espacios públicos abiertos que Cuvardic señala son: calles, parques, jardines, festividades públicas, comercios callejeros, cementerios; y algunos espacios públicos cerrados son teatros y reuniones sociales, casas de empeños, oficinas de empleo, bolsas de comercios, tiendas, cafés, fondas, casas de huéspedes, viviendas privadas.

Con respecto a las horas del día, Cuvardic (2012) señala el simultaneismo temporal como un procedimiento en el que “en un mismo momento, diversos tipos sociales ejecutan distintas actividades en sus respectivos espacios. Domina la metáfora de la ciudad máquina: cada tipo social es un engranaje que permite el funcionamiento de la urbe” (Cuvardic, 2012, p.304). De tal manera, los horarios también aportan información sobre el perfil del sujeto femenino, Curvadic acota que el horario nocturno, por lo general alterna entre el espacio público y los períodos de ritmo rápido con momentos de ritmo lento, en especial en momentos de socialización.

4.3. Viaje por introspección y corporalidades

En términos generales, el término “introspección” deriva del vocablo latín *introspicere* que significa inspeccionar dentro. Según lo anterior, Mora (2007) argumenta que la introspección es la observación que se realiza del propio mundo interno, es decir, es el proceso por medio del cual se adquiere consciencia de sus cogniciones, emociones, motivaciones y conductas.

Además, Mora (2007) propone tres enfoques respecto a la introspección. El primer enfoque es la introspección experimental, su principal objetivo es permitir un acercamiento a los procesos cognitivos con un alto nivel de objetividad, lo que permite una apropiada manipulación de los estímulos presentados y registrar de manera adecuada todas las respuestas obtenidas. Este enfoque también busca medir el tiempo que tarda un sujeto en detectar los cambios en la estimulación.

El segundo enfoque es la introspección sistemática, también llamada fenomenológica. En este caso, su objetivo principal es acceder a los procesos cognitivos complejos, como por ejemplo el pensamiento. Este busca que, al momento de resolver problemas, el sujeto tenga la capacidad de describir los procesos de pensamiento que lo condujeron a dichas respuestas. Y el tercer enfoque es la introspección contemporánea, la cual adquirió la forma de reportes verbales que se manifiestan cuando el individuo lleva a cabo procesos cognitivos que no son de naturaleza automática (como lo son la solución de problemas, la toma de decisiones, el hacer inferencias y predicciones, entre otros), lo que permite acceder a la conciencia.

Sin embargo, a pesar de las muchas ventajas que trae un estudio introspectivo, Chauviré (2010) establece que hay que tener en cuenta que “no tenemos acceso inmediato y privilegiado a sí mismo; nuestro conocimiento del mundo interno es traído de la observación de hechos externos” (p.161). Además, agrega que la introspección sólo nos puede dar cuenta de lo que se puede expresar por medio de la gramática, en otras palabras, lo que busca es “mostrar que el pensamiento es un proceso observable sincronizado con la palabra, que lo acompaña y está articulado como ella” (p. 164).

Ahora bien, en cuanto a la corporalidad, Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008) argumentan que la imagen corporal tiene gran relación y una importante repercusión en las configuraciones o representaciones que uno tenga de sí mismo, tanto desde el punto de vista cognitivo como desde el emocional, e incluso desde el relacional. Dichos autores plantean que existe una muy baja relación entre el atractivo corporal socialmente percibido y el auto-percibido, es decir, lo anterior indica que existe un gran número de sujetos (hombres o mujeres) que poseen una imagen de sí mismos que no corresponde a la que los demás tienen de ellos.

Los autores proponen una construcción del *self*, este se refiere a la respuesta de la pregunta ¿cómo soy?, muchas veces al adoptar una perspectiva en tercera persona las respuestas no son congruentes ni mucho menos idénticas al preguntar ¿cómo soy según los demás?, lo mismo ocurre si se adopta una perspectiva en primera persona ¿cómo soy según mi propio concepto que poseo de mí?

En este punto, según los autores es necesario tener presente una percepción del cuerpo como objeto en el espacio, es decir, de percibir conceptos centrados en la corporalidad (arriba vs. abajo; cerca vs. lejos; delante vs. detrás; esto vs. eso; aquí vs. allí; ahora vs. antes, entre otros), además, lograr una discriminación entre el yo y no yo. También es importante la percepción del cuerpo como fuente de placer o dolor, como registro sensorial y procesador de información, como

fuente de necesidades, impulsos e instintos, como un instrumento de actos propositivos. Esto es relevante debido a que el conocimiento de la realidad, incluida la conciencia de uno mismo, se percibe como un proceso continuo y no como un registro pasivo.

Aunado a lo anterior, para Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008), la relevancia que posee la imagen corporal en la configuración del sujeto y su autoestima se presenta mayormente en las mujeres, esto “las hace más vulnerables a narrativas dominantes cargadas de intereses comerciales que presentan el ideal de lo deseable y atractivo como sencillamente inalcanzable para casi un 95% de las mujeres reales” (p. 262).

Asimismo, para los autores esta mayor presencia de mujeres insatisfechas con su cuerpo evidencia también que la relación de la mujer con su cuerpo, en cuanto a la configuración de su autoconcepto es en muchos casos problemática y causa, en cierto grado, malestares psicológicos.

Para finalizar, según los autores, es relevante tener en cuenta que el conocimiento respecto a su corporalidad implica un proceso permanente de reconstrucción, la propia representación y el autoconocimiento no se puede considerar como un producto finalizado, sino como el resultado de un proceso de continua reelaboración en cuanto a relaciones, discursos y narrativas cambiantes e indeterminadas.

Capítulo 1: Mapa *odepórico* de los sujetos femeninos en la novela costarricense

En este capítulo se aborda una selección de textos costarricenses anteriores a *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* (2017) de Arabella Salaverry, cuyo motivo central es la inscripción de los sujetos femeninos en el discurso de la literatura *odepórica* en el ámbito costarricense. Estos libros son: *Pavesas* (1927) escrito por la autora Berta María Feo Pacheco, *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno, *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, *Mundo, demonio y mujer* (1991) de Rima de Vallbona, *Largo domingo cubano* (1995) Catalina Murillo y *Marzo todopoderoso* (2003) escrita por la misma autora. La finalidad de este apartado es establecer un punto de partida historiográfico para el posterior análisis del corpus, otro de los fines de este capítulo es brindar a futuros lectores un antecedente que funcione para desarrollar el tema de la literatura *odepórica* en Costa Rica, específicamente en cuanto a sujetos femeninos, de tal manera que el tema pueda estudiarse a profundidad y generar posteriores investigaciones. Se sigue un criterio de ordenamiento cronológico para realizar la contextualización historiográfica.

Pavesas de Berta María Feo Pacheco

En primer lugar, cabe destacar el texto *Pavesas* (en su edición de 1927) de Feo Pacheco. Este texto posee 36 relatos con diferentes estilos y tópicos (desde ficción hasta autorreferencialidad). *Pavesas*, según el prólogo de Quesada (1927), presenta un alto valor histórico, además de ser un texto que conjuga la fantasía con las rememoraciones. Asimismo, Quesada menciona que la autora utiliza elementos como: caminos, mares, ríos, ciuda-des, ruinas, desiertos, oasis, cielos; pero que ella desarrolla tales sitios de una manera lírica.

También, Quesada expresa en el prólogo, que le dirige a Feo Pacheco, que esta escribió una obra llena de luz y color, donde menciona todo tal y como ella contempló lo visto en sus viajes, además, aclara que no se dedica a describir metódicamente, sino que ella le agrega su esencia de manera lírica. En otras palabras, Quesada hace referencia al uso particular del lenguaje, ya que Feo Pacheco emplea descripciones de hechos y lugares para lo cual suele utilizar adjetivaciones o figuras literarias como el epíteto.

En el prólogo de Villalobos, en la edición del 2020 se menciona que la obra de Berta María Feo Pacheco es importante tanto por su valor histórico como por su aporte literario, esto se debe a que Feo Pacheco realizó sus viajes a principios del siglo XX, por diferentes lugares del

mundo como Sudamérica, Europa, Egipto, Turquía y la llamada Tierra Santa, esto siendo una mujer muy joven. Por otra parte, según Villalobos fue la primera costarricense de su época en documentar sus travesías y que no muchos lograron desarrollar el tópico de viaje de la manera en que ella lo realizó.

Aunado a lo anterior, Villalobos (2020) afirma que Pavesas es un libro que evidencia lo vivido y el conocimiento cultural de los distintos sitios a los que la escritora viajó, exhibiendo una gran conciencia cosmopolita, además de ser uno de los textos fundacionales del género de la crónica de viajes, por esa razón, encabeza el corpus seleccionado para el presente capítulo. Dentro de sus características se encuentra que mantiene una estrecha relación con el Modernismo y posee algunos resabios del Romanticismo y el Costumbrismo, esto se debe a que posee una indiscutible riqueza poética, recurre a los tópicos mitológicos, especialmente grecolatinos.

En cuanto a los textos, según Villalobos (2020) estos contienen temáticas muy variadas, la gran mayoría realiza referencias geográficas y culturales de los diversos lugares visitados por Feo Pacheco, por esa razón, la obra encaja dentro del género de viajes. Sin embargo, se destacan algunos como *Balka* que tienen un trasfondo gótico o como *Venganza del árabe*, *Mentira sublime* y *En Bretaña* que tienen un carácter sociológico, también se debe mencionar *Páginas de una vida* que contiene una reflexión existencial.

Ahora bien, para Villalobos (2020), los textos factuales de referencia geográfica se pueden clasificar en tres tipos. El primero de ellos es de carácter de ubicación, ya que se describen todos los sitios conocidos, sean urbanos, rurales, montañosos, entre otros, un ejemplo de esto es la comparación entre el Vesubio, volcán italiano, con el Aconcagua en Suramérica. Lo anterior, se puede relacionar con la teoría del medio físico que se utiliza en la presente investigación para el análisis respectivo, propuesta por Ramírez (2015) y Paz (2001), el primero menciona que se involucra todos los lugares, las condiciones y los objetos observables aludidos por los signos y el segundo explica que agrupa los términos que indican el espacio recorrido por los sujetos.

El segundo tipo es de carácter histórico, como por ejemplo *Las mezquitas de Estambul*, también *La cárcel Mamertina* que hace referencia a una prisión antigua en Roma o *San Juan de Letrán* en el que se narra la historia de la Archibasílica, la actual Ciudad del Vaticano, asimismo, algunos mezclan la descripción geográfica con datos históricos como *Magallanes*. Este tipo coincide con la teoría, a utilizar en el análisis, del campo semántico del plano histórico propuesto por Ramírez (2015) y Guidotti (2013), el primero afirma que consiste en la idea de pasado y devenir conocida por los hablantes, el segundo por su parte explica que uno de los recursos

empleados como estrategia discursiva para presentar a los sujetos femeninos es por medio de referencias constantes a una época histórica.

El tercer y último tipo consiste en los relatos donde se destacan impresiones personales de la autora, además de vincularse la descripción del espacio con un trasfondo didáctico e historicista. Aunado a esto, el enunciador se expresa en tercera persona, lo que favorece a que las autorreferencias se produzcan de manera tácita, además todos los lugares los describe subjetivamente o de manera explícita utilizando la primera persona singular o plural. Lo anterior, se puede relacionar con la teoría de la deixis personal propuesta por Paz (2001), utilizada en los capítulos siguientes; para Paz, la deixis personal consiste en los “términos que comprenden los interlocutores en una situación de comunicación” (2001, p.90). Dichos términos tienen una representación en palabras que cumplen con referenciar a los sujetos implicados en los actos comunicativos y de esta forma dejar establecido en el discurso la participación y representación de cada sujeto.

Para finalizar, desde el punto de vista discursivo, el libro *Pavesas* de Berta María Feo Pacheco pertenece al género de viajes debido a su formato de memoria y, a pequeña escala, como crónica, ya que esta última requiere un recuento cronológico y detallado de los hechos que se viven en cada lugar. Además, según Villalobos (2020) “desde la perspectiva retórica estos relatos son piezas líricas, pues abundan las metáforas, las adjetivaciones idealizadas de los paisajes y un estilo barroco que amplía en exceso la idea vertebral”.

La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno

En segundo lugar, se debe mencionar la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno. Este texto fue publicado en 1948 y es considerado como un hito en la literatura costarricense. Además de ser una obra vanguardista, según Teroba (2020), es “precursora de otras llamadas “totales”, antecedente del realismo mágico y escrituras feministas. Yolanda Oreamuno trazó, a mediados del siglo XX, caminos hacia una literatura distinta, anticanónica y antipatriarcal” (s.p.).

La misma autora agrega que la novela al no poseer ninguna característica de identidad hacia alguna nación, pudo ser escrita en cualquier parte de Latinoamérica por lo que Teroba concluye que Oreamuno evade el folclor. Al mismo tiempo, afirma que la literatura de Yolanda Oreamuno era psicoanalítica y socialista.

Una característica de la novela *La ruta de su evasión* que se puede relacionar con lo propuesto por Guidotti (2013) sobre la exploración de la memoria personal es su tema sobre la agonía de Teresa. Lo anterior se debe a que ella recuerda todos los momentos que ha pasado para llegar al lugar donde se encuentra, esto se logra con un narrador omnisciente que resulta ser su propia consciencia, que según Teroba (2020), se encuentra:

sin culpas ni rencores, sólo con un dejo de melancolía por el tiempo irrecuperable: “Si en verdad al morir toda nuestra vida regresa a merced de un violento recobrar de la memoria, aquello que estaba recordando era su vida, y lo que estaba viviendo era su muerte”. (s.p.)

Esta característica de recordar toda su vida a través de la muerte, fue la precursora para que, según Teroba, posteriores escritores la utilizaran. Aunado a lo anterior, también se narra la historia de sus tres hijos y de sus respectivas parejas, todas mediadas por la figura paterna, la cual era violenta. Esto se relaciona con la teoría propuesta por Paz (2001) sobre la deixis personal que consiste en aquella que apunta a las relaciones sociales entre los interlocutores.

De igual forma, Teroba (2020) argumenta que es evidente que los sujetos masculinos son misóginos y misántropos y esto se demuestra desde el primer capítulo ya que todas estas actitudes se derivan de la autoritaria figura del padre. En este caso, para ellos la mujer es causa de desprecio y al mismo tiempo fascinación, sienten ellos apáticos y vanos. Para Teroba por medio de los sujetos masculinos “se filtra una coerción cotidiana que impide incluso disfrutar de los momentos más sencillos y más íntimos: una comida familiar, un beso, el encuentro de dos que se aman” (s.p.).

Ahora bien, además de lo que ya se mencionó sobre los sujetos femeninos, estos resultan ser complejos y para Teroba (2020), sus personalidades completan el panorama de su tiempo y son conscientes de su situación. Sin embargo, por lo que han vivido y cómo se describen se puede relacionar con lo propuesto por Guidotti (2013) sobre el uso de sujetos femeninos que manifiesten rasgos de demencia, de locura al ser incapaces de enfrentar la adversidad.

Por otra parte, cabe mencionar que el viaje que realiza la protagonista no es físico sino temporal, en otras palabras, su objetivo es transportar al lector al pasado y al presente, ya que por medio de regresiones hace alusión a historias o recuerdos, un ejemplo de esto es el recuerdo de Esteban, quien es el amor de vida de Teresa, al único que amó de verdad y sinceramente.

Esto se relaciona con la teoría propuesta por Clifford, quien parafraseando a Turner argumenta que las mujeres han sido mayoritariamente relegadas a espacios relacionados al hogar

y se les ha etiquetado como “mujeres que no han viajado”. No obstante, estas mujeres sí han viajado, pero no de manera literal, pues desde la óptica del viaje literal se da un énfasis sobre dónde se ubican los sujetos (localidad del cuerpo); entonces, para el autor un acercamiento más adecuado es “subrayar diferentes modalidades de conexión adentro-afuera, recordando que el viaje, o el desplazamiento, pueden incluir fuerzas que atraviesan espacios: la televisión, la radio, los turistas, las mercancías, los ejércitos” (Clifford, 2008, p.42).

Para finalizar, Teroba (2020) expresa que gracias a las experiencias vividas por Yolanda Oreamuno existe la novela, sin embargo, la obra de la escritora costarricense no debe leerse en sentido autobiográfico. Esto se relaciona con la teoría de la inscripción del yo, en este caso, Silva (2016) agrega que entre un texto del Yo y uno de ficción no existe ninguna diferencia, debido a que se niega una configuración y una referencialidad, es decir, no existe el autor, lo que se presenta son imágenes retóricas que no constituyen una autorreflexión, sino que se establece una diferencia entre el sujeto y el objeto creado. De igual forma, la autora afirma que la importancia del texto no se encuentra en la construcción de la referencialidad del autor, por el contrario, el personaje no se relaciona directamente con su creador y por lo tanto la importancia del texto se encuentra en la escritura misma.

María la noche de Anacristina Rossi

En tercer lugar, se encuentra la novela costarricense *María la noche* escrita por Anacristina Rossi, la autora nació el 25 de diciembre de 1952, en San José; sus padres fueron Álvaro Rossi Chavarría y Ana Isabel Lara Tomas; Rossi vivió en el Atlántico desde los dos años hasta los cinco, luego sus padres se trasladaron a San José, en 1973 viajó a Europa y se estableció, por trece años allí, primero en Inglaterra, donde estudió teatro y danza en el London School, y luego en España, como lo explica Víquez (s.f).

María la noche fue publicada en 1985 en Barcelona, España por la editorial Lumen S.A y se constituyó en la primera novela publicada por la autora. El texto no fue bien recibido por las mayorías en Costa Rica y la autora halló mayor acogida en el ámbito europeo. Zúñiga Rivera expresa lo siguiente al respecto:

Autora y novela recibieron críticas: lo relatado era transgresor, no tradicional, y algunas veces herético, de ahí la fuerte censura. Luego surgieron varios artículos relacionados con el erotismo, la muerte simbólica de la madre o el enfoque psicoanalítico sobre el que se estructura la novela. (2010, p.1).

Fue notoria la polémica que evocó el texto para la época cabe destacar que en cuanto a la crítica literaria la novela se calificó como:

una novela intimista, de interioridad, de viaje hacia lo más profundo del ser, de realización, de libertad, de vida. Es una invitación al disfrute pleno de nuestras posibilidades, de sinceridad, de despojo de prejuicios y falsos valores, de entrega, de unión con la naturaleza y disfrute vital, pleno de nuestras infinitas posibilidades de realización en unión con la naturaleza. Novela de (...) encuentro consigo misma, de liberación, de viaje hacia su libertad y despojo de los prejuicios familiares, llenos de estereotipos, de convencionalismos, de castración. (Viquez, s.f, p.1)

En cuanto a la estructura de construcción de la novela, solo se da el nombre a una sección específica: “Londres Londres o London London”, luego de este subtítulo los capítulos se nombran del 1 al 25 en números cardinales. Esto permite observar la importancia que tiene el lugar en el que se desarrollan las múltiples acciones. Punto de partida para un análisis odepórico desde el ámbito paratextual propuesto por Genette (2001). El personaje femenino se identifica en gran medida con el paisaje (espacio geográfico) de la infancia: “exuberante como la costa atlántica de la novela de Rossi” (Castro y Zúñiga, 2006, p.7). Los recuerdos narrados sobre la zona atlántica destacan en la novela como parte de la memoria personal.

Con respecto a la temática de la novela *María la noche*, la crítica literaria señala varios tópicos preponderantes: el tema del doble en relación con el proceso de lectura, la construcción del mundo interno de los personajes, la novela en tanto exorcismo, las relaciones entre el trabajo y la sexualidad, las relaciones espejísticas y el desdoblamiento. Baste decir que la novela de Rossi es una novela con muchas aristas de análisis y de gran complejidad.

El sujeto femenino protagonista es Mariestela, quien se relaciona con Antonio; su narración construye paulatinamente una “realidad o, mejor dicho, un topos, delimita un espacio erótico, y también traumante. Todo se revela como un proceso de liberación progresivo, casi como un exorcismo, y de esta manera se subraya la preeminencia de la palabra, de lo verbal” (Castro y Zúñiga, 2006, p.2). Desde este punto de vista la construcción del *self* desde el territorio de la sexualidad y el erotismo es un tema a abordar desde las teorías de introspección (Mora, 2007; Chauviré, 2010) y de corporalidad (Botella, Grañó, Gámiz y Abey, 2008). En *María la noche* existe una constante introspección del propio mundo interno, el proceso de consciencia que implica las cogniciones, emociones, motivaciones y conductas está codificado en desdoblamientos o en narraciones psicológicas que trastocan la realidad que viven los personajes;

sin embargo, en los espacios de lucidez que expresa el cuerpo y la mente de los personajes protagonistas se deja en evidencia la apropiación del cuerpo como territorio y de las decisiones. Además, Viquez (s.f) afirman que ambos protagonistas sufren una especie de metamorfosis, mientras que el profesor descubre su propia naturaleza y se dedica a disfrutar de una vida más integral, Mariestela: “inicia en el viaje hacia su propia libertad, es un viaje de catarsis, de purificación, de introspección” (Viquez, s.f, p.1).

Asimismo, la novela *María la noche* presenta afinidad con la postura de Guidotti (2013) al retomar el concepto de sujeto nómada propuesto por Braidotti, ya que Mariaestela es un sujeto nómada que transita entre los espacios fronterizos de su ser y despliega nuevas percepciones de su realidad circundante a partir de la relación que establecen con las demás personas en un contexto social, cultural y simbólico determinados y consigo misma.

Ahora bien, con respecto a las marcas déicticas como estrategia narrativa Ramírez (2015) señala la importancia del medio físico (los lugares, las condiciones, los objetos observables o signos), del estado empírico (la noción objetiva de realidad) y la coyuntura (las circunstancias prácticas, ocasionales o subjetivas). Desde esta perspectiva el medio físico descrito en la novela oscila entre el presente situado en Inglaterra y el pasado de Mariaestela situado en Costa Rica. Con respecto al estado empírico no aplicaría para *María la noche* ya que hay una inclinación por la parte psicológica e interpretativa en el discurso de los personajes protagonistas. La coyuntura se constituye en uno de los puntos más fuertes de análisis ya que privilegia la subjetividad por lo que enmarca la posibilidad de análisis para las alucinaciones y experiencias sensoriales que viven los protagonistas, incluso a nivel del tópico del doble.

Por su parte la información pragmática de la que habla Ramírez (2015), es aquella que incluye un conjunto de conocimientos, de creencias, de supuestos y también de opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de una interacción verbal o de un accionar. La información pragmática es un eje fundamental de análisis en *María la noche* pues hay una reversión y una crítica al sistema religioso cristiano, esto se tipifica desde el nombre, pues:

El nombre María, por su carácter religioso remite necesariamente a la tradición cristiana. María como figura esencial de la pureza, la gracia, la perfección y la santidad, sin dejar de lado su estado virginal, se opone a la María de la novela, rebelde, misteriosa y cuya virginidad está lejos de ser real. (Casasa, 2006, p.39)

Complementariamente, Guidotti (2013) plantea que los sujetos pasan por una exploración de la memoria personal y esto incluye el plano espiritual, el uso de citas bíblicas o alusiones sacramentales para desarticular “los discursos religiosos familiares en función de la búsqueda de

la propia identidad” (Guidotti, 2013, p.141). En *María la noche* este es un tema crucial, pues como se vio desde el nombre de la protagonista hay un planteamiento de rebeldía y subversión, Mariaestela no está dispuesta a ceder su cuerpo, ella se disfruta a sí misma, tampoco está dispuesta a negar sus deseos carnales, en este sentido existe una evidente contraposición al discurso religioso cristiano.

Finalmente, desde el punto de vista discursivo la obra en estudio:

se enuncia desde un espacio que se caracteriza por su indefinición. Los protagonistas hablan entre ellos y se hablan a sí mismos, pero además, esconden o tergiversan los hechos narrados pues sus desórdenes emocionales construyen mundos pero también los re-interpretan o falsifican. Antonio, al viajar hacia su interioridad, crea un personaje femenino (o sea, se desdobla), personaje que también viaja hacia un pasado traumante: la palabra entrecruza acciones, individuos, espacios y tiempos. Cada narración construye y comunica; inclusive la novela vuelve sobre su propio discurso en muchas ocasiones, con el fin explícito de elaborar una realidad o de traer a la memoria el lenguaje que a veces se olvida. No obstante, a la vez que la palabra engendra, también confunde pues tiende hacia un esquema laberíntico. (Castro y Zúñiga, 2006, p.4)

Es así como en cuanto al diseño discursivo la obra presenta gran variabilidad, una alternancia de voces que termina desordenándose en los desdoblamientos que se dan. Existe una gran heterogeneidad en las voces, se emplea primera persona plural y singular y posteriormente se pasa a una voz omnisciente, por lo que distinguir las voces en ocasiones se vuelve un reto de atención al detalle.

Mundo, demonio y mujer de Rima de Valbona

En cuarto lugar, se debe mencionar la novela *Mundo, demonio y mujer* de Rima de Valbona, este texto fue publicado en 1991 y estructuralmente, está compuesta por veinticuatro capítulos, cada uno organizado en tres partes de manera interna. Dicha obra aborda los conflictos del sujeto femenino a lo largo de su vida como mujer, esposa, madre y escritora, buscando su identidad. Para Kason (1995), Rima de Valbona:

introduce en su novela sucesos de la actualidad y de la importante historia reciente, durante la cual el movimiento feminista ha realizado cambios fundamentales en la lucha por la igualdad real, desenmascarando la retórica apaciguadora. Al mismo tiempo incluye citas de algunos de los escritores más distinguidos, entre los cuales entreteje sus observaciones personales y comentarios críticos junto con referencias intertextuales. (p. 82)

Lo anterior evidencia, directamente, lo propuesta sobre la intertextualidad, que en este caso es un término creado por Kristeva, que consiste en la relación entre un texto y otro, “este concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas” (Macedo, 2008, p.1).

Por otra parte, Kason (1995) argumenta que el sujeto masculino, Antonio, utilizaba la adoctrinación, las amenazas psicológicas y el chantaje emocional para mantener a Renata en una posición subyugada. En este sentido, Kason utiliza las teorías de Lacan, para explicar que Antonio quiere impedirle a Renata que salga de la primera fase en la que no puede comprender la diferencia entre su cuerpo y su reflexión (p. 84).

Lo anterior se relaciona con lo propuesto por Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008) sobre la corporalidad, estos autores argumentan que la imagen corporal tiene gran relación y una importante repercusión en las configuraciones o representaciones que uno tenga de sí mismo, tanto desde el punto de vista cognitivo como desde el emocional, e incluso desde el relacional. Por esa razón, Antonio le reitera al sujeto femenino que sin él no podría mantenerse, tampoco tendría posición social, ni identidad.

Ahora bien, para Chen (2009), en la novela, además de un desplazamiento físico realizado por el sujeto femenino, también se realiza un viaje temporal, ya que Renata tiene recuerdos de su infancia que para Chen se dan “desde el punto de vista del personaje adulto y con una visión disfórica de la realidad actual” (p. 83), de igual forma, “para otorgarle mayor distancia al relato, un narrador heterodiegético introduce la narración en los que la focalización del personaje se dirige hacia el pasado y la distancia de su terruño latinoamericano” (Chen, 2009, p. 83).

Esto se relaciona, como ya se mencionó en los anteriores textos, con la teoría propuesta por Clifford, quien parafraseando a Turner argumenta que las mujeres realizan viajes, pero en muchos de los casos no de manera literal, entonces, para el autor un acercamiento más adecuado es “subrayar diferentes modalidades de conexión adentro-afuera, recordando que el viaje, o el desplazamiento, pueden incluir fuerzas que atraviesan espacios: la televisión, la radio, los turistas, las mercancías, los ejércitos ” (Clifford, 2008, p.42).

Aunado a lo anterior, Chen (2009) también agrega que la protagonista emprende el viaje: hacia una existencia de la que no sabe con certeza qué le depara, aunque le da miedo la incertidumbre y la inseguridad de que debe de reconstruir sus afectos y su individualidad a un precio muy alto. Tal proceso es el que narra el resto de la novela, sin que haya un final conclusivo que cierre este proceso de una transformación definitiva de Renata. (p. 84)

Para finalizar, otra característica en la novela que se relaciona con la recurrencia a temas como el exilio y el sentimiento de desarraigo que viven muchos de sus personajes (y que suelen tener un asidero en las biografías de las autoras), teoría propuesta por Guidotti (2013), es la inmigración. Según Chen (2009), este tema conduce a Renata a un exilio que se destaca con la palabra “despojo” en su estado ontológico ya que es una percepción de sí misma y “por el adjetivo “extraña a mí misma” en las relaciones intersubjetivas con el otro (se trata de la percepción de la diferencia identitaria)” (p. 83).

Por último, para describir a ese “otro”, el sujeto femenino utiliza dos términos “rostros pálidorrubios” y “verbo extranjero”, con lo cual “la distancia se expone en términos raciales y lingüísticos, aunque pesa más la segunda en la conciencia de Renata, pues se trata de esa colonización de la palabra a la que resiste la profesora y escritora latina” (Chen, 2009, p. 83). Esto se relaciona con lo propuesto por Todorov (2007) quien describe la figura del viajero, este tiende a manifestar prejuicios hacia los otros y siempre va a tratar de describir a sus compatriotas lo observado desde su punto de vista, desde su conocimiento y creencias, todo con el fin de estudiar sus costumbres y caracterizar a cada pueblo.

Largo domingo cubano de Catalina Murillo

En quinto lugar, el texto de *Largo Domingo cubano* fue publicado en 1995, su autora es Catalina Murillo, quien nació en San José el 06 de junio de 1970, hija del reconocido Dr. Roberto Murillo, estudió en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, allí se especializó como guionista. También Catalina Murillo escribe de forma esporádica para el periódico costarricense La Nación y es coordinadora en línea de un Taller de Escritura Creativa, además de impartir varias capacitaciones de guión audiovisual para los Talleres de Fuente Ovejuna en Madrid, España.

Largo domingo cubano es una novela corta, también designada en La Nación como una crónica, en el artículo periodístico del mismo diario se menciona que: “Murillo se acostumbró a escribir la autoficción más realista en *Largo domingo cubano*” (Díaz, 2017, s.p). El relato posee aproximadamente 50 páginas, las secciones están divididas por un breve espacio en blanco, fue publicado por Uruk, Editores Sociedad Anónima.

Para el filólogo Benedicto Víquez Guzmán, el texto:

Es una crónica descriptivo-ideológica de algunos lugares y gentes de Cuba. La autora da juicios, opina, con o sin razón de la forma como viven los cubanos, sus limitaciones, sus relaciones con los extranjeros, la participación oficial del gobierno cubano, la vida de una costarricense, casada con un cubano, su hija y nietos, durante treinta y cinco años. Esta familia y una amiga de estudio, permiten a la autora formular una serie de críticas al gobierno cubano y la manera de mantener el poder en la isla. (2010, s.p)

El texto trata sobre Cuba tras la caída de la Unión Soviética, en él se describe el buen humor que reina en el país a pesar de las dificultades que atraviesa. Se sitúa en Cuba, 25 años antes de la conclusión del siglo XX y finaliza en una aldea de Pontevedra donde se vislumbran los inicios del siglo XXI. Hay un recorrido mediante los relatos de viajes que van “desde el Malecón de La Habana, o las planicies interiores de la isla, hasta las frondas gallegas o los inciertos bares donde se consigue un alcohol tan ilegal como piadoso” (Sulleiro, 2020, s.p).

Ahora bien, desde el prólogo se plantea un sentido de nostalgia hacia el territorio natal, esto por parte de uno de los sujetos femeninos: doña Berta, quien está casada con un cubano, ella extraña Puntarenas, una de las siete provincias de Costa Rica. Sin embargo, no solo doña Berta enuncia lugares de Costa Rica, sino también la protagonista, pues ella hace múltiples menciones a lugares de Costa Rica como: Heredia, San José y Cartago. También a lugares de Cuba como: La Habana, San Antonio de los Baños, Guanímar y Alquizar.

Cabe destacar que el sujeto femenino protagonista se describe como una extranjera y a su vez como una entrometida de La Habana. Desde esta óptica en *Largo domingo cubano* se puede analizar la construcción del otro/ extranjero según Todorov (2007) y complementariamente la perspectiva de Guidotti (2013) al retomar la noción de “sujeto nómada” y el análisis de las memorias, sensaciones y deseos afectivos relacionados al desplazamiento. Asimismo, es notorio que en esta obra de Catalina Murillo existe mucha atención por parte de la voz narrativa en primera persona, pues describe minuciosamente el entorno, como cuando menciona la medida de unos matorrales: 5 metros; también existe una preocupación por establecer límites temporales como: “10 minutos, al día siguiente, habían pasado tres días, era de mañana”, entre otros; al respecto Guidotti (2013) señala la recurrencia en los casos de las cronistas femeninas de acudir a la precisión descriptiva para elevar su nivel de credibilidad del viaje que están experimentando.

Con respecto a las marcas deícticas como estrategia narrativa la postura de Ramírez (2015) aporta un componente teórico importante para el abordaje en esta obra de Murillo, ya que

incluye elementos socioculturales que toman sentido en el contexto de la enunciación, de tal manera los hechos se describen mediante calificativos del entorno, del lugar, de la gente de la zona y de otras particularidades geográficas. En *Largo domingo cubano* se presentan los deícticos; en oraciones en las cuales el sujeto nómada está conociendo un nuevo entorno el cual contrasta con las tierras costarricenses al destacar matices de su experiencia. Por tanto, en esta novela de Catalina Murillo el entorno socio-cultural, el lugar y el tiempo de la comunicación son relevantes en la narración de la experiencia por desplazamiento.

En cuanto a los intertextos, aunque *Largo domingo cubano* es una obra corta posee múltiples intertextos tanto literarios: Alejo Carpentier, Benito Pérez Galdós o el personaje de Anna Karenina: Vronsky; como filosóficos: León Tolstói; también políticos: Che Guevara; e incluso intertextos musicales como: Michael Jackson, Madona y John Lennon. Siendo así, desde la postura de Macedo (2008), quien retoma los postulados de Kristeva y de Genette se puede hacer una profundización sobre los diferentes intertextos y su valor simbólico en el contexto de la ubicación geográfica o por desplazamiento figurativo (permeabilidad de las fronteras).

Marzo todopoderoso de Catalina Murillo

Marzo Todopoderoso es un texto publicado en el 2003 por Ediciones Perro Azul, actualmente, se ha vuelto a imprimir en Costa Rica por medio de la Editorial Lanzallamas (2010), se ubica en la Colección Dedalus. Es una novela relativamente corta, de apenas 230 páginas, dividida en tres partes. Su autora es la costarricense Catalina Murillo, cuyos datos fueron detallados en la obra anterior, pues también es de su autoría. Probablemente, sea por la formación de la escritora que en ocasiones la novela cobra un tinte cinematográfico, en especial en escenas que son románticas o en lugares comunes como el bar, la playa, incluso en las discusiones que emprende Azul con su madre.

Ahora bien, algunos de los espacios desarrollados en el universo ficcional de la novela se pueden dividir en dos: el espacio urbano - Centro; San José, San Pedro Montes de Oca- y el espacio Rural- Periferia; la costa Atlántica, Puerto Viejo. Al primero pertenecen el bar del gordo Malone, el bar El trago Amargo, la Universidad, La Calle de la Amargura, la casa de alquiler de Lota, la casa de la madre de Lota y la casa de habitación de Azul. Al segundo espacio se asocia: la Ruta 27 camino a Limón, el centro de la provincia atlántica, otro poblado alejado del centro, la playa, la cabina alquilada por Lota para propiciar el encuentro sexual con Azul, la carretera en la que Azul se encuentra con Ino y el restaurante al que la lleva éste. En estos continuos traslados

y movimientos que Azul tiene se conforman cambios importantes dentro y fuera de la protagonista es por ello que la propuesta de Guidotti (2013) tiene viabilidad en el abordaje de la temática. Asimismo, los paseos por la ciudad que lleva a cabo Azul se pueden analizar desde la teoría de la figura del flâneur de Cuvardic (2012).

El tiempo principal del texto se ubica desde el primero de diciembre, que es cuando Azul sale al período de vacaciones de la UCR, y hasta marzo ya entrado el semestre. Básicamente, contempla tres a cuatro meses de desarrollo. La trama comienza cuando Azul pasa por la Calle Cáustica, hoy la Calle de la Amargura y es llamada por el Medianamente tonto para tomarse una cerveza. Luego se desarrolla el amorío con Lota, nunca llegan a consumar el acto sexual y, precisamente, la última escena concluye con un cuadro de sadomasoquismo en el que Lota queda atado a su cama, insatisfecho y viendo como Azul se aleja implacable, ignorando su dolor. Tanto el tiempo principal como el amorío desarrollado en la trama tienen cabida en un análisis desde el medio físico propuesta por Ramírez (2015) y Paz (2001), ya que el primero menciona que se involucra todos los lugares, las condiciones y los objetos observables aludidos por los signos y el segundo explica que agrupa los términos que indican el espacio recorrido por los sujetos. De tal forma los lugares recorridos por el sujeto femenino, sus descripciones y estados de ánimo se pueden indagar a la luz de los postulados de los autores mencionados.

Viquez (2010) plantea que en la novela hay una importante relación entre las voces narrativas de Azul como protagonista y la voz omnisciente que quedan fusionadas como una sola voz. Al respecto Viquez agrega que la relación Azul con Azul es un punto a investigar. Igualmente, la construcción y deconstrucción que este sujeto femenino experimenta en el viaje por diferentes escenarios costarricenses puede situarse en un futuro trabajo de investigación desde el punto de vista de la literatura odepórica en Costa Rica y su relación con la construcción del self y por ello de la corporalidad como lo plantea Botella, et al. (2008).

El lenguaje utilizado es llano y comprensible, posee algunos giros de ironía que prendan al lector por su irreverencia. El personaje principal, Azul (o al menos se piensa que ese es su nombre, pues hay ciertos indicios que llevan al lector a cuestionarse, si más bien está frente a un seudónimo) narra un hecho de un pasado más lejano, instaurándose en el tiempo presente. Se debe señalar que hay algunos problemas de continuidad en las voces narrativas debido a que en un momento más que fusionarse las voces o focos se deja abandonada la estrategia de narrador testigo y se continúa con el narrador omnisciente o cuasi-omnisciente que alterna con los diálogos

de los personajes. Sin embargo, no se vuelve a retomar la estrategia de un narrador en el presente que cuenta su pasado.

En cuanto a los personajes, desde el punto de vista discursivo, es curioso notar que los más importantes (y algunos de los secundarios) se caracterizan por estar designados con sobrenombres. De esta manera, conocemos a la autonombra Azul, una joven de 19 años, que estudia ciencias de la Comunicación Colectiva en la Universidad de Costa Rica, además le gusta el licor, le gusta jugar con las personas y con las situaciones. Podría hablarse de una *femme fatale*. Algunos datos de la infancia de este personaje se dan en los contextos donde ella vomita, debido a que es un comportamiento repetido se puede afirmar que es víctima de la anorexia bulimia, se dice entonces que toda la vida fue la fea del barrio y que luego su cuerpo tomó la figura de una mujer atractiva. Asimismo, en la escuela los compañeros la molestaban diciéndole fea y gorda, la reacción de Azulita era agredir físicamente a quienes proferían los insultos.

Los personajes de *Marzo todopoderoso* son susceptibles a un análisis detallado desde la construcción del *self* y la corporalidad, esto desde las teorías de Chauviré (2010) y Botella, et al. (2008). Por ejemplo: el personaje masculino central de la novela: Lota, de 40 años, artesano, perfumado, con ropa nueva, limpia, planchada; pelo negrísimo y abundante, aunque con varias canas y arrugas. Arrastraba las eras, lo que lo ridiculiza un poco en la novela, su prototípica masculinidad se manifiesta en la abundancia de vello corporal, es un hombre de pelo en pecho, bigote, en la novela se compara con los modelos de cigarrillos de los setenta. Es el típico seductor-estereotipado, que se abre la camisa hasta la mitad del pecho para conquistar a “las hembras”. En la novela sufre una importante deconstrucción y cercenamiento de la virilidad concebida desde el falocentrismo.

Pero también otros personajes pueden analizarse desde la teoría del *self* y de la corporalidad, como Azul u otro de los personajes femeninos importantes en la novela: madre de Azul, quien a primera vista se dice que asemeja una imagen elefantina, de vida doméstica. Azul la designa como “la gigante”, una mujer encerrada siempre en la rutina del hogar, aferrada a una bata roja de satén. Es la parodia de una pordiosera, pues se come los restos de los platos, alegando que le molesta que la comida sobre. Una señora de mejillas flácidas, pelo algo canoso, de ojos cansados y extraviados en nostalgias. Limitada y aburrida. Azul le tiene un gran rencor, por ser una mujer feliz con una vida doméstica autoproclamada.

Asimismo, aparecen personajes extranjeros asociados a las diversas formas de construir identidades femeninas. Por ejemplo: La gringa -la Beibe- una mujer de unos 37 años, rubia,

pecosa, de sonrisa sincera. Amante de Caballón. También se puede mencionar a la francesa: Aurora -“Orror”- de voz sensual, hermosa, dientes espléndidos, de perfume seductor. Para Azul es parecida a una muñeca electrónica de pelo negro y ojos verdes.

Por lo tanto, también cabe analizar al otro/extranjero, Todorov (2007). Asimismo, el análisis de estos personajes femeninos cumple el perfil descrito por Guidotti (2013) quien señala que en la literatura femenina los personajes femeninos suelen tener un rol de madre y esposa sumisa (en este caso la madre de Azul) para luego revertirlo o contrastarlo con el papel que desempeñan otros personajes como el de la misma Azul; siendo así el contraste como parte de estrategia narrativa en el que se muestra una imagen positiva y una negativa de la mujer también es un punto a profundizar.

Capítulo 2: Equipaje imprescindible: estrategias discursivas en *Ida y vuelta* de Roxana Pinto

En este apartado se profundiza en las estrategias discursivas que se emplean en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto, el análisis se enmarca en la teoría pragmática. En primera instancia, se hace una revisión de las representaciones narrativas del sujeto femenino desarrolladas por Guidotti (2013). En segunda instancia, se explican y se ejemplifican las marcas deícticas y sus tipos; para lo cual se aplica la tipología que desarrollan Paz (2001) y Ramírez (2015). En tercera instancia, se desarrolla la estrategia discursiva de la paratextualidad según los criterios teórico-conceptuales de Genette (2001). A continuación, se profundiza en la inscripción del Yo retomando los postulados de Amícola (2007) y, finalmente, se culmina con el desarrollo de la estrategia discursiva del viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero, esto según Todorov (2007).

Representaciones narrativas del sujeto femenino

Antes de comenzar el análisis respectivo es importante mencionar que la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto tiene ciertas particularidades con respecto a las estrategias discursivas propuestas por Guidotti (2013). En primer lugar, la estrategia de acentuar el componente visual (ilustraciones) no se encuentra en esta obra, de igual forma, tampoco la estrategia de personajes femeninos con demencia ni la de revertir el discurso religioso; sin embargo, ambas aparecen en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno y *María la noche* de Anacristina Rossi, respectivamente.

Aunado a lo anterior, la estrategia de la exploración de la memoria personal se unificó con el capítulo del viaje introspectivo y la de referencias históricas con la estrategia del plano histórico, esto se debe a que en ambos casos se diferencian en denominación, pero su contenido y características son muy similares. Por otra parte, las estrategias del sujeto nómada, imagen de mujer positiva-negativa, modo íntimo de narración y temas de exilio o desarraigo se analizan a continuación.

a. Sujeto nómada: Guidotti (2013) retoma esta categoría de Rosi Braidotti (1994) en la que se plantea que el sujeto femenino cuenta con la posibilidad de transitar por las fronteras o espacios fronterizos de tal manera que logre trazar sus trayectos y en el proceso adquirir nuevas visiones de mundo que adopta para sí.

A partir de lo anterior es que la figura de Anadí se plantea como un sujeto femenino que se desplaza entre las fronteras en este caso no solo a nivel geográfico de Costa Rica a Francia y viceversa, sino también en el hecho de que este sujeto nómada emprende tres desplazamientos más, uno onírico que con brusquedad le revela una situación familiar y dos incluso más fluidos que el primero y el segundo, tales son el desplazamiento por medio del pensamiento y el desplazamiento por medio de su arte.

En el primer caso, desplazamiento geográfico, Anadí presenta un tránsito abrupto, en donde Costa Rica representa su pasado, un lugar de posibilidades limitadas a nivel de desarrollo intelectual; Costa Rica representa el plano afectivo, pues su familia está en el país centroamericano y muchos recuerdos exaltan la admiración por la riqueza natural. Así, Costa Rica toma la proyección de un país exótico donde el verde de la naturaleza es abrumador por su abundancia e ímpetu. Ahora bien, se dice que este desplazamiento no es fluido porque existe una negación por parte del sujeto femenino, Anadí se niega a volver a su país, no es una opción aceptada ni tampoco anhelada. Este sujeto nómada no desea ir y venir entre ambos países, no a nivel geográfico, pues es claro que ha otorgado un valor simbólico muy alto a las posibilidades de desarrollo intelectual y cultural que le ofrece la ciudad parisina por la que, además, deambula en varias ocasiones como flâneur.

Ahora bien, en cuanto al segundo desplazamiento este se ubica en el ámbito de lo onírico, Anadí hace entrecruzamiento entre el mundo consciente asociado a la realidad y el mundo inconsciente donde predominan los sueños:

En ocasiones soñamos con algo que nos deja perplejos y atemorizados. Atravesamos la borrosa frontera entre el sueño y el despertar abriendo los ojos bruscamente. Nos tumbamos boca arriba, luego de costado, después boca abajo, deseando que ese sueño sea barrido a un rincón de nuestro cerebro. Aún así no podemos alejar sus nítidas imágenes. (Pinto, 2016, p.197).

Este desplazamiento del sujeto nómada en el área onírica se da en una sola ocasión y actúa como un sueño premonitorio, ya que anuncia la muerte de su tía Alicia. Hacia el final del sueño se diluye la frontera consciente e inconsciente cuando Anadí afirma que: “Al abrir los ojos, la imagen nítida de tía Alicia se vuelve borrosa. Entonces contemplo la luz de los faroles del patio filtrarse por las rendijas de las persianas” (Pinto, 2016, p.198).

De tal manera, Anadí logra mediante el desplazamiento onírico conectar con lo que ella llama: “el cataclismo familiar”; tiene este sueño premonitorio en Francia, en un huso horario distinto. Este sueño le permite desdibujar las fronteras de consciencia y realidad para adentrarse en la revelación inconsciente del fallecimiento de su tía, dicha información es desplazada al ámbito de la consciencia y se ratifica como realidad cuando su madre llama al día siguiente para contarle la pérdida familiar. Anadí afirma ante la llamada de su madre:

Se apodera de mí la idea de que la muerte anda rondando. Escuchar de boca suya la lúgubre noticia me sobrecoge, me deja perpleja y hace que las imágenes recurrentes del sueño de anoche asalten mis pensamientos y cobren vida propia (...) Tía Alicia muerta, atropellada por un carro que se saltó un semáforo (Pinto, 2016, p.198).

Efectivamente, la narración del sueño que tuvo Anadí la noche anterior y la causa de muerte expresada por su madre se corresponden. Es así como el sujeto nómada se desplaza entre el área onírica y de realidad, con la sobreposición de la revelación de muerte que tuvo.

Por otro lado, se da un tercer desplazamiento, en este el sujeto nómada representado en Anadí va y viene por medio de sus pensamientos:

Al sentir unas gotas de lluvia, decido regresar al apartamento. Se avecina una de esas noches húmedas y frías de invierno parisino. No exagero si digo que gritaría de alegría si de pronto un aguacero tibio de mi país empapara mi cara (Pinto, 2016, p.63).

Como se puede observar Anadí vincula su experiencia en la tierra natal con el país en que reside, sus pensamientos le permiten desplazar elementos de un país a otro, en ocasiones, como en esta, por medio de sensaciones que detonan una comparación implícita y una añoranza.

No obstante, Anadí no solo sabe que vehicula elementos de su patria en París, sino también se percata de que ella está “repartida” aludiendo a la canción favorita de su abuelo “El emigrante” de Joselito y que, como tal, también movilizará elementos de Francia cuando parta. Anadí afirma:

A veces, cuando me siento muy sola en París lo oigo [a su abuelo] decir entre suspiros: *Emigrar es partir y repartirse entre dos lugares*. Si algún día me voy, sé que la vida en París seguirá su curso, el castaño parisino del patio seguirá creciendo y yo me llevaré esta ciudad conmigo, como un óleo que se enrolla y desenrolla. ([La cursiva es de la autora], Pinto, 2016, p.116)

En última instancia, se encuentra el desplazamiento por medio del arte, en este desplazamiento participan los dos anteriores en una coexistencia que se concreta en el mural que gesta Anadí y que también se manifiesta en el lenguaje metafórico, como se puede leer en el último fragmento de la cita hecha unas líneas antes: “me llevaré esta ciudad [París] conmigo, como un óleo que se enrolla y desenrolla” (Pinto, 2016, p.116).

Específicamente, en el caso del mural este se crea en su pensamiento, se nutre de la tensión identitaria que experimenta Anadí con respecto a su país de origen (una relación marcada por la nostalgia, pero a la vez por querer mantenerse lejos). De tal manera, Costa Rica se manifiesta en una imagen selvática:

Sin darme ni cuenta, los pinceles testarudamente vuelcan sobre la cartulina la selva de mi infancia. Reconozco orquídeas, bejucos y follajes con gran sensualidad de formas y colores. También reconozco el cielo azul del Trópico y el árbol de Guanacaste (Pinto, 2016, p.107).

Tal imagen selvática expresada en la obra artística de Anadí guarda una relación representativa con el sujeto femenino:

La selva fragmentaria que he capturado en el boceto, o que más bien me ha captado, está bien lograda. Al ser una mezcla de realidad y fantasía, de vida y destrucción traza un camino nuevo para conocer la selva e invita al espectador a ser parte de sus diversos momentos. Además, tiene límites fronterizos tajantes, pero a la vez invisibles, y con disposición a desplazarse (Pinto, 2016, p.108).

Anadí mediante la fragmentación y repartición viaja de un país a otro. Ella como sujeto nómada es el puente entre ambas naciones, lleva como equipaje sus recuerdos, experiencias, representaciones lingüísticas y artísticas, con ello logra acceder a dichos elementos cuando lo desee o cuando un objeto, persona o situación sirva de detonante.

Asimismo, en la cita anterior Anadí comedidamente reflexiona sobre las posibilidades del mural selvático en medio de una urbe europea, en su pensamiento destaca el contraste que suscitará su obra, la mezcla de realidad y fantasía, la tensión entre la vida y la destrucción; tales contrastes trazan un camino que según Anadí posee “límites fronterizos tajantes, pero a la vez invisibles, y con disposición a desplazarse” (Pinto, 2016, p.108), es decir esa selva es permeable, característica atribuible al sujeto femenino por extensión. La situación de contraste es una reflexión apoyada también por Enrico, amigo de Anadí, cuando le expresa lo siguiente: “—Te

felicito, vas a colocar la selva tropical en el corazón de una ciudad atiborrada de cemento, metal y vidrio” (Pinto, 2016, p.113).

Al respecto Guidotti retoma que el sujeto nómada se plantea “cómo narrar la propia búsqueda para registrar las percepciones del pasado, las pérdidas, la nostalgia, la memoria o un presente desestabilizador, o inquirir sobre el deseo —de saber o el afectivo” (2013, p.140). De tal manera Anadí se desplaza como un sujeto nómada entre países marcados por su subjetividad, por sus recuerdos, países que se expresan en su pintura y en su identidad.

A continuación, se presenta una cita que sintetiza la interrelación de los desplazamientos que Anadí realiza como sujeto nómada por medio del pensamiento y la expresión artística:

Me tumbo en la cama, cierro los ojos y veo colores, matices de luz, y formas inesperadas de la vegetación de aquella selva de Talamanca. Aunque he pintado infinidad de selvas en pequeño formato, (...) la selva grande está por ocurrir, o por ocurrírseme. Ahí puede habitar el fango y la podredumbre, la plenitud y el vacío. Puede emanar agua, brotar fuego, brincar una roca y cualquier pieza del rompecabezas vegetal. Estoy tan excitada pensando en el mural que al oír algo caer en el piso de arriba me levanto dando un salto similar al de una rana que sale de una caja de sorpresas. (...) Mis ojos vagan por la habitación, se cuelgan de un punto ciego y muy pronto encuentran árboles, cortezas caprichosas y follajes que parecen nubes (...) (Pinto, 2016, p.101)

Anadí posee esa capacidad de transitar por espacios fronterizos, de permear los elementos de un contexto social, cultural y simbólico e interrelacionarlos en su realidad circundante tal como Guidotti (2013) lo explica, además que el nomadismo posibilita la deconstrucción del sujeto femenino y en el caso de Anadí una de las maneras en que se deconstruye (se fragmenta y se reparte) es el desplazamiento tanto geográfico como en su pensamiento y expresión artística.

b. Imagen de mujer positiva-negativa: la presente estrategia discursiva se puede encontrar en *Ida y vuelta* de Roxana Pinto, esto se debe a que es una novela escrita por una mujer, además, también su protagonista Anadí es femenina. Lo anterior es importante de mencionar debido a que Guidotti (2013) plantea que en la literatura producida por mujeres con sujetos femeninos como protagonistas se tiende a mostrar una imagen positiva y una negativa de dichas protagonistas femeninas, como si fueran dos caras de una misma moneda.

Cabe aclarar, que dichas imágenes pueden ser negativas o positivas según el punto de vista con el que se analicen. En otras palabras, una misma imagen puede ser negativa si se

transgrede el rol establecido de madre y esposa sumisa o positiva si se analiza desde la actual libertad y los derechos de la mujer. Para efectos del presente análisis, se utilizarán ambas acepciones.

En este sentido, Roxana Pinto dota a la protagonista de la novela en estudio, Anadí, no solo de imágenes positivas, sino que, de igual forma, la construye con imágenes negativas. Aunado a eso, dichas imágenes se pueden clasificar en dos formas de representación, una laboral y otra relacional.

En el primer caso, la representación laboral, se da por medio de Monsieur Patrice de Laroche, quien es jefe de Anadí. Este es dueño de Deko-Paris, lugar donde trabaja la protagonista. Al respecto, Monsieur de Laroche siempre asigna a Anadí el mismo tipo de proyecto, pintar cientos de cuadros de rosas al estilo impresionista, sin embargo, lo anterior es algo que a la protagonista no le satisface, esto se debe a que, por un lado, para ella son cuadros que los espectadores no aprecian detenidamente y, por otro lado, ella desearía pintar otro tipo de cuadros. Esto se observa en la siguiente cita: “—Estarán listos a finales de octubre, -digo en un tono que pretende sonar sincero, aunque para nada me complace seguir pintando rosas hechas en serie que cientos de personas ven y olvidan rápidamente. Tengo hambre de experimentar algo nuevo.” (Pinto, 2016, p.14).

No obstante, como una imagen negativa según la acepción actual, Anadí no se anima a hablar franca y directamente con Monsieur de Laroche con respecto a lo que siente, en otras palabras, prefiere seguir haciendo lo mismo antes de ser sincera con él y esto se debe a dos principales razones. La primera no la dice de manera abierta, pero menciona que su jefe despidió a dos compañeros solo porque discreparon con él sobre un tema insignificante, algo que la puede llevar a tener miedo de perder su empleo si lo contradice o si da su opinión con respecto a no querer pintar más cuadros de rosas. La segunda se relaciona con la primera, ya que establece que para mantener su trabajo debe respetar las decisiones de Monsieur de Laroche aunque en el fondo siempre quiera un proyecto mayor:

La experiencia me ha demostrado que para tener un trabajo estable debo respetar las exigencias de mi jefe y continuar con la pintura de caballete. Sin embargo, eso no significa renunciar a mi deseo de pintar algún día un mural que esté al alcance de todos. (Pinto, 2016, p.15)

A pesar de esa creencia, y como imagen positiva según la acepción actual, ella toma el valor de enfrentarse a Monsieur de Laroche. Él le asigna un proyecto diferente, el cual consiste en pintar un mural con motivos propios de la selva tropical, pero al poco tiempo de finalizado el proyecto, ella recibe la noticia de que el edificio donde pintó ese mural cambió de dueño y ese mural lo van a quitar, porque se va a remodelar a un Rain Forest Café, además, ahora debe pintar una copia idéntica del bosque artificial que se verá dentro de dicho café. Anadí a pesar de siempre querer otros proyectos, rechaza a Monsieur de Laroche:

—Lo siento mucho, pero no puedo aceptar - le digo tan pronto salgo del estupor. Respiro profundo y agrego - Iría contra mis principios. / Miro por última vez el boceto del mural colgado en una de las paredes y, sin esperar a que Monsieur de Laroche desarruge el entrecejo, me levanto de prisa y con la vista algo nublada trato de ubicar la puerta. (Pinto, 2016, p.233)

Ahora bien, en cuanto a la representación relacional, se encuentran dos imágenes en la novela, una es su relación con la madre y la otra el amorío con Gustave, estas pueden ser consideradas negativas, debido a que para Guidotti (2013) el rol que se le suele asignar a la mujer es el de madre y esposa sumisa para luego revertirlo o contrastarlo con el papel que desempeñan otros personajes, es decir, es una imagen negativa según la acepción que transgrede el rol asignado.

En el caso de la madre de Anadí, nunca apoyó ni estuvo de acuerdo con la profesión elegida por su hija, ya que deseaba que fuera maestra de Kinder, además, Anadí le comenta a su madre que también escribe, lo que no se toma de muy buena manera, porque lo que ella quiere para su hija es que tenga una pareja:

Cuando le conté a mamá que ahora pinto y escribo comentó que solo la gente inestable brinca, como un colibrí, de un arbusto a otro. Además, que eso me iba a quitar tiempo para entablar una buena relación de pareja (Pinto, 2016, p. 46)

De igual forma, más adelante Anadí expresa aún más claro el disgusto de su madre al elegir ser artista, por influencia de su abuelo, debido a que ella prefería que fuera madre y esposa, imagen que según Guidotti (2013) se le asigna a las mujeres en la literatura, imagen que Anadí no es, lo que se considera como una representación negativa ante lo esperado por un sujeto femenino:

Si bien a mamá le agradó saber que venía a estudiar a París, nunca ha visto con buenos ojos mis inclinaciones artísticas. Con ella nunca hablo de lo que pinto y escribo. Las pocas veces que lo he hecho, ella enseguida cambia de tema. Llevo años deseando que me acepte tal y como soy y que me admire por ser artista. Sé que me admiraría siendo madre y esposa. (Pinto, 2016, p.212)

Por último, en el caso de su amorío con Gustave, Anadí tampoco representa la imagen esperada de una mujer según lo mencionado con anterioridad debido a que transgrede el rol prototípico al coitar de forma casual con él, sin embargo, al principio se recrimina lo sucedido y posteriormente ella recapacita y reconoce su libertad sexual, por lo que se da una tensión ambivalente. En otras palabras, al inicio ella esperaba tener una relación seria con Gustave: “Me siento ilusionada. Pronto esta ciudad me ofrecerá la oportunidad de bailar a pasitos cortos la *Java*, abrazada al cuello de Gustave (...) Después de tanto tiempo sin amor, la experiencia que viví anoche fue como un terremoto emocional (...)” (Pinto, 2016, pp. 87-88). Asimismo, al ella no recibir llamadas de Gustave durante tres días, decide llamarlo, pero se encuentra con la sorpresa de que el teléfono no está disponible.

En este sentido, ella comienza a recriminarse el haber tenido dicha libertad sexual “Me pregunto por qué no intuí que era un *salaud*, un cabrón, un mal nacido.” (Pinto, 2016, p.88), lo que marca dicha imagen negativa. Sin embargo, luego reflexiona de qué es dueña de su propio cuerpo y que solo así puede encontrar el amor, lo que marca una imagen positiva: “Y me respondo que si no me arriesgo a desear y ser deseada, nunca voy a enamorarme de nuevo” (Pinto, 2016, p. 88).

Es así como Roxana Pinto, construyó a su protagonista Anadí cargada tanto de imágenes positivas, como negativas, según el rol establecido para las mujeres o según la libertad y derechos de estas, esto según lo establecido por Guidotti (2013).

c. Modo íntimo de narración: para Guidotti (2013) el modo íntimo de narración es una de las estrategias discursivas que se emplean para presentar o representar a los sujetos femeninos, la particularidad radica en que en esta representación el estilo de escritura semeja a un diario íntimo, incluso suele ser una estrategia que tiene un asidero en las biografías de las autoras.

Dentro de esta estrategia discursiva se da una exploración de la memoria personal (plano íntimo) y de la memoria compartida (plano social). La primera se enfoca en las percepciones del sujeto femenino con respecto a aspectos propios como personalidad, forma de actuar y decisiones; mientras que la segunda aborda el papel de las demás personas en la construcción de

la memoria personal; es decir los actos, las palabras y la influencia que terceros han tenido en la construcción del sujeto femenino y cómo percibe el sujeto femenino a estas personas en su narración íntima, cómo las plasma en sus recuerdos y el significado o no que les otorga. Ambas memorias se manifiestan en las evocaciones de los recuerdos.

En cuanto a la memoria personal, Anadí expresa en varias ocasiones descripciones detalladas de sus recuerdos, por ejemplo, léase la siguiente cita:

Desde niña he sido feliz pintando árboles con mucho follaje, de tronco grueso o delgado, con flores, frutos y orquídeas con raíces adheridas a las ramas más altas. No obstante, he sentido un gran dolor al volcarme a pintar en la sección izquierda del mural una selva desgarrada, con olor a aserradero. (...) Escuchó los zopilotes picotear un oso perezoso despanzurrado al caer el ruido de los camiones madereros que vienen a officiar el levantamiento de cadáveres. (...) Llevar por la emoción me brotan, en voz alta, unos versos de Cyrano de Bergerac. (Pinto, 2016, p.160)

El contexto en el que se ubica el pasaje anterior se da durante la elaboración del mural que lleva a cabo el sujeto femenino en medio de la ciudad parisina. En dicho fragmento confluye un recuerdo de su niñez con su presente; así, desde pequeña muestra gusto por pintar árboles (se verá, unos párrafos más abajo, que tiene un asidero en la memoria compartida) y luego se manifiestan sus sentimientos al estar dolida por la problemática de la deforestación, sin dejar de lado que la flora y fauna que menciona y que está plasmando en su mural representan su país natal: Costa Rica.

Complementariamente, Anadí narra en primera persona cumpliendo con la característica de semejanza con un diario íntimo donde recopila sus vivencias, pensamientos, emociones y percepciones. Obsérvese el siguiente fragmento a modo de ejemplificación:

Tengo treinta y tres años. Soy hija única y llegué cuando mis padres ya no me esperaban. Mi madre confundió embarazo con inicio de menopausia. Aunque a mi padre no le gustaba la cacería, al nacer pensó en llamarme Diana. Mi madre invirtió las sílabas y a eso debo mi nombre: Anadí.

Gracias a una beca dejé la apacible ciudad de San José, me vine a estudiar pintura en l'École des Beaux Arts y me volví una francófona bien anclada en sus raíces. (...) He leído recostada en el césped de sus magníficos jardines y es celebrado muchos 14 de julio bailando entre la multitud en la Place de la Bastille. (Pinto, 2016, p.45)

Añádase a la información de la cita anterior los detalles expresados en el siguiente fragmento:

Tan pronto rompí el boleto de regreso a San José, me aboqué a recorrer esta inmensa urbe y a sumergirme en la nueva cultura que me rodeaba. Quiero escribir que fue ese día porque no recuerdo de manera muy concreta, pero sin duda fue mucho antes que crucé puentes, tomé atajos y desvíos que conducían a lugares cargados de historia. Me detuve en encrucijadas, Caminé por un enjambre de callejuelas y callejones sin salida (Pinto, 2016, p.41)

Tras la lectura detenida de las dos citas acotadas se puede identificar que el sujeto femenino emplea la narración en primera persona, describe situaciones vividas, con detalles que la identifican como la historia de su concepción inesperada o la selección de su nombre, relacionado a su personalidad: Anadí, contrario a Diana (diosa de la caza y protectora de la naturaleza), ciertamente Anadí está en favor de la preservación de los recursos, pero no con actividades como la caza. Asimismo, el sujeto femenino registra su desempeño académico al tener el nivel para optar por una beca en París y precisa sus habilidades con la pintura y con el dominio del idioma. No obstante, no se limita a esto, sino que agrega información con respecto a su determinación por dejar atrás mucho de lo vivido en Costa Rica: rompe el boleto de regreso a San José y se lanza arduamente a conocer París y a empaparse también de su cultura.

Por otro lado y de forma complementaria, se encuentra la memoria compartida. Uno de los ejemplos emblemáticos de esta memoria se encuentra en la relación que ha establecido Anadí con su abuelo Adriano. Él fue un caricaturista de tono político y en una ocasión afirmó, según los recuerdos de su nieta, que: “la interacción entre lo pintado y lo escrito permite al observador reír, incluso de sus propios temores y fantasías. Lo importante es hacer pensar al que las mire, o lograr que se incomode, salga de su pasividad y convencionalismos”. (Pinto, 2016, p.37). Este efecto que el abuelo Adriano deseaba lograr con sus sarcásticas caricaturas cala en la pintura que desea ejecutar Anadí, sus digresiones en la novela giran en torno a dotar a la obra de mucho más que la convencional belleza, Anadí no desea seguir pintando “hermosos” cuadros de rosas que no interpelan a nadie a una reflexión crítica; por el contrario, desea robar las miradas de los transeúntes parisinos con su mural selvático el cual mostraría una desgarradora realidad.

Para Anadí la memoria compartida con su abuelo Adriano es fundamental. Al respecto léase el siguiente extracto:

Lo veo sentado en su sillón tal como lucía trece años atrás: calvo, frente arrugada, anteojos redondos de carey, un bigote grueso y blanco a lo Einstein, pero limpio y recordado (...) Sus ojos redondos tienen el color de las hojas verdes que brotan de un árbol nuevo. (...) Emigrar de España a los 18 años no es lo más sencillo que le puede pasar a alguien. Sin duda mi abuelo, al montarse en el barco, tuvo que dejar atrás sus afectos para pasear su soledad por las calles de San José, acostumbrarse a los torrenciales aguaceros y aceptar que, aun regresando después Asturias siempre sería lagarto en laguna ajena. (Pinto, 2016, pp.33-34)

Existe una identificación entre la vida del abuelo Adriano y la vida de Anadí, ambos emigrantes, ambos enfrentándose a situaciones culturales distintas para ellos, ambos “lagarto en laguna ajena”. Precisamente, el tema del exilio y del desarraigo como estrategia narrativa se explicará en el siguiente punto (punto d.). Pero es preciso recalcar que también queda registrado y entrelazado con la estrategia del modo íntimo de narración por ser una experiencia que deja huella en el sujeto femenino.

Finalmente, la memoria compartida entre el abuelo Adriano y Anadí llega es tan significativa que es mediante sus recuerdos que se comprende y cobra sentido la vocación que el sujeto femenino presenta hacia el área de la pintura. A continuación, un fragmento donde se identifica lo señalado anteriormente:

Mirándome los ojos [el abuelo Adriano a Anadí], como si cumpliera misión secreta de vida o muerte, se sentó a mi lado.

- Dibujas muy bien las rugosidades del tronco, sus grietas y oquedades. Voy a enseñarte a observar las proporciones entre el tronco y la copa del árbol.

Una tarde en que las chicharras no paraban de chillar, abuelo se limpió los anteojos de carey y cogió una hoja del árbol para estudiarla juntos. (...) A partir de ese momento decidí dibujar un árbol que él pudiera admirar. (Pinto, 2016, pp.34-35)

Asimismo, Anadí agrega: “Guardé el papel con cuidado en el cofre, pensando en que las enseñanzas de mi abuelo me han acompañado siempre. Hace 13 años no veo a mi abuelo Adriano” (Pinto, 2016, p.39). El abuelo Adriano ayudó a Anadí a descubrir su pasión por la pintura y sentó los principios en su nieta de dar “un para qué al arte”; es decir, le enseñó una de las tantas aristas que las expresiones artísticas pueden tener: el impacto social.

d. Temas de exilio o desarraigo: otra de las representaciones narrativas del sujeto femenino es la recurrencia de temas que apuntan al exilio y al sentimiento de desarraigo. A lo anterior se suma la explicación de Guidotti (2013) con respecto a las coincidencias entre los personajes femeninos y las biografías de las autoras. En el caso de la novela *Ida y Vuelta* de Roxana Pinto (2016) el tema del exilio y el desarraigo es claro. No solo con respecto a Anadí como protagonista del texto, sino que este tema es esbozado en relación a otros personajes como el abuelo Adriano.

El exilio y el desarraigo se demarcan desde el título (*Ida y vuelta*; en referencia a irse y volver a Costa Rica), pasando por el epígrafe de Edipo en Colona situado en la primera parte del libro que dice: “Resignate, desgraciado extranjero en tierra extraña, a detestar todo lo que ese país por tradición aborrece y a respetar lo que ama” (2016, p.11) hasta la parte final de la novela cuando Anadí regresa a Costa Rica y reflexiona: “Caminar sobre estas aceras de San José, con sus grietas e irregularidades (...) Trato de sacar a la luz lo que quedó sepultado y lo que aún no termina de enterrarse” (Pinto, 2016, p.231). En esta última cita el sujeto femenino hace referencia a la decepción que tuvo en París con respecto al mural selvático que Monsieur Laroche rechazó por intereses comerciales y su desencanto por volver a Costa Rica sin haber logrado su meta en un espacio que el sujeto femenino concebía como promotor del arte; su arte foránea no fue bien recibida en el territorio parisino.

Otro personaje que el sujeto femenino asocia al exilio y el desarraigo es el abuelo Adriano, quien emigró de España a Costa Rica; tal acontecimiento es descrito por Anadí de la siguiente manera:

Emigrar a los 18 años de España no es lo más sencillo que le puede pasar a alguien. Sin duda mi abuelo, al montarse en el barco, tuvo que dejar atrás sus afectos para pasear su soledad por las calles de San José, acostumbrarse a los torrenciales aguaceros y aceptar que, aun regresando después a Asturias, siempre sería lagarto en tierra ajena. No a todos los españoles que emigraron a mi país, en esos años, les fue tan fácil encontrar trabajo como a él (Pinto, 2016, pp.33-34).

En el contexto de un *yo extranjero* desarraigado cobra importancia la propuesta que Anadí enuncia al estar conversando con Massimo y Enrico: “El diálogo permitiría intercambiar opiniones, borrar etiquetas, y suavizar puntos de vista para favorecer la convivencia. Sería algo así como un desbordamiento de fronteras” (Pinto, 2016, p.24). El comentario hecho por Anadí tiene asidero en las experiencias que ella en carne propia ha vivido, pues a pesar de que domina

el idioma y muchas de las costumbres parisinas sigue siendo vista y tratada como una extranjera, obsérvese la siguiente cita:

Acostumbro llevar el baguette bajo el brazo; sin estar de duelo visto de negro los largos meses invierno y he convertido los cafés y medios de transporte en salas de lectura. He visto gente sacar a pasear el perro con una bolsa para echar la caca; y gastar con gran velocidad el dinero comprando objetos de lujo y de marca. No obstante, continúo siendo vista como una extranjera y no me ha quedado más remedio que aceptar vivir dividida entre dos países, dos idiomas, dos culturas, y no ser ni de aquí ni de allá. (Pinto, 2016, pp.45-46).

Al igual que su abuelo Adriano el sujeto femenino es un “lagarto en tierra ajena”, no pertenece enteramente a un país ni a otro, sino que ha construido una identidad con elementos compartidos de cada cultura, una *amalgama cultural*.

Por otra parte, con respecto al señalamiento de Guidotti (2013) sobre la identificación del sujeto femenino (Anadí) con la autora (Roxana Pinto López) cabe rescatar un artículo que se publicó en el 2016 titulado: *Roxana Pinto cruza muchas vidas en París*, este se encuentra en el periódico La Nación (2016). En tal artículo se entrevistó a Pinto y es de interés rescatar varias afirmaciones hechas por la autora.

Por ejemplo, Pinto expresa que:

Esta mujer fue [refiriéndose a Anadí] y se quedó 13 años. Es un exilio largo, en el que no sabe si quiere volver o no (...) Su exilio es elegido, pero la acerca a otros personajes que se cruzan en su camino. Ella pinta y escribe, porque el artista es un exiliado también, en su propio mundo. (Chaves, 2016, s.p).

Lo anterior refuerza el tópico del exilio y el desarraigo, pero además suma un exilio asociado al arte, donde el artista es un extraño en sus percepciones del mundo. Es mediante el arte que Anadí y Roxana Pinto plasman sus inquietudes, sus visiones y sus críticas. Agrega Pinto: “Ella [Anadí] tiene un pie en Costa Rica cuando recuerda y otro en Francia cuando vive sus experiencias –encuentros, desencuentros, experiencias sexuales, frustraciones, alegrías–” (Chaves, 2016, s.p).

Ahora bien, cuando le preguntan a Pinto si su novela *Ida y vuelta* (2016) “Tiene algo de su autora” ella responde que: “Los hechos que despiertan la imaginación en uno son aquellos que

dejaron huella, que están escondidos, sumergidos” (Chaves, 2016, s.p). Chaves Espinach (2016) afirma que Anadí es un doble de Roxana Pinto “exiliado por voluntad, atenta a la ida y a la vuelta” (2016, s.p). Ciertamente, la autora tal y como Anadí, vivió en París y se dedicó al arte y aunque Pinto se inclinó por las palabras y Anadí por las artes pictóricas (principalmente, no obstante ella también escribe) no deja de visualizarse un juego de palabras entre el apellido de la autora y el ejercicio artístico de la protagonista. Una muestra que se rastrea de lo anterior en la novela se encuentra en la siguiente cita: “-¿Y a ti Anadí por qué se te ocurrió escribir, además de pintar? - preguntó Enrico” (Pinto, 2016, p.11).

Marcas deícticas y funcionalidades

Antes de comenzar el análisis respectivo es importante mencionar que la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto tiene ciertas particularidades con respecto a las marcas deícticas y funcionales propuestas por Paz (2001). En primer lugar, la deixis espacial se unificó con la marca del medio físico propuesto por Ramírez (2015), esto se debe a que en ambos casos se diferencian en denominación, pero su contenido y características son muy similares.

En segundo lugar, las deixis temporal, social y discursiva, junto con las marcas del estado empírico y la coyuntura de Ramírez (2015) no se tomarán en cuenta para el análisis debido a que su desarrollo no se relaciona con nuestros objetivos, en otras palabras, no tienen afinidad con respecto al tópico del viaje. Lo anterior se debe a que, en ambos casos, las propuestas de Paz (2001) y Ramírez (2015) tienen afinidad teórica, por esa razón se optó por desarrollarlos juntos. En cuanto a las marcas del plano histórico y la tradición cultural propuestas por Ramírez (2015) se categorizaron como campos semánticos.

a. Deixis personal: para Paz, la deixis personal consiste en los “términos que comprenden los interlocutores en una situación de comunicación” (2001, p.90). Dichos términos tienen una representación en palabras que cumplen con referenciar a los sujetos implicados en los actos comunicativos y de esta forma dejar establecido en el discurso la participación y representación de cada sujeto.

En la novela *Ida y Vuelta* de Roxana Pinto (2016) la deixis personal muestra la referencialidad al sujeto femenino mediante el uso de la primera persona gramatical en singular y plural. Asimismo, el uso de las personas gramaticales se relaciona con los tipos de narradores; así, en el caso de esta novela se nota que la utilización de la primera persona singular y plural es

predominante por lo cual se vincula a una narración donde el sujeto femenino tiene el rol protagonista.

El efecto que logra el uso reiterado de la primera persona gramatical en singular y plural se asocia a la cercanía e implicación que establece con el hecho contado. Anadí se hace dueña de su historia, en los eventos positivos y negativos de su vida no opta por desdoblarse en una tercera persona gramatical para alejarse del hecho narrado; al contrario, ratifica su responsabilidad, su conciencia y su identidad mediante el uso deíctico de la primera persona gramatical. Al respecto, no aplica la función modalizadora señalada por la autora Annika Franz (2009), puesto que no hay una variación deíctica que se asocie a la afectividad y a la expresividad de la presencia de pronombres en la oración, ni tampoco una muestra deíctica que exprese distintas posiciones del hablante.

Sin embargo, sí aplica el término de plural indeterminado retomado de la autora María Elena Pelly por Bidot (2009), dicho término consiste en “una situación en la que un grupo indeterminado es el participante en la acción, y en la que se sabe que el hablante y el oyente pertenecen al grupo, sin que se conozca cuáles son los otros miembros que lo componen” (Bidot, 2009, p.37). A su vez Bidot explica que “el estudio de la primera persona del plural, representada por el pronombre personal “nosotros,” [...] permiten considerar a este uso en específico como una indefinición personal eventual totalizadora” (Bidot, 2009, p.37). Es decir, que al emplear la primera persona gramatical en plural el efecto es implicarse a sí mismo, pero también implicar a otros que no se identifican específicamente; siendo de esta manera, el uso de “nosotros” logra una indefinición al rodearse de un número no determinado de otros sujetos que pasan por las mismas circunstancias o que se identifican con el mismo pensamiento o sentir.

Ahora bien, un ejemplo claro de deixis personal de la primera persona en plural y singular se encuentra al inicio de la novela cuando la persona lectora se entera que la protagonista: Anadí, se dedica a la pintura. En unos pocos párrafos se pueden encontrar los cambios en el uso de la deixis personal mediante el uso del singular y plural en la primera persona gramatical, en el caso del plural se aprecia el plural indeterminado.

Obsérvense las siguientes dos citas: “A veces se comporta como un gran depredador y nos trata como si fuéramos objetos desechables” (Pinto, 2016, p.14, [el subrayado es nuestro]); y, “Estarán listos a finales de octubre, - digo en un tono que pretende sonar sincero aunque para nada me complace” (Pinto, 2016, p.14, [el subrayado es nuestro]). En la primera muestra textual se precisa el uso del plural indeterminado; la situación laboral permite que al colectivizar la

situación laboral se le dé un énfasis al liderazgo negativo que lleva a cabo Monsieur de Laroche como jefe. En la segunda muestra textual Anadí se escuda en una postura de insatisfacción ante el trabajo que le designa su jefe, pues a ella no le complace tener que pintar más cuadros de rosas y finge estar de acuerdo cuando, en realidad, desea: “pintar orquídeas, bromelias, flores carnívoras y reinas de la noche, también llamadas brugmansia, floripondio y trompeta del juicio. Para la naturaleza no existe una flor más bella que otra” (Pinto, 2016, p.15). Anadí se inclina por la diversidad, por la selva.

Igualmente, la protagonista ante la imposición laboral que vive expresa mediante el uso de la primera persona gramatical lo siguiente:

Sometida a la vida cotidiana de una trabajadora más en una ciudad del llamado primer mundo, con sus exigencias, tensiones y dinámicas propias, he aprendido a ser independiente y a jugármela de palo a palo. La experiencia me ha demostrado que para tener un trabajo estable debo respetar las exigencias de mi Jefe y continuar con la pintura de caballete. Sin embargo, eso no significa renunciar a mi deseo de pintar algún día un mural que esté al alcance de todos. (Pinto, 2016, p.15, [el subrayado es nuestro]).

Mediante el uso de la deixis personal se comprende que la vida de primer mundo que Anadí ha experimentado en primera instancia está marcada por la sumisión a un sistema; sin embargo, ella logra aprender del contexto que vive, utiliza un verbo conjugado con enclítico: “jugármela” para catalogar su cotidianeidad de lucha, de adaptación al medio mediante los recursos que tiene a la mano para salir avante. Además, en la cita se muestra el uso de la deixis personal esbozado en el uso de las perífrasis verbales y en el empleo de pronombres personales, por ejemplo, en la estructura de perífrasis: “deber + infinitivo”, en la que destaca su obligación a acatar las órdenes de Monsieur de Laroche. No obstante, el sujeto femenino se apropia de su deseo mediante el pronombre personal “mi” y deja en claro que cuenta con una proyección artística a futuro para ser desarrollada en su ámbito laboral.

b. El medio físico: es importante mencionar que el análisis se llevará a cabo según la teoría propuesta por Ramírez (2015), el autor menciona que el medio físico involucra todos los lugares, las condiciones y los objetos observables aludidos por los signos. Además, se unificó con la teoría establecida por Paz (2001), quien explica que la presente marca deíctica, agrupa los términos que indican el espacio recorrido por los sujetos.

Ahora bien, una de las estrategias discursivas con mayor presencia en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto es la marca deíctica del espacio. Esto se debe a que la protagonista realiza varios desplazamientos, e incluso, describe todos lugares, personas u objetos que observa durante los recorridos que realiza mientras se desplaza de un sitio a otro. De igual forma, se menciona la manera en cómo se expresa de dichos lugares, personas u objetos.

En primer lugar, se encuentra Francia, específicamente París, lugar donde reside la protagonista por varios años. En este caso, ella describe varios lugares, entre ellos se encuentra su lugar de trabajo, Deko-Paris, a la empresa la menciona como un espacio privilegiado. Luego describe la oficina de Monsieur Patrice de Laroche, quien es su jefe. Dicho sitio posee una gran ventana de la cual se observa el boulevard Haussmann y una chimenea de mármol con un espejo. También hay una mesa ovalada de cedro con patas de garras de león en color bronce y doce sillas con respaldo medallón. Además, la oficina posee paredes muy altas rematadas por cornisas. Por último, agrega que en una de esas paredes cuelgan fotografías de todos los proyectos realizados por dicha empresa (p. 13).

Por otra parte, la protagonista no realiza una descripción detallada de su oficina pero sí se menciona que su espacio de trabajo huele a barniz, a pinturas de aceite y a disolvente, que hay una mesa de trabajo, un florero de cristal con un ramo de rosas, cuadros de rosas pintados por ella y colgados en la pared, también en el escritorio, en el piso y en el caballete, Enricco la menciona como el reino de las rosas, también posee una computadora (p. 17), por último, posee una ventana por la que observa paredes de concreto, balcones y puertas francesas con ventanas (p. 27). Entre ambas descripciones, la oficina del jefe y la de ella, se denota una gran diferencia, mientras que la oficina del jefe se destaca más elegante y sofisticada, la de ella es más sencilla y ordinaria, a pesar de ser el reino de las rosas, en otras palabras, una distinción entre jefe y empleada.

Otra distinción similar a la mencionada anteriormente se presenta con las descripciones entre los departamentos de la protagonista y de su amigo y compañero de trabajo Enricco. Al de este último lo describe con paredes de piedra caliza, un sofá de cuero color beige pintado con un hombre muy parecido a Enricco, en una esquina hay almohadones con forma de piernas, labios y manos, en el centro cuelga una lámpara con papeles llenos de versos de Aragón y Baudelaire y una mesa con libros de Nietzsche, Foucault, Freud, Sartre, entre otros (pp. 21-22).

En cambio, el apartamento de la protagonista no es lujoso, pero sí muy seguro, el salón tiene un sofá cómodo, dos sillas, una cocina disimulada, una mesa redonda de cristal, una

estantería que separa el salón del dormitorio, un biombo lleno de pinturas, un escritorio y una silla que a veces sirven para poner las herramientas para dibujar y pintar (pp. 75-76). En otras palabras, mientras que el departamento de Enrico es lujoso y su hogar, el de la protagonista es más modesto, pequeño y se figura como la continuación de su lugar de trabajo.

Del mismo modo, describe a todas las personas que conoce y observa. Primero a su jefe, Monsieur de Laroche, menciona que heredó la empresa de su padre, casado con dos hijos, alto, de pelo canoso que siempre peina hacia atrás, cuando les habla no los ve a los ojos y la mayor parte del tiempo mira a las personas por encima del hombro (p. 13). También describe a Enrico quien es arquitecto paisajista, a la protagonista le parece atractivo, piel negra, una sonrisa muy blanca, ojos expresivos y a Massimo, un hombre alto, de unos cincuenta años, no tan musculoso como Enrico, pelo largo y rubio, piel blanca y lampiña, hay que destacar que ambos son gays y además pareja (pp. 21-24).

Aunado a esto, describe a Shirley, su compañera de paseo, es norteamericana de cuarenta y tantos años, divorciada, sin hijos, tiene más de veinte años viviendo en París, su cara recuerda a una Emma Thompson que ha perdido la frescura de la piel, pálida, de ojos grises y pelo rubio, un poco canoso (pp. 76-77). Otro sujeto que describe es al doctor Roberto Aguirol, con quien la protagonista mantuvo una relación, no es muy alto, ojos negros achinados, manos largas y delgadas, con uñas prolijamente recortadas, aproximadamente de cuarenta años, con una sonrisa amplia y sensual y al igual que Anadí es costarricense (pp. 121-122). Por último, a mencionar, la protagonista también se describe a ella misma, costarricense, piel morena, delgada, de mediana estatura, pelo largo y rizado, cuando hablaba se convertía en extranjera (p. 51).

Cabe aclarar que los primeros tres sujetos mencionados, Monsieur de Laroche, Enrico y Massimo son de nacionalidad francesa, por esa razón se presentan altos y con una manera de vivir sofisticada. En cambio, a los siguientes que son extranjeros, Shirley estadounidense y Roberto y Anadí costarricenses, se presentan no muy altos y con una forma de vivir más sencilla.

Ahora bien, en cuanto a la primera impresión que tiene Anadí de París, ella expresa que no es una ciudad vista por primera vez, esto se debe a que su padre y sus abuelos habían viajado a dicha ciudad y vivido un tiempo en ella, y este le contaba y le enseñaba las fotografías de ese tiempo:

El cielo gris tiene ligeras pinceladas color plomo, que yo traduzco en gavilanes que emigran en desbandada hacia países cálidos. Esos colores sombríos son los mismos de las fotografías y postales de París, en blanco y negro, que papá me mostraba. Gracias a él, París nunca fue para mí una ciudad que veía por vez primera dado que reconocía algunos monumentos, espacios y cosas (Pinto, 2016, p. 119).

Lo anterior evidencia que París es una ciudad que ya conoce desde antes y lo es a través de los ojos del padre. A París lo describe como una inmensa urbe, llena de encrucijadas y callejones sin salida, como si fuera un laberinto, además, las calles poseen nombres de santos como Severin y Michel y que muchos de los nombres de esas calles incluso puentes o plazas no tienen relación con la actualidad como por ejemplo “(...) la calle de Petites-Écuries, ya no tenía caballerizas; el Pont Neuf era ahora el puente más viejo de París (...)” (Pinto, 2016, p. 42), todo esto la protagonista lo descubre por tanto caminar por la ciudad.

En este punto, se debe destacar que la misma protagonista de la novela, Anadí, admite ser flâneur: “Después de todo este tiempo en París he llegado a ser lo que Baudelaire llamó un flâneur, o en mi caso, une flâneuse” (Pinto, 2016, p. 46). Esto es relevante debido a que por sus variados paseos la protagonista describe y menciona los diferentes lugares por los que camina, a continuación, se presenta una tabla resumen de los paseos que realiza de manera cronológica, donde se detallan las páginas donde se encuentra la referencia y los lugares por los que pasa, junto con algunas descripciones.

Tabla No. 1: Orden cronológico de los paseos realizados por la protagonista

Nº	Páginas	Lugares
1	21	Caminó desde el Centre Pompidou hasta Le Marais, había un ambiente festivo, gente que salía de los museos, plazas, bocacalles, galerías de arte y tiendas de antigüedades, se detuvo en la pastelería polonesa de la Rue des Rosiers a mirar los escaparates y después se dirigió al edificio donde Enrico vive.
2	27-30	Va al Bois de Boulogne, es un lugar tranquilo. Uno de los senderos conduce al jardín Shakespeare, tiene medio escondido un teatro al aire libre, los árboles tienen sus hojas caídas. Muy cerca de la salida está la Place de la Porte d' Auteuil donde se aprecia un ambiente erotizado por último, ella se dirige al metro para regresar a su casa.
3	41-42	Se detuvo en las encrucijadas, caminó por callejones, fue a la Galerie Vivienne, luego el Quai de l'Horloge la llevó a mirar el Quai aux Fleurs y ese a mirar la Cathédrale de Notre Dame, caminó por las calles de Pergaminerie, la Harpe y del Chat-qui-Pêche, luego al musée de Cluny. También va al Palais-Royal, Palais du Louvre y al Jardin de Tuileries, por último a la Place de la Concorde.
4	57-58	Pasea por calles llenas de vericuetos, sigue el curso de Sena, una de sus orillas es más estudiantil y bohemia que la otra, contempla el metro sostenido por las columnas del Pont Bir-Hakeim de estructura metálica, se detiene a mirar la inmensa armazón de hierro de la Tour Eiffel, después de mucho caminar ve los barcos pasar por el Pont Neuf, baja unas escaleras laterales que llevan a un camino junto al río y luego las vuelve a subir.
5	67-70	Se dirige al metro por un atajo, lo aborda y llega hasta la pequeña estación Mouton Duvernet, luego camina hasta la rue Sophie Germain, un barrio que no refleja el esplendor de la Ciudad Luz, camina y en la esquina ve la placa que dice Sophie Germain, se detiene ante el número 12, una calle estrecha y sin gente, camina por l'Avenue du Général-Leclerc y encuentra la iglesia Saint-Pierre-de-Montrouge de estilo romano primitivo. Entra al cine Gaumont-Alésia, al salir la calle está llena de los cuadros de Pissarro y decide regresar a la casa.
6	95-100	Da una vuelta por los restaurantes del Quartier Latin, pero decide comer por la rue Galande, al salir se dirige a la rue Saint André des Arts, llega al boulevard Saint-Germain, ojea el entorno y decide sentarse en la terraza del Café de Flore, observa que la puerta de l'église Saint-Germain-des-Prés luce llena de gente, luego se dirige a la casa.
7	183-185	Se dirige a la Place Saint Médard a escuchar al músico que llega a tocar, observa l'église Saint Médard, luego ingresa al mercado al aire libre de la rue Mouffetard, comienza a llover y todos se resguardan en el Petit Bistrot de dicha calle.

Fuente: elaboración propia, 2022.

Por otra parte, la protagonista Anadí también menciona otros lugares en los que posiblemente ha estado, es decir, ya los conoce pero no se encuentran dentro de los paseos que realiza: L'Olympia donde iría a escuchar a la cantante Césaria Évora (p. 19); el Musée du Louvre, el cual es uno de sus destinos preferidos (p. 46); la Place de la Bastille y el bar de la rue de Lappe, donde se despidió de su amiga y compañera de la Academia Corinne (p. 53); la Place Cambronne donde Shirley le cuenta una anécdota histórica (p. 78); el hospital Saint Louis, donde la protagonista conoce a Roberto Aguirol (p. 120); L'École du Design, donde se dirige a una conferencia con Enricco y el taxista pasa por el Palacio del Eliseo (p. 154); entre otros muchos lugares que menciona.

En segundo lugar, se encuentra el país de nacimiento de la protagonista, Costa Rica. En este caso la protagonista afirma que en Francia Costa Rica es considerado un país pequeño, que en las noticias se habla de él solo si hubo algún desastre como un terremoto o inundación y que además es conocido por no tener ejército y por sus selvas tropicales (p. 49).

Por otro lado, la mayor parte de las descripciones de dicho país es por medio de recuerdos de su infancia, ya que es hasta el final de la Tercera parte, exactamente las cuatro últimas secciones, cuando ella ya regresa y se encuentra en su país. En su primer recuerdo, Anadí describe una imagen típica de un San José que data de setiembre de 1992, menciona ver los pájaros que contemplan las montañas verdes, también ve las casas con techos de zinc ya oxidados, las marañas del cableado eléctrico y observa el Teatro Nacional (p. 33).

Dentro del mismo recuerdo también describe a su abuelo, lo menciona calvo, frente arrugada, un bigote grueso y blanco pero limpio y recortado, ojos redondos y verdes, un dato importante que se debe mencionar es que él emigró de España a los 18 años, por lo que es un extranjero en Costa Rica. De igual forma, afirma que su abuelo trabajó como contador en el Instituto Nacional de Electricidad y que le gustaba pintar caricaturas, en una de ellas se describe al país de la siguiente manera: “(...) un país pequeño que, siendo zona de paso entre las Américas, nunca ha dejado de ser camino, como un libro para tomar otros rumbos...” (Pinto, 2016, p. 39).

El segundo recuerdo es cuando ella y su abuelo se iban a caminar por la Avenida Central y este último le contaba anécdotas de diferentes lugares, uno de ellos es que de todas las esquinas de San José la de Radio Monumental era donde pasaban grandes acontecimientos ya que sonaba una sirena y un funcionario escribía la noticia en una gran pizarra. También le enseñó la calle por donde siempre pasaba un hombre de apodo Cazadora porque se creía bus, le contó cuando el

volcán Irazú hizo erupción y de cuando demolieron la antigua Biblioteca Nacional para hacer un parqueo (pp. 43-44).

El tercer recuerdo es cuando su padre ejerció su profesión durante varios años cerca de Talamanca, por lo que tuvo contacto con el pueblo indígena bribri y los visitaba mucho. En este caso conoció un poco la cultura, prevalecía los intereses del clan antes de los individuales, todo era obra y creación de Sibú, que al morir los bribris van al inframundo para prepararse a regresar al núcleo familiar, para ellos ciertos montes, árboles, piedras, ríos, entre otros son sagrados y son motivo de rituales (p. 58).

También menciona que su padre se sentía orgulloso al decir que compartía genes con los bribris y que formaba parte de un proceso de mestizaje, esto porque su pelo negro y lacio no encanecía y su piel de color terracota era resistente al sol o que sus ojos negros mostraban malicia y viveza (p. 59), características típicas que se le atribuyen a las comunidades indígenas. Aunado a esto, hace una extensa descripción de la selva de Talamanca, la describe como verde y espesa, con diversas especies de aves como tucanes, colibríes, se observan huellas de animales en el lodo, el río Pacuare fluye entre piedras y petroglifos, entre otras características (pp. 61-62).

Por otra parte, cuando ella ya se encuentra en Costa Rica, decide salir a caminar, esto con la incertidumbre de lo que pueda ver, es decir, qué tan diferente esté San José, debido a que estuvo fuera trece años. En este caso, la protagonista se dirige a la Avenida Central, observa que las tiendas comienzan a abrir y ve juguetes, *souvenirs*, ropa y artículos navideños, se aproxima a La Plaza de la Cultura que tiene árboles de navidad con guirnaldas de colores, la tienda La Gloria le trae recuerdos con una amiga, la Librería Universal llena de estantes con libros, el Mercado Central con sus diferentes aromas, a pescado, hierbas, condimentos y quesos.

Luego dobla a la derecha y camina por la Avenida Primera donde hay muchos edificios comerciales de diferentes alturas, una que otra casita perdida con sus techos de zinc. Llega al Edificio de Correos, el parquecito y el monumento al ex presidente Juanito Mora, luego se va hacia el Colegio de Señoritas y luego a un costado del Cine Variedades. Por último, se acerca a la calle séptima y mira de lejos el Templo de la Música y decide ir hacia el oeste de la Avenida Central para encontrarse con el Estadio Nacional.

Para finalizar, por medio de todo lo anterior expresado se puede realizar una comparación entre París y San José. Mientras que en París las calles llenas de vericuetos parecen laberintos, con placas que identifican quienes vivieron en dichas casas o qué hechos históricos ocurrieron

en dichos lugares que resulta más fácil al dar direcciones y con edificios sofisticados, en San José las calles son anónimas, además de que no poseen placas que se refieran a un héroe, por eso para ubicarse las personas se refieren a las calles mediante anécdotas o acontecimientos que pasan de boca en boca, lo que tiende a confundir a los foráneos.

c. Campos semánticos:

1. El plano histórico: esta marca deíctica consiste en la idea de pasado y devenir conocida por los hablantes (Ramírez, 2015, p.13). De igual forma, Guidotti (2013) explica que uno de los recursos empleados como estrategia discursiva para presentar a los sujetos femeninos es por medio de referencias constantes a una época histórica. En otras palabras, se retoma cualquier contextualización política, fechas, guerras, fundación de instituciones, entre otros que sean mencionados por el sujeto femenino con el fin de validar su discurso.

En primera instancia se encuentra una carta que le envía Gastón (hermano de su amiga Corinne) a su amiga, en esta Anadí menciona que él habla de actos terroristas del comando armado de Sendero Luminoso y describe cómo era Abimael Guzmán, quien es el líder del movimiento (p. 50). En este sentido, la anterior referencia se considera una contextualización política de la situación que se vivía en Perú, cabe aclarar que dicha carta se envía en 1992 y según el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Perú (2013) dicho año es en el que Abimael Guzmán es capturado, lo que significó el inicio de la decadencia de Sendero Luminoso, además, se estipula que fue un “año particularmente violento, en 1992 se registró más de la mitad de los atentados subversivos en todo el país” (p. 12).

Otro dato histórico que también hace referencia a una contextualización política es cuando la protagonista se despide de su amiga Corinne, porque decide regresar a Perú a casarse, Anadí menciona que la despedida se dio frente a la Place de la Bastille, posteriormente brinda un dato histórico, dicho lugar es símbolo de la Revolución del 14 de julio de 1789 (p. 53). También mientras realiza un paseo por San José ella menciona que se encuentra con el monumento del ex presidente Juanito Mora, la protagonista afirma que ese monumento señala el logro de haber repelido la invasión de los filibusteros liderados por William Walker en 1857 (p. 228).

En segunda instancia se mencionan varios accidentes históricos, entre ellos las erupciones del volcán Irazú en 1963 y cómo la gente debía salir: “A veces mi abuelo recordaba el año 1963, cuando el volcán Irazú expulsó erupciones de ceniza que se prolongaron por meses. La gente salía a la calle con sombrillas, gorras, anteojos, bufandas y tapabocas” (Pinto, 2016, p. 44). De

igual forma, ella menciona que su abuelo le contó sobre el acontecimiento ocurrido con el ex presidente Otilio Ulate, quien fue atropellado por una bicicleta o también cuando demolieron la antigua Biblioteca Nacional para hacer un parqueo, de estos último ella afirma que eran tantos los relatos del abuelo que por esa razón no recordaba los datos específicos. Posteriormente, otros accidentes que se mencionan son el terremoto que devastó la capital de Nicaragua en 1972 y cuando el huracán Mitch en 1998, golpeó las costas de El Salvador y de Honduras, que incluso provocó una oleada migratoria grande (p. 146).

Otro accidente que se menciona es el que cuenta Alicia, la tía de la protagonista, ella le cuenta a Anadí cómo es que murió su tío Francisco, comienza explicando que todos lo esperaban en el aeropuerto, pero él nunca llegó:

El 4 de noviembre de 1963, el avión bimotor en el que viajaba tu tío Francisco de Bahía Drake hacia San José se retrasó una hora. Luego fueron dos, tres, cuatro... y en el aeropuerto todos esperábamos en vano su llegada. (Pinto, 2016, p. 104)

Dicha cita recalca una fecha importante, además, más adelante la tía menciona que el avión en el que viajaba Francisco era el TI-350 y que se estrelló en el Cerro Chirripó. Ahora bien, Jiménez (1962) presenta una lista cronológica de accidentes de aviación sucedidos desde el principio de la aviación en Costa Rica, exactamente desde 1912. Dicho historiador registra un único accidente ocurrido en el mismo año en el que ocurrió el del tío de Anadí, sin embargo, se registra el 7 de diciembre de 1963.

El accidente real ocurrió en el Aeropuerto de Nicoya, Guanacaste, luego de despegar colisionó con un árbol y el avión explotó, además, el piloto se llamaba Miguel A. Castillo, quien era propietario del avión y registra el abordaje de cinco pasajeros, en este caso, no hubo ningún sobreviviente. Lo llamativo de dicho accidente es que el modelo del avión era el Cessna 185 TI-350. En otras palabras, el accidente real y el del tío Francisco ocurre el mismo año, pero no el mismo día, además, es el mismo modelo de avión.

Y en tercera instancia, la protagonista menciona la inauguración de algunas instituciones, tanto de Costa Rica como de Francia. En este caso, se encuentra la inauguración del Teatro Nacional de Costa Rica en 1897, según cuenta Anadí, se inauguró con el Fausto de Gounod interpretado por una compañía de ópera francesa (p. 33). También menciona que el Café de Flore fue inaugurado en 1870 y a la entrada tenía una estatua de la diosa de flores, frutos y jardines (p. 95). Por último, Anadí menciona que el Musée du Louvre

fue sede del poder hasta que Luis XIV se trasladó al Château de Versailles en 1682. Después de la Revolución Francesa, el Palais du Louvre se destinó, inicialmente, a exponer a la mirada pública obras de arte que pertenecían a las colecciones privadas de la nobleza (Pinto, 2016, p. 46)

Para concluir, se evidenció que una de las marcas deícticas y funcionales que Pinto (2016) utilizó para la construcción de la novela es la del campo semántico del plano histórico propuesto por Ramírez (2015) y Guidotti (2013). En este sentido, la protagonista retoma algunas contextualizaciones políticas, guerras, fundación de instituciones, entre otros, brindando fechas o datos relevantes de dicho acontecimiento, esto lo lleva a cabo con el fin de validar su discurso.

2. La tradición cultural: otra marca deíctica y funcional de campo semántico presente en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto es la tradición cultural. En este sentido, se tomará como teoría base lo propuesto por Ramírez (2015), quien afirma que la marca de la tradición cultural consiste en las explicaciones, instrumentos cognitivos y usos de una comunidad, en otras palabras, las comidas, crianza y contrastes con respecto a los lugares donde haya estado.

Ahora bien, la primera referencia cultural que se toma en cuenta para el análisis es cuando Anadí escucha una noticia periodística sobre la situación de los mantos acuíferos. En este sentido, recomendaban proteger los bosques para que los ríos y lagos no desaparezcan y que así haya lluvias, además, proponen “(...) la rotación anual de los cultivos; evitar la tala de árboles cerca de los ríos; almacenar el agua llovida; tener un tiempo marcado para pescar y cazar y otro para sembrar y cosechar regido por las lunas” (Pinto, 2016, p. 31). Lo anterior es mencionado por un periodista mexicano y este argumenta que son costumbres sencillas y sabias que han desaparecido, dichas costumbres las implementaban los indígenas, demostrando así poseer conocimiento respecto a dichas culturas.

Otra demostración que se presenta con respecto a poseer conocimiento de la cultura indígena es cuando la protagonista afirma que su padre ejerció su profesión de médico cerca de Talamanca, lo que le permitió entrar en contacto con el pueblo indígena bribri. Posteriormente, ella cuenta algunas de sus costumbres y creencias, por ejemplo:

(...) los intereses del clan prevalecen sobre los del individuo y que todo es obra de Sibú, desde las piedras con poderes mágicos, hasta el rayo, el trueno y el idioma bribri. También contaba que los bribris, al morir, van al mundo de abajo, al inframundo, para prepararse a regresar al núcleo familiar. Para ellos ciertos montes, árboles, piedras, ríos y animales, son sagrados y resultan motivo de rituales (...) (Pinto, 2016, p. 58).

Cabe aclarar que ella menciona muchas otras costumbres y creencias de dicha cultura, incluso describe lo verde y espesa que es la vegetación de Talamanca y nombra muchas de sus especies como el tucán, colibríes, saíno, tapir, oso perezoso, entre otros. De igual forma, menciona que su padre se sentía orgulloso al decir que compartía genes con los bribris y que formaba parte de un proceso de mestizaje, esto porque su pelo negro y lacio no encanecía y su piel de color terracota era resistente al sol o que sus ojos negros mostraban malicia y viveza. Todo lo anteriormente dicho se considera como características típicas que se les atribuyen a las comunidades indígenas.

Por otra parte, otro dato cultural es la forma en cómo las personas se pueden ubicar en ciertos lugares, en este caso la protagonista realiza una comparación entre Costa Rica y París. Por ejemplo, Anadí afirma que en el caso de su país de nacimiento no hay placas que identifiquen las calles, sino que son anónimas, el tipo de recorrido no es meramente histórico ni fijado, sino anecdótico: “la gente acostumbra referirse a ciertas calles mediante anécdotas y mitos que pasan de boca en boca, lo cual confunde y extravía a los foráneos” (Pinto, 2016, p. 43).

En cambio, en el caso de París, Anadí menciona que las calles tienen nombres de santos como Severin, Michel, Augustin, Jacques, entre otros, y también que al tener placas que identifican quien vivió en esos lugares como la placa que indica la casa donde vivió Gertrude Stein en los años treinta o que conmemoran fechas o hechos históricos, que se utilizan para ubicarse y dar direcciones, pudo conocer más sobre la historia medieval francesa. Este dato, además de demostrar el amplio bagaje cultural que posee el sujeto femenino, permite evidenciar que la protagonista realmente estuvo en ese lugar.

Otros datos culturales que la protagonista menciona son con respecto a varios comportamientos particulares de los franceses. El primero es que ella se compra unas castañas para calentarse:

A pesar de llevar abrigo, guantes, bufanda, botas y medias de lana, siento los pies helados y comienzo a tener un ataque de estornudos. Muy cerca de la puerta de salida me acerco al vendedor que cocina castañas en las brasas y le compro dos bolsitas que guardo en el abrigo para calentarme. (Pinto, 2016, p. 28)

Dicha frase evidencia un dato cultural debido a que el invierno en Costa Rica, país de origen de la protagonista, no es tan frío como lo es en París. Por otra parte, el comprar castañas

y meterlas en los bolsillos porque hace mucho frío y así calentarse también es una referencia cultural que demuestra tener conocimiento de cómo se vive en dicho lugar.

Aunado a dicha demostración de conocimiento, el segundo dato cultural sobre un comportamiento es con respecto a normas de cortesía o el trato que se debe tener con alguien. En este caso, Anadí afirma que a los franceses siempre se les debe saludar antes de iniciar una conversación: “Mirándome con indiferencia, y frunciendo la boca como un culo de gallina replica / - Bonjour. / La preocupación me hizo olvidar decir la palabra cortés con que debe iniciarse toda conversación con los franceses.” (Pinto, 2016, p. 72).

De igual forma, otro dato cultural, casi considerado como estereotipo, es sobre lo que la protagonista dice que realiza para adaptarse. En otras palabras, Anadí realiza una descripción de lo que hace para adaptarse a la cultura francesa: va a conciertos, visita ferias y exposiciones, ha celebrado muchos 14 de julio bailando en la Place de la Bastille, ve el Tour de France, presencia huelgas, maratones, desfiles militares y carreras de autos, ha leído recostada en el césped de los jardines, acostumbra a llevar el baguette bajo el brazo, entre otros (p. 45).

Ahora bien, la última referencia cultural es sobre la alimentación, es decir, Anadí menciona diferentes platillos de Costa Rica, Francia y México. En el caso de Francia menciona que bebe Châblis que es un vino francés, también que se come un quiche de vegetales que es un platillo de origen francés, otro del mismo origen menciona es el croque Monsieur que es un sándwich y un helado praliné.

Para Costa Rica menciona que les prepara varios platillos a Enrico y a Shirley, entre ellos picadillo de plátano verde con aguacate, picadillo de chayote con maíz, picadillo de papa con chorizo y gallo pinto, platillos que les gustó probar. Un dato curioso es que menciona a los picadillos como amuse gueule, es decir, utiliza un término francés referente a aperitivos para llamar a los picadillos pero asegura que es un platillo que tiene la marca específica de la cocina casera costarricense y que se debe comer con tortilla. Por último, para la mención de gastronomía mexicana nombra dos platillos, nachos y fajitas con queso *cheddar* rallado encima, sin embargo, a diferencia de los anteriores estos solo los nombra, es decir, no los consume, sino que es Shirley quien afirma que cada vez más hay restaurantes tex-mex que ofrecen dichos platillos.

Para finalizar, a modo de resumen, Pinto (2016) emplea la presente marca deíctica y funcional en su novela al mencionar datos como costumbres indígenas, diferentes comportamientos de los franceses, la utilización de las placas para orientarse en el caso de París

o por medio de anécdotas en San José y diferentes platillos propios de cada lugar. En todas esas referencias la protagonista demuestra haberse adaptado a cada cultura, aunque estando en Francia, Anadí pasa memorando de manera nostálgica su país de origen y afirma en una ocasión extrañar “un aguacero tibio” de Costa Rica (p. 63).

Aunado a lo anterior, Pinto (2016) emplea la marca de la tradición cultural por dos motivos principales. El primero es para validar su discurso, en otras palabras, evidenciar que conoce a cabalidad la cultura del lugar donde se encuentre el sujeto femenino y demostrar que realmente estuvo en ese lugar. El segundo motivo es para demostrar la amplia visión del mundo y el amplio bagaje cultural que posee el sujeto femenino para su configuración o representación.

Paratextos e intertextos

a) Paratextos: Como se ha desarrollado en el marco teórico-conceptual de esta investigación los paratextos son vinculantes, permeables y “una zona no sólo de transición sino también de transacción” (Genette, 2001, p.8). Esta zona de transacción se caracteriza por una estrategia de intercambio entre el texto y el público; de tal modo la transacción permite relacionar lo que sucede en el texto con el contexto en el que se ubica cada novela, los eventos, los viajes, las decisiones, los comportamientos, entre otros aspectos; es decir, se interpela al ámbito factual.

Ahora bien, existe una clasificación complementaria al posicionamiento de Genette (2001), tal es presentada por Lluch (2004) y consiste en la subdivisión de los paratextos en tres grandes grupos:

Los paratextos que se sitúan fuera del libro (catálogos, crítica literaria, foros, publicidad, entre otros.); los paratextos más visibles (portada, lomo, formato, número de páginas, indicadores de edad, nombre y anagrama); y los paratextos dentro del libro (título del libro, título de los capítulos, prólogo, dedicatoria, tipografía, y otros.) (González, 2013, p.181).

Para efectos del desarrollo de este apartado se dejan de lado los paratextos que se sitúan fuera del libro, los paratextos más visibles se retoman de forma específica relacionados en especial a la ilustración y se profundiza en los paratextos dentro del libro que interpelan a lo factual según lo establecido por Genette (2001).

Siendo así, dentro de los paratextos más visibles se encuentra la portada (Anexo 1) y la contraportada, al respecto en la portada se presentan por medio de la simulación de pinceladas

cuatro siluetas, estas dan la impresión de ser figuras femeninas por la prototípica indumentaria de vestidos y faldas, pero además por elementos relacionados al plano de “lo femenino” como el peinado en moño o el cabello suelto y largo, asimismo la constitución corporal de las piernas con menos musculatura que la de una figura masculina. Adicionalmente, se observan elementos como: dos sombrillas y en la parte inferior se sitúa la diagramación de montañas. Dichas montañas van desde la portada en su parte baja, pasan por el lomo y se extienden hasta el borde inferior de la contraportada.

Los colores de las pinceladas varían de tono entre los rojos, para representar dos de las vestimentas, hasta el negro y gris, que tipifica un tercer atuendo; el tono verde de la cuarta prenda se pierde en el fondo verde y blanco. Las sombrillas y el cielo tienen tonalidades purpúreas, azuladas y grisáceas. Las montañas de la parte inferior tienen una mezcla de trazos definidos y colores más sólidos (varían entre el verde claro, verde oscuro y café rojizo) ya que no se emplea en su constitución la técnica de semejar pinceladas. Un aspecto que llama la atención es el juego que existe en la tríada: ilustración, protagonista y apellido de la autora, pues se representan pinceladas en la portada, Anadí es pintora y el apellido de la novelista costarricense es Pinto, apellido que sirve como guiño hacia la profesión de la protagonista en *Ida y vuelta*.

La posición corporal de las siluetas presenta una correspondencia con el título, ya que dos de las figuras “van”, estas corresponden a las que portan los paraguas y dan la espalda a la persona lectora que sostenga el libro en su mano; y dos de las figuras “vienen”, en estas el torso está de frente, pero sus rostros miran hacia las otras dos figuras que pasan a su lado. Un ir y venir, una ida y vuelta.

Precisamente, en los paratextos dentro del libro se contempla el título, que persé es un programador de lectura. Además, como se adelantó unas líneas más arriba el título: *Ida y vuelta* se relaciona con la ilustración de la portada, ambos lexemas se presentan en la forma no personal del verbo denominada participio, esta estrategia permite sostener en el eje temporal aspectual la acción como acabada, pero vigente a nivel semántico. Es decir, se dio una ida y también una vuelta, una partida y un regreso. En palabras de Fernández (2008): “entroncar más con una acción terminada (y por ello aparecen los participios), cuyos efectos, sin embargo, continúan en el momento de la enunciación de la oración principal” (p. 70).

Debe considerarse también que el título es afirmativo y con ello, se parte del hecho que existe una ida a algún lugar y una vuelta al punto de partida; ciertamente, en la novela ocurren varios desplazamientos que el sujeto femenino lleva a cabo, el principal ocurre entre San José y

París. Al final se ratifica su vuelta a la patria, a la tierra costarricense, cuando se da el regreso al hogar materno, donde tuvo el apoyo de su abuelo, Anadí expresa: “volver sobre mis pasos y ya cerca de la casa del abuelo diviso a mi madre parada en la puerta, invitándome con un gesto de la mano” (Pinto, 2016, p. 234).

Por otra parte, el título implica también el desplazamiento entre los dos lugares desde otros medios, como la evocación y el recuerdo. Un ejemplo de lo anterior es que Anadí sueña e imagina a París antes de poner un pie allí, es parte de la vida familiar de la protagonista y su imaginación. En la siguiente cita se observa dicha identificación del imaginario:

Hace ya trece meses que asistimos a clases, cuando al mirar hacia la ventana y ver por primera vez nevar, me levanto del asiento gritando: —¡Neige!, ¡Neige! — Geneviève me mira extrañada y con un aire de desaprobación. Nunca llegó a saber que en ese momento cobraba vida aquella tarjeta postal en blanco y negro con mi padre acostumbraba a marcar la página del libro que leía. (Pinto, 2016, p. 49)

Otro de los paratextos que se engloba dentro del libro corresponde a la dedicatoria, Roxana Pinto escribe la siguiente:

A los lectores, por asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación en esta zona de fronteras cambiantes que es la lectura. //A Edgar por tantas idas y vueltas juntos. // A mis hijos: Víctor, Ronald, Esteban y Fabián, por lo que continuó aprendiendo de ellos.// A mis nueras: Hannia, Hilda y Karen, por ser hijas. // A mis nietos: Víctor Andrés, Michelle, Cristina y Sebastián, por lo que los estamos disfrutando. // a París y San José, por incitarme a tantos recorridos. (Pinto, 2016, p. 7)

En el paratexto anterior hay 6 dedicatorias que se pueden agrupar en tres categorías: público meta, familia y lugares. En cuanto al público meta la autora señala que han de recorrer o haber recorrido posturas con respecto a las identidades múltiples, este tópico apela a la familiarización con otras culturas y las transformaciones que se suscitan mediante la lectura. Por lo cual, los lectores transitan “en la zona de fronteras cambiantes”: la lectura.

Por su parte la dedicatoria hacia la familia abre desde el plano relacional de pareja, Edgar Brenes es el esposo de Pinto (como lo afirma la Embajada de la República de Corea en la República de Costa Rica, 2017), a su cónyuge le reconoce con las idas y las vueltas juntos, es decir además de relacionarse directamente con el título de la novela, esta dedicatoria establece

los nexos de afectividad que se dan en los diferentes desplazamientos; para Anadí el amor también se relacionó con las distancias y los desplazamientos, con las idas y las vueltas:

Enrico bien sabe que después de la relación con Luis, que se convirtió en un amor imposible por la distancia, solo he tenido simples aventuras pasajeras, o experiencias desagradables. (...) Ha sido un flechazo total. Vieras que Roberto parece gustarle el arte. Además pertenecemos a la misma generación y nos hemos movido por lugares bastante similares. (Pinto, 2016, p. 156)

Cabe mencionar que, al final Roberto se adelanta al regreso de Anadí a Costa Rica, él la espera en la casa en la que ella vivió su infancia. También en esta segunda categoría se puede encontrar el paratexto de la dedicatoria hacia los hijos, las nueras y los nietos; no obstante, Pinto no hace una mención semántica asociada al viaje cuando los menciona en este apartado.

Finalmente, la dedicatoria concluye con una mención a la capital de Francia: París, y de Costa Rica: San José; con respecto a estos lugares la autora señala que la han incitado a diversos recorridos. Es ineludible la relación biográfica que existe con la novela *Ida y vuelta*, al menos en el plano geográfico de los desplazamientos. Para Roxana Pinto París y San José son ciudades relevantes y para Anadí también. A lo anterior se suma el tema del *flâneur*. Debido a los múltiples recorridos que se describen por la mirada y el pensamiento de la protagonista a lo largo de la novela.

Se puede notar como la dedicatoria en sus tres categorías (público meta, familia y lugares) también está asociada al campo semántico odepórico. Se mencionan palabras como: “fronteras cambiantes”, “idas y vueltas” y “recorridos”. También los desplazamientos acompañados por una motivación amorosa y el señalamiento de la *flanería* por las capitales.

El tercer elemento de los paratextos dentro del libro corresponde a los subtítulos de capítulos y los epígrafes; se tratan de forma conjunta pues en la novela de Pinto cada subtítulo corresponde a una parte, la novela se divide en tres partes cuyos nombres son: Primera, Segunda y Tercera parte. En cada una de las partes las secciones que la componen se demarcan con un número cardinal. La novela posee 6 epígrafes. Uno en la Primera parte, dos en la Segunda parte y tres en la Tercera parte. Llama la atención la coincidencia entre la designación de la parte y la cantidad de epígrafes que posee.

En la Primera parte se precisa el siguiente epígrafe: “Resígnate, desgraciado extranjero en tierra extraña, a detestar todo lo que ese país por tradición aborrece y a respetar lo que ama

(Edipo en Colona)” (Pinto, 2016, p. 11), este epígrafe orienta la actitud que desarrolla Anadí una vez que se encuentra en París, aunque ella señala que a pesar de haber adoptado sus costumbres y vivir como “ellos” (los parisinos) aún la tratan como una extranjera. La comprensión y el respeto por la cultura de otra nación: “tierra extraña”, es parte de la dinámica que el foráneo observa y en muchas ocasiones, como en el caso de Anadí, adopta e integra; aunque como persona extranjera señala aspectos de contraste con respecto a su cultura natal e incluye valoraciones comparativas entre qué nación aborda mejor o peor cierto fenómeno.

En el caso de la Segunda parte los epígrafes son los siguientes: “El bosque sería muy triste si solo cantaran los pájaros que mejor lo hacen (Rabindranath Tagore). // La tolerancia nunca ha provocado una guerra civil; la intolerancia ha cubierto la tierra de mortandad (François Voltaire)” (Pinto, 2016, p. 89). Estos paratextos aluden principalmente al ámbito profesional de Anadí, pero también a su identidad como costarricense, debido a que ella desea la oportunidad de poder plasmar en un mural su talento y un mensaje que concientice a una ciudad primermundista abarrotada de contaminación e indiferencia para el discurso ecológico. Además, Anadí quiere que una obra costarricense contraste en las calles parisinas, ella fue becada para estudiar en Francia y ve como parte de su realización profesional y personal dejar una obra suya en aquel país, para ella simboliza un logro, el fruto de un arduo trabajo detrás.

En este punto es donde es crucial el tópico de la tolerancia y la intolerancia, Anadí ha soportado un trabajo con Monsieur Patrice de Larouche, donde él como jefe la ha restringido a pintar rosas, una y otra vez; es por ello que cuando Larouche le brinda la oportunidad de hacer un mural en el que pueda incluir la selva y bajo su propia creatividad ella se emociona y lo ve como el despegue de su carrera profesional, como la visibilización de su talento, un talento impregnado de la naturaleza biodiversa costarricense. Sin embargo, por intereses comerciales el mural de Anadí es cancelado. Ella al respecto expresa:

Cómo muralista, en París no tengo futuro. Antes de convertir el arte en una mercancía, renuncié. Jamás iba yo a sustituir la selva que muere y se regenera y que he pintado con tanto amor, por una selva artificial, decorativa, sin carácter, sin compromiso, ni toma de posición... Monsieur de Larouche esperaba que yo me traicionara por ver mi nombre escrito al pie de un mural, en una calle céntrica de París. (Pinto, 2016, p. 234)

Simbólicamente, Anadí es aquel pájaro enunciado en el epígrafe de Tagore, un pájaro que no canta tan bien para las valoraciones de la sociedad parisina, una artista plástica que no encuentra acogida para la expresión que lleva a cabo por medio de la pintura. De tal forma Anadí

encuentra la intolerancia a pesar de haber aplicado ella misma la estrategia de tolerar al otro y cultural, en este caso el epígrafe de Voltaire cobra un tono irónico, pues quien en su sentencia repudió la intolerancia es uno de los representantes más afamados de la sociedad francesa.

Para la Tercera parte de la novela los tres epígrafes que se precisan son:

Y el final de todos nuestros viajes. Será llegar al punto de partida y ver el lugar por primera vez (T. S. Elliot) // Cuentan que Ulises harto de prodigios lloró de amor al divisar su Ítaca verde y humilde (Jorge Luis Borges). // Nuestra mirada fue mágica antes de ser artística. Y en la actualidad se está haciendo económica (Régis Debray) (Pinto, 2016, p. 175)

Finalmente, los últimos tres epígrafes correspondientes a la tercera parte de la novela, representan la vuelta de Anadí a Costa Rica. En el caso del epígrafe de Elliot, el último viaje tiene el destino de ser el punto de partida, pero además aborda el tema del redescubrimiento de dicho lugar pues enuncia que es como si se viera por primera vez. Anadí sale de Costa Rica hacia París en un viaje que representa oportunidades de desarrollo artístico y personal para luego regresar a su tierra natal después de la decepción ante el mercado parisino artístico. En el segundo epígrafe cuyo autor es Borges se puede homologar a Ulises con Anadí y a Ítaca con Costa Rica. En el epígrafe de Debray existe una crítica al sistema económico, precisamente lo que aleja a Anadí de concretar su sueño, de tal manera las miradas mágicas y artísticas quedan relegadas al dominio del ámbito económico y sus intereses.

b) Intertextos: Las relaciones intertextuales se dan a un nivel amplio, cuando un texto incluye referencialmente de forma explícita o implícita a otro texto. Al respecto, Macedo (2008) retoma el posicionamiento de Kristeva y de Genette respecto a la intertextualidad y sintetiza lo siguiente:

La intertextualidad, término inventado por Julia Kristeva, es la relación entre un texto y otro (hipotexto e hipertexto, de acuerdo con la terminología de Gérard Genette); este concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas. (Macedo, 2008, p.1)

La novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) es rica en intertextos, es por ello, que se desarrollan en este apartado tres categorías: los intertextos literarios, los visuales y los musicales, y dentro de estas tres categorías se brinda una ejemplificación puntual relacionada al ámbito odepórico que es el eje principal que articula la investigación.

1. Intertextos literarios: En cuanto a los intertextos literarios destacan algunas de las obras de los autores Baudelaire, Benedetti, Gabriel García Márquez, Alejandra Pizarnik y Cyrano de Bergerac.

Por ejemplo, Anadí cuando es invitada a una velada en el apartamento de sus amigos Massimo y Enrico observa que de la lámpara de la casa cuelan versos de Aragón y Baudelaire, luego procede a leer las primeras estrofas de *Correspondencias*:

La Natura es un templo donde vívidos pilares // Dejan, a veces, brotar confusas palabras;
// El hombre pasa a través de bosques de símbolos // Que lo observan con miradas familiares. // Como prolongados ecos que de lejos se confunden // En una tenebrosa y profunda unidad, // Vasta como la noche y como la claridad, // Los perfumes, los colores y los sonidos se responden. (Pinto, 2016, p. 22)

Correspondencias es un poema de Charles Baudelaire, publicado dentro del poemario *Flores del mal* (1857), ha sido un texto icónico que ha dado paso a una poética dentro de la obra baudeleriana, además marcó un hito para la estética simbolista y para las diferentes vanguardias (Chelle, 2016). A su vez Valverde citando a Benjamín señala:

Las correspondencias son las fechas de la reminiscencia. No son fechas históricas, sino fechas de la prehistoria. No hay correspondencias simultáneas... Lo pasado murmura en las correspondencias; y la experiencia canónica de éstas tiene su sitio en una vida anterior. [Se] revela la melancolía por una edad perdida llena de sentido, no ubicable en el tiempo, y al mismo tiempo, revela el fracaso que significa la pretensión simbólica del mundo actual. Las correspondencias (...) intentan, según Benjamin, un establecimiento “de una experiencia que busca establecerse al abrigo de toda crisis”. En la búsqueda de un pasado inmemorial, la experiencia humana quiere encontrar un sentido utópico. Sin embargo, una búsqueda semejante no es posible sino en el ámbito de lo cultural y mítico. (Valverde, 2002, pp.77-78).

De tal manera Valverde retoma que “las correspondencias estéticas son la relación entre el estado interior del poeta con el estado exterior de la naturaleza” (Valverde, 2002, p.77), este presupuesto junto con el razonamiento retomado de Benjamin son útiles para entender la réplica de Anadí hacia Enrico cuando asevera: “-También hay pintores que se permiten ironías y toques dramáticos” (Pinto, 2016, p. 22). Esta inclusión que el sujeto femenino hace acerca de que también los pintores pueden lograr el traslado de sus espectadores a reminiscencias de tiempos mejores, en los que la naturaleza tenía un sentido y una preponderancia tiene un enlace,

justamente, con el mural que Anadí planeaba hacer, pues en él iba a plasmar aquel tiempo incierto, en una vida anterior, aquel pasado pasado “inmemorial, la experiencia humana” retomando el ámbito cultural y estableciendo un anhelo por la utopía mítica de la selva invencible.

En otra de las reuniones entre Enrico, Massimo y Anadí se sitúa otro intertexto literario, esta vez los dos amigos de la protagonista le piden declamar *De árbol a árbol* de Benedetti, uno de los poemas favoritos de Anadí, este aparece completo en las páginas 25 y 26. Nuevamente, mediante el intertexto se da una evocación por un pasado en un tiempo indeterminado a nivel histórico donde la naturaleza reinaba en un estado “esencial”, en dicho poema se plantea la sabiduría y autonomía que la naturaleza posee para establecer sus procesos y llevarlos a cabo por su propia cuenta.

Por otra parte, Anadí, también es una asidua lectora, ella reconoce estar relejendo *Cien años de soledad* y afirma que va por la página que dice: “llovió cuatro años, once meses y dos días (Pinto, 2016, p. 31). En este intertexto literario además de haber una vinculación con la naturaleza y su fuerza existe una vinculación simbólica con lo que representa la lluvia para el sujeto femenino, pues la lluvia para Anadí evoca Costa Rica, la traslada a los bosques de su país, en la novela ella menciona que uno de los elementos que extraña de su nación estando en París es la sensación de la lluvia tibia cayendo sobre la piel: “No exagero si digo que gritaría de alegría si de pronto un aguacero tibio de mi país empapara mi cara” (Pinto, 2016, p. 63)

Otra de las alusiones que Anadí hace a intertextos literarios es el poema póstumo de Alejandra Pizarnik *Sombra de los días a venir*, publicado en Buenos Aires, 1982, en el poemario *Textos de sombra y últimos poemas* (Calle, 2010), los versos que rescata se detallan a continuación: “Mañana// me vestirán con cenizas de alba// me llenarán la boca de flores. // Aprenderé a dormir// en la memoria de un muro”. (Pinto, 2016, p. 120). Dos versos le faltan a Anadí para recitar el poema completo de Pizarnik, tales son: “en la respiración // de un animal que sueña” (Calle, 2010, p.222), no es inocente la omisión de estos versos, Anadí los musita hasta el muro, porque ella pintará un muro y es mediante su obra que desea dejar una marca, omite la parte del animal que sueña porque su pretensión es que para ella no sea un sueño, sino una realidad.

El último intertexto literario a ejemplificar corresponde al fragmento de Cyrano de Bergerac: “¡Me alzó de la tierra, me abro, te tiendo mis brazos, te ofrezco a mis hijos en semilla y, por recompensa de mi cortesía, tú me haces cortar la cabeza!” (Pinto, 2016, p. 160). En la cita

anterior se ratifica el interés que presenta Anadí por la conservación de la naturaleza. La metáfora de los hijos en semilla exalta una personificación de la “Madre Tierra” que brinda los recursos para la vida en sostenibilidad y equilibrio y se encuentra con la respuesta malagradecida de los seres humanos, quienes llevan a cabo un aprovechamiento desmesurado e irracional equivalente a cortarle la cabeza; una traición a quien ha puesto todo de sí para alimentarlos y darles la vida.

2. Intertextos visuales y pictóricos: La novela presenta abundantes intertextos en este ámbito, una de las razones fundamentales es que Anadí es pintora, lo que lleva al texto a impregnarse de múltiples menciones a obras y artistas de la plástica. Desde Joan Miró, el pintor español surrealista hasta los fundadores de la Escuela Mexicana de Muralismo: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Los intertextos visuales y pictóricos se plasman en diversos materiales y técnicas como el caso de los tapices, en la novela se menciona *La dama y el unicornio* de George Sand (Pinto, 2016, p.41), también se expresa la caricatura como técnica plástica de crítica social, el abuelo Adriano era caricaturista y en una de ellas había “sustituido el yo no envidio los goces de Europa, de la canción Patriótica Costarricense, por el yo me corrompo para gozarlos” (Pinto, 2016, p. 38). Asimismo, se menciona al grabadista Max Jiménez, a Picasso y a Dalí (Pinto, 2016, p.51). Sobre Max Jiménez Anadí expresa: “Jiménez esculpió y pintó mujeres monumentales color barro, de una gran sensualidad, que mi abuelo me llevó a ver alguna vez en el Museo Nacional” (Pinto, 2016, p. 51).

Incluso se esboza en la novela un anuncio publicitario, visto durante uno de los recorridos que Anadí hace por París: la nueva iMac dentro del cuadro *Los álamos* con el siguiente texto: “Imagine que su iMac es una obra de arte que pone a su alcance, a su antojo y en su casa, todas las obras de arte...” (Pinto, 2016, p. 30). Además de haber una relación entre la tecnología y la visualización de obras de arte, existe una asociación comercial, una comparación entre un dispositivo que se equipara, según la publicidad, no solo a tener uno de los cuadros impresionistas más famosos como *Los álamos* de Claude Monet, sino a tener muchos de ellos.

Anadí rescata la trayectoria y la dedicación de los artistas a sus obras, como por ejemplo Gustave Moreau: “Este maestro de lo onírico y lo fantástico pintó durante cincuenta años” (Pinto, 2016, p. 66).

Los intertextos visuales y pictóricos también se presentan cuando Anadí requiere reforzar descripciones del entorno que la rodea o para calificar sus experiencias; es decir, los emplea para

describir su entorno y sus reacciones ante ese entorno. Por ejemplo: “El cielo lucía como un óleo de Alfred Sisley, de una tonalidad azul uniforme y algunas nubes revoltosas besando el horizonte” (Pinto, 2016, p. 129) o cuando expresa que: “Al salir del cine la calle está sumida en la grisura invernal de los cuadros de Pissarro” (Pinto, 2016, p. 70). Emplea los intertextos visuales, en esta ocasión del ámbito filmico, para comparar el paseo que tendrá: “El paseo será como una imagen robada de la película Amélie Poulain” (Pinto, 2016, p.163).

En los ejemplos anteriores se puede observar cómo Anadí emplea los intertextos visuales y pictóricos para referenciar su experiencia, para calificarla y describirla. Desde las condiciones climáticas que la hacen acordarse de los cielos pintados por Alfred Sisley, o de las escenas urbanas representadas por Pissarro; hasta las expectativas de viajes que se darán en su futuro como en el caso del paseo.

También los intertextos pictóricos y visuales se asocian al plano afectivo y emocional de Anadí, por ejemplo, en la cita con Gustave: “Al terminar de comernos el quiche de vegetales la conversación deriva hacia la última exposición de pintura de Klimt, Schiele, Moser y Kokoschka, que cada uno de nosotros apreció por separado” (Pinto, 2016, p. 85). La pintura y los aspectos relacionados a ella son uno de los temas de conversación más frecuentes de Anadí. Específicamente, en esta experiencia en el plano afectivo que vive con Gustave, la protagonista no sólo habla de arte con él, sino que proyecta futuras visitas a exposiciones pictóricas en su compañía. Posteriormente, Anadí atraviesa una decepción amorosa pues Gustave nada más desapareció sin comunicarse más con ella, el proyecto a futuro de recorrer galerías juntos se cancela.

Otro ejemplo claro de una situación afectiva en la que se emplean intertextos visuales o pictóricos es cuando Anadí tiene la pesadilla con la muerte de su tía Alicia, en ella su tía es atropellada trágicamente mientras bromeaba al estar enmascarada. Respecto Anadí expresa: “Por un instante el horror me paraliza. Enseguida el nudo de mi garganta se vuelve en un grito que, si un espejo hubiese estado por delante, habría reflejado juntos El Grito de Munch y El Grito de Guayasamín” (Pinto, 2016, p. 197). Como se puede observar la protagonista cataloga la descripción de su pesadilla valiéndose de intertextos pictóricos, ambos intertextos corresponden a la representación del miedo, el terror, la incertidumbre y el extrañamiento ante un evento u objeto externo.

Un tercer ejemplo respecto a la asociación entre el plano afectivo y los intertextos pictóricos se encuentra en la siguiente cita:

Mamá cumple años el 26 de julio día de Santa Ana. (...) Sus celebraciones giraban en torno a una impresión litográfica en colores de La virgen, el Niño Jesús y Santa Ana de Leonardo da Vinci, cuyo original descubrí un buen día en el Louvre. Enmarcada en dorado Mamá la colocaba, ese día, sobre la mesa redonda de la sala encima de un tapete blanco bordado y la rodeaba de flores y velitas. (Pinto, 2016, p. 207).

En el fragmento anterior no sólo se identifica el intertexto pictórico, sino también intertextos religiosos con las menciones de figuras enmarcadas en la religión cristiana-católica. No obstante, es rescatable la complementariedad entre los intertextos religiosos y pictóricos, pues la madre de Anadí muestra una gran devoción y a su vez la incorpora para ser conmemorada mediante la representación litográfica: perviven el significado de la representación.

Finalmente, los intertextos pictóricos y visuales también se identifican asociados a una función social o reflexiva por parte de la protagonista, para ilustrar léase detenidamente la siguiente cita: “- Tal vez tenía razón Leonardo da Vinci, cuando dijo que Lo único que no desaparece es aquello que el arte immortaliza” (Pinto, 2016, p. 117). En el razonamiento anterior la protagonista rescata la importancia del arte en cuanto al registro para el futuro, pero además subyace a su razonamiento una reflexión acerca del poco valor que tiene para la sociedad lo efímero; y con ello, se acompaña la necesidad de la fijación en algún medio para que posteriormente se retome una obra y se analice, en ocasiones una pieza artística llega a ser evaluada en detalle y aclamada cuando el artista que la creó se encuentra muerto.

Los intertextos pictóricos y visuales son traídos a colación cuando a Anadí habla con su jefe Monsieur de Laroche, ella le comenta lo siguiente: “Rivera, Orozco y Siqueiros decían que la función de un mural era ser apreciado por todo el que usa la calle a lo largo del día” (Pinto, 2016, p. 91). El contexto que envuelve a la respuesta anterior dada por la protagonista es la discusión de que el arte debería ser universal y apreciada por todos; Anadí se opone al arte elitista. Ante la respuesta dada por ella su jefe replica que lo paradójico está en que las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros no podían ser vistas por cualquier persona. La reacción de Anadí es el silencio, su jefe le indica la salida de la oficina, ella reflexiona en el hecho de que su mural será exhibido bajo un sesgo social y en un lugar con fines meramente comerciales.

Un tercer ejemplo del uso de intertextos pictóricos y visuales que señalan una falencia a nivel social se encuentra en el epígrafe de Paul Valery: “Depende de aquel que pase. // Que yo

sea tumba o tesoro. // Que hable o me calle. // Eso solo te concierne a ti. // Amigo, no entres sin deseo” (Pinto, 2016, p. 131). En la cita anterior se expresa el papel de la interacción entre las personas y cómo depende de la vinculación las reacciones que vaya a tener la otra persona.

Además, Anadí retoma otro intertexto visual con el que se encuentra en uno de sus tantos recorridos, ella expresa: “Como decía el graffiti, adjudicado a Montaigne, que una vez leí en un baño público: por más alto Rango que tenga el trono el que se sienta es el culo” (Pinto, 2016, p. 73). Con la alusión a este intertexto se critica fuertemente la prepotencia, la desigualdad y el clasismo; la propuesta que subyace es: “Ningún ser humano es más que otro”.

En síntesis, con respecto a los intertextos pictóricos y visuales se puede notar que se utilizan para denotar los distintos materiales, los lugares por los que se desplaza la protagonista, las técnicas empleadas por los distintos artistas enunciados para describir el entorno; también mediante este tipo de intertextos se exalta la trayectoria y la dedicación de los artistas a sus obras, como por ejemplo Gustave Moreau. Por otro lado, los intertextos pictóricos y visuales se asocian al plano afectivo y emocional de Anadí y también a su visión de mundo, la cual tiene una postura crítica con respecto a la función social y reflexiva.

3. Intertextos musicales: Se establece un abordaje de la función que desempeñan estos intertextos tomando en cuenta el aspecto que refuerzan. Siendo así, se distinguen las siguientes categorías que se ven resaltadas por dichos intertextos: expresión del plano relacional y emocional, manifestación de sentimientos de nostalgia asociados al país de origen y el contraste cultural con respecto a Francia; y en el plano social, la reivindicación de la mujer en el ámbito artístico de la música.

En el plano emocional y relacional hay varios ejemplos de intertextos musicales que complementan y enfatizan aquello que Anadí está sintiendo o viviendo. Obsérvese la siguiente cita:

después acompañado de su guitarra, Massimo cantó canciones de Jacques Brel, Joe Dassin y George Brassens. Antes de despedirnos cantamos todos a coro *Venice sans toi* de Charles Aznavour. Mi relación con Massimo y Enrico está hecha de momentos como estos. Ellos han sido las personas con quienes he estado más cerca estos últimos años (Pinto, 2016, p. 26)

Como se puede apreciar en este caso los intertextos acentúan el valor emocional de vincularse con terceros y reforzar esos lazos. La presencia de intertextos musicales acompaña y en ocasiones protagoniza el evento que se convertirá en recuerdo y en vínculos sociales o afectivos. Una cita que condensa el presupuesto anterior es la siguiente:

Escucho aquella melodía que una vez oí con Luis en Montmartre, el corrido mexicano *Me caí de la nube*, que a mamá tanto le gustaba; los pasodobles que mi abuelo Adriano ponía en el tocadiscos y los ritmos del vallenato, la cumbia y el merengue que la gente baila mi país... Al desembocar en el último pasillo encuentro unos músicos eslavos tocando *La comparsita*, con energía y fogosidad. (Pinto, 2016, p. 67)

Anadí trae a su memoria a personas queridas y significativas para ella mediante su asociación a intertextos musicales, en el caso de su primer amor en París con Luis, el profesor mexicano y muralista. A su madre la evoca mediante el corrido mexicano *Me caí de la nube* y en el caso del abuelo Adriano lo hace mediante el ritmo del pasodoble. También Anadí asocia la música a latinoamérica (por ejemplo, cuando menciona *La comparsita*) y a su país, aspecto que se desarrollará unas líneas más abajo.

Sin embargo, los intertextos musicales no se limitan a recordar a las personas gratas, sino también a personas que dañaron a la protagonista en alguna medida, por ejemplo, personas relacionadas a las experiencias de amor, de desamor y de soledad que el sujeto femenino atraviesa. Este aspecto se registra en la salida con Gustave. La pareja baila merengue: “Suavemente bésame / Que quiero sentir tus labios / Besándome otra vez” (Pinto, 2016, p. 84) y en la misma salida suena la canción de Serge Gainsburg (p. 85), es probable que la canción a la que se refiere el texto sea la más famosa de este cantautor: “*Je T’aime... Moi non plus* (1969), donde recrean los jadeos de una pareja en el coito: prohibida en medio mundo” (Vidiella, 2010, s.p). Estos intertextos vaticinan el desenlace de la salida, pues Anadí y Gustave mantienen relaciones coitales en el edificio en el que vive la protagonista; no obstante, esta relación no es duradera a pesar de las palabras de Gustave proyectando futuras salidas con Anadí; él desaparece y el golpe a nivel emocional para la protagonista es muy fuerte, en medio de este proceso Anadí experimenta la soledad y el desencanto de las relaciones amorosas.

Un cuarto ejemplo sobre la asociación del plano emocional a los intertextos musicales se encuentra a continuación:

Un músico aficionado entra el metro acompañado de su órgano electrónico, hace una pequeña introducción y canta *L'accordeoniste*. La melodía me resulta muy parecida al swing criollo, que se baila en mi país. Habla de una mujer que ha perdido a su amor, y ya no baila más la java, ese baile popular francés que nació como una reacción a los formalismos del Vals (...) Mi música la imagen de mi padre oyendo embelesado a Edith Piaf cantar esa canción, acompañada de un acordeón, con el dolor al límite de su voz” (Pinto, 2016, p. 87)

Cabe mencionar que el detonante para que Anadí llegue hasta el recuerdo de su padre deleitándose en la música de Edith Piaf se da en el presente de la protagonista, una vez que ella escucha al músico aficionado en el metro y que esto la lleva a pensar en el swing criollo como parte de su país logra acceder al recuerdo de su padre. Es el acordeón tocado por el músico que la lleva a pensar en el acordeón del pasado, aquel que su padre escuchaba absorto.

Ahora bien, los intertextos musicales no se limitan a reforzar el plano relacional y emocional; sino como ya ciertos rastros textuales han evidenciado en citas anteriores, también exaltan sentimientos de la nostalgia y evidencian el contraste cultural entre el país de origen de la protagonista y Francia. De tal manera, Anadí recuerda el vallenato, la cumbia, el swing criollo y el merengue que la gente baila en su país; y además, exalta la energía y fogosidad de los ritmos latinoamericanos cuando se refiere a *La comparsita*. En contraste, y en la misma escena de viaje en el metro, ella reflexiona sobre la canción *L'accordeoniste* la compara rítmicamente con el swing criollo, y esboza el trasfondo de la misma: una mujer que no baila la java porque perdió a su amor; luego Anadí agrega un contexto histórico, pues menciona que la java es el baile popular francés que reacciona al formalismo del Vals.

En una ocasión, Anadí recurre a un fragmento de *La foule* (La multitud) el cual se traduce del francés al español de la siguiente manera: “perdida entre la multitud que me arrastra, // aturdida, desamparada, permanezco ahí. // Cuando de pronto yo me volteo, él retrocede y el gentío me lanza entre sus brazos” (Pinto, 2016, p.94). Este intertexto musical es usado previo a la realización del mural selvático, Anadí describe la tarde parisina fría, pero con sol, menciona que la gente ha salido porque no sentirán esos rayos del sol en algún tiempo. Luego señala que cerca de la pared en la que realizará su mural hay un parque con un kiosco desde el cual las personas podrán apreciar el mural aún durante los conciertos, ella que cita el fragmento anterior en francés, se sabe entre una multitud de personas francesas y alberga la esperanza de que su mural quede inmerso en esa multitud llevando una parte de Costa Rica a París. Nuevamente, el aspecto cultural queda ejemplificado mediante la asociación a intertextos musicales.

Otro ejemplo de la nostalgia y contraste cultural mediante los intertextos musicales se puede notar en la referencia a la canción de Joselito llamada *El emigrante* (Pinto, 2016, p. 115) o la canción *Starting over* de John Lennon (Pinto, 2016, p.213) (Ver Anexo 2), esta última suena cuando la protagonista se encuentra de vuelta a Costa Rica en el taxi que la lleva al aeropuerto parisino: “De la radio del taxi sale la melodía Starting over de John Lennon. Canciones y más canciones. Canciones de despedida. Canciones para quien recomienza. Canciones para la

ausencia...” (Pinto, 2016, p. 213). Anadí reconoce que recomenzará en Costa Rica y a su vez experimenta la despedida de Francia, un tránsito entre dos continentes, entre dos culturas.

Un último aspecto que es reforzado por los intertextos musicales corresponde al ámbito social, específicamente a la reivindicación de figuras femeninas en la música. Se identifican los tarareos que Anadí hace sobre las estrofas de Violeta Parra cuando estaba pintando:

Con espátulas, pinceles, brochas, y aún con los dedos pinto las líneas curvas y ondulantes de las llamas, mientras tarareo unas estrofas de Violeta Parra: De tiempos inmemoriales// Que sea inventado el infierno// Para asustar a los pobres con sus castigos eternos// Y el pobre que es inocente// Con su inocencia... creyendo (Pinto, 2016, p. 125)

También en la novela *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto se encuentra la profundización de varios intertextos musicales como los referentes a Chavela, en ambas referencias Anadí hace hincapié en que estas mujeres pudieron triunfar contra la adversidad y en tierras extranjeras; de tal modo, Anadí encuentra un parangón con estas figuras femeninas, ya que la inspiran a seguir luchando en un ambiente artístico hostil como el que le plantea Francia a la protagonista.

En la novela de Pinto se presentan otros tantos intertextos musicales, léase la siguiente cita que sintetiza referentes en el plano musical:

Me detengo ante el mítico Olympia, en el 28 del boulevard des Capucines. Un teatro que ya antes de los años 60 era una de las salas de espectáculos de mayor renombre a nivel internacional. Entre 1959 y 1960 se presentaron ahí Georges Brassens, Juliette Greco, Edith Piaf, los Rolling Stones, McCartney, Charles Aznavour...Y también dos mujeres nacidas, como yo, en Costa Rica: Julia Cortés y Chavela Vargas (Pinto, 2016, p. 194)

En conclusión, los intertextos musicales presentes en *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto acompañan y acentúan el plano emocional y relacional de la protagonista; asimismo, se emplean para manifestar la nostalgia, el contraste cultural entre Costa Rica y Francia, la experiencia de ser extranjero. También acompañan a Anadí en la expresión de sentimientos, por ejemplo, su paso del amor al desamor; los intertextos musicales también están en los momentos de soledad de la protagonista. Finalmente, otra de las funciones de dichos intertextos musicales es la función social, pues Anadí retoma figuras femeninas en la música para reivindicarlas mediante la visibilización, como es el caso de Chavela Vargas y Violeta Parra.

Ciertamente, existen más intertextos presentes en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016), y lejos de segmentar los intertextos entre ellos se debe aclarar que las categorías trabajan articuladas, uno de los ejemplos más esclarecedores de esto se encuentra en la siguiente cita: “_No nos olvidemos de mi admirado Joan Miró: (...) Trato de aplicar colores como palabras que forman poemas, como notas que forman música” (Pinto, 2016, p.23). La complementariedad de los ámbitos artísticos es aplicable a los intertextos que se entretajan en la obra literaria de Pinto, la cual también integra intertextos filosóficos y psicológicos con alusiones a figuras como Nietzsche, Foucault, Freud, Sartre, Lacan, Schopenhauer, Dostoievski, Shakespeare, Molière, Balzac, Romain Rolland, Albert Camus, Víctor Hugo, Proust, Josep Pla, Catherine Breillat, Breton, Simone de Beauvoir, Hemingway, Enrique Vila-Matas, Maupassant, Paul Valéry, Émile Zola, Dante Alighieri, Pintores como: Klee, Miró, Magritte, Chagall, Dufy y Utrillo (Pinto, 2016).

Otros intertextos presentes en la novela de Pinto son los de carácter religioso, histórico, arquitectónico y cultural: menciones a figuras como Noé, Cristóbal Colón, Napoleón, William Walker, el Museo del Louvre, la catedral de Notre Dame, la Torre Eiffel, Barrio Amón, Hotel Balmoral, Cine Variedades, Colegio Señoritas y la tradición culinaria como el platillo tradicional cordon Bleu, *foie gras*, *biscotes*, *bizcotelas*, *pozol*.

Inscripción del yo

Para esta estrategia discursiva sobre la inscripción del Yo, se tomará como pilar la teoría propuesta por Amícola (2007) y Silva (2016). En el caso de Amícola (2007) afirma que en el texto siempre está la presencia del Yo, además, agrega que en muchas ocasiones los autores se retratan a sí mismos o parte de ellos y buscan una subjetividad propia. Por otra parte, Silva (2016) establece que se le debe otorgar al sujeto un valor histórico y al mismo tiempo un valor ficcional, debido a que en un texto se amalgaman ambos discursos y dialogan entre sí.

En este sentido, se puede afirmar que la protagonista de la novela *Ida y vuelta* mantiene varias similitudes o incluso se hace referencia a la autora Roxana Pinto. La primera relación que se debe mencionar y que se destaca como la más evidente es el hecho de que ambas vivieron un tiempo en Francia, en el caso de Anadí vivió trece años en París, Roxana Pinto vivió gran parte de su adolescencia en la misma ciudad y posteriormente fue embajadora de Costa Rica en Francia. Esto evidencia que todos los lugares que se mencionan en los recorridos realizados por la protagonista también son conocidos por la escritora, ya que son descritos muy detalladamente.

La segunda relación entre la protagonista y la autora es con respecto a la profesión, en este sentido se manifiesta de dos maneras. Una de ellas es la analogía entre la profesión de Anadí como pintora y el apellido de la autora, Pinto. La otra es que ambas son escritoras, Roxana Pinto obtuvo una maestría en literatura latinoamericana, ha escrito novelas, poesía y ensayos, además, es miembro de la Asociación Costarricense de Mujeres Escritoras, en la actualidad se dedica exclusivamente a la escritura. En el caso de Anadí es más como un pasatiempo, simplemente le gusta escribir: “— ¿Y a ti Anadí por qué se te ocurrió escribir, además de pintar? - preguntó Enricco. — Desde que era niña, en el mismo cuaderno en el que dibujaba, escribía las experiencias del día (...)” (Pinto, 2016, p. 23).

Cabe aclarar que la madre de Anadí no estaba de acuerdo con que estudiara pintura ni con que escribiera: “Con ella nunca hablo de lo que pinto y escribo. Las pocas veces que lo he hecho, ella enseguida cambia de tema. Llevo años deseando que me acepte tal y como soy y que me admire por ser artista” (Pinto, 2016, p.212), aunado a esto, Anadí menciona que su madre prefería verla siendo madre y esposa. En el caso de la escritora Roxana Pinto, aquí es importante mencionar una entrevista que Jordi Batallé le realiza a ella para Radio Francia Internacional. En dicha entrevista, la autora argumenta que desde muy joven ella sintió interés por la lectura y las letras, sin embargo, su madre no se lo permitió debido a que tenía la idea de que las mujeres no van a la universidad, fue hasta que se casó que se dio la oportunidad de reencontrarse con su amor por las letras.

Por otra parte, en la misma entrevista Pinto menciona que al ellas ser extranjeras tuvieron que reinventarse, es decir, tuvieron que inventar un nuevo yo, y que además “dentro de la novela el yo de la protagonista se refleja en espejo con múltiples yos (...) puesto que el yo de las mujeres no es único sino que se acerca al yo de todo aquel que se sienta diferente” (Pinto en Batallé, 2016), dicha diferencia puede ser de diversas formas, ya sea por ser extranjero, por su orientación sexual, por su color de piel, entre otros.

Ahora bien, en dicha entrevista Batallé (2016) cuestiona la relación entre Pinto y Anadí, en este caso, sin ser autobiográfica en *Ida y vuelta, la escritora* menciona que varias de las aventuras de la protagonista las ha vivido en “propia carne”, como, por ejemplo, la experiencia de la muerte y la experiencia de migrar. Además, agrega que dichas experiencias son los dos ejes de la novela, también recalca que lo que más llama la atención en la novela y en ella son “los ejes inesperados que una gran ciudad propicia y que son la base de cómo ella crece en relación con los demás” (Pinto en Batallé, 2016).

Por último, añade que otra de las anécdotas de la protagonista que ella también vivió es cuando a ella le cae un líquido de dudosa procedencia del techo: “Impotente miro unos líquidos turbios colarse por la lámpara del techo y resbalar por los bombillos. El cielo raso parece un vientre abierto, cuyos intestinos rotos salpican la cama y el piso de madera (...)” (Pinto, 2016, p. 71), la escritora menciona que dicho pasaje es una anécdota cómica. De igual forma, menciona que personajes como la tía o el abuelo son parte de su vida, y que en el caso de su abuelo por parte de su madre también era español.

Para finalizar, según Silva (2016) entre un texto del Yo y uno de ficción no existe ninguna diferencia, sin embargo, no existe el autor como tal, lo que se presenta son imágenes retóricas que no constituyen una autorreflexión, sino que se establece una diferencia entre el sujeto y el objeto creado. En este caso, como se observó anteriormente la escritora Roxana Pinto y la protagonista de *Ida y vuelta* se relacionan en muchos aspectos, desde la nacionalidad y relaciones familiares hasta la experiencia de ser extranjeras en la ciudad de París y las aventuras vividas en esta. No obstante, es relevante mencionar que la importancia del texto no se encuentra en la construcción de la referencialidad del autor, por el contrario, tal como lo establece Silva (2016), la importancia del texto se encuentra en la escritura misma.

Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero

El abordaje del viaje por desplazamiento en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) se hace desde las consideraciones teóricas de Todorov (2007) y Cuvardic (2012). Se rescata del primer teórico la distinción de nacionalismo y de aspectos asociados al constituirse extranjero, la diferenciación que hace entre el turista y el viajero; al igual que la caracterización de la figura del patriota. El segundo teórico complementa la forma en la que se desplaza el sujeto femenino por el espacio al desarrollar la figura del flâneur con sus respectivas características.

a) Construcción de la identidad nacional y extranjera: a lo largo de la novela estudiada de Pinto se puede notar cómo Anadí va creando un perfil del “nosotros” y “los otros”. Y si bien es cierto que la protagonista no se extiende en una reflexión o disertación sobre el nacionalismo y la otredad también lo es que va construyendo mediante su discurso una forma de concebir el “aquí” (Francia, país en el que reside como extranjera) y el “allá” (Costa Rica, país natal). Anadí tiene mucho de vivir en París, pero sigue siendo vista como extranjera, no es de “aquí” ni de “allá”: “No obstante, continúo siendo extranjera y no me ha quedado más remedio que aceptar vivir dividida entre dos países, dos idiomas, dos culturas, y no ser ni de aquí ni de allá” (Pinto, 2016, pp. 45-46).

La división que señala Anadí entre un país y otro se extiende a sí misma, ella se construye como un ser fragmentado, posee la huella de ambos países. Nunca aclara si esa división es exacta entre uno y otro país, más bien sus comentarios apuntan a la tensión que existe entre ambas nacionalidades. No en pugna, sino en alternancia. De tal forma, el nacionalismo cultural planteado por Todorov (2007) no aplica en la novela *Ida y vuelta*, pues Anadí no defiende el “nosotros” que representaría al propio grupo cultural y social al que se pertenece; ni tampoco se separa de “los otros”. La protagonista reconoce características culturales de ambos territorios que coexisten en ella.

No obstante, Monsieur de Laroche sí muestra el nacionalismo por ejemplo cuando expresa:

¡No hay motivos para quejarse! Comparativamente con los otros países europeos, Francia tiene muchos más derechos sociales. La inseguridad y el temor en que vivimos se deben exclusivamente a la presencia de elementos desestabilizantes que están del otro lado, del lado de los inmigrantes. Son diferentes a nosotros. (...) Además los inmigrantes le quitan los puestos de trabajo a los franceses. (Pinto, 2016, p. 144).

De parte de Monsieur de Laroche se da una actitud de superioridad cultural, una división de nosotros y los otros, en la cual las características negativas son atribuidas a los inmigrantes. Este pensamiento es promulgado por Monsieur de Laroche en el sitio de trabajo, donde se presenta una jerarquía con respecto a Anadí, incluso cuando dice el comentario sobre los extranjeros ocupando puestos que deberían ser de los franceses su vista se dirige al sujeto femenino como forma de alusión directa y cuando ella intenta dar una respuesta es interrumpida por él, sin tener la oportunidad de expresarse y defender su postura.

Ahora bien, el segundo tipo de nacionalismo desarrollado por Todorov (2007) es el nacionalismo estatal o la nación como Estado, este segundo tipo también se identifica en la novela en estudio; el mismo hace referencia a la distinción de los países mediante las fronteras políticas. Anadí circula por dichas fronteras en los desplazamientos transfronterizos que lleva a cabo. Específicamente, entre Costa Rica y Francia.

Además de los tipos de nacionalismo Todorov (2007) plantea la figura del patriota, una figura que se aferra a ciertos valores que considera intrínsecos de su país, lo anterior no quiere decir que cualquier persona los tiene por el simple hecho de nacer en el territorio, sino más bien que el patriota sabiendo que esos valores están disponibles decide incorporarlos activamente como parte de su derecho a elegir. La figura del patriota repudia los criterios absolutos y universales se inclina por el juicio y por la superioridad de las particularidades de su nación. La fidelidad o lealtad son indispensables para cumplir como patriota, por lo tanto, el patriota no

puede proclamar la igualdad entre pueblos, su país siempre va a ser superior a los demás. Cabe aclarar que según la explicación de Todorov (2007) el patriotismo simétrico no tendría por qué generar xenofobia.

Respecto a la figura del patriota esta no se encarna en la protagonista, pero sí se puede identificar en dos ocasiones clave. La primera, durante el curso lectivo de Anadí en Francia en l'École des Beaux-Arts, cuando Geneviève la menosprecia por ser latinoamericana y por maravillarse con la nieve:

Geneviève, una francesa de melena crespa, mediana estatura y pómulos prominentes, tenía gran afinidad por Corinne. A mí, en cambio, me ignoraba y no sabía, ni le interesaba saber, dónde estaba Costa Rica. Era como si el hecho de venir de un país pequeño y tener la piel morena me disminuyera ante sus ojos. Quizás también porque no se hablaba de mi país en los noticieros, a menos que hubiese un terremoto o una inundación. Era conocido, si acaso por no tener ejército y por sus selvas tropicales y volcanes// Hace ya tres meses que asistimos a clases, cuando al mirar hacia la ventana y ver por primera vez nevar, me levanto del asiento gritando: -¡Neige!, ¡Neige!-. Geneviève me mira extrañada y con un aire de desaprobación (Pinto, 2016, p. 73)

Anadí percibe un bloqueo cultural, percibe un trato diferenciado de parte de Geneviève hacia ella y otro hacia Corinne (quien sí es francesa), el distanciamiento de la otredad plantea retos para la aceptación, uno de los principales es el dominio de la lengua, la identidad que Anadí intenta aprender-imitar o emplear a manera de camuflaje requiere esfuerzos significativos, además una de sus motivaciones para dominar la lengua es dejar de sentirse aislada, estos aspectos se pueden observar en la siguiente cita:

cuando yo estaba de espaldas, nuestros compañeros creían que yo era ella [Geneviève]. Pero quizás lo peor de todo era que, tan pronto yo hablaba y volvía la cara me convertía en la extranjera desprovista de la prestigiosa pronunciación parisina. // Esa guerra fría entre nosotras parece sostenerse en un doble prejuicio de Geneviève. Por una parte, yo soy una estudiante latinoamericana que quiere barnizar su cerebro subdesarrollado con una cultura superior; por otra, antes que a estudiar, alguien como yo solo puede venir a divertirse y a buscar un marido europeo. // Mientras que Geneviève se siente orgullosa por hablar francés desde su tierna infancia, yo, sin sentirme gran cosa, me lanzo de bruces a dominar la lengua (...) y atravesar la frontera idiomática que me aísla de los demás (Pinto, 2016, p. 52).

La segunda ocasión en la que la figura del patriota se subraya claramente es cuando Anadí tiene el problema de aguas negras en su apartamento y recurre a la portera para solucionar

el inconveniente, esta le responde que es Anadí la que debe solucionar y que esas situaciones suceden comúnmente, la remite de forma cortante al encargado del edificio y ante una actitud de menosprecio Anadí confiesa:

Por un momento quedo paralizada. El problema, me dije, es que de un extremo a otro de la escala social aquí piensan que los inmigrantes somos inferiores. Como dijo Josep Pla: El nacionalismo es como un pedo, solo le gusta al que se lo tira. (Pinto, 2016, p. 73)

Esa inferioridad percibida por Anadí en su condición de inmigrante se asocia al sentimiento de inadaptación al estar en una tierra extranjera, esto fue señalado por el abuelo Adriano y retomado por la protagonista, él emigró de España a los 18 le tocó acostumbrarse “a los torrenciales aguaceros y aceptar que, aun regresando después a Asturias, siempre sería lagarto en laguna ajena” (Pinto, 2016, 34). La modificación de la identidad nacional al exponerse e interactuar con otras culturas es una marca indeleble, que destaca se quiera o no en la persona en condición de migrante o inmigrante.

Otra persona extranjera que percibe el sentimiento de superioridad que alardean algunos franceses es Shirley, quien proviene de Estados Unidos, ella tiene más de 40 años, es divorciada, ha vivido por más de 20 años en París y se lleva muy bien con Anadí, ambas viven en el mismo edificio. Cuando Anadí le cuenta lo que su jefe expresó acerca de los inmigrantes ella expresa cómo se ha sentido extranjera a pesar de tantos años. Léase con atención un fragmento del diálogo que tienen estas mujeres:

__ Al venir a Francia uno se da cita con una gran diversidad de culturas y con un supuesto respeto a las diferencias. Sin embargo, en muchas situaciones se puede sentir una sutil hostilidad disfrazada de indiferencia. Lo paradójico es que uno puede leer en las estadísticas que aproximadamente una tercera parte de los franceses tienen una ascendencia extranjera.

__ Llevo más de veinte años viviendo aquí, soy blanca y de ojos claros, hablo bien su lengua, estuve casada con un francés, he adoptado muchas de sus costumbres, trabajo para una empresa francesa y me siguen viendo como extranjera, -dijo Shirley (...)

Posiblemente ella se ha sentido rechazada, desde hace mucho tiempo, por no ser una parisina de nacimiento, pero hasta ahora me lo hace saber. (Pinto, 2016, p. 145).

Como se pudo notar tanto Anadí como Shirley se han sentido rechazadas en el ambiente de Francia, han percibido un doble discurso entre el multiculturalismo y la aceptación que tienen muchos franceses hacia este. Señalan la indiferencia como un disfraz para la intolerancia hacia

los extranjeros y enfatizan en cómo muchos franceses ignoran el proceso histórico de la formación en su ascendencia.

b) Figura del viajero, turista y flâneur: En primer lugar, según Todorov la figura del viajero expresa prejuicios hacia los otros y siempre describe lo que observó, pero desde su punto de vista, su conocimiento y creencias; en cambio, el turista prefiere documentar objetos predilectos: paisajes, monumentos, edificios, ruinas, todo lo que amerite una desviación del camino o lo que valga el viaje. Por otra parte, Cuvardic establece que la figura del flâneur no planifica su caminata, este deambula por los espacios y calles de la ciudad mientras observa todo a su alrededor.

Según lo anterior, Anadí no se puede considerar como una viajera ni turista, debido a que su perfil no concuerda con lo argumentado por Todorov. Ella no expresa ningún prejuicio y a pesar de que sí describe lo que observa, no es desde sus creencias ni conocimientos, es decir, describe todo sin aportar su opinión. Sin embargo, sí es considerada como flâneur o en su caso flâneuse, incluso, ella misma se reconoce como una y además, presenta un término equivalente para su país de nacimiento:

Después de todo este tiempo en París he llegado a ser lo que Baudalaire llamó flâneur, o en mi caso, una flâneuse. En Costa Rica ese término equivale a pata caliente, o pata de perro. Expresión que se aplica a quien gusta mucho de callejear. (Pinto, 2016, p. 46).

Aunado a eso, también se destaca que ella proviene de una tradición de flanería, ya que su abuelo emigró de España a los 18 años y completamente solo, por lo que para distraerse realizaba paseos por la capital: “(...) al montarse en el barco, tuvo que dejar atrás sus afectos para pasear su soledad por las calles de San José, acostumbrarse a los torrenciales aguaceros (...)” (pp.33-34).

Hay que destacar que los espacios que frecuenta Anadí son calles, plazas, parques, callejuelas, teatros, entre otros. A continuación, se mencionan, mediante una tabla, algunos desplazamientos de la protagonista, evidenciando la razón o el motivo de su paseo, junto con los lugares de la caminata correspondiente:

Tabla No. 2: Motivo de los desplazamientos de la protagonista

N°	Razón	Páginas	Lugares
1	Primera visita al departamento de Enrico.	21	Caminó desde el Centre Pompidou hasta Le Marais, había un ambiente festivo, gente que salía de los museos, plazas, bocacalles, galerías de arte y tiendas de antigüedades, se detuvo en la pastelería polonesa de la Rue des Rosiers a mirar los escaparates y después se dirigió al edificio donde Enrico vive.
2	Tomarse un respiro de pintar durante toda la semana cuadros de rosas.	27-30	Va al Bois de Boulogne, es un lugar tranquilo. Uno de los senderos conduce al jardín Shakespeare, tiene medio escondido un teatro al aire libre, los árboles tienen sus hojas caídas. Muy cerca de la salida está la Place de la Porte d' Auteuil donde se aprecia un ambiente erotizado, por último, ella se dirige al metro para regresar a su casa.
3	Ella decide no regresar, rompe el boleto y decide recorrer la ciudad.	41-42	Se detuvo en las encrucijadas, caminó por callejones, fue a la Galerie Vivienne, luego el Quai de l'Horloge la llevó a mirar el Quai aux Fleurs y ese a mirar la Cathédrale de Notre Dame, caminó por las calles de Pergaminerie, la Harpe y del Chat-qui-Pêche, luego al musée de Cluny. También va al Palais-Royal, Palais du Louvre y al Jardin de Tuileries, por último, a la Place de la Concorde.
4	El impulso por llenar vacíos de la historia de la familia y seguirles la pista a sus abuelos la hacen pasear.	67-70	Se dirige al metro por un atajo, lo aborda y llega hasta la pequeña estación Mouton Duvernet, luego camina hasta la rue Sophie Germain, un barrio que no refleja el esplendor de la Ciudad Luz, camina y en la esquina ve la placa que dice Sophie Germain, se detiene ante el número 12, una calle estrecha y sin gente, camina por l'Avenue du Général-Leclerc y encuentra la iglesia Saint-Pierre-de-Montrouge de estilo romano primitivo. Entra al cine Gaumont-Alésia, al salir la calle está llena de los cuadros de Pissarro y decide regresar a la casa.
5	Tenía hambre por lo que decide ir a buscar algo para comer y luego hacer la digestión caminando.	95-100	Da una vuelta por los restaurantes del Quartier Latin, pero decide comer por la rue Galande, al salir se dirige a la rue Saint André des Arts, llega al boulevard Saint-Germain, ojea el entorno y decide sentarse en la terraza del Café de Flore, observa que la puerta de l'église Saint-Germain-des-Prés luce llena de gente, luego se dirige a la casa.
6	Después de limpiar y ordenar el apartamento decide ir a deambular.	183-185	Se dirige a la Place Saint Médard a escuchar al músico que llega a tocar, observa l'église Saint Médard, luego ingresa al mercado al aire libre de la rue Mouffetard, comienza a llover y todos se resguardan en el Petit Bistrot de dicha calle.

Fuente: Elaboración propia, 2020

Otras dos razones que Anadí brinda con respecto a los paseos que realiza es por ejemplo que ella acostumbra “(...) frecuentar, en solitario, museos y exposiciones. Así puedo observar de cerca, libremente y con detenimiento, obras de arte que no están en ninguna otra parte del mundo” (p.46). Y la otra es que al darle la oportunidad de pintar el mural en la rue du Commerce, la protagonista decide pasear su alegría por las calles de París.

Por último, es importante mencionar que Anadí no realiza las caminatas sin sentido, al contrario, ella afirma obtener ciertas “recompensas” o aprendizajes. Por ejemplo, al comparar la época medieval con el arte barroco: “Gracias a las errancias por París, sola o acompañada, he podido contraponer a lo largo de estos años las imágenes austeras de la época medieval con aquellas que mostraban los delirios y grandezas del arte barroco” (p. 42). De igual forma, concluye que la relación del nombre de la calle con lo que se presenta en la actualidad no tienen suficiente relación:

tanto caminar me llevó a descubrir que los nombres de muchas calles, plazas y puentes carecían de las resonancias que antaño tuvieron: la calle de Petites-Écuries, ya no tenía caballerizas; el Pont Neuf era ahora el puente más viejo de París (...) (Pinto, 2016, p. 42).

De esta forma, se concluye que Anadí encaja perfectamente en la figura de la flâneuse debido a que ella realiza innumerables caminatas con diferentes motivos, describiendo lo que observa a su alrededor, además de que ella misma se considera una y de que su abuelo también lo era. Lo que cabe destacar es que la protagonista obtiene ciertos aprendizajes de los diferentes desplazamientos que realiza, como lo es el comparar la época medieval con el arte barroco y la relación del nombre de las calles con lo que hay en el presente.

Capítulo 3: Pasaporte a un mundo interior: el viaje introspectivo en *Ida y vuelta* de Roxana Pinto

Esta sección toma de referencia la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto para situar al yo femenino como un sujeto que pasa por un viaje introspectivo, lo que no implica necesariamente una transformación; al abordar el viaje introspectivo se retoma la observación que se realiza del propio mundo interno y se considera que la observación también es un elemento externo que permea la frontera de la corporalidad para generar efectos en el mundo interior o para presentar oposición ante ellos. Se determinan procesos asociados a cogniciones, emociones, motivaciones y conductas.

En primera instancia, se hace una revisión de los tres enfoques de la introspección propuestos por Mora (2007). En segunda instancia, se ahonda en el tema de la corporalidad; para lo cual se aplica la teoría del self y la percepción del cuerpo como fuente de placer o dolor propuestos por Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008).

Enfoques de introspección

a) Enfoque experimental: Mora (2007) establece que el principal objetivo del presente enfoque es permitir un acercamiento a los procesos cognitivos con un alto nivel de objetividad, lo que permite una apropiada manipulación de los estímulos presentados y registrar de manera adecuada todas las respuestas obtenidas, además, también busca medir el tiempo que tarda un sujeto en detectar los cambios en la estimulación. En este sentido, en la presente sección se describen algunos ejemplos de cómo reacciona a diferentes situaciones y cómo piensa Anadí, con el fin de entender un poco cómo es internamente la protagonista. Cabe aclarar que no se buscará explicar o brindar la razón del porqué piensa o reacciona de cierta manera, ya que eso se estudia en el siguiente enfoque.

Un pensamiento que se destaca es cuando Monsieur de Laroche le solicita a Anadí que pinte treinta cuadros de rosas, en ese instante la protagonista piensa que ya está cansada de pintar eso y que quisiera experimentar algo nuevo: “Pienso que todo sería más fácil si pudiera hablar franca y directamente con Monsieur de Laroche y decirle que estoy harta de pintar cuadros de rosas, rosas, y más rosas, y que me gustaría pintar orquídeas, bromelias, flores carnívoras (...)” (Pinto, 2016, p.15). Sin embargo, ella no se anima a decírselo a su jefe y prefiere guardar silencio para mantener su trabajo, en este sentido se demuestra que prefiere respetar las exigencias de él, evidenciando así una característica de la protagonista.

Otra característica que se puede observar por su forma de reaccionar y pensar es su gran interés por la biodiversidad. El primer ejemplo es cuando ella prende el televisor y escucha a un reportero hablar sobre los mantos acuíferos, posteriormente ella se siente impotente por lo que prefiere apagar el televisor y ponerse a leer (p. 31).

Otro ejemplo que demuestra dicho interés ambiental es cuando le asignan realizar un mural con motivos de la selva tropical y por su preocupación ambiental realiza un diseño en tres secciones: una es la selva de su infancia con flora como orquídeas, bejucos y el árbol de Guanacaste; la tercera sección son árboles consumidos por llamas, un árbol central que parece una antorcha y al fondo otros carbonizados; en la última aparecen árboles talados por sierras, camiones cargados de tucas y unos cuantos retoños de un tronco que también fue cortado (pp. 107-108). Aunado a esto, al asignarle la elaboración de ese mural, sale corriendo a contarle a Enrico la noticia realizando una imitación de Monsieur de Laroche, en este momento ella afirma que su primera reacción fue responderle “con mucho gusto señorito”, frase muy común en Costa Rica, país de origen de la protagonista, sin embargo, se abstuvo por temor de perder esa oportunidad.

Otro pensamiento es referente al cariño que siente por su abuelo, en este caso, ella ha aprendido mucho de él: “Traté de rearmar el barquito, pero no pude. Guardé el papel con cuidado en el cofre, pensando en que las enseñanzas de mi abuelo me han acompañado siempre” (Pinto, 2016, p. 39). En el anterior fragmento se demuestra que ella ha recibido mucha influencia por parte de su abuelo y que, además, siempre lo tiene presente y piensa en él, por lo que se puede inferir que es una persona importante en su vida.

También se debe mencionar la reacción que tuvo cuando vio por primera vez la nieve: “Hace ya trece meses que asistimos a clases, cuando al mirar hacia la ventana y ver por primera vez nevar, me levanto del asiento gritando: —¡Neige!, ¡Neige! —. Geneviève me mira extrañada y con un aire de desaprobación” (Pinto, 2016, p. 49). Según el fragmento anterior, cabe recalcar en primer lugar, que la protagonista al ser costarricense nunca había visto la nieve por lo que su reacción es muy espontánea y de mucha emoción y, en segundo lugar, al verla caer revive el recuerdo de su padre, quien vivió por bastante tiempo en París.

Una característica que se destaca debido a una de sus reacciones es su empatía y disposición a ayudar a otros. En este caso, mientras ella se encuentra en el Louvre viendo la exposición *Pintura y Escritura* ocurre un accidente:

También yo voy corriendo a la escena. Hago de tripas corazón y observo la gran herida en la cabeza de la mujer accidentada. Casi no puede hablar. La ayudo a buscar su celular en la cartera y marco el número que ella me señala en la lista de teléfonos. Resulta ser el de su hermana, a quien le cuento lo ocurrido (...) La mujer accidentada acepta que la acompañe al hospital, a lo mejor puedo serle útil. (Pinto, 2016, p. 120)

En dicha cita se muestra que su primera reacción fue salir corriendo a observar qué fue lo que pasó, posteriormente, ella le ayuda a la mujer herida, e incluso la acompaña al hospital hasta que la hermana llega. En este sentido, por dicha reacción se evidencia que Anadí posee una gran empatía y le gusta ayudar a las personas.

Para finalizar, se puede concluir que, de la forma de pensar y reaccionar de la protagonista, se puede obtener algunas características de ella, en otras palabras, se logra descubrir cómo es ella. Como por ejemplo el pensar que debe respetar las exigencias de su jefe para mantener su trabajo, el pensar siempre en su abuelo y todo lo que él le enseñó, su afán ambientalista que evidencia su preocupación al respecto. De igual forma, sus diversas reacciones, siendo algunas muy espontáneas como el querer responderle a su jefe “con mucho gusto señorito” siendo un costarriqueñismo o al ver por primera vez la nieve. Por último, su empatía y disposición a ayudar a otras personas como en el caso del accidente que presencié.

b) Enfoque sistémico o fenomenológico: Según Mora (2007) el objetivo principal es acceder a los procesos cognitivos complejos, como por ejemplo el pensamiento. Este busca que, al momento de resolver problemas, el sujeto tenga la capacidad de describir los procesos de pensamiento que lo condujeron a dichas respuestas, por esa razón en la presente sección se describen algunos ejemplos donde la protagonista explique el porqué de su accionar.

En primer lugar y como se mencionó en el apartado anterior, Anadí deseaba decirle a Monsieur de Laroche que quería pintar cuadros diferentes porque ya estaba cansada de siempre pintar rosas. Sin embargo, ella decide no hacerlo y la explicación que brinda es la siguiente: “La experiencia me ha demostrado que para tener un trabajo estable debo respetar las exigencias de mi Jefe y continuar con la pintura de caballete” (Pinto, 2016, p. 15). En otras palabras, la razón que brinda la protagonista para no decirle a su jefe que quiere experimentar pintar algo nuevo es para mantener su trabajo, ya que en una ocasión expresa que Monsieur de Laroche despidió a dos compañeros por discrepar con él sobre un tema.

En segundo lugar, se extrae la principal razón por la que Anadí se interesa por la pintura, desde muy pequeña recibió la influencia de su Abuelo Adriano, debido a que él dibujaba, a los 10 años él le enseñó cómo dibujar las proporciones entre un tronco y la copa del árbol, desde ese momento busca la aprobación de su abuelo: “decidí dibujar un árbol que él pudiera admirar” (Pinto, 2016, p. 35). De igual forma, él fue quien le enseñó a usar los pinceles, a mezclar los colores en la paleta y muchas otras técnicas.

Continuando con el tema de la pintura, la protagonista también menciona la razón del porqué decide realizar el mural sobre problemas ambientales como la tala y las quemas: “Me preocupa, Enrico, que las selvas lleguen a desaparecer por culpa de la tala indiscriminada o incluso por una simple colilla de cigarro tirada al azar, o a propósito” (Pinto, 2016, p. 116). También, expresa que siente pena ver morir árboles enormes y las plantas que sirven de hogar para las diversas especies de fauna y que espera que la selva no llegue a ser solo una palabra y que solo queden los cuadros en su representación, por lo que evidencia su interés ambiental.

Aunado a lo anterior, Monsieur de Laroche le solicita a Anadí que quite dicho mural y que pinte otro, esto debido a que el edificio cambió de dueño y ahora será un *Rain Forest Café*:

-¿El Café al que usted se refiere, estará abierto a todo público?

-Entrar a ese Café será caro, muy caro. Es el precio a pagar por un rato de alegría y diversión de primerísima calidad. Además, debo informarle que quieren eliminar el mural. (Pinto, 2016, p. 232)

Sin embargo, apenas sale del asombro, ella no lo acepta y la razón que brinda es que iría en contra de sus principios, los mencionados en el párrafo anterior. En otras palabras, su ideal era evidenciar el deterioro de la naturaleza por causa del ser humano y al quitar el mural para pintar un bosque perfecto o mejor dicho, igualar el bosque artificial que estaría dentro del Café sería contradecirse.

Otro ejemplo a mencionar es con respecto a la fecha de regreso a Costa Rica. En este sentido, la protagonista menciona que cada vez que su madre le pregunta, ya sea por teléfono o por carta, que cuando tiene pensado volver, ella siempre permanece en silencio y la explicación que brinda es la siguiente: “No porque no quiera darle una fecha, sino porque ni yo misma sé si quiero o no quiero dejar esta ciudad, con la que que mi padre me hizo soñar desde niña” (Pinto, 2016, p. 47). En otras palabras, a pesar de que critica mucho París, Anadí muy en el fondo aprecia la ciudad gracias a su padre y por esa razón, siente dudas si debe o no volver a su país de nacimiento.

Por último, se encuentra la muerte de su padre, esto explicaría el porqué solo se menciona en recuerdos del pasado, debido a que su pérdida se dio desde que ella era una niña. De igual forma, se da una búsqueda de este por parte de Anadí:

Me encontraba mirando hacia las torres de la Catedral de Notre Dame, cuando al bajar la vista, descubrí a mi padre caminando a orillas del Sena (...) Corrí hacia él con los brazos abiertos y me caí al tropezar en la grieta de una baldosa. Me levanté enseguida y corrí a buscarlo ahí donde lo había visto, pero ya no estaba. (Pinto, 2016, p. 161)

Por otra parte, como se mencionó anteriormente, a la protagonista solo le quedan postales y fotos de cuando su padre vivió en París, por lo que en varias ocasiones realiza caminatas siguiendo los pasos de él, es decir, buscando los lugares que aparecen en dichas fotos y postales como el ir a la entrada del edificio donde vivió él y sus abuelos. Esto marcaba la cercanía que la protagonista podía sentir con su padre.

En conclusión, se logró evidenciar que la protagonista era capaz de explicar el porqué de muchas de sus acciones, es decir, tenían un sentido y no eran por espontaneidad. Como por ejemplo que Anadí desea conservar su trabajo y por esa razón prefiere no enfrentar a su jefe, también se entiende su gran interés por la pintura y esto se debe a que su abuelo influyó en ella, de igual forma, se destaca el motivo por el que elige pintar el mural sobre el deterioro de la naturaleza, es algo que le preocupa y además el porqué, posteriormente, rechaza quitarlo, ya que va en contra de sus principios. Otros ejemplos que se mencionan son el saber por qué Anadí no le contesta a su madre sobre cuándo vuelve a Costa Rica, esto se debe a que ni ella misma sabe si quiere o no volver y por último, explica el porqué realiza algunas caminatas en París y en estas busca al papá, él murió cuando ella era pequeña y lo único que le queda son fotos de cuando él vivió en dicha ciudad. De esta manera se logra comprender mejor la manera en cómo está construido el sujeto femenino en la novela.

c) Enfoque contemporáneo: Para Mora (2007) son los reportes verbales que se manifiestan cuando el individuo lleva a cabo procesos cognitivos que no son de naturaleza automática, como lo son la solución de problemas, la toma de decisiones, el hacer inferencias y predicciones, entre otros, esto permite acceder a la conciencia.

En la novela de Pinto (2016), existen algunos ejemplos que se destacan y que se mencionaron anteriormente, uno de ellos es sobre las decisiones, en este caso es el deseo de la protagonista de pintar otras flores y no solo rosas, ella desea experimentar, pintar algo diferente:

“para nada me complace seguir pintando rosas hechas en serie que cientos de personas ven y olvidan rápidamente. Tengo hambre de experimentar algo nuevo” (p.14). Sin embargo, decide no hacerlo para mantener su trabajo, a pesar de que sabe y siente que puede dar más.

Otro ejemplo sobre las decisiones que toma es cuando Monsieur de Laroche le informa que debe pintar otro mural imitando la vegetación artificial que se presenta dentro de un nuevo Café, pero debe quitar el que ya había pintado porque a los nuevos dueños no les importaba el tema ecológico y ambientalista, solo buscan volver el edificio más atractivo para tener mayor ganancia. En este sentido, la protagonista decide rechazar la propuesta porque sería ir contra sus principios, ya que al pintar dicho mural su principal objetivo era evidenciar los problemas ambientales que sufren los bosques por obra del ser humano y generar así conciencia.

Otra decisión que toma es cuando Enrico le cuenta que su pareja Roberto hace más de un año visita muy a menudo a su vecina y Anadí le pregunta cómo es ella: “Es divorciada, elegante, delgada y sofisticada como tantas otras parisinas. Pero no sabría decirte más. Lo que sí sé decirte es que parecen una pareja de enamorados” (Pinto, 2016, p. 190). En este sentido, la protagonista decide cortar contacto con él, no le contesta ni las llamadas ni los mensajes e incluso, tiró una foto de los dos que él le había regalado, esto sin darle ninguna oportunidad de explicar la situación. Posteriormente, debido a lo ocurrido Anadí decide volver a Costa Rica.

Por otra parte, se menciona las inferencias o predicciones que realiza la protagonista. En primer lugar, es cuando ella infiere que Enrico es homosexual, al comienzo cuando Anadí lo conoció ella se sentía muy atraída por él: “Había algo muy atractivo en él: su piel tan negra, una sonrisa blanquísima y unos ojos muy expresivos que yo, al principio, miraba prolongadamente, esperando alguna reacción de ellos” (Pinto, 2016, p. 21). La protagonista menciona que se convirtió en un reto conquistarlo, hasta que un día, cuando se encontraban en un bar, la tomó de las manos y le susurró al oído que debía retirarse porque Massimo lo esperaba, en ese instante ella dedujo que era *gay*.

En segundo lugar, se debe mencionar un caso contrario, es decir, una situación que Anadí no logró intuir, se trata del romance que tuvo con Gustave, quien vivía en el mismo edificio que ella. En este caso, comienzan a coquetear dejando mensajes seductores en el contestador, luego coordinan salir a un bar, en este y ya pasadas varias horas, tienen sexo, después de eso él dejó de contestarle las llamadas, la diferencia es que para ella fue “hacer el amor” y la protagonista siente que para él solo fue un acto indefinido y vanal. En este sentido, Anadí se molesta porque no intuyó que “era un *salud*, un cabrón, un mal nacido” (Pinto, 2016, p. 88).

En último lugar, se destaca la resolución de problemas, acá el ejemplo que más se destaca es cuando por el techo del apartamento de la protagonista comienza a caer un líquido con un olor nauseabundo, esto porque se rompió una tubería. Ahora bien, Anadí lo que decide primero es darse un baño, mientras eso pasa ella analiza mejor la situación y decide ir a comentarle lo sucedido a la portera, quien de mala gana le contesta que llame al reparador del edificio y si ella misma no logra solucionar el problema (p. 71). Posteriormente, ella decide pasarse a otro departamento en el cual se siente mucho más cómoda y agusto.

En fin, como se demostró en el enfoque contemporáneo, se logró acceder a la conciencia de Anadí en algunos aspectos, permitiendo conocer más sobre cómo está construido el sujeto femenino. Uno de ellos sería las decisiones que toma, como el de no decirle al jefe que quiere pintar otras flores y no solo rosas a pesar de conocer su gran capacidad o el de rechazar quitar el mural por ir contra sus principios o la decisión de cortar todo contacto al enterarse que Roberto se veía con otra mujer. Otro aspecto es el de las inferencias, por ejemplo, al intuir que Enrico es homosexual o uno negativo en el sentido de que no logra darse cuenta que Gustave solo buscaba un encuentro sexual y eso hace que ella se moleste. Por último, se menciona la resolución de problemas y ocurre cuando se revienta una tubería e inunda su apartamento, lo primero que ella hace es bañarse y ahí decide que lo mejor es ir a hablar con la portera.

Corporalidad

a) Construcción del *self*: En este apartado se aborda la descripción física y psicológica de Anadí desde la perspectiva de su autopercepción y también desde un posicionamiento en tercera persona a partir de la información que se da sobre ella en el texto. Estos aspectos implican el análisis de la reconstrucción, la propia representación y el autoconocimiento que Anadí manifiesta mediante sus palabras, sus pensamientos y su accionar (en este último se considera su relación con los demás).

Los aspectos de análisis anteriormente mencionados se abordan desde la propuesta sobre la construcción del *self* de Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008), donde la perspectiva del *self* se da en tres ejes principales: cognitivo, emocional y relacional, estos a su vez enmarcados en la construcción social y personal del *self*.

En primer lugar, desde el punto de vista cognitivo, el *self* se considera “esencialmente anticipatorio, no una mera reacción a las circunstancias o estímulos circundantes. Por lo tanto, la

conexión temporal entre pasado, presente y futuro se considera un componente clave de la conciencia, incluida la conciencia de uno mismo” (Botella *et al.*, 2008, p.247)

En el plano de la conciencia de Anadí desde sí misma y sobre sí la descripción física que lleva a cabo se sitúa en un eje temporal pasado: “éramos delgadas, mediana estatura y con el pelo largo y rizado (Pinto, 2016, pp.51-52)”, el contexto de la descripción se da durante su estudio en Francia por la beca que se ganó, en tal descripción incluye a su compañera parisina Geneviève. Con respecto al plano cognitivo y la autopercepción física de la protagonista, cabe destacar que es una construcción compleja en la que la mirada de Anadí hacia sí misma está sesgada también por lo que Anadí piensa que perciben los demás de ella. Específicamente, su condición de extranjera hace que ella sitúe su autopercepción física desde características fisiológicas que contrastan con las características de los parisinos. Obsérvese la siguiente evidencia textual: “era como si el hecho de venir de un país pequeño y tener la piel morena me disminuyera ante sus ojos” (Pinto, 2016, p.49). Existe una constante revisión por parte de Anadí sobre el posicionamiento de la otredad hacia ella, no solo en el caso de Geneviève, sino también de Monsieur Patrice de Laroche, de la portera del edificio en París, incluso de las opiniones de su madre.

El aspecto de autopercepción física que muestra Anadí está asociado a su vez con la articulación de las descripciones psicológicas autopercibidas; siguiendo la pista a la relación comparativa que Anadí plantea entre ella y Geneviève, la protagonista expresa:

cuando Geneviève se separó de nosotras diciendo adiós con la mano. Me quedé en silencio mirándola tan fijamente que aún puedo ver cómo su silueta, idéntica a la mía, se iba haciendo pequeña al cruzar la calle (...) En ese momento mi noción del tiempo se trastocó, me parecía que la había conocido hace muy pocos días y que algunas cosas eran solo fruto de mi imaginación: su tono altanero, sus impertinencias, sus escenas imprevistas. Parecerá estúpido, pero en vez de sentirme libre de ver desaparecer a tan molesto doble, sentí un gran dolor y un profundo desasociado, como si dentro de mí algo se hubiera desenraizado para volverse a enraizar de manera diferente. Quizás fue en ese momento cuando reivindicué mi derecho a diferenciarme de Geneviève. (Pinto, 2016, p.55)

Tal como se lee en la cita anterior, Anadí llegó a catalogar a Geneviève como “su doble”, metafóricamente como dos caras de una misma moneda e incluso llega a dudar si lo que hasta ese momento percibió de su compañera francesa había sido tal y cual ella lo había interpretado.

Por lo tanto, existe una oscilación en la autopercepción psicológica sobre los criterios emitidos y su perspectiva objetiva con respecto a la realidad.

No obstante, el aspecto anterior no es un aspecto negado por Anadí, pues más bien ella lo reconoce y lo asume como parte de la construcción de su identidad: “[Geneviève] posiblemente tendrá sus propias versiones de mí. También yo tengo la mía, que a veces no coincide con la imagen que veo reflejada en el espejo. Tener una naturaleza múltiple y ramificante en diversas Anadíes, acaso sea mi marca de identidad o mi falta de ella” (Pinto, 2016, p.48). Es decir, la protagonista se reconoce como un ser de múltiples facetas, una persona diversa incluso con respecto a la construcción cognitiva de sí misma. También, la protagonista acepta que: “a veces memorizo situaciones que nunca ocurrieron, (...) hoy recuerdo haberle escuchado decir: “_Ahí, bajo ese árbol está enterrado tu ombligo”” (Pinto, 2016, p.35). Anadí reconoce que formula escenarios desde su imaginación para reconstruir escenarios de su pasado, en el ejemplo anterior con respecto a su abuelo.

Además de los matices explicados sobre la autopercepción física y psicológica, cabe destacar que en cuanto a la representación y autoconocimiento que Anadí manifiesta mediante sus palabras, sus pensamientos y su accionar ella sostiene la postura de considerarse como una mujer independiente y que aprende de la experiencia: “he aprendido a ser independiente y a jugármela de palo a palo” (Pinto, 2016, p.15). No obstante, también reconoce su sensibilidad artística, pues ante el diseño del mural selvático ella expresa: “Me siento anónima y minúscula, percibo aullidos y también silencios; eso nunca me sucedió pintando rosas y más rosas” (Pinto, 2016, p.107).

En segundo lugar, se retoma el punto de vista de la expresión emocional, la cual según Botella *et al.* (2008) consta en: “nuestra imagen corporal (y nuestra actitud y emociones al respecto de ella) tiñe nuestra percepción” (p.250). Desde esta perspectiva el *self* adquiere la proyección de un mundo interior que se proyecta y se expresa en un mundo exterior inmediato que es el cuerpo y su imagen.

Anadí es una persona que expresa que prefiere la comunicación cara a cara (Pinto, 2016, p.79) y que se constituye como un ser en búsqueda del cumplimiento de sus sueños: triunfar en el área artística en Francia; durante el proceso experimenta el desaliento y la frustración de no recibir las oportunidades para su realización artística; sin embargo, espera pacientemente hasta que llega el proyecto del mural selvático, ante la cancelación del mismo ella decide volver a su país. En cada etapa del proceso su corporalidad acompaña sus estados emocionales. Manifiesta

la alegría, la decepción, la tristeza, la ilusión, el deseo, la plenitud, la nostalgia entre otros estados emocionales. Por ejemplo, cuando se encuentra de visita Enrico ella aclara: “Escuchamos en el tocadiscos El emigrante (...) Una lágrima resbala sobre el pan que he preparado para los bocadillos. Advierto con nostalgia que llevo esa canción metida en el cuerpo” (Pinto, 2016, p.115). Anadí luego precisa que esa canción le recuerda a su abuelo y es ante este recuerdo que manifiesta la nostalgia que le produce, pero además sabe que la lleva impresa en su cuerpo porque le genera sensaciones en él.

La muestra más evidente de la percepción corporal que tiene Anadí de sí relacionada al plano emocional se presenta luego del reencuentro con el Dr. Roberto, en esa ocasión se dan un beso y ella expresa: “Abandono el lugar con el cuerpo tembloroso y la cabeza dando vueltas, como si viniera de hacer un recorrido en lancha con un oleaje fuerte y agitado” (Pinto, 2016, p.154). Más adelante Anadí profundiza en la experiencia: “Hubo un instante, antes de despedirnos, en que nos miramos como si fuéramos a hacer el amor en ese mismo instante” (Pinto, 2016, p.155). Como puede observarse el cuerpo de Anadí expresa sus emociones y sus sensaciones, está vinculado entre la experiencia y el sentir; el cuerpo tembloroso, la agitación y la interpretación de la mirada. Es una corporalidad que manifiesta el deseo por otro cuerpo.

En tercer lugar, con respecto a la construcción del *self* se ubica el plano relacional: “la influencia recíproca entre la imagen que los demás se forman de nosotros y la que nos formamos de nosotros mismos; es evidente para (...) la formación del autoconcepto” (Botella *et al.*, 2008, p.250). El tercer escalón relacionado a la construcción del self reúne tanto al plano cognitivo como al plano emocional, como se adelantó unos párrafos atrás para Anadí la mirada de la otredad hacia ella es un aspecto que se encuentra presente de forma recurrente. Léase con atención la siguiente cita textual:

Después de ubicar mi cuerpo entre otros cuerpos que han logrado encontrar asiento, comienzo, poco a poco, a reconocermé en las caras anónimas de los pasajeros, como si fueran espejos. Me veo cabizbaja, cruzada de brazos, leyendo un libro, con el rostro cansado... (Pinto, 2016, p.30)

El fragmento anterior muestra la manera en la que Anadí se reconoce en los demás pasajeros, ella logra identificar que su cuerpo ha tomado esas posturas, que su rostro ha mostrado ese cansancio. Nótese también el siguiente ejemplo: “Una mujer anciana se sienta a mi lado (...) Me mira de arriba a abajo, y de derecha a izquierda, haciéndome sentir una observadora observada” (Pinto, 2016, p.97). Es notorio que la protagonista hace un ejercicio empático y

analítico del estilo de vida que está llevando en la sociedad parisina e intenta hallar su rol y su lugar en dicha dinámica social, reflexiona en que ella es una observadora observada; es por ello que el tópico de la extranjería es tan importante en la construcción del *self* del sujeto femenino en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016).

Ahora bien, en el plano relacional con respecto a su familia ella detalla que es hija única y que cuando nació no la esperaban porque su madre confundió embarazo con menopausia, luego precisa que su papá quería ponerle Diana y la mamá invirtió las letras y así se llamó Anadí.

La protagonista, con la edad de 33 años, afirma:

Acepto que no soy una unidad. Cuando le conté a mamá que ahora pinto y escribo comentó que solo la gente inestable brinca, como un colibrí, de un arbusto a otro. Además que eso me iba a quitar tiempo para entablar una buena relación de pareja” (Pinto, 2016, p.47)

Las palabras de la mamá de Anadí, aunque no son determinantes sí son influyentes, en especial en los momentos en que a Anadí no llega a un resultado exitoso en una relación de pareja, es ante dicha circunstancia que ella señala su imposibilidad de entablar una relación por su ingenuidad. Anadí intenta abrirse paso en un ámbito competitivo; la inestabilidad que señala su madre ha sido una constante que la protagonista ha experimentado en el ámbito laboral asociado a la insatisfacción de verse limitada en su expresión artística. Sin embargo, debe recordarse que fue el abuelo de Anadí quien le expresó que tenía talento y la incentivó a ser artista y para Anadí su abuelo fue una figura fundamental en su decisión de convertirse en artista. Por lo tanto, el plano relacional a nivel familiar es significativo e influyente para el sujeto femenino, aunque no determinante.

Por otro lado, en su círculo de amistades cercanas también hay descripciones sobre la percepción de Anadí, por ejemplo, cuando Enrico la visita en el nuevo apartamento de la protagonista dice:

Me encanta el color de las paredes y el tapiz a rayas del sofá. Qué ambiente dan esas velas encendidas y tus grandes espejos que reflejan los bocetos y apuntes que has colgado en las paredes. Creo que ahora percibo más claramente cómo es tu país (...) Es muy diferente al apartamento anterior. El otro era más francés, este es más tropical. Más Anadí. (Pinto, 2016, p.114)

Como puede leerse en la cita anterior, Anadí queda homologada al tipo de decoración del apartamento en el que vive, pues para Enrico es una expresión de Anadí en esencia, resume al apartamento y por ello a Anadí bajo el adjetivo de: “tropical”. Dicha característica es

reduccionista, pero además se construye en oposición a ser francés, siendo así: más tropical significa menos francés. Esta imagen proyectada por Enrico sobre Anadí refuerza la postura desde la periferia en la que se ha situado en otras ocasiones el sujeto femenino, uno de los rasgos identitarios más significativos en la construcción del *self* de Anadí es su condición de extranjería y cómo esta se manifiesta desde su apariencia hasta impregnar los espacios que habita y la producción artística que genera.

En síntesis, el plano relacional para la construcción del *self* de Anadí es influyente en su accionar y en su autopercepción, aunque no se considera determinante. Anadí en diferentes momentos de la narración lucha contra las ideas que otros han dicho de sí y en ocasiones se haya luchando incluso consigo misma con tal de lograr una meta mayor como sucede en la transición de pintar rosas para dar paso al mural de la selva tropical.

Para finalizar, según los autores Botella *et al.*, es relevante tener en cuenta que el conocimiento respecto a su corporalidad implica un proceso permanente de reconstrucción, la propia representación y el autoconocimiento no se puede considerar como un producto finalizado, sino como el resultado de un proceso de continua reelaboración en cuanto a relaciones, discursos y narrativas cambiantes e indeterminadas. Al respecto los autores señalan:

en la construcción del *self* en general como en sus dimensiones de corporalidad en particular la relación entre construcción social e individual no es lineal sino dialéctica. En el mismo sentido que el concepto de causalidad circular postulado por el pensamiento sistémico, lo social influye en lo personal que a su vez influye en lo social en un bucle sin fin” (Botella *et al.*, 2008, p.250)

Aunado a lo anterior, Botella *et al.* (2008) señala que la relevancia que posee la imagen corporal en la configuración del sujeto y su autoestima se presenta mayormente en las mujeres, esto “las hace más vulnerables a narrativas dominantes cargadas de intereses comerciales que presentan el ideal de lo deseable y atractivo como sencillamente inalcanzable para casi un 95% de las mujeres reales” (p. 262). Para Anadí ser mujer y extranjera son características que desde la construcción social se encuentran aún en la periferia y que la hacen enfrentar un proceso complejo en cuanto a la construcción del *self*, tanto desde su posicionamiento ideológico en la dinámica cognitiva, emocional y relacional como en la imagen que permea su corporalidad.

b) Plano sensitivo de la corporalidad: esta sección está enfocada en el análisis del cuerpo como vehículo de placer o dolor, esto según los presupuestos de Botella *et al.* (2008), la corporalidad en su faceta de registro sensorial y procesador de información. Una corporalidad

que se configura como fuente de necesidades, impulsos e instintos, como un instrumento de actos propositivos. En el plano sensitivo de la corporalidad se analiza la perspectiva de la protagonista en cuanto a su vida sexual y a la experimentación de pasiones y aficiones que vinculan su corporalidad a dichas experiencias.

La perspectiva anterior sobre el plano sensitivo de la corporalidad es relevante debido a que el conocimiento de la realidad, incluida la conciencia de uno mismo, se percibe como un proceso continuo y no como un registro pasivo, según Guidotti (2013). Por lo tanto, las evocaciones a los recuerdos que provocan placer o dolor forman parte de “la existencia de una memoria íntima y de una memoria compartida entre próximos, de tal manera que puede afirmarse la vinculación entre el espacio corporal y el del entorno” (Guidotti, 2013, p.142).

Iniciando por el plano sensitivo de la corporalidad expresado en la vida sexual de Anadí, se pueden notar varios aspectos; el primero de ellos es que la protagonista manifiesta que la vinculación emocional a largo plazo y para un establecimiento de proyecto de vida conjunto se le dificulta. Anadí expresa: “La tan sonada independencia, que me vanaglorio de tener, la mayoría del tiempo se traduce en soledad. Aunque deseo formar pareja, me es difícil encontrar mi media naranja” (Pinto, 2016, p.47). Es decir, Anadí acepta que esconde tras la máscara de su independencia la soledad que siente y esto a su vez lo menciona cuando aborda el tema de pareja, por ello, la soledad a la que se refiere no es referida a sus amistades (con quienes tiene frecuentes encuentros) sino a la soltería. Inmediatamente después de las palabras anteriores agrega: “Cuando estoy decidida a decirle a mi jefe que no quiero pintar ni una rosa más, me inhibo y no le digo nada (...) encuentro en mi trabajo una fuente importante de realización y tengo todavía mucho por aprender” (Pinto, 2016, p.47). Nótese que al iniciar hablando de su vida amorosa luego se desvía bruscamente hacia el área laboral, esto refuerza el hecho de que Anadí evade el tema de su soledad y prefiere enfocarse en su carrera.

Un segundo aspecto se refiere específicamente a la corporalidad expresada en el acto sexual, Anadí detalla:

Su aliento en mi cuello estremece todo mi cuerpo. (...) acabamos cayendo sobre la alfombra, uno cae en brazos del otro, riendo a carcajadas. (...) Le muerdo la oreja con la punta de los dientes y comienzo a comerme ese doctorcito a besos. (...) Nos desnudamos uno al otro rabiosos de deseo. (...) Enroscamos los cuerpos sin dejar de besarnos. Se escapan gemidos y un placer vertiginoso sube desde la planta del pie hasta la punta de mis cabellos cuando al fin me penetra. (...) Cuando me hormiguean los brazos de tanto acariciarlo (...) me siento en la cama un gran rato a mirarlo dormir.” (Pinto, 2016, pp.164-165)

Este segundo aspecto deja ver una transformación con respecto a experiencias sexuales previas como las que tuvo con Gustave, en cuyo acto sexual hubo disfrute y manifestación corpórea del mismo, pero no una satisfacción con respecto al tiempo de intimidad. Anadí analiza: “Después de tanto tiempo sin amor, la experiencia que viví fue como un terremoto emocional (...) Me gustaría disfrutar sexualmente con él, sin prisa, sin miedo a ser descubiertos” (Pinto, 2016, p.88).

En esta ocasión Anadí también logra sentir y transmitir placer, lo cual suma a la construcción íntima y compartida que señala Guidotti (2013). Los estremecimientos, risas, mordiscos, roces, besos, gemidos, sensaciones percibidas en las penetraciones, hormigueos y miradas que Anadí detalla son externados hacia su pareja sexual: Roberto; y son disfrutados por ambos.

El romance con Roberto termina cuando Anadí se da cuenta por boca de su amigo Enrico que Roberto ha estado saliendo con la vecina parisina de Enrico hace mucho tiempo atrás, ante tal información Anadí reacciona de la siguiente manera:

me voy a encerrar al apartamento bufando como un toro. Borro el número de teléfono de Roberto y tiro con furia al basurero una fotografía enmarcada que me regaló. Me quedo largo rato sentada en la cama abrazándome, llorando y mirando el cristal roto del portarretratos. No sé que voy a hacer ahora que Roberto sale de mi vida. Nunca he amado a alguien tanto como a él, pero la sospecha de que nuestro romance es un triángulo me desmorona. Hasta el más bello de los recuerdos compartidos se me convierte ahora en pesadilla. Ya no me siento amada, pero no voy a lanzarme al Sena para dejar de sentir este dolor. (Pinto, 2016, p.191).

En este duelo que inicia por desamor Anadí se da el espacio para que sus emociones impregnen su cuerpo también; desde la furia que se acciona en los bufidos, borrar el número de teléfono, tirar al basurero la foto de Roberto en el portarretratos hasta la tristeza que la hace estallar en llanto mientras observa la foto ahora velada por los fragmentos de vidrio roto. Anadí no pierde contacto consigo misma, en su corporalidad halla refugio se abraza, se escucha, se da el permiso de cuestionarse y de aceptar que amaba a Roberto y que ahora debe replantearse su proceder. Además, se aclara a sí misma que, aunque esté viviendo un dolor muy marcado ella no transgredirá el límite de atentar en contra de su ser, no dañará su corporalidad.

Anadí es capaz de pasar por un “terremoto emocional” como lo expresó en su amorío con Gustave, conoce qué elementos le llaman la atención, como por ejemplo: los hombres con

uniforme (Pinto, 2016, p.123), pero además es capaz de vivenciar en su corporalidad el dolor que logra experimentar con igual intensidad que el placer, el cual se presenta particularmente ante la pérdida de seres amados.

Un ejemplo de la primera pérdida amorosa en París para Anadí se da con respecto al profesor mexicano: Luis. Ella detalla:

Luis fue el primer hombre en París con el que compartí el oxígeno boca a boca (...). Desmenuzamos juntos un puñado de palabras que definían nuestra identidad de extranjeros en esos momentos: exilio, añoranzas, discriminación, soledad, aversiones y preferencias gastronómicas (...) Los meses durante los cuales el azar nos unió, fueron un continuo abrirle la puerta al arte, a la aventura y a la imaginación. Prolongábamos el acto amoroso pintando de colores los pliegues que le descubríamos a nuestra desnudez (...) el olvido ha hecho trampas a mi memoria. (...) Los recuerdos de esos momentos de excitación e intimidad, están ahora tan difuminados por el tiempo como las fotos desteñidas del álbum familiar. (...) Durante las clases el roce fortuito de su mano y la mía me erizaba; sostener un instante su mirada me estremecía (...) Un día de junio él se marchó definitivamente a México (...) Con Luis se fue el hijo que una vez quisimos tener (...) Mi hoy era estudiar (...) Lloré por su ausencia más veces de las que él llegaría a suponer jamás, pero de muchas maneras me aferraba a mi vida en París sin él (Pinto, 2016, pp.130-133).

Este último ejemplo resume la manera en la que Anadí utiliza el ámbito profesional como su tabla salvavidas ante el dolor que muestra su corporalidad, ella enfrenta los procesos de duelo y llora ante la pérdida, pero se aferra a su sueño de triunfar en el arte.

Capítulo 4: Equipaje imprescindible: estrategias discursivas en *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry

Este capítulo tiene por finalidad profundizar en las estrategias discursivas que se emplean en *El sitio de Ariadna*, narrativa propuesta por Salaverry. Para dicho cometido, se tomará como punto de partida la pragmática. En primera instancia, se hace una revisión de las representaciones narrativas del sujeto femenino desarrolladas por Guidotti (2013), las cuales se circunscriben al nivel general de las estrategias discursivas. En segunda instancia, se explican y se ejemplifican las marcas deícticas y sus tipos; para lo cual se aplica la tipología que desarrollan Paz (2001) y Ramírez (2015). En tercera instancia, se desarrolla la estrategia discursiva de la paratextualidad según los criterios teórico-conceptuales de Genette (2001). A continuación, se profundiza en la inscripción del Yo retomando los postulados de Amícola (2007) y, finalmente, se culmina con el desarrollo de la estrategia discursiva del viaje, esto se debe a que en ambos casos se diferencian en denominación, pero su contenido y características son muy similares por los desplazamientos relacionado al otro/extranjero, esto según Todorov (2007).

Representaciones narrativas del sujeto femenino

Antes de comenzar el análisis respectivo es importante mencionar que la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry tiene ciertas particularidades con respecto a las estrategias discursivas propuestas por Guidotti (2013). En primer lugar, la estrategia de la exploración de la memoria personal se unificó con el capítulo del viaje introspectivo y la de referencias históricas con la estrategia del plano histórico, esto se debe a que en ambos casos se diferencian en denominación, pero su contenido y características son muy similares.

En segundo lugar, la estrategia de acentuar el componente visual (ilustraciones) no se encuentra en esta obra, de igual forma, tampoco la estrategia de personajes femeninos con demencia ni la de revertir el discurso religioso; sin embargo, ambas aparecen en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno y *María la noche* de Anacristina Rossi, respectivamente. Por otra parte, las estrategias del sujeto nómada, imagen de mujer positiva-negativa, modo íntimo de narración y temas de exilio o desarraigo se analizan a continuación.

a. Sujeto nómada: Guidotti (2013) se basa en esta categoría planteada por Braidotti (1994), cuyo pilar es que el sujeto femenino funciona bajo el nomadismo, es decir por desplazamientos

fronterizos y en medio de dichos desplazamientos es que registra su trayecto y adquiere elementos que modifican su visión de mundo.

Bajo el concepto anterior es que Ariadna se puede situar como un sujeto nómada en la obra estudiada de Salaverry. Presenta desplazamientos en dos grandes áreas: geográfica y psicológica (pensamientos, percepciones, sensaciones, fantasías y recuerdos), en esta última se incluye la representación artística y los roles que asume (hija, estudiante, amante) . Estas áreas se interrelacionan, pero para efectos de profundidad y claridad se explicarán de manera segmentada. geográfica;

1. A nivel geográfico: En primera instancia, Ariadna se sitúa como sujeto nómada en el área geográfica, pues realiza múltiples viajes de desplazamiento entre países, los mismos son emprendidos por razones distintas, en su mayoría aceptados por la protagonista, pero no propuestos por ella, en los primeros viajes que realiza hay una pesadumbre en su actitud al alistar maletas, pues muchos de los viajes se tiñen de conformismo hacia el destino que alguien más piensa que es el correcto para ella.

Ariadna se moviliza por diferentes naciones, primero se desenvuelve hasta su etapa colegial en su país natal: Costa Rica, luego su madre la envía a México, Distrito Federal para alejarla de Manuel:

Es mi madre (...) A mí me ignora. A mí no me habla. Conozco ese silencio. Premonición de desastre. Es un boleto de avión. Me lo entrega. Lo examino. Está a mi nombre. Con fecha inmediata, con destino lejano (...) Ese es mi destino. El destino se cumple (Salaverry, 2017, p.101)

Es en este primer desplazamiento geográfico que el sujeto nómada presenta resistencia, pues no se quiere apartar de Manuel, está muy enamorada y rechaza la idea de viajar lejos de su amado, pero siendo menor de edad debe subyugarse a la voluntad de su madre.

Una vez en México, D.F. la madre de Ariadna le escribe una carta en la que le expresa que mientras se resuelven los asuntos administrativos de la beca que se le otorgará a Ariadna para estudiar Artes Dramáticas, la joven debe dirigirse a Los Ángeles, USA con su tía Gema por unos meses y por recomendación de su madre estudiar inglés allí.

Pasado el tiempo vuelve a México y en esta ocasión expresa: “De nuevo México no sé si para bien o para mal” (Salaverry, 2017, p.112), este desplazamiento no está motivado por el sujeto nómada sino por un destino que ya fue trazado para ella por parte de su familia, ella acata

las órdenes y el itinerario que se le impone. Ariadna: “Deambula en ese nuevo mundo como si lo conociera, pero sin emoción, sin pasión” (Salaverry, 2017, p.114).

Estando en México ingresa con la beca a la Escuela de Teatro, en Coyoacán a cargo del maestro japonés Seki, y es ahí cuando el sujeto nómada reconoce que se siente cómoda en este ambiente: “desde el primer día encantada en la paz del apartamento Colonia Doctores (...) Encantada desde que bajo del autobús” (Salaverry, 2017, p.115). Durante su estancia en la Academia Ariadna presenta bloqueos para actuar. Su beca se suspende más adelante con la muerte del maestro Seki lo que desemboca en el regreso del sujeto nómada a Costa Rica para firmar unos documentos del finiquito de la beca, la madre le dice que será cuestión de unos pocos días, pero su estancia se extiende por tres años (1967-1970). Este desplazamiento representa para el sujeto femenino un encuentro con un pasado que solo le dejó pérdidas: “de un regreso al San José cárcel, San José mazmorra, con las marcas en sangre, la espalda lacerada, “si yo lo he hecho ha sido por mi propio gusto” (Salaverry, 2017, p.147).

Y aunque en este regreso el sujeto nómada se percata de que San José ya no es la misma ciudad que cuando partió por primera vez a México sigue afirmando que: “San José ha crecido, pero igual me resulta estrecho” (Salaverry, 2017, p.148). Además, Ariadna ratifica su deseo de volver a México, esta vez junto a Mauricio (pupilo del Maestro Agüero, pintor), pero nuevamente su madre es un obstáculo para el nomadismo fluido entre fronteras geográficas: “Su madre la hizo volver a Costa Rica. Pero le niega el regreso a México” (Salaverry, 2017, p.149). Siendo así, Ariadna con 20 años y sin los recursos económicos propios para financiar su regreso a México opta por quedarse en Costa Rica para estudiar Filología en la Universidad de Costa Rica (UCR), específicamente decide vivir en Barrio Escalante.

Ariadna se involucra en la Compañía Nacional de Teatro y establece una relación abierta, en principio, con Claudio, su profesor de Sociología en la Universidad, quien también es asistente de dirección en el Teatro, él es argentino. A Claudio se le presenta una oportunidad tentadora para dirigir el Departamento de Estudios Sociales en Los Andes y él accede, luego cita a Ariadna en Giacomín, una pastelería en Los Yoses (San José, Costa Rica), para proponerle que emprenda junto a él este viaje, al respecto Ariadna expresa para sí misma: “Me imagino que soy un juguete amado, amadísimo, del cual no puede ya prescindir” (Salaverry, 2017, p.219). Y accede a desplazarse de Costa Rica a Argentina.

Nuevamente, el sujeto nómada se desplaza por una motivación externa; sin embargo, esta vez no solo es empujada por una motivación externa, sino que aparece en paralelo su propia

motivación; el sujeto nómada emprende este desplazamiento para huir de la soledad, aferrándose a un ideal de estabilidad, incluso si esto le cuesta sus proyecciones y metas. Obsérvese la siguiente cita sobre el sujeto nómada: “de nuevo papalote (...) No quiere más soledad. No quiere más desesperanza. No le importan la Universidad, sus proyectos, el Teatro. Quiere estar a su lado irse con él. Construir, aunque sea en el aire, por fin una casa. Tal vez su casa” (Salaverry, 2017, p.219).

De tal manera los desplazamientos geográficos que emprende este sujeto nómada están marcados por deseos externos, Ariadna cual papalote es arrastrada por los intereses de los demás y no presenta resistencia. Sí tiene deseos de desplazamiento, pero no posee la voluntad de ejecutar esos deseos por sí misma, tampoco los expresa confiadamente a las personas de su entorno.

Para 1970 el sujeto nómada se sitúa en Buenos Aires, Argentina. Acompaña a Claudio como si fuera su esposa, conoce a la familia de él y recibe las miradas curiosas e inquisidoras que juzgan la relación por la diferencia etaria, ya que ella es mucho menor que él: “Ella en esa familia es lo más parecido a una bofetada” (Salaverry, 2017, p.224), la reacción de las amistades de Claudio también es de rechazo hacia Ariadna. En este punto el sujeto nómada se refugia en la ciudad misma:

la ciudad le permite respirar, la alivia del ahogo. Buenos Aires inmensa. Se enamora de cada ceibo, de cada palo borracho, de los aromos, de los plátanos orientales (...) Mientras camina sus parques la asalta París que recibió hace unos años. (Salaverry, 2017, p.226).

Para el sujeto nómada desplazarse por las ciudades es un alivio, vuelca su desplazamiento a las descripciones e inevitablemente surgen puentes que conectan desde el pensamiento un lugar con otro y un recuerdo con otro, como se profundizará en párrafos posteriores.

También es durante 1970 que Ariadna se desplaza a Mérida, Venezuela; primero se aloja junto a Claudio en un hotel de Caracas y luego se movilizan a Santiago de los Caballeros. El contexto es convulso y hay retenes frecuentes donde los soldados les piden identificación, destino y procedencia. Claudio se establece en la dirección de la cátedra universitaria y Ariadna no encuentra el Teatro como carrera en dicha institución. El sujeto nómada no se desplaza fluidamente en este sitio, identifica que las calles empedradas de Mérida, con sus casas de adobe y techos de teja son un disfraz de calma.

Su desplazamiento en Venezuela es doloroso y contempla los enfrentamientos políticos desde su ventana:

Un año en ese país de nunca jamás que no es el mío. Desde hace un año las cumbres de los Andes me ahogan como si cada tarde alguien matara a un niño ciego (...) Oigo desde mi apartamento las ráfagas de las ametralladoras (...) Los estudiantes se pronuncian, no aceptan, irrumpen para decir, para pedir, para exigir. (...) Los observo desde mi ventana cuando acomodan los neumáticos, (...) cuando chorrean la gasolina minuciosamente (...) en un intento por detener a los soldados (Salaverry, 2017, pp.234-235).

El sujeto nómada expresa que se siente al margen y es consciente de que es extranjera: “Se siente en un mundo que no es el suyo plantada allí tal vez por error” (Salaverry, 2017, p.238). Luego conoce a Nicole en una galería de arte y establece una amistad; cuando el sujeto nómada le expresa a su nueva amiga que se quiere alejar de la montaña y la nieve venezolana, Nicole le propone un viaje al mar de la zona caribe a Margarita u otra isla aledaña. El sujeto nómada accede, en este viaje intima con Nicole y explora su sexualidad al compartirla con aquella diplomática francesa.

Una vez de vuelta en Mérida Nicole le muestra las fotografías del viaje y Ariadna al contemplarlas piensa: “El Caribe se replica en costas y en islas (...) igual a las antiguas casas de mi Caribe” (Salaverry, 2017, p.245). La conexión geográfica se vincula al recuerdo, en este caso el sujeto nómada presenta un anclaje a su infancia, pues fue en el Caribe costarricense que transcurrió dicha etapa de desarrollo.

Posteriormente, Claudio le notifica a Ariadna que debe movilizarse a París pues tendrá una conferencia de Sociología y una reunión con los rectores; esto desembocará en una oferta laboral en algún otro lugar en vista de que el contrato de Claudio en Mérida está por expirar. A pesar de que pide que Ariadna lo acompañe ella se niega alegando que debe culminar el semestre en Venezuela antes de viajar:

Deberá esperar el final de clases. Se quedará preparando el traslado a ese otro destino, aún incierto. Podría ser en África, o tal vez América Latina. Aún no se define. No hay problema. Ella se acomoda a las circunstancias. Es lo mismo arriba, abajo, antes, después. Todo es igual. Todo es lo mismo. (Salaverry, 2017, p.248).

Al respecto se puede notar cómo el sujeto nómada toma una actitud conformista en la cual el destino (el lugar) deja de tener una importancia primordial. Asimismo, esto expresa un desarraigo en cuanto al nivel geográfico. No obstante, existe una tensión entre ese desarraigo y

la nostalgia que expresa el sujeto nómada al recordar ciertos sitios en los que se ha movilizado y en los que ha desarrollado su historia de vida.

Poco tiempo después (en la cronología de la narración corresponde al año 1972) Ariadna emprende un viaje a Bridgetown, Barbados a manera de escala por tres días para luego dirigirse a Europa, específicamente a Francia. Es en esta isla es que el sujeto nómada reflexiona sobre el papel de Manuel, pues afirma: “ [en] una isla perdida en el Atlántico lo entiendo, termino aceptándolo: el olvido es una sombra amarga. Y vos olvidaste... Manuel” (Salaverry, 2017, p.259).

Ariadna aborda el vuelo hacia París, antes de llegar a su destino se da un breve tránsito por Barajas y de allí despegar para arribar en el aeropuerto de Orly, París. Ella se queda en un hotel pequeño cerca de la Plaza de la Concordia junto con Claudio, quien la recibe alegremente, pero sin demostrar muchos sentimientos, en esos días él está muy ajetreado entre seminarios y reuniones; por ello, le comenta a Ariadna que París queda a su disposición, solo para ella: “París para ella. Decide disfrutarlo cada día. (...) Solo para ella. Una turista más en París” (Salaverry, 2017, p.266).

Una de las noches salen a cenar a un lugar formal y Claudio le da la noticia que su próximo destino de trabajo será Guatemala, él lo eligió para que Ariadna pueda desplazarse a Costa Rica con mayor facilidad, para el sujeto nómada este desplazamiento es inesperado y reacciona con sorpresa ante la noticia: “Ariadna siente el vértigo que la lleva en caída libre, en picada, hacia lo que será para ella un inframundo que todavía no conoce, que ni siquiera presiente: Guatemala” (Salaverry, 2017, p.277). Esto da paso a que ella se confiese a sí misma que no está preparada para ir a Guatemala (esto implica una aproximación a Manuel, a su pasado): “no puedo ir a Guatemala. No ahora. Debo tomarme un tiempo. Debo terminar de calmar mis mareas” (Salaverry, 2017, p.277).

A raíz del planteamiento del viaje a Guatemala y la percepción del sujeto nómada acerca de su incapacidad para enfrentar este desplazamiento es que se genera un nuevo destino, un destino que funciona como preámbulo, una preparación para el sujeto nómada. De tal manera, Ariadna le comenta a Claudio que antes de irse a Guatemala a ella le gustaría pasar unos días en Londres para visitar a su primo; quien además la ha invitado para que le ayude a atender unos asuntos y le ha dicho que la llevará a conocer Luxemburgo y Ginebra. Claudio está de acuerdo con que Ariadna haga este viaje.

El viaje a Londres, Inglaterra se sitúa en el año 1972. Ariadna llega a Heatdrow toma un taxi en vista de que se dio una confusión de horarios y por ello su primo no llega a recogerla al aeropuerto. Una vez en el taxi Ariadna nota que el otoño está presente en la ciudad y eso la hace apreciar los colores que toma esta. Al tocar a la puerta de la casa de su primo accede a un espacio familiar, en el que Ariadna se siente bienvenida, pero en el cual también pasa gran parte del tiempo sola porque su primo se va a trabajar. En uno de esos espacios de soledad, al escuchar los tictacs de los relojes, se confiesa a sí misma que Guatemala es “Donde no debe ir. Donde no quiere ir” (Salaverry, 2017, p. 282). Ante tal confesión Londres se convierte en un espacio físico de transición en el que el sujeto nómada oscila entre la evasión y la preparación para enfrentar su destino: Guatemala. Guatemala representa el encuentro inminente y temido por Ariadna, Guatemala es Manuel.

En Londres es donde el sujeto nómada se refugia, confiesa que se recluye en la casa de su primo, pero llega un momento en el que decide ceder a la insistencia de su familiar por salir y donde además decide comunicarse con el Gato, contacto que le dio Nicole. Obsérvese la siguiente cita: “Me significa un esfuerzo inaudito, pues no quiero moverme del refugio inventado que es la casa en Kensington (...) Me animo. Está bien. Lo llamo” (Salaverry, 2017, p.282). El Gato pasa por ella media hora después de la llamada a partir de ese día establecen la rutina de pasear en las heladas tardes londinenses, el Gato le muestra cada vez un lugar nuevo a Ariadna; conversan sobre sus motivaciones, sobre su pasado, sobre sus países de origen y el sujeto nómada logra desplazarse por estos tópicos percibiendo un ambiente de comodidad y confianza; lo cual llama la atención porque el Gato es un desconocido para ella, pero justamente es ese aspecto el que la desinhibe, le resta el peso de la justificación y de la explicación de su pasado.

Si bien es cierto que, el tránsito por Londres es una pausa para el sujeto nómada, también es cierto que es una “pausa activa”; puesto que, Ariadna aprovecha para aceptar su miedo al encuentro con Manuel, toma decisiones al respecto. Al principio sólo estaría unos días en Londres, pero su estancia se alarga a poco más de dos meses, en ese tiempo: evade, se cuestiona y decide.

Además, es hacia el final de su estancia en Londres cuando el sujeto nómada se somete a una cirugía uterina por parte del doctor Anthony, quien luego de dar de alta a su paciente la invita a salir. Ariadna accede. Conoce a la familia del médico y se convence de que no podrá lograr la sintonía con esas personas y aunque el médico le afirma que su familia la adora ella está convencida que pertenecen a mundos distintos y que el mundo que le propone él no es el que ella

desea para sí. Mientras el médico le habla ella piensa: “Pero ese no es su barrio, ni esa su casa, ni tampoco sus árboles. Una vez más se mira desde fuera. Está sola. Tal vez sea la hora, finalmente, de encontrarse” (Salaverry, 2017, p.296). Luego de esto se despide del médico y toma un taxi, sabe que su estancia en Londres ha llegado a su fin.

De tal manera, es en Londres donde el sujeto nómada toma la determinación de enfrentar Guatemala y la latencia de Manuel. Es en este espacio geográfico que por primera vez el sujeto nómada presenta una sincronización entre lo que siente, lo que desea y el destino geográfico al que se dirige. Su siguiente desplazamiento es intencionado, su movimiento hacia Guatemala ha sido influido por el contexto londinense en el que se gestó una modificación en su visión de mundo: no huir más.

Para 1973 Ariadna aterriza en Ciudad de Guatemala, allí la esperaba Claudio. Cuando se da esta llegada a suelo guatemalteco el sujeto nómada: “decide que ya es hora de ir a Guatemala. Podemos seguir. El pasado ya es pasado. Guatemala no tiene por qué ser un peligro” (Salaverry, 2017, p.301). El desplazamiento hacia este otro espacio fronterizo representa para el sujeto nómada un enfrentamiento con su pasado, un proceso interior de dejar atrás aquello que la hirió y continuar con su vida.

Ariadna acepta que le tomó mucho tiempo determinarse a enfrentar su pasado: “Ocho años más tarde. Ocho años en que viví resurrección y muerte, muerte en vida, que es la peor de las muertes”. (Salaverry, 2017, p.301). Además, señala que: “aterrizo en La Aurora, en ese aeropuerto casi familiar. Lo conozco como si hubiese estado antes allí, cada sala, cada rincón. El salón principal con las constelaciones dibujadas, marcas de fuego” (Salaverry, 2017, p.301). La familiaridad del sujeto nómada con este espacio se gestó en las descripciones pormenorizadas de Manuel.

Ahora bien, el sujeto nómada se expresa de la siguiente manera con respecto a la resolución que llevará a cabo en suelo chapín:

Decido que Guatemala es sorda, ciega, muda. Y que no hablará del pasado. Al menos en lo que a mí me concierne. Que se habrá ya tragado a sus muertos. Que no habrá estelas, cementerios, ni monumentos para los muertos que fueron, ni para los que aún permanecen pero cubiertos con la lápida de la clandestinidad o con la lápida aún más pesada del olvido. (Salaverry, 2017, p.301).

Como puede observarse en el proceso de superación del pasado que ansía llevar a cabo Ariadna, en un principio se da una negación asociada al espacio fronterizo del país, Ariadna no transita de manera fluida por este territorio, el sujeto nómada más tarde confiesa:

Guatemala sólo tu nombre me eriza la piel. Solo tu nombre, Guatemala, me rompe la piel. Aunque intente creer que no es así, aunque crea que es posible seguir adelante. Solo tu nombre me deja en carne viva, palpitando. (...) En esa realidad de huesos expuestos, de torturas y asesinatos (Salaverry, 2017, pp.301-302).

Igualmente, el sujeto nómada asocia el territorio geográfico con un peligro no solo a nivel emocional, sino también a nivel político: “Las noticias son esas. Un día y otro. Guatemala peligro. No hablar, no decir, no denunciar porque la muerte acecha” (Salaverry, 2017, p.302). Luego se da un traslape entre las fronteras, pues Guatemala a nivel político se vuelve un sinónimo de Costa Rica y aún más allá, cubre la historia de los países centroamericanos. Nótese el siguiente fragmento donde se efectúa el desplazamiento y homologación de espacios: “Esperar un destino distinto para nuestros países en donde cada día se azuzan los perros del hambre, de la tortura, del asesinato, de la impunidad” (Salaverry, 2017, p.302).

En Guatemala el sujeto nómada se implica políticamente, abre las puertas de su apartamento para que jóvenes preparen materiales en los que se difundirá al pueblo la información que los medios de comunicación oficial esconden. Ella se encarga de transcribir los textos y llevarlos discretamente a la imprenta y traerlos de vuelta para su difusión. En medio de este movimiento se relaciona con personas de diferentes nacionalidades: mexicanos, salvadoreños, nicaragüenses.

El sujeto nómada reconoce que en este movimiento de oposición “los más osados, los más vehementes [son] los extranjeros” (Salaverry, 2017, p.302). Al respecto la profesora que imparte Pedagogía en la universidad exhorta a Ariadna a dejar esa osadía: “Usted, Ariadna, en alguna medida tiene inmunidad, extranjera con estatus especial. Pero los otros...cuidado” (Salaverry, 2017, p.304). Ciertamente, Ariadna durante su estancia en Guatemala se queda en una zona que le asegura cierto estatus y seguridad: “Zona 10. Muy exclusiva. Su casa: ladrillo y hierro resuelto por un arquitecto sensible”. (Salaverry, 2017, p.304). Por lo tanto, el sujeto nómada no se posiciona desde la misma perspectiva que el resto de las personas implicadas en el movimiento, ella posee privilegios.

Por otro lado, es en Guatemala que se da el reencuentro del sujeto nómada con Manuel, en el restaurante Fu Lu Sho, donde ella lo identifica, lo percibe y lo ignora, él se dirige hacia la mesa en la que Ariadna se encuentra con Claudio, pero al ver que Claudio le toma la mano a ella y la besa, Manuel decide solo pasar y rozarle el hombro. A partir de este encuentro el sujeto nómada queda “temblando, en un temblor que no cesará en tanto viva en Guatemala, acorralada entre su maltrecho amor por Claudio y la pasión por él [por Manuel]” (Salaverry, 2017, p.309).

De tal manera, Guatemala ahora es el territorio de la premonición cumplida. A los pocos días un auto se estaciona frente a la casa de Ariadna, es Manuel, empiezan a salir todas las mañanas, nuevamente se involucran a nivel afectivo y Claudio se da cuenta sin hacerlo explícito y aunque él pregonaba su flexibilidad y la libertad de su relación abierta no soporta que Ariadna se fije en alguien más. Claudio y Manuel se reúnen, no llaman a Ariadna, la conversación entre ellos se desconoce, pero luego de esta Claudio no es el mismo, el silencio se apodera de él y Ariadna decide desplazarse, preparar su maleta e irse de Guatemala.

El último país en que específicamente se sitúa a Ariadna es en Guatemala. Llama la atención que el sujeto nómada nunca menciona hacia dónde partirá luego de dejar atrás el país chapín. No hay rastros semánticos en el último capítulo de la novela que la asocien a Costa Rica. El sujeto nómada no enuncia su siguiente desplazamiento geográfico. Solo se detallan fragmentos que evidencian que ella partirá: “Cada uno seguirá su propio camino. Es decisión de ella. (...) Ariadna lleva su maleta a la habitación de al lado. Allí se quedará hasta que sea el momento de partir. Que no tardará mucho” (Salaverry, 2017, p.318). Incluso el sujeto nómada detalla qué lleva en su maleta. Finalmente, ella afirma que en definitiva saldrá de Guatemala, culmina afirmando: “En una mañana luminosa, de cielo azul sin nube, de cielo que se derrumba sobre los techos de tan azul con el que brilla, por mi propio gusto me iré de Guatemala” (Salaverry, 2017, p.320).

Ahora bien, en el Epílogo que se ubica temporalmente “muchos años después”, sin precisar cuántos, se detalla:

Esta vez la mudanza no es mía. La casa no es mía. La vida no es la mía es de mi hija y en su vuelo de alas fuertes, se asienta después de andar por distintos países, sigue el destino de su madre, es decir el mío. Pero ella desde un inicio dueña de su vida (Salaverry, 2017, p.322).

A partir de la cita anterior se puede intuir que con “asentarse” se refiere al desarrollo del resto de su vida en su país natal: Costa Rica. Y mediante el parangón entre la vida de la hija y la madre se ratificaría el nomadismo de los sujetos hasta llegar al destino final que a su vez funcionó como punto de partida. Además, en el Epílogo Ariadna encuentra una carta de Manuel sin abrir, en la que se registra: “Panamá, martes y las dos de la mañana. – 1964” (Salaverry, 2017, p.324). En ese año Ariadna permanecía en San José concluyendo su bachillerato en educación media. Por lo tanto, aunque no hay evidencia textual explícita de que el último desplazamiento del sujeto nómada se da hacia su país natal, es mediante los procesos de inferencia que se puede situar este como la última frontera geográfica hacia la que se desplaza el sujeto nómada.

2. A nivel psicológico: *Sobre los sentimientos, pensamientos, percepciones, sensaciones, fantasías y recuerdos del sujeto nómada*

En primer lugar, se identifica el sentimiento de soledad, pues Ariadna le da énfasis al discurrir constantemente al respecto. Un ejemplo se encuentra en la siguiente cita:

Visto mi soledad con tus palabras, me consuelo en tu recuerdo, vivo de sobresaltos, de los espacios que la memoria propone para guardar secretos que son de vida vivida, de códigos confusos, pues no uso las palabras, sino para hacer de ellas una fiesta con la cual celebrar el amor (Salaverry, 2017, p.82)

El sujeto nómada se mueve de la soledad hacia el espacio de la memoria, en la memoria es donde encuentra compañía. Además, Ariadna afirma que se expresa en un código confuso, no en el código verbal; es decir, el sujeto nómada transita por este espacio con un lenguaje diferente y propio. Al respecto, la memoria es el medio por el cual Ariadna va y viene del pasado al presente, es por su memoria que el sujeto nómada revive sucesos dolorosos o felices. Entre los recuerdos más reveladores se encuentra el desplazamiento hacia la niñez: “La memoria me devuelve al lugar de años atrás” (Salaverry, 2017, p.203). Ariadna recuerda cuando de niña practicaba ballet y eso la satisfacía enormemente, pero también recuerda que fue durante su niñez en el Caribe cuando un hombre por primera vez la violentó sexualmente al tocar sus partes íntimas en medio del mercado.

El sujeto nómada constantemente se desplaza de su realidad a sus recuerdos, es decir se mueve del presente al pasado; por ejemplo, cuando recuerda lo siguiente: “Venus que brilló para ella desde la ventana de un hotel en su San José ahora lejano, donde inventó su casa y fue feliz” (Salaverry, 2017, p.106). El desplazamiento hacia San José (su casa: el teatro y el ámbito

académico) la llena de nostalgia y recalca el hecho de que el lugar en el que se encuentra establecida le es ajeno.

Igualmente, Ariadna llega a reconocer su descontento hacia la realidad que vive, en sus palabras: “No me gusta lo que siento, porque soy solo una vasija que se va llenando de sombras a veces inmundas y esas sombras no me dejan respirar” (Salaverry, 2017, p.83). Una vez más aparece la soledad, esa sensación de vacío, de ser solo una cáscara, un receptáculo, las sombras de los hechos vividos en el pasado son reiterativas a lo largo de todo el relato, ejercen una presión sobre el sujeto nómada, atormentan a Ariadna y la llevan a cuestionar sus decisiones; y con ello, sus desplazamientos.

Ya en la isla de Barbados Ariadna expresa otra manera de experimentar la soledad:

Se quedará tres días en un pequeño hotel. Sí. Sola. Por primera vez la soledad no es una carga. Se percata de que por primera vez la soledad no es sinónimo de abandono, sino es el aire que entra a sus pulmones en bocanadas potentes, es el sol de esta tarde con el mar a su lado, y sobre todo es el tiempo de escuchar sus mareas (Salaverry, 2017, pp.255-256).

La soledad que logra experimentar el sujeto nómada en tal ocasión es poco habitual en su historia de vida. Desde este punto de vista, la soledad se resignifica como destino para Ariadna y le permite probar la libertad, su propia compañía y la tranquilidad. El tránsito por esta frontera de soledad contribuye al cambio de reacciones en el futuro de Ariadna. Dentro de la inestabilidad mostrada a nivel emocional por el sujeto nómada la soledad positiva logra despojar del tinte nocivo de abandono y dependencia los períodos donde se carece de una pareja.

No obstante, cuando se avecina el desplazamiento a Guatemala surge en el sujeto nómada un pensamiento cuando se queda sola en la casa del primo en Londres:

En el desierto que es la casa escucha los segundos de los relojes avanzando sin pausa. Se replican en su interior. Solo eso. Se va llenando de tictacs impacientes. No los puede callar. Dentro de ella marcan el tiempo sin detenerse un momento, inclementes. Los minutos, los segundos que la acercan a Guatemala. Si queda un silencio los relojes invaden, la repletan. Y si se descuida se apropian de todo, van creciendo más, más hasta abarcar cada espacio, hasta ensordecerla.” (Salaverry, 2017, p. 282)

En dicho momento el sujeto nómada experimenta la soledad aunada a la impaciencia. El tiempo está catalogado en el transcurrir de los segundos que marcan los relojes, en el silencio de una casa que no es la suya. Está sola y abrumada porque se acerca el momento del encuentro con Manuel en Guatemala. El sujeto nómada opta por abandonar la soledad y llenar sus días con los paseos por Londres, saturarse de conversaciones con el Gato y refugiarse en los besos y caricias que aquel extranjero le ofrece. Se desplaza de la confrontación a la evasión, de la soledad a la compañía, esto se da simultáneo a los desplazamientos geográficos.

Otro de los sentimientos que experimenta el sujeto nómada es la incertidumbre. Por ejemplo, luego de que Ariadna vive en Mérida y ante el desplazamiento a París para alcanzar a Claudio, ella afirma: “Estoy en tránsito por pasadizos por donde camino a ciegas. Palpo paredes cenagosas, hundo los pies en un limo espeso. No sé cómo salir de ese mundo subterráneo. ¡Y no sé cuál será el futuro!” (Salaverry, 2017, p.250). Como puede observarse el desplazamiento geográfico se asocia con un proceso psicológico; en este caso la percepción de Ariadna ante el recorrido se detalla mediante los sentidos: la carencia de la vista y la descripción del tacto al palpar “paredes cenagosas”, las cuales representan la inseguridad, un apoyo resbaladizo, esta sensación se refuerza cuando el sujeto nómada precisa que sus pies se hunden en un limo. En otras palabras, el terreno por el cual transita metafóricamente el sujeto nómada es un terreno voluble, cambiante, inseguro, es el mundo subterráneo, el cual representa el mundo interior de Ariadna. De tal manera el nomadismo se da entre las fronteras de la superficialidad (la apariencia que el sujeto nómada muestra a las demás personas) y el plano psicológico (un lugar hostil y poco definido en muchas ocasiones, el espacio del conflicto).

Además de la incertidumbre el sujeto nómada experimenta la apatía, por ejemplo, al llegar a Argentina se cuestiona: “no entiendo muy bien por qué nada me asombra. Por qué siento que nada me es ajeno, que conozco lo extraño y lo propio, o que no conozco nada o que nada me importa realmente” (Salaverry, 2017, p.223). En varios momentos el sujeto nómada presenta una desmotivación ante los desplazamientos geográficos, en especial aquellos que no han surgido de su iniciativa. Asimismo, la familiaridad o el distanciamiento que percibe en los espacios en los que se desenvuelve varía de acuerdo al estado emocional del sujeto nómada.

Por otro lado, el sujeto nómada también experimenta el sentimiento del miedo, por ejemplo, una vez en París durante los días que Claudio estaba muy ocupado Ariadna sale a recorrer la ciudad y afirma:

El frío, o simplemente el miedo la pone a temblar, la hace desplazarse cada vez más deprimida, perseguida por las sombras que se alargan en la calle. Pero ese miedo físico afirma en su recién alumbrada convicción de que no puede darse por vencida, que no puede ser débil; ahora dispuesta a borrar sus fantasmas, a vivir finalmente una vida de ella y para ella. (Salaverry, 2017, p.268)

Mientras el sujeto nómada se desplaza por la ciudad la embarga el miedo, en principio un miedo “físico” de que esté siendo perseguida lo que la lleva a reflexionar sobre su decisión de dejar el miedo que antes la ataba a confrontar su pasado. Se da el desplazamiento del miedo asociado a la debilidad a la convicción del enfrentamiento con el pasado.

Otra de las maneras en que se da el nomadismo es mediante las sensaciones que experimenta Ariadna, por ejemplo, durante el baile cuando “Manuel la lleva hasta la pequeña pista (...) la mece tiernamente, canciones de soledad y despedida, un abrazo para irse de ese San José en la tarde ya de aguacero y vivir en París por un momento” (Salaverry, 2017, p.36). En tal situación el sujeto nómada parte del apego del momento hacia Manuel y de las palabras que escucha sobre París para dejarse envolver por el ambiente y trasladarse mediante la ficcionalidad a Francia.

Ahora bien, una vez que el desplazamiento a París por parte del sujeto nómada no solo se da a nivel de la ficcionalidad, sino en el plano geográfico, el papel de los sentidos vuelve a tomar relevancia. Léase atentamente la siguiente cita al respecto:

de pronto detenida en una fila interminable, oliendo un olor nuevo en el aire porque cada país, cada lugar, cada persona, cada objeto tiene su olor, su propio y personal olor que lo hace único. Vivir la vida desde los sentidos, no conformarse con uno. Ese placer erótico de la inversión total, no limitada a un aspecto. Y ella en medio pasillo tumultuoso oliendo el aire que le huele a novedad olfateando descubriendo en el olor la maraña que es París ya desde su aeropuerto (Salaverry, 2017, p.265)

En la cita anterior se puede apreciar cómo el sujeto nómada reflexiona acerca de la importancia de los sentidos al conocer un lugar y no solo eso, sino que propone una filosofía de vida: “vivir desde los sentidos”, de tal forma el olor representa una marca de identidad. No obstante, ante el nomadismo el olfato no es el único sentido recurrente pues también se alude a la vista, por ejemplo una vez que Ariadna llega a Londres piensa: “Cada ciudad por la que transita es un mundo de colores en disonancia con sus sombras. Olores, colores. Una fiesta para los sentidos” (Salaverry, 2017, p. 281).

Debe tenerse en cuenta que este vínculo de los sentidos con el desplazamiento del sujeto nómada no es meramente positivo y favorable; es decir, los sentidos no exaltan solo “lo bello”, al contrario, los sentidos dibujan un perfil más completo de los lugares visitados con aspectos positivos y negativos. En esta línea es que se puede leer el siguiente fragmento: “quisiera pegarla contra el muro, interrumpir el sonido, que me deje en paz el sonido, tal vez, si golpeo la cabeza contra el muro... Guatemala se ha convertido en una sombra ominosa de la cual quiere escapar” (Salaverry, 2017, p. 287). En este caso los sentidos le juegan una mala pasada al sujeto nómada, pues al llegar a Londres los relojes del apartamento de su primo se convierten en una tortura emocional, con cada tic-tac se acrecienta la sensación de proximidad ante el desplazamiento geográfico que tanto teme Ariadna. Es por ello que expresa el deseo de interrumpir el sonido.

Se vuelve a dar un deseo de anular el sentido del oído cuando Manuel y Claudio hablan, pues Ariadna expresa: “No quiero oír. Quiero y no quiero oír. (...) En oídos cerrados no entran dolores, no entran pasiones. No oír, no sentir, no pensar” (Salaverry, 2017, p.316). En esta situación los sentidos se mezclan con los sentimientos, la impotencia y el miedo que el sujeto nómada externaliza ante un suceso temido: el encuentro de Manuel con Claudio, la incertidumbre de no saber qué están diciendo sobre ella, desea oír para estar al tanto, pero a la vez no lo desea porque lo que puede escuchar le puede ocasionar dolor; por eso la negación de sentir y de pensar, puesto que la percepción mediante los sentidos puede llevar al sujeto nómada a experimentar mucho sufrimiento, puede abrir las heridas infectadas de su pasado y ese desplazamiento no desea llevarlo a cabo, sino huir, escapar, alejarse, tal y como lo hace luego de la conversación entre sus dos amores.

Ahora bien, con respecto a los recuerdos por los que se moviliza Ariadna destacan aquellos sobre la infancia, las parejas y los períodos o espacios académicos, por ejemplo, obsérvese la siguiente cita: “Guatemala y de nuevo la Universidad de nuevo estudiante trato de encontrar un sitio y la realidad de ese país del cual sé mucho y al mismo tiempo muy poco” (Salaverry, 2017, p.302). Ante las vivencias del presente Ariadna alude a las experiencias pasadas, de tal manera se desenvuelve en los espacios presentes situando puntos de referencia con su pasado. Para el sujeto nómada el ámbito académico trajo libertad, representa su hogar, un espacio en el que se siente más cómoda.

Igualmente, en la cita anterior la referencia a una de sus parejas se implica en el fragmento “del cual sé mucho y al mismo tiempo muy poco” refiriéndose a que conoce mucho de Guatemala por boca de Manuel, quien pormenorizadamente le describió espacios físicos y el contexto

sociopolítico; pero al mismo tiempo sabe poco porque es la primera vez que pisa Guatemala y tiene un contacto directo no solo con el territorio sino con las luchas sociales que acaloran las calles del país.

También en Guatemala Ariadna reconoce que “ella (...) ya está colmada, sin espacio, que no puede quedarse con ninguna [referencia a la prosperidad, longevidad y felicidad], que ha sido sitiada por la vida y que está marcada con al menos tres heridas” (Salaverry, 2017, p.306). Ariadna va junto con Claudio a un restaurante chino llamado Fu Lu Sho (prosperidad, longevidad y felicidad) y la reflexión que se desprende a partir de traducir cada palabra china es revelador; el sujeto nómada se confiesa sitiada por la vida, en tal contexto ella está saturada por hechos que a lo largo de su historia la han marcado y que no le dejan espacio para escoger entre ninguno de los aspectos mencionados. El sujeto nómada no logra transitar hacia un espacio de aceptación y superación.

Con respecto a los desplazamientos del presente a los recuerdos de la infancia se puede acotar el siguiente fragmento como ejemplificación:

Ariadna mira el trozo sangrante de carne y comienza a navegar por ese extenso país que es la memoria y ya no está más en La Bastille, el pequeño restaurant francés aposentado en el encanto del Paseo Colón (...), ya no está José Manuel al frente, sino que está ella con solo cuatro años despidiendo a su madre en el andén de un tren que pone su vida a rodar hacia el primero de los muchos desastres que la han herido” (Salaverry, 2017, p.166).

La cita anterior se contextualiza durante la cena que se da con el cónsul José Manuel, el detonante del desplazamiento es el trozo de carne sangrante el cual metafóricamente representa a Ariadna. A partir de esta imagen se traslada mediante su memoria a la infancia y en ella se sitúa el conflicto afectivo con la madre, la separación por trabajo, su madre en San José y el sujeto nómada en el Caribe. De tal modo, el nomadismo lleva consigo la marca del dolor para Ariadna desde la infancia.

En cuanto al área de la sexualidad el nomadismo es recurrente, Ariadna se desplaza hacia fuera de sí misma o se arrincona en sí, como si dejara el cuerpo a manera de cáscara o intentara bloquear una parte de ella misma, para ilustrar este punto se recurre al momento en que Manuel tiene relaciones coitales con Ariadna de una manera agresiva y egoísta, centrado en su propia necesidad de satisfacerse, sin importar la preparación del cuerpo de Ariadna:

Los recibe una habitación pequeña (...) Se siente mal. El lugar le repugna (...) Ella trata de conjurar la magia de sus encuentros anteriores, no estar allí, pero estar con él necesito poder vestir con un traje distinto lo que está sucediendo cierro los ojos trato de imaginar que no estoy (Salaverry, 2017, p.92)

El primer desplazamiento se da con respecto al plano físico, pues el sujeto nómada imagina estar en un lugar diferente y no en una habitación que rechaza. El segundo desplazamiento se da con respecto a la acción agresiva a nivel sexual pues Ariadna se aparta y deja que Manuel use su cuerpo mientras ella piensa en encuentros sexuales anteriores que fueron placenteros, se traslada a recuerdos que sustituyan el presente y el accionar de Manuel.

También se da un desplazamiento en los momentos de fragilidad que experimenta el sujeto nómada; por ejemplo, en la ocasión en que Olga y Cata sacan a Ariadna de las llamas (fue en este evento cuando se incendiaron las cartas de Manuel con un cigarrillo que Ariadna dejó a medio fumar en la cama sin darse cuenta porque había bebido mucho). Olga y Cata le dicen a José, el psiquiatra, que Ariadna se encuentra sentada en el baño, con la ropa empapada en la sangre y que ella: “Está mal. Esa muchacha está mal. Lo mejor será que busque otro sitio donde vivir. Acá no podemos hacernos cargo. Además es un peligro y un compromiso” (Salaverry, 2017, pp.129-130).

Luego de esto José se lleva a Ariadna de la casa de Olga y Cata e intenta darle soporte emocional desde su posición profesional, pero la protección y apoyo que le ofrece en un principio se transforman en un intercambio: el apoyo por el cuerpo. José se frustra ante el silencio del sujeto nómada y deja las palabras de la terapia a un lado para acercarse a Ariadna buscando el encuentro sexual. De tal manera el sujeto nómada:

Por un momento recuerda los besos púdicos de Mauricio. No quiero pensar en la boca de Manuel. En los besos de fruta de Manuel. (...) Lo que ahora sucede es un rito que reconozco. Pero no participo. Siento tu corazón precipitado latiendo junto al mío. Pero mi cuerpo no está. Y mi mente tampoco. Ajena. Porque es igual estar allí o en cualquier otro sitio” (Salaverry, 2017, p.132)

El primer desplazamiento se da de forma geográfica, el sujeto nómada no vivirá más con Olga y Cata, sino con José. El segundo desplazamiento se propicia ante “el rito”, es decir el encuentro sexual con José, en este el sujeto nómada se desplaza a los recuerdos en el ámbito amoroso con respecto a Mauricio y Manuel y luego se desplaza a la no participación en el acto

sexual mediante una negación corporal y psicológica, un sitio de sí misma a través del aislamiento voluntario, una barrera que la traslada lejos de la habitación donde acontece el encuentro sexual de manera figurativa. Este tipo de desplazamiento sirve como barrera.

En algún momento Ariadna llega a pensar que el maestro Seki ha creado una estrategia en su contra al suponer que ella era virgen y que por eso la envió donde José:

El Maestro sostiene que las vírgenes son una molestia. (...) -cree Ariadna- un hombre se considera con la potestad de manifestarse, de decidir sobre derechos, sobre necesidades, incluso sexuales, de las mujeres. Y una ola de rabia la empapa de pies a cabeza (...) un hombre inteligente, un hombre sensible, opina sobre la sexualidad de las mujeres, pretende definir destinos que no le atañen cosificando a las mujeres. La idea la aterra” (Salaverry, 2017, p.137).

El pensamiento que expresa el sujeto nómada en la cita anterior se contrapone a su accionar, pues en ocasiones anteriores la forma de vivir la sexualidad ha sido desde la restricción, el aislamiento y el utilitarismo, pues Ariadna ha permitido que dispongan de su cuerpo. Pero en el fragmento anterior se da un cambio en el pensamiento del sujeto nómada, el sentimiento de ira la alberga y argumenta que ningún hombre, por muy sensible que este se declare, tiene el derecho de opinar sobre la sexualidad femenina.

Esta contraposición se exalta cuando Ariadna tiene el encuentro sexual con Nicole y Claudio, el sujeto nómada expresa: “Cierro los ojos, pretendo que no estoy, en ojos cerrados no entran visiones, en ojos cerrados no entran pasiones, en ojos cerrados no entran dolores, en ojos cerrados... estoy aquí pero no” (Salaverry, 2017, p.247). Como se puede observar nuevamente el sujeto nómada se aísla y se desplaza al margen de sí misma, aquel pensamiento de oposición y de ira ante un tercero que escoge o ignora las necesidades sexuales femeninas se disipa en el campo de la realidad y la acción.

En Venezuela, luego del trío llevado a cabo con Nicole y Claudio, el sujeto nómada reflexiona mientras contempla “la blancura del Pico Bolívar y su corona helada, trata de recobrar el aliento, respira profundo, no sabe si regresar o irse definitivamente mientras la humedad de la noche le cubre de estrellas diminuta en la cabeza” (Salaverry, 2017, p.247). La relación sexual establecida con Nicole y Claudio hacen que el sujeto nómada desee desplazarse no solo a nivel psicológico, sino también geográfico.

Ahora bien, cuando el sujeto nómada se sitúa en Barbados se exalta un elemento particular en cuanto a la sexualidad: la masturbación, Ariadna expresa su sexualidad. Cuando se relaciona consigo misma no se da un aislamiento ni un desplazamiento al margen de sí, sino todo lo contrario, el sujeto nómada reconoce que se siente viva y acepta su cuerpo como su territorio. Léase con atención la siguiente cita:

aquí, expuesta, abierta el placer en el imperio de la soledad, sólo mi mano que acaricia, para volver a sentir cómo palpito, cómo mi vagina es un nido inconforme, repleto de deseo, sólo mis brazos que me abrazan, mis manos que recorren la tibia riñón desde las nalgas, mi cuerpo vivo y mi mano, sustituta de la tuya, vencedora de todas las otras manos es la única que me acerca al placer, a ese placer sin fondo que se acuna en el vientre, y crece, y se desborda” (Salaverry, 2017, p.257).

El sujeto nómada recorre su cuerpo y durante el tránsito que hace por su propia piel en exploración sustituye la mano de Manuel por la suya, recuerda cómo la acariciaba con pasión y cariño en los primeros momentos de la relación, afirma que ha sido la mano que le ha provocado placer y ahora es la del sujeto nómada la que le brinda tal satisfacción: “Sentí mi mano, mi sabor. Sentí mi piel ardiendo. Loba que busca su aullido y no lo encuentra. Este es mi territorio y tendrá que ser mi destino”. (Salaverry, 2017, p.257).

La sexualidad por la que transita el sujeto nómada es compleja, presenta contradicciones, los desplazamientos en este terreno han estado marcados por la violencia, por la frustración, por los deseos de satisfacción unilaterales; sin embargo, también se plantean trayectos donde se expresa la apropiación del cuerpo y la oposición a nivel argumental en contra de una tercera persona que pretenda establecer los deseos sexuales de una mujer.

2.1. En el ámbito de la representación artística: Ahora bien, el nomadismo de Ariadna se ve representado también en el plano del arte, pues usa la representación como puente para desplazarse a un espacio, en este caso ficcional, donde se sienta más cómoda y más segura. El sujeto nómada se desplaza entre realidad y representación teatral.

Por ejemplo, Ariadna en el colegio se aleja de lo que pasa en su casa, es decir de su realidad cotidiana y familiar; es en el escenario donde encuentra un espacio en el que se alivia la tristeza que siente. Obsérvese el siguiente fragmento:

Allí en el escenario del Colegio lo imprevisto. Día tras día sin importar la hora (...) Lo vive en la experiencia de cada minuto, de cada hora, de todo el tiempo. El escenario está vivo y es su casa. Y allí, su tristeza se diluye, solapada no estorba (Salaverry, 2017, p.11)

Además, el nomadismo se acentúa en la migración de casa que plantea Ariadna, la casa de su realidad está representada por las cuatro paredes que le dan abrigo y por su ámbito familiar problemático, pero la casa en la que se guarece y que contiene la calidez de un hogar la encuentra en el plano ficcional que le ofrece el escenario, en él incluso el tiempo es trastocado. El sujeto nómada espera con ansias que se dé el desplazamiento entre su realidad y la ficción que le ofrece el teatro:

Espero cada nuevo día para entrar al escenario, al escenario que vive en cuanto estamos ahí, repleto con tempestades, al escenario que es mi casa, en donde la luz hace la magia (...), con la palabra que también es magia y me permite vivir realidades distintas (Salaverry, 2017, p.18)

Valga aclarar que también se refiere al colegio como su casa: “Ariadna vive, cuando no muere, en ese sitio que también es su casa” (Salaverry, 2017, p.12). Es en el colegio donde se le ha dado la oportunidad de implicarse en el arte teatral, al respecto la protagonista afirma:

Cada tarde vivo, renazco en ese momento preciso cuando empieza el ensayo después de que se han encendido los reflectores, se olvida el mundo exterior, se ha repasado el texto, se ha dejado el libreto a un lado: ahora este cajón es la mesa, esta silla es el armario, esta hoja plegada es el abanico, esta es mi capa y esta es mi saya. Yo soy, pero ya no, también soy la otra. Cuando la realidad se transforma por la gracia de la luz, del movimiento, de la palabra (Salaverry, 2017, p.21).

La ambientación del escenario, la preparación al aprenderse las líneas de diálogo que deberá repetir, la imaginación en la que encuentra posibilidades de sustituir elementos de su entorno y estos le dan otra identidad al sujeto nómada. En otras palabras, Ariadna se desplaza entre las fronteras de sí misma, ella reconoce que es, pero no es simultáneamente, está presente, pero se ha vaciado en la representación de un personaje que le habita la piel mientras el tiempo sobre las tablas se prolongue.

Las primeras interacciones entre Ariadna y Manuel se dan en “las tablas”, cuando ensayan la obra *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. En este contexto Manuel le pregunta al alumnado: ¿Por qué creen que se le cataloga una farsa violenta? Ariadna responde: “por la

batalla que se da a través de la obra entre la realidad que siempre es violenta y la fantasía, que libera, que ayuda a vivir, que nos lleva a otro plano, que permite escapar, que permite respirar...” (Salaverry, 2017, p.17).

Nuevamente se ratifica que el sujeto nómada siente mayor comodidad en el ámbito ficcional, en este puede incluso llevar a cabo el proceso de catarsis (la liberación que señala), el desplazamiento a otro plano le da opciones, en la ficcionalidad puede decidir a dónde ir al escoger una u otra obra dramática.

En cuanto al ámbito artístico asociado a las sensaciones y a la percepción por medio de los sentidos el sujeto nómada usualmente experimenta por medio de ellos y estos la trasladan a otros eventos acaecidos en su pasado o le permiten hacer proyecciones a futuro. Un ejemplo de este último se encuentra en el siguiente fragmento:

Ariadna escucha la voz de Manuel y piensa en cuáles serían las acotaciones adecuadas para su tarde de luz en el escenario, en el teatro, en la vida que quiere vivir a partir de la ficción. Acostumbrada como está a escabullirse inventándose nuevas realidades o nuevas fantasías (Salaverry, 2017, p.19)

Escuchar las palabras que está profiriendo Manuel genera un puente (una salida o escape si se quiere) para la invención. Ariadna en el escenario se sumerge en otras realidades y se desplaza a su imaginación, es por ello que se puede afirmar que las sensaciones que experimenta se relacionan con el ámbito de la ficcionalización, el cual a su vez está vinculado con el plano de la expresión artística y sirve de refugio para Ariadna. Este aspecto se refuerza en la siguiente cita:

Cada tarde vivo, renazco en ese momento preciso cuando empieza el ensayo después de que se han encendido los reflectores, se olvida el mundo exterior, se ha repasado el texto, se ha dejado el libreto a un lado (...) Yo soy, pero ya no, también soy la otra. Cuando la realidad se transforma por la gracia de la luz, del movimiento, de la palabra (Salaverry, 2017, p.21)

El sujeto nómada deja el mundo exterior e ingresa al escenario, da lugar a una nueva identidad que la habite: el personaje representado y es “mediante definir un espacio, un tiempo y un estilo que se transmiten a través de líneas, formas, volúmenes, género, texturas y colores claves, los cuales definirán, a su vez, a los personajes de una manera psicológica” (Vargas, 2009, p.17). En este caso la identidad del sujeto nómada no es enmascarada con la del personaje que

representa, sino que es desplazada, Ariadna aparta su identidad para llenarse de la identidad que le ofrece el personaje y así realizar su nomadismo por los espacios ficcionales.

Este proceso se realiza usualmente en el terreno del teatro, pero se identifica una única vez en el ámbito de la pintura, obsérvese la siguiente cita: “Trato de no pensar. Solo miro las imágenes y ya no estoy en El Molino sino en Italia, y ya no soy yo, sino Madonna” (Salaverry, 2017, p.42). En esta ocasión Ariadna alude a la Madonna Sixtina pintada por Rafael Sanzio o a una de las réplicas inspiradas en tal pintura renacentista, de tal forma el nomadismo en este caso tiene una connotación depurativa donde Ariadna se libera de un cuerpo catalogado como “pecador” para habitar otro immaculado, para ello focaliza su atención en la imagen y se desplaza mediante la ficcionalización.

Incluso ante la violencia sexual que Manuel comete en una ocasión, el sujeto nómada reconoce que el escape está en la ficcionalidad, Ariadna afirma: “tal vez la imaginación salve el momento. La realidad no lo permite” (Salaverry, 2017, p.93). Por lo tanto, este desplazamiento entre realidad y ficción funciona como un proceso de evasión.

Por otro lado, sucede un proceso similar al que se presenta en el colegio porque una vez que el sujeto nómada se mueve de institución académica, también cataloga a la Institución como su casa: “Ahora la Universidad es su casa. [1967-1070] Su nueva casa. Ella que siempre ha buscado una casa. En su mudanza constante” (Salaverry, 2017, p.195).

En su etapa universitaria en Costa Rica también se involucra en el teatro, el cual sigue considerando como su casa. Léase con atención la siguiente cita:

Su casa, ahora el Teatro es su casa, pero esta casa colmada de símbolos. Un juego de espejos. Los símbolos son inacabables, cada uno con siete interpretaciones que a su vez son siete interpretables, una cadena que no termina; como cajas chinas infinitas. (Salaverry, 2017, p.201)

En este punto, el sujeto nómada ha descubierto la versatilidad representativa que el Teatro le ofrece, pero comienza a experimentar la plurisignificatividad, en uno de esos espejos está ella y Manuel, la nostalgia de la representación, el recuerdo que no se aparta cuando ella actúa.

La situación descrita anteriormente estaba en ciernes en Costa Rica, pero una vez que el sujeto nómada llega a México por su beca expresa lo inevitable:

Ella que siempre estuvo cómoda, que fue feliz en un escenario, ahora no puede ni siquiera aproximarse, no puede subirse a ese espacio que fue suyo, el reducto donde todo es posible, donde los peces transitan en el aire, los gorriones se apoyan en su pecho, donde ella vuela, ha volado, vive. Ahora, cada vez que se acerca al escenario su dolor se transforma en silencio. (Salaverry, 2017, p.117).

Ante la incapacidad de actuar el maestro Seki la refiere con un psiquiatra llamado José. La orientación profesional indica:

Hay que tener vivencias, conocer, y por tanto, es obligatorio, es mandatario contar con experiencia de vida antes de subirse a un escenario. No huyas de lo que significa experiencia solo a través de ella nos construimos, nos complementamos, y seremos entonces capaces de crear (Salaverry, 2017, pp.136-137)

El sujeto nómade cuenta con múltiples experiencias de vida, el consejo del psiquiatra contrasta con el proceder del mismo, pues se extralimita al besar a Ariadna y posteriormente intimar a nivel sexual con ella. Ella responde con el silencio.

Por otro lado, cabe destacar que a nivel artístico el sujeto nómade cuenta con privilegios, así Ariadna transita espacios conflictivos, pero desde una condición de extranjera. Por ejemplo, en Guatemala ella se desenvuelve en ámbitos de élite. Nótese la siguiente cita:

La Universidad, el cine, tertulias con pintores, el cine, todas las noches el cine, -antídoto para la acompañada soledad-, reuniones con los intelectuales de Guatemala. (...) El tiempo y la vida que pasan lento, solo para ella. En medio de la inseguridad, está segura (Salaverry, 2017, p.304).

El sujeto nómade cuenta con la capacidad de desplazarse entre el ámbito de los intelectuales y artistas hacia el ámbito del pueblo y sus luchas sociales; así, en medio del convulso ambiente político por el cual atravesaba Guatemala, Ariadna encuentra en el arte una ralentización del tiempo en medio de diálogos intelectuales y del consumo de material fílmico. Además, afirma que el cine es un antídoto contra la soledad que experimenta.

Finalmente, en el Epílogo de la novela el sujeto nómade expresa:

Después del mediodía escribo. En las tardes me inundo, navego y naufrago en palabras, escribo una historia desenmarañando recuerdos, intentando que atraviesen la espiral sin fin que es el tiempo. No sé cuánto es real y cuánto invento. Me pregunto si es posible recuperar, desandar, reconstruir apegada a la memoria o mejor dejar fluir inventar. Me pregunto cuánto es invención, cuánto recuerdo y dónde habita el olvido (Salaverry, 2017, p.322).

Muchos años después (tiempo indefinido que se precisa al comenzar el Epílogo) el sujeto nómade sigue encontrando en el arte una manera de expresión y de canalización. Mediante el

arte se desplaza entre las fronteras del recuerdo, del tiempo y, nuevamente, entre el ámbito de la ficción y la realidad. El nomadismo por el canal artístico le permite cuestionar su realidad y reconstruir mezclando elementos de los territorios de la imaginación y de la realidad.

2.2. Desarrollo de los roles que asume el sujeto nómada: Son múltiples los roles que adopta y desempeña Ariadna a lo largo de la novela, algunos de los roles que destacan son los de hija, alumna, amante y artista.

Al comienzo de la novela se relata el desplazamiento de niña a adolescente que está atravesando Ariadna: “Ariadna, de nuevo niña, de nuevo estudiante” (Salaverry, 2017, p.18). Este desplazamiento del sujeto nómada está marcado por la etapa de formación escolar secundaria, en la que precisamente recibe las bases de la actuación teatral. Este paso de niña a adolescente tiene la centralización en el cuerpo y la expresión sexual, nótese la siguiente cita: “Desnudez del cuerpo. Desnudez de alma. Desnudez de un infante recién nacido después de la culpa, antes del pecado, antes de las convenciones.” (Salaverry, 2017, p.64). Como puede notarse los encuentros sexuales de Ariadna con Manuel marcan la culminación de la etapa infantil.

En dicho proceso de transición Manuel anima a Ariadna a continuar creciendo y desarrollándose: “Sí, Ariadna, sí puedes crecer, podemos crecer en la medida en la medida que nuestro cuerpo sea pulso y vehículo para acercarnos a las manifestaciones de la vida” (Salaverry, 2017, p.41). En este caso el sujeto nómada se vale de su cuerpo y los cambios que en él se efectúan para desplazarse a otra etapa de desarrollo en su vida y con la posibilidad de expresar y realizar sus deseos sexuales. Sin embargo, existe una presión por parte de Manuel para que Ariadna no se comporte como una adolescente sino como una mujer adulta. El sujeto femenino percibe esta exigencia y expresa: “Manuel no entiende ¿Tiempo? Reprocha, ¿no has tenido tiempo? (...) Un reclamo adulto a los argumentos adolescentes” (Salaverry, 2017, p.86).

En el rol de hija Ariadna tiene un desplazamiento en su actitud, pues deja la pasividad y la obediencia para imponer sus deseos y su opinión. La madre presenta una participación intermitente en la crianza del sujeto nómada y dentro de las escasas intervenciones la madre de Ariadna expresa: “Pero hija, sé que la soledad le pesa, pero no le conviene. Es mayor que usted, además no sabemos de dónde viene, ni qué hace aquí” (Salaverry, 2017, pp.62-63). Se refiere a la diferencia etaria que existe entre Manuel y Ariadna. Al respecto el sujeto nómada manifiesta la siguiente postura: “intuye en las miradas que la siguen una carga de desaprobación. Se siente cuestionada, juzgada y crucificada, aunque no le importa, nada importa solo la presencia de Manuel” (Salaverry, 2017, p.61). Y más adelante se afirma que:

En su inconsciencia no se percató- y aunque se percatara no le interesa- que su relación con Manuel fue motivo de escándalo, que las madres de sus compañeras se ruborizaron, los dirigentes del Partido se molestaron y sus conocidos se ofendieron (Salaverry, 2017, p.147)

Lo anterior, además de involucrar el rol social que tiene Ariadna como hija y alumna involucra un rol más, el de amante: “Amor. Manuel llenándola de amor. (...) El mundo está lleno de escándalos. Lo que no se comprende resulta escandaloso” (Salaverry, 2017, p.55). El amor que el sujeto nómada expresa es un amor prohibido o vetado a nivel sociocultural. Sin embargo, Ariadna pasa de largo ante los juzgamientos y “Se despoja de todos sus ropajes en ese cuarto de hotel en el centro de San José húmedo, ella también húmeda, mojada por el deseo (Salaverry, 2017, pp.64-65).

Por otro lado, se da un desplazamiento en los intereses de Ariadna, vinculados también al plano emocional (Manuel le enseña Teatro), ella pasa de no saber del teatro a participar en él. El sujeto nómada se expresa en su rol como artista en el campo de la expresión dramática. El desempeño de Ariadna como actriz se asocia también al desplazamiento en madurez del sujeto nómada. Al estudiar Teatro en la Academia de Coyoacán el narrador omnisciente expresa que Ariadna: “Decide ser grande. Asumirse como grande. Ya no más la niña maltrecha. Tal vez así la vida sea más amable. Dejar atrás la infancia, [...] la adolescencia y sus agujeros negros. Intenta hacer su migración al mundo de los adultos” (Salaverry, 2017, p.117). El sujeto nómada usa como medio la actuación para transitar hacia el mundo de los adultos.

En este desplazamiento artístico la presencia de Manuel incentiva la pasión del sujeto nómada por el teatro y su representación. Manuel le dice:

Acércate. Aprenderás a respirar para controlar la emisión de tu voz (...) Manuel coloca ambas manos sobre las costillas frágiles. [Y Ariadna expresa:] Siento el calor que atraviesa mi uniforme hasta tocar la piel. Hago un esfuerzo para (...) no dejarme llevar por la comodidad que producen esas manos aprisionando mis costillas y que con un pequeño movimiento, con un desplazamiento mínimo, podrían caer en el abismo del abrazo (Salaverry, 2017, p.20)

En el caso de los roles desempeñados por el sujeto nómada se puede notar que el rol de amante es un motor para los desplazamientos de niña a adolescente y en el desplazamiento en cuanto al nivel de madurez e incluso en la adopción de una carrera como la actuación.

b. Imagen de mujer positiva-negativa: en *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry, se encuentra la presente estrategia discursiva, esto se debe a que según Guidotti (2013) en la literatura producida por mujeres con sujetos femeninos como protagonistas se tiende a mostrar una imagen positiva y una negativa de dichas protagonistas femeninas, como si fueran dos caras de una misma moneda. Lo anterior es importante, ya que la novela en estudio no solo es escrita por una mujer, sino que también su protagonista Ariadna es femenina.

Cabe aclarar que, como se mencionó en el Capítulo 2, dichas imágenes pueden ser negativas o positivas según el punto de vista con el que se analicen. En otras palabras, una misma imagen puede ser negativa si se transgrede el rol establecido de madre y esposa sumisa o positiva si se analiza desde la actual libertad y los derechos de la mujer. Para efectos del presente análisis, se utilizarán ambas acepciones.

En este sentido, Arabella Salaverry dota a la protagonista de la novela en estudio, Ariadna, no solo de imágenes negativas, sino que, de igual forma, la construye con imágenes positivas, no obstante, dichas imágenes en su mayoría son negativas. Aunado a eso, dichas imágenes aparecen en una sola forma de representación, la relacional, ya que todas son con respecto a ciertas personas con las que ha entablado una relación tanto amorosa, de amistad o familiar.

En primer lugar, es relevante mencionar una de las imágenes negativas de Ariadna más recurrente a lo largo de toda la novela, según la acepción actual, en el ámbito sexual ella tiende a convertirse en una clase de marioneta sin vida, por lo que el hombre puede hacer con ella lo que desee y no es capaz de reaccionar o de decir que “no”, además, en cada ocasión ella afirma estar ausente, sólo observa desde afuera. En otras palabras, simplemente deja que el hombre haga lo que quiera mientras ella es una simple espectadora. Por otra parte, ella misma sabe que el no reaccionar, el no evitar que los demás la controlen está mal pero no logra cambiarlo. Esto se demuestra en la siguiente cita:

(...) Roberto que la despoja de su ropa detrás del arbusto y ella mirando sin estar, mirando desde afuera: no es ella sino esa niña pequeña incapaz de negarse. Aprendió a ser testigo, no participar. Sabe que el mundo puede ser otro para las mujeres. Pero no encuentra las claves para que esa posibilidad se transforme en algo vivo. Y además, nada le interesa. Ella es nada más esa niña pequeña incapaz de negarse (...) (Salaverry, 2017, p. 157)

Otro ejemplo de la imagen, es cuando Ariadna viaja a Estados Unidos y su profesor de inglés, Mr. Robinson, la toca y ella como en el caso anterior no reacciona, es como una marioneta y solo observa desde afuera: “Mr. Robinson detiene el auto. Abruptamente la abraza. Me dejo estar. No es conmigo, no estoy aquí (...) Mr. Robinson se detiene en sus senos. Sin autorización ni permiso. Avasallándola.” (Salaverry, 2017, p.109). Incluso, le toma la mano para que ella lo toque a él, pero igual no reacciona: “Mr. Robinson toma su mano. Ahora se deja estar, se deja hacer. Coloca la mano de la muchacha sobre su pene duro. Ella desde fuera, mirando desde fuera. El recurso que tienen los débiles para defenderse.” (Salaverry, 2017, p.109).

No obstante, a pesar de que Ariadna sabe que lo que hace está mal pero no es capaz de oponerse o al menos de poner resistencia, en cierto momento de la novela, la protagonista recapacita y entiende que debe dejar de ser una marioneta, lo que marca una imagen positiva según la acepción actual:

¿Realmente ella es capaz de manejar sus propias claves, responder a su deseo, ser dueña de sí misma, o es solo el reflejo en espejo del deseo ajeno? y esa pregunta, con toda su crueldad, marca un cambio en el rumbo de Ariadna. De una manera vaga entiende que no puede seguir siendo un papalote más en el viento, llevada por el deseo del otro. (Salaverry, 2017, p.150)

En otras palabras, ella al no poder defenderse en las ocasiones pasadas al menos ahora tratará de reconstruirse y de ser en ella y para ella. Sin embargo, el cambio no fue absoluto ya que en varias ocasiones permitió que hicieran con ella lo que se deseara y de igual forma, ella como espectadora. La imagen positiva no se ve como tal hasta cuando ella viaja a Inglaterra y un doctor que le atendió un malestar la invita a salir, ella acepta, pero cuando él la va a dejar, ella se da cuenta de que no se encuentra en su barrio:

Anthony baja, rápidamente se dirige a su puerta, la abre, toma su mano para ayudarla. Pero ese no es su barrio, ni esa su casa, ni tampoco sus árboles. Una vez más se mira desde fuera. Está sola. Tal vez sea la hora, finalmente, de encontrarse (...) Esta vez será lo que ella decida (...) Se empina y besa amablemente a Anthony en ambas mejillas. Amablemente le da la espalda. Camina hasta la esquina próxima y toma un taxi. (Salaverry, 2017, p. 296).

Como se ve al inicio de la cita anterior, ella menciona que se observa desde afuera, esto hace suponer que de nuevo seguiría siendo una marioneta, pero la historia cambia, ya que ella reacciona y toma la decisión de irse, es decir, ella decide “encontrarse”, acá se marca la imagen ahora sí completamente positiva, según la acepción actual.

Otra imagen negativa y muy relacionada con la anterior, se presenta cuando se hace la segunda mención de un encuentro sexual entre la protagonista y Manuel. En esta ocasión, Ariadna no quiere estar con él, se siente mal e incómoda con el lugar a donde él la lleva, ella no se lo dice, además, para ella el encuentro es muy brusco, en comparación con los anteriores. Esta situación le produce en primer lugar un dolor físico porque se lo hace con demasiada fuerza, es decir, la lastima y en segundo lugar psicológico ya que él es el hombre que ama, sin embargo, ella lo excusa, trata de explicar su comportamiento como algo que ocurriría con normalidad debido a lo que pasó con anterioridad (ella no le contestó las cartas ya que se encontraba en los exámenes de bachillerato):

La acuesta en esa cama impregnada de olores ajenos. Es un dolor de ojos cerrados, lo deja hacer. El cuerpo de él sobre su cuerpo. Supone que ese dolor que siente, que la embestida contra su vulva tantas otras veces acariciada dulce y tenuemente, que su rabia, que las caricias que faltan y el placer que no llega, tienen que ver con el apareamiento, con su furia de macho, no con el amor. Ahora es ella quien llora sosegadamente. “Las manifestaciones de la vida, sean del orden que sean, deben ser analizadas de acuerdo a su especificidad”. Recuerda sus palabras. Lo excusa. Está consciente de la especificidad de ese momento. (Salaverry, 2017, p. 93)

Aunado a lo anterior, otra imagen negativa, pero en esta ocasión desde el rol establecido para la mujer, son los amores que tiene Ariadna, que ante esta perspectiva son considerados ilícitos. El primero es su relación con Manuel, según esta acepción, dicha relación no es aceptable, la mayoría de los personajes no lo acepta, su mamá, sus profesores, sus amigos están en contra. Esto por dos principales razones, una porque es su profesor y no se debe romper dicha relación y otra porque él es mayor de edad y ella menor de edad.

Un ejemplo de lo mencionado anteriormente es la explicación que le brinda su profesora Mariana cuando la manda a llamar a la oficina, sin embargo, Ariadna no hace caso, no quiere escuchar, ya que solo le importa lo que siente por él:

Ari, ¿le parece correcto? Es su profesor, es mayor que usted, hasta podría estar casado, pues edad tiene para estarlo. Vive solo. No sabemos de dónde vino, ni quién es realmente. Es mejor que no se involucre. Hasta podría ser un juego para él. Como que muy simpático no es, siempre silencioso, siempre observando. Nunca se sabe realmente qué piensa (...) Oigo pero no escucho. Las palabras ahora un ruido innecesario. No tengo nada que decir. Nada importa más que mi enamoramiento. Incomprensible para los demás. (Salaverry, 2017, p. 45)

El segundo amor ilícito es su relación con Claudio que es su profesor en la universidad. En esta ocasión, su madre no se opone, pero su relación se considera ilícita por dos razones, una es por el tipo de relación, ya que es abierta:

Y él desea hacer realidad sus fantasías (...) Él quiere probar lo que soñó, participar en lo vedado, bucear en lo prohibido. Intuye que con ella podrá hacerlo. Y ella acepta (...) Y Claudio que transita la relación por su idea de pareja abierta. (Salaverry, 2017, p. 216)

Y la otra es por la diferencia de edades, incluso en un viaje que realizan a Buenos Aires, Ariadna siente que no es aceptada por los amigos y familiares de Claudio debido a las miradas y lo atribuye a sus edades:

No me miran de frente ¿La diferencia de edades? ¿los preconceptos? Ojos inquisidores analizándome. Algunos lateralmente, otros de frente, para concluir quisiera saber qué. Los amigos de Claudio con hijos de mi edad, suficiente razón para cuestionar. Los que no, de alguna manera envidian el valor de Claudio (...) Y Ariadna en Buenos Aires, con sus minifaldas, sus botas a medio muslo, sus opiniones extremas, su pelo larguísimo, es cualquier cosa menos un lugar común. Y esa violencia soterrada con que la miran, con que la reciben (...) la pone en perspectiva ante ella misma (Salaverry, 2017, p. 223)

Para finalizar, otra imagen negativa a mencionar, que también es desde la acepción del rol establecido para la mujer, es cuando ella queda embarazada de Roberto, un excompañero de colegio, acá Ariadna decide realizar un aborto, esto rompe dicho rol, en primer lugar, por su libertad sexual y en segundo por no convertirse en madre. Al comienzo, ella no quiere ver las señales de dicho embarazo, pero cuando ya lo acepta decide realizarlo a pesar de que su madre no la apoya:

Su madre se entera. Fluctúa entre la censura y el miedo por las decisiones que Ariadna insiste en tomar. Si se siente tan grande, tan mundana, asuma las cosas como adulta. Cuento conmigo si quiere continuar, pero para la locura que está pensando no. (Salaverry, 2017, p. 159)

Es así como Arabella Salaverry, construyó a su protagonista Ariadna cargada tanto de imágenes negativas, como positivas, sin embargo, la mayoría consideradas negativas, esto según el rol establecido para las mujeres o según la libertad y derechos de estas, basados en lo establecido por Guidotti (2013).

c. Modo íntimo de narración: retomando a Guidotti (2013) se precisa que uno de los recursos empleados como estrategia discursiva para presentar o representar a los sujetos femeninos es el estilo de escritura que semeja a un diario íntimo. El modo íntimo de narración plantea una exploración de la memoria personal (plano íntimo) y de la memoria compartida (plano social).

La memoria personal retoma las percepciones del sujeto femenino con respecto a aspectos propios como personalidad, forma de actuar y decisiones. En el caso de Ariadna manifiesta dicha memoria en comentarios que lleva a cabo en voz alta o en su interior, por ejemplo:

Quiero devolverme y experimentar de nuevo la sensación que se durmió en mi boca y despertó en mi cuerpo. (...) Puedo oír lo que sucede en mi interior, los pequeños huesos largos, mi estómago, los pulmones cuando reciben el aire, pero sobre todo la sangre que pasa, que me aturde. (...) Tumbarme en la cama, cerrar la puerta de mi habitación y sentir (Salaverry, 2017, pp.31-32)

El contexto de la cita anterior se enmarca en el disgusto que sentía Ariadna por tener que volver a la casa donde vivía en Aranjuez con su tía, con unas costumbres que la restringían, pues ella quería quedarse con Manuel. Ariadna se había escapado para verse con él en San José centro a pesar de que ella estaba enferma de rubeola. En esa ocasión la pareja se dio su primer beso. Eso detona en Ariadna un conjunto de sensaciones y emociones que expresa en su pensamiento a medida que se desplaza de vuelta a la casa de su tía. Como se puede observar la percepción personal del sujeto femenino queda narrada a manera de diario, pues expresa detalles de lo que experimenta su cuerpo luego de aquel beso y expresa también emociones.

Igualmente, la memoria personal se manifiesta cuando Ariadna se determina a hacer o no algo, por ejemplo, léase la siguiente cita: “Decido deshacer maletas. Decido iniciar los trámites para entrar en la Universidad. De cualquier manera, no tengo fuerzas para oponerme” (Salaverry, 2017, p. 150). En este caso el sujeto femenino es consciente de qué va a hacer en su vuelta a Costa Rica, es en ese momento cuando opta por estudiar Filología en la Universidad de Costa Rica. Pero además de las decisiones tomadas llama la atención que reconoce que no está en condiciones para oponerse a este proceder. Ariadna implícitamente expresa que se le ha intentado demarcar su camino.

Por otro lado, y de manera complementaria Guidotti (2013) explica que la memoria compartida contempla el rol y la participación de las demás personas en la construcción de la

memoria personal; es decir, en la memoria compartida es significativo cuál es el vínculo y la relación con los otros. Cobran gran importancia los actos, las palabras y la influencia que terceros han tenido en la construcción del sujeto femenino y las apreciaciones que el sujeto femenino tenga de estas personas. El registro queda en los recuerdos que el sujeto nómada guarde y externalice sea de manera consciente, explícita, inconsciente y/o implícita.

Para ilustrar la estrategia discursiva del modo íntimo en tanto a la memoria compartida obsérvese el siguiente fragmento:

No es posible vivir un París anónimo. París está impregnado. Cada esquina, cada rincón, cada árbol, en las hojas desparramadas de ese otoño, la presencia de él contándome, diciéndome, llevándome de la mano por ese París que desde antes me es absolutamente familiar (...) Oigo tu voz Botticelli. (...) Y paso las páginas del libro sobre el Quattrocento en un Café de ese San José lejano en la geografía y en el tiempo, pero no en la memoria, con tarde de aguacero. Y tu ausente compañía mientras recorro las galerías inacabables de Louvre” (Salaverry, 2017, p.266)

Son abundantes las memorias compartidas con Manuel, para Ariadna el rol que éste desempeñó en su vida fue determinante, marcó un antes y un después en ella. En el caso de la cita anterior el sujeto femenino está recordando el París narrado en Costa Rica por Manuel, y una vez que ella se desplaza geográficamente a París vive el encuentro del país europeo desde las descripciones de Manuel.

Otro recuerdo significativo que queda registrado en la novela *El sitio de Ariadna* (2017) de Salaverry consiste en el desapego que experimenta Ariadna de parte de la madre, léase con atención el siguiente fragmento:

mi madre, que está no estando, porque tiene que estudiar, porque construye su vida a tropezones (...) mi madre que no está, mi madre que casi nunca veo, pero todo se olvida cuando llega el momento de los pliéés, los jetés, los revelés. No sé muy bien quién me acompaña. ¿Alicia, la nana? Alicia y su manto de cariño para cubrir necesidades. Alicia que me baña en las mañanas, que me viste en las mañanas, Alicia la del jugo de naranja y la sopa de verduras, como niña, coma que está muy flaca, que en la noche me acuna y me canta canciones de pececitos y niñas tristes, que me dice ahorita vuelve su mami (Salaverry, 2017, pp.204-205)

Queda de manifiesto el abandono que Ariadna percibe por parte de su madre, de la misma manera Ariadna expresa la cercanía que tenía con Alicia, su niñera, quien parece que ejercía el rol maternal ante la ausencia de la madre biológica.

Finalmente, otro de los recuerdos significativos y que marcan de por vida a Ariadna se da cuando se narra el abuso sexual que sufrió en el mercado de Limón:

La niña con el casi grito que ahora se vuelve sollozo y la mano extraña separando sus breves pantaloncitos de verano, explorando su pequeño cuerpo, su pubis ingenuo, tocando sus partes más tibias con un dedo aterrador; un mar de piernas otra vez, y Ariadna buscando la mano plácida de Miss Allison, mirando sin mirar corriendo los pasadizos escoltados ambos lados por trozos de carne que cuelgan de ganchos amenazantes, lomos de animales sangrantes, cabezas, patas, vísceras (...) Y Ariadna corriendo, corriendo, huyendo de su miedo y de la sensación que la quema como una herida también sangrante entre sus piernas candorosas, huyendo por aquellos pasadizos con el olor de la sangre corriendo tras ella, hasta encontrar el delantal blanco de Miss Allison, refugiarse allí, su reducto final, mientras algo parecido al asco, algo parecido a una náusea se la acomoda para siempre en el estómago. (...) Ariadna nunca más probó la carne (Salaverry, 2017, p.170)

El abuso sexual del cual es víctima Ariadna cuando era pequeña queda registrado en la memoria personal y compartida en este caso con Miss Allison, con quien siempre Ariadna iba al mercado. El evento es tan significativo que marca incluso la dieta nutricional de Ariadna pues ella nunca vuelve a comer carne debido al trauma que sufre. El agresor queda impune y Ariadna empieza el proceso desligarse de su cuerpo ante eventos que implican la sexualidad, baste observar el comportamiento del sujeto femenino con sus parejas sexuales para sentar un precedente en el recuerdo del abuso sexual del porqué la protagonista interpone una barrera.

d. Temas de exilio o desarraigo: otra de las representaciones narrativas que Guidotti (2013) señala es la recurrencia en los temas de exilio y el sentimiento de desarraigo que viven muchos de los personajes, lo que también suele asociarse a la biografía de los autores.

En *El sitio de Ariadna* (2017) se pueden identificar múltiples desplazamientos entre distintas fronteras geográficas que se asocian al desarraigo y al desapego que presenta el sujeto femenino, pues transita entre los distintos territorios, permanece por un breve o mediano plazo en ellos y luego de ese período, el sujeto femenino emprende otro rumbo sin que haya un lamento notable por dejar el lugar en el que se hallaba. Incluso en el personaje de Ariadna se puede distinguir un sentimiento de conformismo ante las movilizaciones, presenta una ligera resistencia cuando ocurre el primer desplazamiento de Costa Rica hacia México, Ariadna expresa:

Es un boleto de avión. (...) Está a mi nombre. Con fecha inmediata, con destino lejano. Dentro de dos días -sí, dos días- partiré para México. Sé por la mirada de mi madre que no hay réplica posible. Ese es el destino. El destino se cumple (Salaverry, 2017, p.101).

La resignación hacia el destino hace que Ariadna no luche apasionadamente por permanecer en uno u otro lugar; por ejemplo, a pesar de las vivencias significativas que ella experimenta en Costa Rica como el enamoramiento hacia Manuel, esas experiencias no desarrollan lazos, no la retienen ni la hacen echar sus raíces donde surgió un hito importante para su construcción como ser. Es más, se puede observar que Ariadna presenta un desapego hacia Costa Rica ya que no se siente acogida por el accionar cultural, Ariadna se siente fuera de lugar:

Aunque la represión solapada se ha instaurado también en su país marcando con fuego invisible a quienes disientan del bucólico estado que barre sus derechos debajo de la alfombra de una moralina acongojante, nunca de frente, siempre esbozada. Hasta Ariadna, desde su vida pequeña, intuye en las miradas que la siguen una carga de desaprobación. Se siente cuestionada, juzgada y crucificada, aunque no le importa (...) Pero en esa Costa Rica tibia hay algunas excepciones, como don Arturo (Salaverry, 2017, p.61)

En la cita anterior se problematiza la forma en que la mayoría de la sociedad costarricense aborda las situaciones cotidianas sexoafectivas y a su vez se critica la actitud moral de ocultar hechos en detrimento de la denuncia y censura social; asimismo, el lenguaje corporal que Ariadna percibe desde su infancia le indica que ella es una pieza que no encaja en la “tradicional o esperada sociedad costarricense”. El adjetivo con que califica a su país es tibio, esa tibieza se asocia a la velada superficialidad con la que se atienden en Costa Rica los problemas, Ariadna señala al Estado como responsable.

No obstante, Ariadna no es el único personaje de la novela que se asocia al exilio y al desarraigo, pues también Manuel tiene vinculaciones muy estrechas en dicha temática. Léase el siguiente fragmento al respecto:

La muerte. Sí, la muerte. La muerte se viste rojo y recorre los campos, los montes, las ciudades de España. La muerte cubre con sangre las calles, cuerpos apilados, agujeros de bala por donde mana la sangre, brillante y luego cuando se seca deja ese olor acre (...) Cuando los niños cubren sus caras con máscaras de espanto (...) Y las mujeres (...) taponan heridas, detienen torrentes (...); tus padres Manuel se deciden por Francia. Así entiendo tu francés ¿Tus padres huyendo del horror de la Guerra Civil toman aliento en Francia? (...) Manuel, francés y español, teatrero, pintor, poeta, de padres republicanos, fervorosamente joven, trotskista (Salaverry, 2017, pp.37-38)

Como puede notarse desde la infancia Manuel ha vivido como extranjero; en principio, son sus padres quienes se trasladan a Francia con la intención de evitar la Guerra Civil española, Manuel pasa su adolescencia en París, toma una postura política y ello lo conduce a relacionarse

con intelectuales de la época, luego de forma fragmentada se da a conocer a lo largo de la novela que Manuel es perseguido y que debe esconderse, queda exiliado de Guatemala, es así como Manuel llega a Costa Rica y por un viejo conocido (don Arturo) consigue trabajo como profesor de Teatro: “Manuel llegó a Costa Rica clandestino, por un motivo específico: su vinculación con la guerrilla guatemalteca. O con alguna guerrilla.” (Salaverry, 2017, p.91).

En síntesis, hay una confluencia entre dos personajes desarraigados que comparten la experiencia del exilio, tanto Ariadna como Manuel se construyen como seres insatisfechos que vagan en ocasiones erráticamente y en otras tantas llevados por el hado o los deseos de terceros. Se enfrentan a situaciones políticas convulsas. El exilio de estas figuras no solo es un exilio que apela a la frontera geográfica, sino también a la frontera del ser (mente y cuerpo), ya que en el caso de Manuel este asume una identidad diferente para poder pasar desapercibido por sus persecutores y en el caso de Ariadna, en múltiples ocasiones se exilia fuera de sí a la hora de mantener relaciones sexuales coitales con algún hombre, en estos momentos ella se abandona, se aísla y se niega el disfrute, el placer y la implicación en el acto sexual. (Este aspecto se aborda con detenimiento en el Capítulo 5 de la investigación).

Ahora bien, el exilio y el sentimiento de desarraigo como representación narrativa señalada por Guidotti (2013) también recalca que suele darse un paralelismo entre lo que viven muchos de los personajes y la biografía de la persona autora. Al respecto es pertinente destacar que Arabella Salaverry, ciertamente, guarda relación con Ariadna, no solo en la sonoridad de los nombres, sino también en aspectos identitarios, por ejemplo, la autora desarrolló su etapa infantil en el Caribe costarricense, estudió Artes Dramáticas, Filología y Teatro (tomado de la presentación de la novela de Uruk Editores, 2017). Ariadna también estudió Filología y se declaró actriz desde la época colegial incluso en México recibe una beca para estudiar actuación. La Editorial Costa Rica la describe como una “Viajera incansable, [que] se forma en diversos países latinoamericanos: (...) México, Venezuela, Guatemala y Costa Rica” (2021, s.p). Lugares precisamente por los que transita Ariadna.

Marcas deícticas y funcionalidades

Antes de comenzar el análisis respectivo es importante mencionar que la novela *El sitio de Ariadna* (2017) de Arabella Salaverry tiene ciertas particularidades con respecto a las marcas deícticas y funcionales propuestas por Paz (2001). En primer lugar, las deixis temporal, social y discursiva, junto con las marcas del estado empírico y la coyuntura de Ramírez (2015) no se tomarán en cuenta para realizar el presente análisis. Lo anterior se debe a que su desarrollo no se

relaciona con los objetivos propuestos en la investigación, en otras palabras, no tienen afinidad con respecto al tópico del viaje, por esa razón se optó por no desarrollarlos.

En segundo lugar, la deixis espacial de Paz (2001) se unificó con la marca del medio físico propuesto por Ramírez (2015). Esto se debe a que en ambos casos se diferencian en denominación, pero su contenido y características son muy similares. En cuanto a las marcas del plano histórico y la tradición cultural propuestas por Ramírez (2015) se categorizaron como campos semánticos.

a. Deixis personal: la novela *El sitio de Ariadna* (2017) presenta una deixis personal que no solo involucra la primera persona gramatical del singular y el plural, sino también la tercera persona gramatical del singular y el plural. La estrategia de deixis personal se da de forma alternada. El efecto que logra la intercalación de las voces narrativas en primera o tercera persona singular o plural se asocia a la cercanía o distanciamiento del sujeto femenino con lo narrado o representado. De tal forma se puede identificar un desdoblamiento a nivel narrativo que se vincula con el desarrollo identitario del sujeto femenino y la implicación que establece con el hecho contado. Es este aspecto el que la autora Annika Franz (2009) establece como una deixis personal con una función modalizadora, pues el uso deíctico se asocia a los distintos matices de afectividad y expresividad por parte de Anadí. El enfoque de la deixis personal no se encuentra en el plural indeterminado que señalaba Bidot, (2009). Si bien es cierto que se puede identificar este uso de plural indeterminado, sobresale la alternancia entre la voz de representación del sujeto femenino en primera y tercera persona gramatical.

Ahora bien, el uso de la primera y la tercera persona gramatical se asocia a la identificación con los diferentes tipos de narrador, en el caso de la utilización de la primera persona se asocia a la voz narrativa protagonista y en el caso del uso de la tercera persona gramatical se vincula a un rol omnisciente o testigo ligado a la protagonista, pero desde una óptica descentralizada. Siendo así, se puede determinar un desdoblamiento de Ariadna para generar un distanciamiento en la implicación del discurso y de los actos ejecutados. Castro (2012) afirma que el sujeto procede “desdoblándose, como si dialogase consigo, tampoco se emplea este pronombre con una intención de mandato o consejo, aunque en el fondo aluda a otra persona” (Castro, 2012, p.229). Además agrega: “Esta indeterminación, necesaria o voluntaria, del sujeto se expresa en español en general con todos los verbos activos y de estado poniéndolos en tercera persona del plural” (Castro, 2012, p.20)

Por ejemplo, se puede identificar una alternancia entre el narrador y el personaje en la siguiente cita: “Varias sesiones de análisis y ella que aguarda cada día por una más. Espero cada nuevo día para entrar al escenario, al escenario que vive en cuanto estamos ahí, repleto con tempestades, al escenario que es mi casa, en donde la luz hace la magia (...)” (Salaverry, 2017, p.18, [el subrayado es nuestro]). Como puede observarse se presenta una alternancia en la deixis personal al intercalar el uso de un pronombre personal correspondiente a la tercera persona gramatical del singular en género femenino (ella), luego se cataloga la marca deíctica en un verbo conjugado en el modo indicativo, presente, de la primera persona gramatical en singular (Espero), seguidamente se utiliza un verbo conjugado en el modo indicativo, presente, de la primera persona gramatical en plural (estamos). Estas variaciones permiten focalizar y desfocalizar la atención sobre Ariadna.

Igualmente, se puede notar un contraste en el uso de la primera y tercera persona gramatical en el siguiente fragmento: “Miro a Alexia interrogándola sin palabras ¿qué te parece? Alexia solo sonrío. Ellas dos se entienden aunque no hablen, de alguna manera intangible se comparten.” (Salaverry, 2017, p.13, [el subrayado es nuestro]). En las palabras subrayadas recae el peso deíctico de marca personal, con ello se demuestra cómo se focaliza, en primera instancia, el énfasis sensorial; de tal forma, Ariadna establece la acción de mirar con el uso de la primera persona del singular, presente. Luego ocurre el desdoblamiento y la marca de lejanía o distanciamiento mediante el uso de la tercera persona plural y los pronombres correspondientes.

Finalmente, la marca deíctica de alejamiento mediante el uso de la tercera persona para catalogar el tipo de narrador omnisciente se muestra en el siguiente fragmento: “Ariadna acepta: es y será por su propio gusto. Por su propio gusto su respiración se detiene para escuchar su acento cuando Manuel lee los poemas de Neruda, cuando habla del Canto General, por su propio gusto se olvida de los lentes de miope (...)” (Salaverry, 2017, p.37, [el subrayado es nuestro]).

b. El medio físico: Una de las estrategias discursivas con mayor presencia en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry es la marca deíctica del espacio. Esto se debe a que la protagonista realiza varios viajes a diferentes países, e incluso, describe, en algunas ocasiones, lo que observa durante los recorridos que realiza en los diferentes lugares mientras se desplaza de un sitio a otro. De igual forma, se destaca la manera en cómo se expresa de dichos lugares.

Ahora bien, es importante mencionar que el análisis se llevará a cabo según la teoría propuesta por Paz (2001), quien explica que la presente marca deíctica, agrupa los términos que indican el espacio recorrido por los sujetos. Además, se unificará con la teoría establecida por Ramírez (2015), el autor menciona que el medio físico involucra todos los lugares, las

condiciones y los objetos observables aludidos por los signos. De igual forma, el análisis se organizó según el lugar al que se hace referencia.

En primer lugar, se encuentra Costa Rica, país de origen de la protagonista. En este caso, la primera referencia hacia este país es cuando se menciona el colegio donde asiste Ariadna:

Al Colegio llegan personas de todas partes con destinos o procedencias misteriosas en huida de las dictaduras que como virus imparable cubren la geografía de Latinoamérica. Personas que hacen su pausa de descanso o de impulso en ese país mínimo, Costa Rica, sumergidas en la magia, sustentadas en el misterio. Pensadores, guerrilleros, artífices de mundos nuevos.” (Salaverry, 2017, p. 11)

De la cita anterior se pueden obtener varias ideas relevantes con respecto al tópico de viajes. Una de ellas es la característica que menciona sobre Latinoamérica, las dictaduras, estas impregnan a muchas naciones de todos los continentes, incluso, actualmente existen 48 países gobernados por dictadores como Corea del Norte, China, Sudán, Brunei, Tailandia, entre otros (La Información, 2016), sin embargo, en la novela se le atribuye como algo particular de Latinoamérica.

La segunda es la forma en como se refiere al país de nacimiento de Ariadna, también Costa Rica, como se observa en la cita se menciona como un “país mínimo”, un término que posee una connotación peyorativa, en otras palabras, aunque puede referirse al ser un país pequeño el mencionarlo como “país mínimo” puede resultar despreciativo. Y la tercera idea es que al colegio donde estudia la protagonista llegan personas de todas partes incluso extranjeros, lo que se debe destacar es la manera en cómo los describe: misteriosos y que huyen de dictaduras, pero al mismo tiempo los cataloga como pensadores, guerrilleros y personas que buscan mejores oportunidades, eso sin importar de dónde provengan.

Asimismo, otra forma en la que describe a Costa Rica aparece cuando Ariadna está pensando en Manuel: “Manuel ahora escondido, anclado por la breve presencia de un invierno en la Costa Rica apacible que a hurtadillas abre espacio para acoger a los perseguidos” (Salaverry, 2017, p. 61). De igual forma pensando en Manuel, más adelante en la misma página, la describe como tibia. En esta ocasión, menciona al país como tranquilo, cálido y que siempre le abre las puertas a todos, es decir, un país amigable.

Por otra parte, también se refiere a la capital de Costa Rica, San José. Esta la compara con una cárcel: “(...) sometido a otro tipo de tortura bajo las piedras de un regreso al San José cárcel, San José mazmorra, con las marcas en sangre (...)” (Salaverry, 2017, p. 147), esto se debe a que Ariadna cree que a Manuel lo devolvieron a Guatemala, donde posiblemente lo tengan en una cárcel clandestina y que por esa razón, no le escribe, lo que se presenta es una comparación

entre la Guatemala cárcel donde se encuentra Manuel a la San José cárcel donde se encuentra ella.

Otra forma en la que describe a San José es cuando ella regresa después de haber viajado a Los Ángeles California y a México: “No reconozco este San José que ha crecido pero igual me resulta estrecho (...) La asaltan los cubos de cemento que sustituyen a los edificios añosos, los edificios neoclásicos de su San José coloquial, amable” (Salaverry, 2017, p. 148). Acá la menciona como una ciudad estrecha, coloquial y amable, sin embargo, cuando ella regresa no la reconoce, ya que se ha modernizado, por lo que esa San José quedará en sus recuerdos. Por último, también la llama Suiza centroamericana: “(...) en esa ciudad prestada, que no es suya, en ese San José hipnotizado por su título de Suiza centroamericana” (Salaverry, 2017, p. 156), esto se debe a que ella menciona que cuando se habla de Costa Rica siempre se centra en San José, por lo que se deja de lado toda la periferia, por esa razón el término no se utiliza para referirse al país como tal, en otras palabras, es una “San José de tarjeta postal que se siente Costa Rica” (Salaverry, 2017, p. 156).

Por otra parte, una característica peculiar en la presente marca deíctica son las extensas descripciones que realiza cuando se desplaza de un lugar a otro, entre estas se encuentra el camino que recorre al ir a ver a Manuel a la cafetería El Molino:

toma el autobús (...) hasta llegar a la esquina del edificio de Correos, decimonónico, con sus arabescos, sus yesos y su encanto, como una fascinante torta colocada allí por un descuido del pastelero (...) Deja el autobús en la parada que está al lado de la Farmacia Fischel. Camina las dos calles y media que la separan de su destino para llegar (...) (Salaverry, 2017, pp. 27 - 28)

También se observa cuando Ariadna va de regreso a su casa, menciona todos los lugares por los que pasa:

Sale de El Molino (...) Recorre media cuadra hasta la Avenida Central -ya inundada de autos- (...) Torna en la esquina a su derecha y se dirige cuesta arriba dejando atrás la Librería Lehmann con su arquitectura de piedra y vigas de madera, sus techos altísimos, rebosante de aroma a libro nuevo; el Teatro Nacional, la Librería López -aposentada en una casa ya antigua, de adobes y balcones (...) Sube por Cuesta de Moras y llega al Parque Nacional añoso de árboles y musgos hasta encontrarse en un costado con el Monumento Nacional; figuras alegóricas en bronce traídas de Francia (...) (Salaverry, 2017, p. 30)

En ambas citas, como se mencionó anteriormente, se observa la extensa descripción, en este caso repletas de adjetivos y metáforas para referirse a los edificios que se encuentra al caminar, dichas referencias las realiza con respecto a su fachada. Lo mismo ocurre en su recorrido hacia el correo cuando va a recoger las cartas de Manuel (pp. 84 - 87), de igual forma, cuando Ariadna se dirige a la Universidad de Costa Rica a inscribirse en la carrera de Filología (p. 151).

Aunado a esto, menciona la forma en como ella cree que los otros ven a América Central, lo anterior ocurre cuando Claudio lleva a Ariadna a conocer a su familia en Buenos Aires: “Traerme desde tierras extrañas, de ese territorio mítico que es la América Central -que se imaginan de cocoteros y arenas perezosas- integrarme, o al menos intentarlo, a la familia” (Salaverry, 2017, p. 223). Aquí muestra la idea de que la protagonista proviene de un territorio exótico, lleno de gran variedad de naturaleza, esto porque son zonas con mucha biodiversidad, en especial Costa Rica, ya que una de las principales fuentes de ingresos económicos del país es el turismo, por lo que se vende esa imagen de exotividad.

Para Navarro (2017) Costa Rica es uno de los destinos más exóticos de Centroamérica y atrae millones de turistas al año, además, cuenta con 300 playas, 25 parques naturales y 9 volcanes. Por esa razón, se tiende a establecer dicho ideal de territorio “de cocoteros y arenas perezosas”, ya que la mayor parte del territorio está cubierta por naturaleza.

En segundo lugar, se encuentra Guatemala, país de origen de Manuel. En este caso, se menciona qué es lo que piensa Ariadna al escuchar el nombre de ese país:

Solo el nombre llena a Ariadna de huipiles bordados, dibujos geométricos que se despliegan en una fiesta de color púrpuras, amarillos de oro, verdes, azules, rojos, en tejidos que las manos indígenas transforman en arte; el volcán de Agua un contrasentido porque es fuego y es rojo, como roja es la sangre que corre por las calles de Guatemala después de la caída de Arbenz (...) (Salaverry, 2017, p. 14)

En la cita anterior, se observa que Ariadna brinda una referencia cultural con respecto a lo primero que piensa al escuchar Guatemala, mencionando los bordados extraordinarios que tejen los indígenas de la zona, con sus increíbles colores y figuras. Esto se puede considerar una referencia estereotipada del país, sin embargo, al igual que en Costa Rica, se vende esa imagen de ser un pueblo Maya para atraer turistas.

De igual forma, también se brinda una referencia histórica al mencionar el conflicto-guerra que se presenta en ese momento, referencia que se evidencia durante todo el desarrollo de

la novela. En este caso cada vez que se menciona el país de Guatemala la compara con el color rojo como se observó en la cita anterior o con la sangre que fluye: “Guatemala. La sangre corre casi desbordándose. Roja. Sangre de estudiantes.” (Salaverry, 2017, p. 19) o con el olor a sangre coagulada: “Desde su Cataluña natal, pasando por Francia hasta Guatemala que huele a sangre coagulada” (Salaverry, 2017, p. 61).

En tercer lugar, se encuentra Francia, específicamente, Ariadna viaja a París. Sin embargo, mucho antes de viajar, cuando conoce a Manuel, este le habla de dicha ciudad:

De París extraño su amabilidad con los enamorados, me dice. Una ciudad que acoge besos apasionados en sus calles, caricias en sus puentes, abrazos en las escalinatas que bajan al Sena (...) París, una ciudad apta para amarse, hasta sus cementerios son gentiles con los amantes (...) (Salaverry, 2017, pp. 36-37).

En dicha cita se evidencia la imagen de París como la ciudad del amor. Según Rivas (2017) París es conocida como ‘la ciudad del amor’ debido a que ha sido el escenario de numerosas novelas y películas románticas, además, de que ha sido siempre una ciudad muy adelantada a su tiempo, que ha proclamado la libertad de amar. Es por dicha razón que Ariadna y Manuel desean ir a Francia, para vivir su amor sin ataduras. Posteriormente, la protagonista viaja a París, pero sin Manuel y ella sin poder evitarlo mira la ciudad a través de los ojos de él, de la manera en cómo él se la describía (Salaverry, 2017, p. 265).

En cuarto lugar, se encuentra México y Estados Unidos, específicamente, Tijuana y Los Ángeles. En esta ocasión la protagonista es enviada-obligada a ir donde sus tías a México, sin embargo al llegar, ellas le comunican que debe ir un tiempo a Los Ángeles a estudiar inglés mientras su madre arregla la situación con respecto a una beca para estudiar teatro, en ese recorrido ella realiza una comparación entre ambos lugares: “Tijuana, la ciudad del caos - cantinas, automóviles, taquerías, perros callejeros, borrachos-, contrapuesta a la organización fría de San Diego y Los Ángeles” (Salaverry, 2017, p. 112).

Posteriormente, cuando ya se dirige hacia la academia de teatro, al bajarse del bus e ir hacia su departamento describe lo que observa a su paso, pero se encuentra encantada:

(...) encantada cuando paso cerca de la Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, a un lado de lo que fue Campo Florido, el panteón, y me asaltan flores regadas por todos lados, flores que crecen en jardines que fueron cenagosos (...) (Salaverry, 2017, p. 115).

Para finalizar, como se mencionó Ariadna realiza muchos viajes desplazándose de un lugar a otro por diferentes razones, unos ya mencionados otros no como Buenos Aires, Mérida, Londres y Barbados cuyas extensas descripciones son igualmente de lo que ve a su paso. Del mismo modo, se refiere a los lugares en algunas ocasiones de una manera despectiva además de que en su mayoría viaja no por su propio gusto, sino por el miedo a quedarse sola.

c. Campos semánticos:

1. El plano histórico: esta marca deíctica consiste en la idea de pasado y devenir conocida por los hablantes (Ramírez, 2015, p.13). De igual forma, Guidotti (2013) explica que uno de los recursos empleados como estrategia discursiva para presentar a los sujetos femeninos es por medio de referencias constantes a una época histórica. En otras palabras, se retoma cualquier contextualización política, fechas, guerras, fundación de instituciones, entre otros que sean mencionados por el sujeto femenino con el fin de validar su discurso.

En primer lugar, se encuentra la mayor parte de las menciones que se hacen con respecto a Guatemala, esto se debe a que a partir del momento en el que Ariadna se entera que Manuel viene de ahí y cada vez que menciona el nombre, ella hace referencia a guerras, conflictos y enfrentamientos que se presentaron en dicho país, los cuales terminan con muertes. Un ejemplo de esto se muestra en el siguiente fragmento:

¡Guatemala! (...) el volcán de Agua un contrasentido porque es fuego y es rojo, como roja es la sangre que corre por las calles de Guatemala después de la caída de Arbenz, después de la invasión de Castillo Armas con el apoyo del norte (Salaverry, 2017, p. 14).

Cabe destacar que en el anterior fragmento se menciona un hecho histórico. Este consiste en la caída de Arbenz, debido a que hace referencia al golpe de Estado ocurrido en la Guatemala de 1954, en el cual la CIA derrocó al presidente Jacobo Árbenz. Además, se menciona la invasión de Carlos Castillo Armas, dicho coronel cruzó la frontera desde Honduras con el único objetivo de poner término al gobierno de Árbenz (Lima, 2019).

Otro hecho histórico que menciona al nombrar a Guatemala se evidencia en el siguiente fragmento: “Guatemala de rojo (...) Hay que lavar la sangre, detenerla, que no siga manando. El primer grupo guerrillero: El “20 de octubre”” (Salaverry, 2017, p. 16). En este caso, hace referencia a la Revolución de 1944, también llamada Revolución de Octubre, fue un alzamiento cívico y militar que tuvo lugar el 20 de octubre de 1944, mediante el cual se derrocó al presidente Federico Ponce Vaides.

Otro ejemplo para el plano histórico es la aparición de la Guerra Fría de 1947 a 1989 en Costa Rica. El yo narrativo hace una contextualización física, social e histórica de lo que ocurrió en el país, menciona que los dirigentes revolucionarios se reunieron en la Soda Palace, frente al Parque Central, donde se preparó en los cincuentas el primer intento para derrocar a Anastasio Somoza, un dictador nicaragüense. Además, menciona que también se confabulaba y se hablaba del derrocamiento de Fulgencio Batista quien fue un militar y dictador cubano, al igual de Trujillo, un dictador dominicano. Por último, que en ese mismo lugar se apoyó a un estudiante de derecho a realizar una revolución, haciendo referencia a Fidel Castro (pp. 22-23).

Ariadna también habla sobre la guerra civil española de 1936, en la que enviaban a los niños a otros países como Francia, África Francesa, Bélgica, México, entre otros. En esta, el ejército da un golpe de estado y el enfrentamiento duró tres años (p. 53). De igual forma, habla sobre la huelga en Costa Rica, ocurrida durante el mandato de José Joaquín Trejos, dicha huelga fue realizada por estudiantes de secundaria y universitarios y encabezada por Don Rodrigo Carazo Odio, debido a un posible contrato con la transnacional Aluminum Company of America ya que se planeaba devastar una extensa zona del país para extraer bauxita, además, que no pagarían impuestos, recibirían agua gratis y electricidad “casi regalada” (pp. 216-217).

Aunado a lo anterior, la protagonista también se da cuenta de que a pocos kilómetros de la capital, en Alajuela, se detiene a uno de los fundadores del Frente Sandinista de Liberación Nacional, Carlos Fonseca Amador, quien era un profesor, político y revolucionario (p. 191). Esto ocurre el 31 de agosto de 1969, en este caso, desde Europa, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir solicitaban su liberación y exactamente, el 21 de octubre fue liberado.

Para concluir, cabe destacar que los hechos históricos anteriormente citados no son los únicos que aparecen en *El sitio de Ariadna*, también menciona otros como “La noche de los bastones largos” ocurrida el 29 de julio de 1966 en Argentina o el cierre de la Universidad Central en Venezuela. Sin embargo, son suficientes para evidenciar que una de las marcas deícticas y funcionales que Salaverry (2017) utilizó para la construcción de la novela es la del campo semántico del plano histórico propuesto por Ramírez (2015) y Guidotti (2013). En este sentido, la protagonista retoma algunas contextualizaciones políticas, guerras, huelgas, entre otros, brindando fechas o datos relevantes de dicho acontecimiento, esto lo lleva a cabo con el fin de validar su discurso.

2. La tradición cultural: otra marca deíctica y funcional de campo semántico presente en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto es la tradición cultural. En este sentido, se tomará como teoría base lo propuesto por Ramírez (2015), quien afirma que la marca de la tradición cultural consiste en las explicaciones, instrumentos cognitivos y usos de una comunidad, en otras palabras, las comidas, crianza y contrastes con respecto a los lugares donde haya estado.

Ahora bien, la primera referencia cultural que se toma en cuenta para el análisis es cuando Ariadna se entera que Manuel viene de Guatemala: “¡Guatemala! Solo el nombre llena a Ariadna de huipiles bordados, dibujos geométricos que se despliegan en una fiesta de color púrpuras, amarillos de oro, verdes, azules, rojos, en tejidos que las manos indígenas transforman en arte (...)” (Salaverry, 2017, p. 14). En el anterior fragmento, ella menciona qué es lo que se le viene a la mente al escuchar el nombre del país de origen de él y hace alusión a un aspecto cultural, el cual consiste en los coloridos tejidos de los indígenas.

Otro aspecto cultural mencionado es a partir del momento en que la mamá de Ariadna la deja al cuidado de una tía de la niña cuando tenía cuatro años. Esta mujer vivía en el Caribe, específicamente en Limón, en este caso, la protagonista menciona algunos platillos propios de la zona y que le gustan mucho, como lo son las tortas de banano, el patty caliente, plantintá, pan bon y “el pan migoso y contundente de la receta traída de Jamaica” (p. 169).

También menciona algunos aspectos culturales de México, Argentina y Barbados. En el caso de México, ocurre cuando Ariadna se va de dicho país, afirma que cuando despegó el avión ve la silueta del volcán Popocatepetl y en ese momento, la protagonista cuenta una leyenda mexicana referente al volcán: “La silueta del Popocatepetl, el volcán guerrero que, según la leyenda, vela por su amada Iztaccíhuatl -dormida en su blanca eternidad- esperando por los siglos que despierte (...)” (Salaverry, 2017, p. 142).

Para Argentina, menciona un aspecto más social, es decir, sociocultural, ya que es cuando Ariadna conoce a los amigos de Claudio cuando llegan a dicho país: “Con los amigos de Claudio no es muy distinto. Entre mate, barroco, un poco de canto gregoriano, algún tango indiscreto que se cuele desubicado mientras se habla de la pensión compartida en la época de estudiantes (...)” (Salaverry, 2017, p. 225). En este caso, el mate y el tango (alimentación y ritmo musical) son aspectos culturales que se le atribuyen a dicha nación.

Por último, se mencionan dos aspectos culturales de Barbados. En primer lugar, es con respecto a los automóviles, en este sentido Ariadna expresa que siente vértigo cuando va con el

taxista que la lleva del aeropuerto al hotel donde se va a hospedar, esto se debe a que ella iba al lado izquierdo del conductor, este dato resulta peculiar ya que en Costa Rica es, al contrario, lo que marca una gran diferencia (p. 255). En el caso del otro aspecto cultural, este ocurre también cuando viajaba con el taxista: “A lo lejos un grupo de lugareños, inmaculados en sus uniformes blancos en contraste con sus pieles negras, juegan. Sí, señorita, dice el taxista. Es el juego nacional. Se practica en la semana, hay torneos los domingos (...)” (Salaverry, 2017, p. 255). En este sentido, se hace referencia al cricket que es el deporte nacional de Barbados, incluso, poseen un equipo nacional en el país y este en varias ocasiones utiliza un uniforme blanco.

Para finalizar, a modo de resumen, Salaverry (2017) emplea la presente marca deíctica y funcional en su novela al mencionar datos como los tejidos indígenas, algunos platillos propios del Caribe y algunos aspectos de las culturas mexicana, argentina y barbadense. Aunado a lo anterior, Salaverry (2017) la utiliza por dos motivos principales. El primero es para validar su discurso, en otras palabras, evidenciar que conoce a cabalidad la cultura del lugar donde se encuentre el sujeto femenino y demostrar que realmente estuvo en ese lugar. El segundo motivo es para demostrar la amplia visión del mundo y el amplio bagaje cultural que posee el sujeto femenino para su configuración o representación.

Paratextos e intertextos

a) Paratextos: partiendo de la noción de Genette (2001), en la cual los intertextos son una zona de transición y de transacción entre el texto y el contexto, es que se pueden explicar las vinculaciones entre el ámbito ficcional y el factual. De tal manera, mediante la paratextualidad se esbozan parámetros que caracterizan a cada novela, algunos de sus acontecimientos, los viajes realizados, entre otros aspectos; es decir, existe un carácter dialógico entre el texto (ficcional) y el contexto (factual).

Ahora bien, este apartado se aborda de la misma forma que el apartado del mismo nombre en el Capítulo 2, pues se retoma la clasificación de Lluch (2004) junto al posicionamiento de Genette (2001). Lluch (2004) plantea la subdivisión de los paratextos en tres grandes grupos: el primero, los paratextos que se sitúan fuera del libro (contempla: catálogos, crítica literaria, foros, publicidad, anuncios, marcas de producto, entre otros); el segundo, los paratextos más visibles (incluye: portada, lomo, formato, número de páginas, indicadores de edad, nombre y anagramas llamativos); y, el tercer grupo, los paratextos dentro del libro (elementos como: título del libro, título de los capítulos, prólogo, dedicatoria, tipografía, y otros.) Adicional a los tres grupos

denotados se incluye la ilustración, misma que aparece principalmente en la portada y contraportada, pero dependiendo del texto en estudio también podría situarse en el contenido o cuerpo. Según González (2013) la ilustración es un paratexto fundamental en la interpretación del contenido, al generar un horizonte de expectativas en la persona lectora, lo que forma parte del contrato de lectura.

Los paratextos que se ubican fuera del libro no se desarrollan en esta investigación, pues se enfocan en la crítica literaria de otras personas y en aspectos de recepción del texto como la publicidad. Los paratextos más visibles se explican de forma específica y se vinculan a la categoría de ilustración. Igualmente, se profundiza en los paratextos dentro del libro que interpelan a lo factual según lo establecido por Genette (2001).

Dentro de los paratextos más visibles se encuentra la portada (Anexo 3) y la contraportada, al respecto en la carátula se presenta una figura femenina, la fotografía está tomada en primer plano, con el rostro de la mujer en posición de tres cuartos, la fotografía está en blanco y negro, el contraste es alto, no se distingue el fondo por la saturación en el tono negro, esto hace que la figura femenina destaque aún más.

La mujer es una adulta joven, de contextura delgada, tez clara, su expresión facial es la que protagoniza el retrato: una frente sin muestra de arrugas o fruncimientos, unas cejas ralas y finas que se desvanecen hacia el final, una mirada perdida y con la vista hacia abajo, los ojos enmarcados con un delineado grueso en negro tanto en los párpados superiores como inferiores, la nariz mediana y respingada, la boca cerrada, el labio inferior más grueso que el superior y no muestra además de sonrisa sino más bien de seriedad o neutralidad.

Presenta también una barbilla y una mandíbula bien definidas; por la posición del rostro, se deja ver el lóbulo de la oreja izquierda el cual no presenta ningún accesorio. El cuello tampoco presenta ningún adorno ni arruga, en el torso se notan ligeramente las clavículas y la mujer retratada lleva una prenda de vestir oscura que cubre los hombros, el escote es profundo, pero su final solo se sugiere ya que no queda fijado en el encuadre de la fotografía.

Ahora bien, en cuanto al cabello, este es oscuro, pero no se distinguen más detalles, pues se pierde en el fondo negro, haciendo que la atención se centra aún más en el rostro. Sin embargo, negarle protagonismo a un elemento históricamente asociado a la identidad y a construcción de la figura femenina es un aspecto a destacar. Nótese lo que Alvarez (2018) aclara sobre el cabello:

El cabello es una parte del cuerpo que se encuentra entre el cuerpo interno y el cuerpo externo. Brota y sale de él. Está encarnado en nosotros. Podemos modificarlo o moldearlo fácilmente. Su versatilidad invita a que se generen cambios en nuestra apariencia. Sin embargo, también es una de las partes más frágiles de nuestro cuerpo. Es muy fácil de romperlo, dañarlo. Debido a esas cualidades, a partir de la lectura del cabello de una persona, se puede descifrar códigos que sugieren lugar de procedencia, edad, a qué religión o cultura pertenece, cuál es su estatus social o incluso, cuál es su posición política. Es un símbolo que puede hablar, de cierta forma, de la identidad de alguien antes de que esta persona diga alguna palabra. (Alvarez, 2018, p.39)

Partiendo de lo anterior, el hecho de que el cabello de la figura femenina aparezca indeterminado en la portada se asocia con la construcción misma de la identidad de Ariadna, la interacción interior y exterior mediante el cabello que Alvarez menciona cobra sentido en los desdoblamientos que la protagonista sufre cuando esta se ausenta de su cuerpo aún permaneciendo su cuerpo en el sitio. Además, el cabello representa la fragilidad y Ariadna intenta ocultar esa fragilidad ensimismándose. Al no observarse el cabello en la fotografía no puede darse la lectura previa que señala Alvarez (2008) acerca de la identidad, no se pueden sugerir posturas políticas o religiosas, ni puede extraerse un posible lugar de procedencia ni de estatus social; es decir, el hecho de invisibilizar el cabello se asocia a la búsqueda de la identidad que tiene Ariadna y a las indeterminaciones que experimenta en cuanto a los campos mencionados.

Otro aspecto que Alvarez menciona respecto al cabello es el siguiente: “es una parte del cuerpo que está completamente sexualizada. A partir del cabello femenino, se han establecido códigos para hablar sobre la sensualidad y sexualidad de una mujer” (2018, p.39). Camuflar el cabello en el retrato problematiza y exalta las tensiones en la construcción de la sexualidad de Ariadna, pues ella experimenta desde el deseo sentido por primera vez hacia Manuel hasta los abusos sexuales por parte de distintas figuras masculinas en diversos momentos; pasa por el placer, pero también por el señalamiento, por ejemplo, cuando siente vergüenza al buscar un doctor que le practique un aborto.

Los elementos descritos de la fotografía que se encuentra en la portada coinciden con el perfil de la protagonista, siendo así, la persona lectora hace un proceso de asociación, y de primera entrada se intuye que la protagonista, Ariadna, es un ser críptico, introspectivo, ensimismado, nostálgico e inexpresivo (en ocasiones), se vislumbra el conflicto en el semblante reposado, pero a su vez evoca preocupación y abstracción en la mirada, una figura femenina no

confrontativa y más bien esquiva e indefinida, con luces, sombras y elementos sin resolver (varios de estos elementos relacionados a la sexualidad y a su historia de vida como la persona lectora más tarde podrá leer en las páginas de la novela).

Ahora bien, si existe una asociación entre la protagonista y la fotografía también se debe destacar la identificación con la autora, Arabella Salaverry, puesto que ella es la modelo de la fotografía, la cual fue tomada por Rómulo Eloy Ballesteros Lesca, exesposo de la escritora. Al contactar a Salaverry por medio de correo electrónico para ahondar en los aspectos de la fotografía ella confirma que la colección de Uruk requería una ilustración para la portada y ella propuso esa fotografía que correspondía al programa del montaje de Romeo y Julieta. (Ver Anexo 4).

Concerniente a la contraportada, la misma no presenta ilustración ni una continuidad con respecto a la fotografía, el fondo de la portada y la contraportada es de color vino, este tono llama la atención en contraste con la fotografía de la portada. En la contraportada se puede encontrar una crítica literaria de Silvia Castro Méndez en la cual enuncia la vinculación de Ariadna (protagonista) con Ariadna (mitología griega) para así establecer que la protagonista anda en busca de la liberación de sí misma, de su salida del laberinto y de la confrontación con sus propios minotauros, es decir se da a la tarea de emprender un viaje en la búsqueda de la resolución de las paradojas en la construcción de su identidad.

Como segundo punto de análisis dentro de los paratextos se encuentra la categoría denominada: paratextos dentro del libro, que incluye los siguientes elementos: título del libro, título de los capítulos, epígrafes, dedicatoria, epílogo y aspectos de tipografía.

En primer lugar, se encuentra el título, el cual Montero (2011) aclara que funciona como un programador de lectura, para ello se basa en los estudios de Chaverri (1986) y de Sánchez (2006), al respecto precisa:

el título se convierte en el nombre del texto, constituye la parte más citada y la de mayor circulación (...). Asimismo, el título establece o revela las claves para la descodificación, de ahí que opere como un programador de lectura. El título, por lo general [es] un sintagma breve, en virtud de su posición y condición privilegiadas se atribuye la potestad de resumir y predecir la significación del texto. Actúa como una metonimia que, en cuanto tal, pretende instituirse como condensación del sentido del entero entramado textual (Montero, 2011, p.44).

De tal forma la novela estudiada de Salaverry lleva por título: *El sitio de Ariadna*. Para su análisis se parte de las acepciones que presenta la palabra “sitio”, la Real Academia Española (RAE) esboza siete acepciones, las últimas tres se descartan por especificidad pues corresponden al lenguaje informático, y a regionalismos en Cuba y en México, quedan así las primeras cuatro, las cuales se presentan a continuación: “1. m. Espacio que es ocupado o puede serlo por algo. // 2. m. Lugar o terreno determinado que es a propósito para algo. // 3. m. Casa campestre o hacienda de recreo de un personaje. // 4. m. Acción y efecto de sitiar”. (RAE, 2020, s.p). De las anteriores acepciones se descarta la tercera porque Ariadna no posee una hacienda o lugar específico de recreo.

En cuanto a la primera y segunda acepción se ligan a la búsqueda del lugar o rol que Ariadna desea ocupar, pues en el transcurso de la novela se nota que ella no calza en los espacios en los que está o en los que se relaciona, ambas acepciones se pueden relacionar a la interrogante figurativa que se extrae del accionar de la protagonista: “¿Cuál es mi sitio (lugar, espacio) en esta vida?”. Refiriéndose así a los momentos en los que desentona con su contexto o con las acciones que transcurren. Por ejemplo, cuando no quiere estar en su casa, sino en el colegio porque es donde siente que está su hogar (o lo más cercano a ello), o cuando no desea continuar su relación con Jose (su psicólogo), también estas acepciones explican los momentos en los que se le niega a Ariadna estar en el territorio que desea, por ejemplo, cuando: “la muchacha imagina y anhela su posible retorno a México. Su madre la hizo volver a Costa Rica. Pero le niega el regreso a México” (Salaverry, 2017, p.149).

Un fragmento que sintetiza la búsqueda de un sitio (entendiéndose como lugar, espacio o rol) se presenta a continuación:

Aún no sé dónde viviré. De nuevo el desarraigo. De nuevo la búsqueda de un lugar dónde colocar la vida. Quedaré pensionista en una casa. (...) Trataré de no molestar. Y en esa casa del Barrio Escalante, (...) podrá vivir sin ser notada, en esa casa que no es la suya, tratará de vivir o mejor, sobrevivir sin ser notada, porque no quieren notarla. Y porque no quiero ser notada. (Salaverry, 2017, pp.150-151).

Ambas acepciones se amalgaman en la cita anterior, por un lado, el espacio o rol ocupado donde se señala el desarraigo, la falta de pertenencia, el pasar desapercibida y el evitar las molestias a terceros. Por otro lado, al espacio o rol se le suma, el espacio físico, pues en el contexto de la cita Ariadna se ubica en Costa Rica, específicamente en la provincia de San José donde se sitúa el Barrio Escalante y la pensión mencionada.

Con respecto a la cuarta acepción que señala la RAE para sitio, esta se refiere al infinitivo *sitiar*, el cual es definido puntualmente como: “1. tr. Cercar un lugar, especialmente una fortaleza para intentar apoderarse de ella. // 2. tr. Cercar a alguien cerrando todas las salidas para apresarlo o rendir su voluntad” (RAE, 2020, s.p). Ambas acepciones son aplicables a Ariadna, la primera entendiendo a la protagonista misma como el lugar sitiado, es decir su propio cuerpo es la fortaleza que la aprisiona y en la que se generan diversos cuestionamientos y reflexiones hacia sí misma y su manera de proceder. La segunda se relaciona a Ariadna, pero esta vez cercada por la voluntad de las demás personas y por las circunstancias. En la siguiente cita se ejemplifican ambas acepciones:

Desde su fondo, a partir de sus pies, subiendo, avanzando como una avalancha, la conciencia de que ha sido sitiada. Y no hay salida. La cabeza le estalla. O al menos eso siente. La voz, esa voz en su cabeza, ahora en un chillido, agudo, cada vez más agudo repite una, otra, otra vez: “por tu propio gusto, por tu propio gusto” (Salaverry, 2017, p.75).

En el contexto de la cita anterior Ariadna ha recibido una carta de Manuel en la cual le expresa que la separación será difícil y que él comienza a sentir la soledad. Ariadna expresa que está sitiada y aplican ambas acepciones porque está restringida a un territorio: Costa Rica, debido a que la madre le ha impuesto terminar los estudios en secundaria y porque no encuentra salida a su amor, no puede trasladarse a Panamá, es menor de edad y los demás deciden por ella, aunque deseaba escapar con Manuel.

El título de la novela en estudio no solo está formado por el sema “sitio” sino también por “Ariadna”, ahora bien, el nombre que aparece en dicho programador de lectura corresponde a la protagonista de la novela que recibe el efecto del “sitio” (con las afectaciones anteriormente estudiadas). No obstante, también funciona como un intertexto, este aspecto se profundizará más adelante.

En segundo lugar, se identifican como paratextos dentro del libro los títulos de los capítulos, los cuales son los siguientes: la parte introductoria (no posee título); Ciudad de Panamá, Panamá// San José, Costa Rica, 1964; México D.F, México//Ciudad de Guatemala, Guatemala// Los Ángeles, California// 1965-1967; San José, Costa Rica// 1967-1970; Buenos Aires Argentina//1970; Mérida, Venezuela//1970; Bridgetown, Barbados//1972; París, Francia//1972; Londres, Inglaterra//1972; y, Ciudad de Guatemala, Guatemala//1973. Estos apartados no se demarcan con la palabra capítulo, pero funcionan como tal pues presentan

secciones constituyentes de la novela. La primera de estas secciones no presenta título alguno, lo cual llama la atención, no hay una anticipación por medio del programador de lectura, sino que la persona lectora se introduce en el mundo narrativo de *El Sitio de Ariadna* de manera directa, en el incipit de esta sección se encuentra un diálogo de una obra de Lorca y la identificación de Ariadna con el mismo, lo cual da claves de lectura con respecto a la personalidad, decisiones y aficiones de la protagonista, este aspecto se abordará específicamente al explicar los intertextos. Con respecto a las otras nueve secciones estas se estructuran con nombres de Países, ciudades y años, funcionan como una ubicación espacio-temporal de los desplazamientos de la protagonista, se organizan de manera cronológica.

En tercer lugar, se sitúan los epígrafes, estos aparecen al inicio de la novela, pero también en los apartados (debajo de los títulos de los capítulos). En total son trece epígrafes distribuidos de la siguiente manera: tres iniciales, uno por cada capítulo titulado y uno en la sección de epílogo. Para efectos del análisis de paratextos dentro del libro se explicarán los tres epígrafes iniciales, pues el resto funcionan como intertextos del área musical.

El primero de los epígrafes iniciales se presenta a continuación: “o de cómo aquellos que pretenden que para ser feliz no hay que tener historia solo demuestran que la de ellos es alegría de victimarios a quienes no les importan los muertos// G. Pousada” (Salaverry, 2017, p.7). Esta cita corresponde al autor G. Pousada y pertenece al extinto Diario *El Gráfico* de Guatemala, con respecto al nombre del autor, Salaverry 2021, por medio de un correo electrónico (Anexo 5), expresa que el escritor del Diario falleció y que ella investigó y logró averiguar que él fue “un hombre de teatro que [vino] a CR en los años sesenta, presumiblemente huyendo de las situaciones políticas que había en Centroamérica” (Arabella, 2021, Anexo 5).

El primer epígrafe se relaciona con el contexto político e histórico latinoamericano de los años 60; los conflictos, desigualdades, impunidad y persecución hacia la libertad de expresión en temas políticos son develados por la protagonista a través de sus vivencias y de la narración de sucesos acaecidos a otros personajes como Manuel.

El segundo de los epígrafes iniciales corresponde al siguiente:

Solo el peso de tu carta en el bolsillo me servía de prenda, de prueba. Vivía yo en ese rectángulo de papel. Era el lugar más cierto del mundo. Y antes de poder abrirla, así, cerrada y en el bolsillo, tu carta era el puente con la vida, el sí que me daba la vida a la pregunta atormentada: ¿Soy? ¿Es? ¿Somos? Sí, sí, sí. Todo, sí. Todo, sí, oye, todo sí. Y luego en mi cuarto la leí. La he leído. La leeré. // (Salaverry, 2017, p.7).

El fragmento anterior corresponde a la Carta de Pedro Salinas a Katherine Whitmore escrita en Madrid, 1932. El género epistolar también se hace presente en la novela *El sitio de Ariadna*, principalmente entre Ariamor y Manuel, ante la separación física de los amantes el intercambio por medio de cartas es vital para mantener el vínculo. Ariadna recibe una primera carta de Manuel antes de la partida de este a Panamá, dicha carta fue entregada por Alexia, la amiga de Ariadna:

Alexia me entrega una carta. La miro y sé que es tuya, Manuel. No necesitamos palabras. (...). Reconozco de inmediato la letra imperiosa llena de aristas, letra de daga, de cuchillo, que es tu letra, Manuel. Me dejás una dirección en Panamá. Me decís de tu propuesta, que no fue escuchada: que me dejaran partir con vos, pero se negaron. Menor de edad... sin derecho a elegir. Ni vos por mí. Si él se queda en Costa Rica, le impedirán a ella la entrada al colegio. (...) Vendré por ti. Hablás de amor y hablás, desde ya, de soledad. (...) Me escribirás todos los días sin faltar uno. Esperás también mis cartas cada día. El amor se alimenta a diario como las plantas. Como los cachorros. Y este amor es un cachorro malherido. Casi muerto. Amor muerto de amor. (Salaverry, 2017, p.75).

El fragmento anterior se relaciona con el epígrafe en el sentido de que la carta funciona como el puente con la vida que menciona Salinas, los amantes logran hacer conexión mediante las cartas, e incluso, posteriormente, la protagonista llega a incorporar dentro de su rutina ir al Correo como se puede apreciar a continuación:

Él ya conoce el número: 3446. (...) este es el número del apartado. La llave la tendrá solo Ariadna. (...) Esa tarde recorro el mismo camino que recorrí meses atrás. Cuando iba temblando a mi primer encuentro con vos en una tarde de luz y arboles. Ahora sola, otoñal, bajo un aguacero intenso, sin paraguas, con mi uniforme empapado, temblando de nuevo. (...) Pero esta vez tiemblo de frío y tristeza. Nada importa, nada más la premura que me lleva hasta el edificio que es el Correo. Subo las escalinatas. Un peldaño, otro, de dos en dos. Ahora corro. (...) Me dirijo a mi izquierda, mientras pienso que mi vida ha estado siempre a la izquierda, a la siniestra. (Salaverry, 2017, p.77).

El apartado mencionado en Correos de Costa Rica le pertenecía a la familia de Alexia, quien en complicidad lo brinda a los amantes para que puedan conservar la comunicación. Ariadna lleva a cabo el recorrido de encuentro con su amado esta vez no de forma física, sino mediante el intercambio epistolar, no obstante, la actitud de la protagonista ya no es de ilusión, sino de tristeza y cuando falta tres días en la entrega de cartas por motivos de estudio manifiesta

en una desazón, una tortura emocional porque desea continuar escribiéndole a Manuel, pero a la vez desea parar aquel intercambio para reencontrarse. La reacción de Manuel al no recibir esas notas es la siguiente:

¿Por qué no has escrito? Temí que algo hubiera pasado. Temí que estuvieras enferma. Temí que no quisieras escribir más. Ariadna explica que está en exámenes, no pude llegarme hasta el Correo. Ha llovido muchísimo. (...) No he tenido tiempo. No podía dejar el Colegio. Estamos concentrados, estudiando. Manuel no entiende. ¿Tiempo? Reprocha, ¿no has tenido tiempo? (...) Con dureza, con enojo. Desconocido para ella. Siente la presión de su mano en el brazo. Un reclamo de adulto a los argumentos adolescentes. La presión en su brazo crece. Se hace insoportable. (Salaverry, 2017, pp.86-87).

Vivir en un rectángulo de papel, según se señala en el epígrafe de Pedro Salinas, no es posible para Ariadna quien tiene otras ocupaciones externas como su estudio. Además, en el fragmento anterior se presenta una ruptura en la pareja, han cambiado y se revelan aspectos que de no pasar por la separación no se hubieran manifestado.

El último de los epígrafes iniciales corresponde a *Cartas a un joven poeta* de Rainier María Rilke del cual Salaverry extrae el siguiente fragmento: “Pero el período de aprendizaje es siempre un largo período de aislamiento, y así, por mucho tiempo, y hasta muy avanzada la vida, amar es, para el que ama, soledad, un estar solo más grande y más hondo” (Salaverry, 2017, p.7). El aprendizaje, desde la perspectiva de Rilke, implica aislamiento y en paralelismo el amor conlleva soledad, es por ello que amar es un proceso de aprendizaje. Para Ariadna este proceso la lleva a aislarse en sí misma, en cuestionamientos y muchas veces en impotencia ante las situaciones.

En este último epígrafe el amor exalta la falta o pérdida, quien ama siente más esa soledad porque su ser amado no se encuentra cerca. Al respecto obsérvese lo que Ariadna expresa en cuanto al amor:

Y ese amor tuyo, Manuel, doloroso, es la piel con la que recubro la ausencia, y las cartas, la casa en donde escondo la soledad, mientras las palabras son mi alimento y vivo de palabras, algunas como dardos. Visto mi soledad con tus palabras, me consuelo en tu recuerdo, vivo de sobresaltos, de los espacios que la memoria propone para guardar secretos que son de vida vivida, de códigos confusos, pues no uso las palabras sino para hacer de ellas una fiesta con la cual celebrar el amor. Esas cartas de exilio llegan de Panamá traspasadas de mar y de palabras empapadas con el verbo amar. (Salaverry, 2017, pp.82-83).

Si bien es cierto que Ariadna reconoce el amor de Manuel como doloroso también expresa que se consuela en las palabras, las cuales la llevan a recordar y revivir los momentos junto a él, esto tiene un doble efecto, por un lado, el alivio de recibir las palabras del ser amado ausente y por otro, la exaltación de la carencia de ese ser amado.

En cuarto lugar, se precisa la dedicatoria, la cual se transcribe a continuación: “A mi hermano Alfonso Chase, por su aliento// A mi familia, por su amor” (Salaverry, 2017, p.9). La dedicatoria se mantiene en una categoría relacional. Arabella Salaverry dedica la novela en primer lugar a Alfonso Chase, quien es “uno de los escritores costarricenses más relevantes e influyentes. Participó activamente en la fundación de la Universidad Nacional (...), fue catedrático, y (...) se desempeñó como profesor de talleres literarios, asesor cultural de la Rectoría, docente e investigador (...), entre otros cargos” (Editorial Costa Rica, 2021, s.p). Alfonso Chase no es hermano consanguíneo ni reconocido ante la ley, por lo tanto, la hermandad que señala la autora se refiere a un vínculo estrecho de amistad. En segundo lugar, la autora dedica *El sitio de Ariadna* (2017) a su familia. La motivación de la primera dedicatoria es el aliento recibido por parte de Chase y de la segunda dedicatoria es el amor recibido por la familia, en ambos casos una forma de apoyo hacia la autora.

En quinto lugar, destaca la presencia de un epílogo. El epílogo como paratexto tiene varias funciones, Caturla señala al respecto que “[el] epílogo, dentro del género narrativo, cuya función puede ser la de ceder la palabra y contribuir al cierre del enunciado mediante “formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión”” (Caturla, 2005, p.55). En *El sitio de Ariadna* la autora cede la palabra al sujeto femenino para que en el epílogo se conozca el desenlace de la historia. En dicho desenlace se destaca una continuidad en los desplazamientos, pero esta vez no recaen sobre Ariadna, sino sobre su hija: “Esta vez la mudanza no es mía. La casa no es mía. La vida no es la mía. Es de mi hija y en su vuelo de alas fuertes, se asienta después de andar por distintos países, sigue el destino de su madre, es decir, el mío” (Salaverry, 2017, p.322). Asimismo, el epílogo culmina con una carta fechada al año de 1964 que no fue abierta por la protagonista, la nota se enredó en uno de los fardos, procedía de Panamá y estaba dirigida a Ariadna, en ella Manuel le pide que sea independiente y que no se ate a nadie, que siga su propio camino, aspecto que Ariadna hizo sin haber leído el mensaje de la carta hasta muchos años después.

Finalmente, como sexto lugar en el estudio de los paratextos dentro del libro se determinan los aspectos de tipografía, principalmente en el empleo de letra itálica también

llamada cursiva o bastardilla. Este tipo de letra se presenta cuando se emplea lenguaje en otro idioma distinto al español, asimismo en epígrafes, en la dedicatoria y para distinguir las cartas y los intertextos del Diario *El Gráfico*. Los títulos de capítulo y la sección de epílogo usan una letra en un tamaño más grande que el resto del cuerpo del texto.

b) Intertextos: la intertextualidad incluye referencias a textos tanto de forma explícita como implícita. Se parte de los postulados sobre intertextualidad que Macedo (2008) retoma de Kristeva y de Genette, en los cuales se destaca la relación entre un texto y otro (Kristeva) y el nivel de aplicación: hipotexto e hipertexto, (Genette). Macedo propone que los intertextos funcionan “no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas”. (Macedo, 2008, p.1). Macedo también agrega un aspecto importante sobre la intertextualidad cuando explica que: “el concepto de intertextualidad puede analizarse en diálogo con otras disciplinas humanísticas, como la historia del arte, la historia universal, la filosofía, la antropología y la mitología, entre otras” (2008, p.1). Es decir, los intertextos se relacionan con múltiples áreas de desarrollo del ser humano, en el caso de *El sitio de Ariadna* (2017) el área mitológica es clave.

La novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) tiene gran variedad de intertextos, estos se abordan en este apartado por medio de tres categorías: los intertextos literarios (incluye los intertextos mitológicos); los pictóricos y los visuales; y, los musicales, y dentro de estas tres categorías se brinda una ejemplificación puntual relacionada al ámbito odepórico que es el eje principal que articula la investigación.

1. Intertextos literarios: Uno de los intertextos más representativos es la alusión a la obra dramática: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, la cual fue publicada originalmente en 1930 y está constituida por un prólogo y dos Actos. Es relevante en *El sitio de Ariadna* ya que la protagonista se identifica con el personaje principal, obsérvese la siguiente cita:

“¡Cállate, larga de lengua, penacho de catalineta, que si yo lo he hecho, si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto!” El texto de la obra que ensayo me calza como si Lorca hubiese pensado en mí cuando lo escribió. Las palabras resuenan, repiquetean, y la voz en mi cabeza –con un sonido de alas de pájaro que brindó se– repite una, otra vez: “si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto”, “por mi propio gusto”, “por mi propio gusto”. Porque lo que sucede, todo lo que sucede, lo que me espera es y será por mi propio gusto. O al menos eso creo. (Salaverry, 2017, p.11).

La zapatera prodigiosa de Lorca tiene un valor significativo para Ariadna, en primer lugar por la identificación que tiene con el texto dramático: “La Zapatera lucha durante toda la obra entre la realidad que la cerca, que la tiene sitiada” (Salaverry, 2017, p.17), tal como la Zapatera, Ariadna se encuentra sitiada por su realidad y esto se enuncia desde el título. En segundo lugar, dicha obra es preponderante para Ariadna porque toma uno de los diálogos y lo hace el lema de su vida: “si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto”, esta frase se repite en múltiples ocasiones a lo largo de toda la novela y Ariadna lo utiliza en diversas situaciones como por ejemplo ante el enamoramiento de Manuel: “Porque Manuel integra su cuerpo, su inteligencia, su emoción y entonces Ariadna es una, múltiple y una. ¡Será por su propio gusto!” (Salaverry, 2017, p.53). También Ariadna se lo repite ante el distanciamiento de Manuel, cuando este debe irse a Panamá. Y otro de los escenarios en los que aparece la frase de Lorca que Ariadna lleva como bandera es cuando sufre las reacciones de desaprobación que la gente tiene hacia ella por la relación que estableció siendo menor de edad.

En tercer lugar, la mención a *La zapatera prodigiosa* es significativa para Ariadna debido a que representa una vinculación con su madre, quien no estuvo muy presente en la vida de Ariadna; no obstante, Ariadna conoce muy bien la obra porque la recuerda de su infancia cuando su madre la ensayaba:

Conoce la obra de memoria, cada parlamento, cada acotación, cada suspiro. La ama desde hace varios años cuando ensayo tras ensayo, tarde tras tarde, con sus pocos años y sus muchas ganas observó a su madre, también profesora, trabajando con un grupo de teatro aficionado en esa obra. (Salaverry, 2017, p.14).

La cita anterior exalta uno de los pocos recuerdos que Ariadna tiene de su madre y que atesora.

Otro de los intertextos literarios, específicamente, de tipo mitológico corresponde al mito de Ariadna y el laberinto del Minotauro. En el mito griego descrito a partir de los autores Medrano (2021), Soler (2019) y Soriano (2008) se dice que en Creta existía un rey llamado Minos casado con Pasifae, quienes tenían dos hijas: Fedra y Ariadna (hija mayor). No obstante, el rey Minos antes de ser rey dedicó un altar a Poseidón y luego imploró delante del mar Mediterráneo y ante el pueblo que si los dioses estaban de acuerdo con que él gobernara y no su hermano Sarpedón, saliera del mar un toro. Efectivamente, salió del mar un hermoso toro blanco y Minos se enamoró simbólicamente de este.

Poseidón esperaba que Minos en agradecimiento ante el poderío recibido sobre el gobierno de Creta sacrificara al toro salido del mar, pues el animal destacaba en belleza y perfección, era un digno sacrificio para los dioses. Sin embargo, el rey Minos pensó que podía burlar a Poseidón y sacrificó otro toro más modesto y al toro salido del agua lo ocultó en los establos. Poseidón, el dios del mar, muy molesto impuso a Minos un castigo, hizo que Pasifae, sintiera atracción sexual por el toro blanco; Pasifae busca a Dédalo, inventor ágil de la época y este le confecciona una vaca de madera; colocan la vaca construida en el campo donde pastaba el hermoso toro blanco y la reina se introduce dentro de la vaca colocando su sexo donde iría el de la vaca; el olor atrae a la bestia y es así como la reina Pasifae y el toro copulan, más adelante ella da a luz al Minotauro: mitad humano, mitad toro.

El rey Minos al enterarse de la infidelidad de su esposa producto de la venganza del dios Poseidón mandó a llamar a Dédalo y le pidió que construyera un laberinto para encerrar y aislar al Minotauro, un laberinto de donde nadie pudiera salir si entraba. Cada vez que había luna nueva había que sacrificar a alguien al Minotauro, porque si la criatura no satisfacía su apetito, entonces se precipitaba fuera y provoca la muerte y daños en la región.

Ahora bien, el rey Minos tenía un hijo llamado Androgeo, quien fue asesinado mientras estudiaba filosofía en Atenas, el rey demanda venganza al respecto, sorprende a los atenienses atacándolos con su ejército sin que estuvieran preparados y estos se rinden hasta llegar a pactar con el rey Minos para que no los siga exterminando. El rey Minos aprovecha para pedir en venganza de su hijo asesinado y para no sacrificar más cretenses al Minotauro que cada nueve años, Atenas debía enviar siete muchachos y siete muchachas a Creta para que pagaran con su vida la muerte de mi hijo, serían sacrificios para el Minotauro. La única manera de librarse de este pacto sería si alguno de los cretenses lograba matar al minotauro.

El rey Egeo envía a su hijo Teseo, por ofrecimiento voluntario de este último para matar al minotauro y librar a los atenienses del pacto. Teseo, fue encerrado en una torre del palacio del rey Minos, a la par de esa torre pasan Fedra y Ariadna y lo escucharon quejándose de su destino, las princesas sintieron compasión y Ariadna prometió ayudarlo si se casaban y si llevaba a su hermana Fedra junto con ellos a Atenas. Teseo accede y Ariadna le revela el plan en el que él utilizará un ovillo de hilo que ella le dará, luego le explica que amarrara a la entrada del laberinto un extremo del ovillo y a medida que avance lo irá desenvolviendo, le da también unas bolas de cebo para que se las tire en la boca al Minotauro y mientras la criatura se atraganta él pueda matarlo. Así ejecuta el plan Teseo y efectivamente logra matar al Minotauro. Una vez que se

embarcan rumbo a Atenas paran en la Isla de Nexos porque les sobrevino una tempestad, Ariadna se pierde y se queda dormida en el bosque, Teseo y Fedra la buscan, pero es inútil, no la encuentran y parten. Ariadna logra salir del bosque y ve al navío que va lejos, grita, llora y se desespera, pero nadie la oye, cae al suelo perdiendo el conocimiento. Una vez que abre los ojos luego de su desmayo se encuentra con el dios Dionisos, el dios del vino, quien le ofrece casarse con ella, Ariadna acepta. Fedra es quien se llega a casar con Teseo.

Ahora bien, en *El sitio de Ariadna* (2017) existe una reelaboración del mito, no es un calco exacto, sino referencial y simbólico. Se presenta desde el programador de lectura principal: el título de la novela, pues estructuralmente guarda relación con la construcción de: “El laberinto del Minotauro” o también con “El hilo de Ariadna”. Siendo así la estructura gramatical: Artículo + sustantivo + preposición [contracción de preposición y artículo]+ sustantivo propio. Además, también desde la construcción sintáctica donde la preposición de demarca posesión sobre el primer sustantivo, en el primer caso el laberinto es del Minotauro y en el segundo el hilo es de Ariadna. A partir de dichos entrecruzamientos el título: *El sitio de Ariana* evoca tanto al laberinto, como al hilo, pero también al Minotauro; en la novela de Salaverry de forma sustitutiva, debido a que, Ariadna se encuentra en su propio laberinto, venciendo sus “minotauros” y dejando un ovillo a su paso en búsqueda del desciframiento de sí misma y de sus circunstancias.

Asimismo, la relación con el intertexto mitológico de Ariadna se identifica en el desarrollo del texto, pues como lo establece Silvia Castro Méndez en la contraportada de la novela: “y como su homónima mitológica, Ariadna hace uso del hilo (que es aquí de conciencia), no ya para salvar a su Teseo, sino para encontrar su propia salida del laberinto y dar fin al asedio de todos sus minotauros. (Salaverry, 2017, contraportada). Como bien lo señala Castro, Ariadna (la protagonista) se asume como el motor de búsqueda de sí misma, ella mediante su desenvolvimiento psicológico y sus desplazamientos exteriores e interiores va enfrentando, postergando y también aclarando ciertos aspectos de su personalidad, de su construcción identitaria y de su toma de decisiones ante las circunstancias y ante terceros.

La misma Ariadna emplea el intertexto mitológico del *Laberinto del Minotauro* para describir los procesos por los que atraviesa, por ejemplo, lo que expresa en la siguiente cita:

No entiendo muy bien de qué lado estoy, si soy el toro, el torero, si estoy aquí, en México o bien en Creta, 2000 años antes de Cristo, si me tocará saltar sobre el toro, retozar en su lomo. Se siente perdida, no encuentra el ovillo, no sabe si el hilo la sacará del laberinto, perdida en las vueltas y revueltas, no sabe si saldrá triunfante, o si vencerá el minotauro. (Salaverry, 2017, pp.121-122)

Cuando el sujeto femenino enuncia estas palabras lo hace para sí misma, en vista de que conocerá a la familia de Mauricio y él le está pidiendo guardar las apariencias porque su familia es conservadora. Ariadna sabe que no desea pasar por una situación así: “Mauricio habla de familia. Habla de velos blancos, de coronas, habla de azahares. Mauricio no tiene idea, no tiene idea” (Salaverry, 2017, p.122). Ariadna se pierde dentro del laberinto que es la vida y uno de sus minotauros es decir que sí a los intereses de terceros cuando no desea participar.

Otro de los intertextos literarios importantes que se enuncian en la novela estudiada de Salaverry es el poema *Canción de amor* del autor Rainer Maria Rilke, quien fue: “el poeta en lengua alemana más relevante e influyente de la primera mitad del siglo XX; amplió los límites de expresión de la lírica y extendió su influencia a toda la poesía europea” (Ruiza; Fernández; y Tamaro, 2004, s.p). Dicho intertexto es empleado cuando Ariadna cede al enamoramiento que siente por Manuel, ella lo escucha hablar embelesada:

Ariadna entiende que ya no hay escapatoria. Y Rilke, Ariamor, Rilke, ese poeta que define su destino, o el destino lo define: “Pero todo aquello que tocamos/ tú y yo nos une/ como un golpe de arco/ que una sola voz arranca de dos cuerdas”. Presiente que ella es una de esas dos cuerdas, presiente que el amor que le ofrece será el mayor amor que alguien pueda darle, que alguien pueda jamás recibir. (Salaverry, 2017, p.37).

Manuel recita para Ariadna la segunda estrofa de *Canción de amor* (ver poema completo en Anexo 6) y en este contexto es cuando él usa por primera vez el hipocorístico de “Ariamor”. A partir de la enunciación de estos versos Ariadna confía en el amor de Manuel y reconoce que se avecina para ella una gran experiencia en el plano amoroso. Además, con respecto a los versos de Rilke cabe mencionar que el primer verso declamado hace alusión a los ciernes de la pareja, a la búsqueda de los puntos comunes; mediante el símil del segundo verso se exalta el impacto que ha tenido el encuentro de las similitudes y el tercer verso une a los amantes, ambos son cuerdas del mismo instrumento, juntos forman una canción de amor, sonando coordinadamente, en este último verso se vierten las expectativas de que la relación vaya a funcionar.

No obstante, la poesía de Rilke no es la única que destaca sino también la de Sir Philip Sidney, llamado en el texto de Salaverry como “el gran poeta isabelino”, de este autor se rescatan parte de los sonetos de amor de *Astrophil y Stella*, los cuales se detallan a continuación: “Y empleo lo que queda de mi ingenio/Para intentar creer que todo va bien, /Mientras con mi cerebro pinto mi propio infierno/”. (Salaverry, 2017, p.296). Estos versos son recitados por Anthony, el

joven médico con quien Ariadna sale un tiempo, al visitar la casa de él se da cuenta que no encaja para nada, él dice los versos sin saber que justo en el momento aplican a su relación con Ariadna, él intenta pensar en que todo va bien en su relación con Ariadna cuando lo que subyace es el alejamiento y la pérdida: el infierno para Anthony, ya que Ariadna no se sintió agusto en su primera salida conociendo a la familia del doctor en el juego tradicional de fútbol. Esos últimos versos son anticipatorios pues seguidamente a Ariadna: “Una suerte de epifanía la embarga. Y ríe. (...) Se empina y besa amablemente a Anthony en ambas mejillas. Amablemente le da la espalda. Camina hasta la esquina próxima y toma un taxi” (Salaverry, 2017, p.296). Ariadna abandona al joven doctor Anthony, ella no está dispuesta a soportar a hombres que le exijan ser otra persona.

Finalmente, en esta sección de intertextos literarios es relevante destacar que en diversos momentos Ariadna recibe como obsequios de Manuel libros, estos contribuyen en la conformación identitaria y de pensamiento de la protagonista. El primer regalo de Manuel es *Cartas sin Dirección y el Arte y la Vida Social* de Plejánov. Al respecto Del Rey, Medina, Naung y Sánchez anotan que este texto destaca como “en la sociedad primitiva el arte dependía directamente de la economía, (...) Además, Plejanov examina los problemas, el lugar y el papel del arte en la sociedad y la relación que guarda con el movimiento de liberación; (...) evidencia el carácter social del arte” (2012, s.p). Este texto es significativo para Ariadna pues ella presentaba interés por las artes dramáticas e incluso más adelante es lo que estudia mediante una beca en México.

El segundo libro que le obsequia Manuel a la protagonista es: *Las obras completas de Neruda*; los textos de dicho autor son variados y si bien trata la temática amorosa también esboza criterios sobre la política y el exilio. Para Ariadna estos aspectos toman significado al alejarse de Manuel y al conocer por sí misma las dificultades del entorno político. El tercer regalo de Manuel es un libro con texto e imágenes de la época italiana denominada el Quattrocento, aunque de este libro no se menciona el autor ni el título, sí se detalla su contenido, se precisan autores y obras de la época como Masaccio y su pintura del primer desnudo de la modernidad: *La Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*.

El último libro que Manuel le regala a Ariadna es: *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir el cual Manuel le recomienda con las siguientes palabras:

Amor, amor mío. Ariamor, reconocerte, y a partir de ello construirte. Porque de esa parte eres responsable. (...) Este es quizá el ensayo más importante de una mujer sobre las mujeres. La Beauvoir plantea que a las mujeres les corresponde reconstruirse; se lamenta la soledad de las mujeres, porque no han desarrollado un sentido de solidaridad entre ellas. (...) Dice que más bien suelen ser solidarias con los estamentos donde se desenvuelven aún cuando sirvan para su sujeción y control. Es importante, Ari, que lo tengas presente. Es un libro excepcional. Como su autora. (...) Aprenderás en ese libro sobre los roles que históricamente la sociedad ha adjudicado a la mujer. Y la construcción de la figura femenina a partir de esos roles. (Salaverry, 2017, p.47).

Es irónico que sea Manuel quien brinda la argumentación anterior sobre el texto de Beauvoir, puesto que luego fuerza a Ariadna a intimar con él luego de la primera separación. No obstante, la calidad teórica del *El Segundo Sexo* está latente en la búsqueda de Ariadna por descubrir quién es y cómo debe actuar, hacia el final ella es capaz de tomar decisiones por sí misma.

Estos libros son cruciales y una vez que se traslada de residencia siempre los lleva consigo, cuando hace su maleta de Guatemala a Costa Rica se asegura de traer consigo estos libros.

Cabe destacar que en la última sección y en el epílogo se usan fragmentos de la poesía *Tres heridas* de Miguel Hernández, en la última sección: “Con tres heridas viene la de la vida la del amor la de la muerte” (Salaverry, 2017, p.299) y en el Epílogo: “Con tres heridas yo la de la vida la de la muerte la del amor” (Salaverry, 2017, p.321). Este intertexto literario alude a los amantes: Manuel y Ariadna, él llegó ya herido a la vida de Ariadna y ella termina herida en el desarrollo de su vida, temiendo la muerte y lastimada en el amor.

2. Intertextos visuales y pictóricos: los intertextos visuales y pictóricos no son tan abundantes en el desarrollo y valor simbólico en *El sitio de Ariadna* (2017) de Arabella Salaverry en comparación con *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto; sin embargo, se presentan muchos de forma referencial; lo anterior no quiere decir que no existan intertextos visuales desarrollados en la novela. A continuación, se abordan dos en los que se profundiza en la novela y la función que cumplen en el desenvolvimiento de Ariadna.

Uno de los intertextos destacados a nivel visual se refiere al Monumento Nacional erigido en el Parque Nacional debido a la Guerra Centroamericana contra los Filibusteros o Campaña Nacional acontecida entre 1856 y 1857, nótese la descripción que la protagonista hace del mismo:

llega al Parque Nacional añoso de árboles y musgos hasta encontrarse en un costado con el Monumento Nacional; figuras alegóricas en bronce traídas de Francia. Lo observa una vez más. Es Costa Rica la que guía a los otros países contra la invasión extranjera. ¡Costa Rica! Una idea, un concepto. No una persona. No un nombre. Destacarse en su país. Mejor morir. Hay una insistente necesidad de enterrar lo más profundo posible a cualquiera que se destaque. El monumento debería, cree ella, honrar a Don Juan Rafael Mora, quien libró la primera guerra antiimperialista del continente. Él hizo posible el triunfo. Pero no. Se lo menciona tangencialmente. Bueno, al menos un homenaje velado, perdido entre árboles y bancas que ahora, a esa hora, dan albergue a enamorados furtivos. Mientras cruzo el parque trato de no mirar las caricias, los besos escondidos que repletan la noche. (Salaverry, 2017, pp.30-31).

Cabe destacar que el Monumento Nacional es una escultura “del francés Louis-Robert Carrière Belleuse, que muestra a las cinco Repúblicas Centroamericanas expulsando al invasor. Aunque sus méritos artísticos son de altísimo nivel, su importancia y significado trascienden. (...) Una identidad inspirada en el viejo continente” (Zamora, 2020, s.p). La reflexión que Ariadna hace sobre el monumento, la hace luego de la primera cita que tiene con Manuel fuera del colegio, después del primer beso entre ambos; cuando de vuelta a su casa ejecuta su papel de flâneuse al describir pormenorizadamente su recorrido. Destaca dos aspectos importantes: el primero, que las figuras que se encuentran en el Monumento son alegóricas, siendo así Costa Rica se construye como un concepto, un modelo que guía a las demás naciones centroamericanas. El segundo aspecto corresponde a la falta de reconocimiento que han tenido personas que merecían ser destacadas como Don Juan Rafael Mora Porras, quien luchó por la independencia y la soberanía de Costa Rica en el tiempo de la Campaña Nacional siendo presidente. En este segundo punto Ariadna critica la invisibilización de figuras que aportan al país, en palabras de Yolanda Oreamuno Unger en su texto *El ambiente tico y los mitos tropicales*: “Al que pretende levantar demasiado la cabeza sobre el nivel general, no se le corta. ¡No! Le bajan suavemente el suelo que pisa, y despacio, sin violencia, se lo coloca a la altura conveniente” (2019, p.143).

La crítica de la protagonista vuelve irónico el hecho de que sea Costa Rica quien vaya guiando a las otras naciones en temas de política. Además, como se puede haber notado este

intertexto no solo es visual, sino también histórico, en este sentido la mención intertextual cumple una función crítica que permite evidenciar una postura social, reflexiva y política como parte de la visión de mundo que va construyendo Ariadna.

Ahora bien, con respecto a los intertextos pictóricos destaca una réplica de un cuadro de Modigliani, obsérvese la cita en la que se da la mención:

Prometo volver a buscarte. No respondo. Realmente no me interesa. Ya aprendí hace mucho cómo protegerme del dolor. Cómo enterrar a los ausentes. O eso cree ella. De recuerdo, en tanto vuelve, en tanto se encuentran de nuevo, le deja la copia de un Modigliani. Esa mujer triste, fondo verde olivo, vestida de negro, negro riguroso, de luto por la vida, mirando con ojos ciegos, mirando hacia dentro. No se sabe muy bien qué mira. Modigliani: el pintor preferido de Ariadna. (Salaverry, 2017, p.189).

La caracterización que Ariadna hace sobre la réplica de la pintura hecha por el artista italiano Modigliani coincide con uno de los diez retratos que hizo sobre Lusia Czechowska que datan de 1919, con la utilización de la técnica al óleo. (Vallina, 2020, s.p; Ver Anexo 7). Ahora bien, Ariadna afirma que este es su pintor predilecto lo cual hace que cobre mayor relevancia su atesoramiento de la réplica, pues tal y como sucede con los libros esta réplica también la empaqueta en los cambios de residencia que hace a lo largo de su vida; dicha copia la recibió de José Manuel, un diplomático con el que salió Ariadna. Como puede notarse el nombre de Manuel es una sombra que también atraviesa este regalo. Pero más allá de quién le da la réplica es destacable la descripción de la misma: el semblante triste, la vestimenta negra y los ojos que ven hacia adentro (pues hacia afuera luce como una mirada perdida); esos rasgos recuerdan a la fotografía en la portada de la novela y por extensión a Ariadna, quien busca en su interior y a veces no sabe muy bien qué. En este sentido la función intertextual apela a una identificación de Ariadna con la Lusia Czechowska de Modigliani, donde el sujeto femenino encuentra una asociación con su búsqueda introspectiva. Además, este último intertexto presenta una función con respecto a la representación del plano afectivo y emocional de Ariadna.

3. Intertextos musicales: para el análisis de los intertextos musicales se sigue la categorización establecida en el Capítulo II de esta investigación, en la cual que se explican los intertextos a partir de la función que desempeñan como reforzadores en el texto. Siendo así, se distinguen las siguientes categorías: el uso paratextual como parte de la división entre secciones de la novela y la expresión del plano relacional o emocional. En el caso de la novela de Salaverry no se exalta la creación musical por parte de mujeres, por ello, no se desarrolla la reivindicación

de la mujer en el ámbito artístico de la música como parte del plano social. Tampoco se evidencia una clara manifestación de sentimientos de nostalgia u otros asociados al país de origen, ni el contraste cultural con respecto a otros países.

Con respecto al uso paratextual de los intertextos musicales este se presenta en las divisiones capitulares las cuales corresponden a desplazamientos que lleva a cabo el sujeto femenino en determinado período. Por cada una de las secciones se detalla un intertexto musical, en total suman siete extractos de canciones. Excepto en la última sección y en el epílogo. A continuación, se analiza cada uno de manera específica.

El primer extracto es el siguiente: “Tu m’as laissé la terre entière mais la terre sans toi c’est petit” (Salaverry, 2017, p.73), este corresponde a la canción llamada: *Et maintenant* (Y ahora), la traducción¹ al español del fragmento es: “Tú me dejaste toda la tierra pero la tierra sin ti es pequeña”, esta canción pertenece al cantautor Gilbert Bécaud: considerado como “uno de los "grandes" de la canción francesa en los años 50, se hizo famoso por sus interpretaciones de gran fuerza emocional” (De la Oliva, et al., 2016, s.p). En cuanto al contenido se relaciona con la etapa inicial de separación entre Ariadna y Manuel, “toda la tierra” es todo aquello enseñado por Manuel a la protagonista, por ejemplo: romper esquemas sociales en busca de sí misma y de su identidad, Manuel le ha dejado teorías, literatura e ilusiones de conocer el mundo y sus desigualdades; y la segunda parte: “pero la tierra sin ti es pequeña”. Aunque Ariadna tiene todas las posibilidades representadas por la tierra no siente completo su aprendizaje y sus experiencias sin el acompañamiento de Manuel.

También en la cuarta y quinta sección de la novela de Salaverry se toman fragmentos de la canción Et maintenant (Y ahora) de Gilbert Bécaud. En la cuarta sección se detalla el siguiente epígrafe: “Et maintenant que vais je faire vers quel néant glissera ma vie” (Salaverry, 2017, p.221) cuya traducción al español es: “Y ahora qué voy a hacer a qué nada se deslizará mi vida”. Mientras que en la quinta sección se esboza: “Toutes ces nuits Pourquoi pour qui Et ce matin qui revient pour rien” (Salaverry, 2017, p.253), que en español quiere decir: “Todas estas noches para qué para quién y esta mañana quién vuelve por nada”. En ambos epígrafes se habla de la nada, este elemento se relaciona con la construcción del sujeto femenino, ya que Ariadna en

¹ Las traducciones de francés a Español han sido realizadas por la Prof. Yerlin Vanessa Sequeira Salas quien imparte lecciones de francés y es asistente en Collège Alain Fournier, Collège Germaine Tillion y Lycée Général Helène Boucher, en París. Mientras que la traducción del Inglés al Español fue llevada a cabo por José Steven Mora Fallas, analista en Soporte y supervisor de Service Desk.

primera instancia siente un gran vacío por encontrarse lejos de Manuel y se cuestiona qué hará sin él, y en segunda instancia se encuentra el cúmulo de noches y el cuestionamiento por la espera del reencuentro que en ocasiones parece imposible, pero que en la narración se expresa como un evento que acecha como si pudiese acontecer en cualquier instante irrumpiendo en la vida de la protagonista.

No obstante la canción *Et maintenant* (Y ahora) no solo se retoma en las secciones de la novela, sino también en el desarrollo de la misma, léase con atención los fragmentos sustraídos en los ciernes del *El sitio de Ariadna* (2017): “Et maintenant, que vais je faire, de tout ce temps que será ma vie / Tu m’as laissé / La terre entière/ Mais la terre sans toi / c’est petit” (Salaverry, 2017, p.36), cuya traducción al Español es: "Y ahora que voy a hacer de todo este tiempo que será mi vida/ "Tú me dejaste/ La tierra entera/ Pero la tierra sin ti/ es pequeña". Tal como sucede en los epígrafes de las secciones anteriormente explicadas, la función de estos fragmentos es exaltar la pérdida del ser amado, el distanciamiento entre Ariadna y Manuel.

Ahora bien, el segundo extracto de sección corresponde a: “Mais la vie sépare ceux qui s'aiment, tout doucement, sans faire de bruit” (Salaverry, 2017, p.98) cuya traducción al Español es: "Pero la vida separa a esos que se aman, lentamente, sin hacer ruido". Dicho extracto corresponde a la canción *Les feuilles mortes* (Las hojas muertas) de Yves Montand, quien: “tenía ascendencia italiana [y sus] méritos artísticos se circunscriben al terreno de la interpretación, ya sea como cantante o como actor”. (Subirana, 2016, s.p). Precisamente, el tercer extracto corresponde al mismo autor y canción y es el siguiente: “et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis” (Salaverry, 2017, p.145) que en la traducción a la lengua española significa: “Y el mar borra sobre la arena los pasos de los amantes desunidos”. Ambos fragmentos señalan a los amantes en un escenario trágico: la separación, si la pareja no está unida el amor se vuelve más frágil y hay dos aspectos que contribuyen a ello: el tiempo y la distancia. En el caso de Manuel y Ariadna, el primer fragmento de *Les feuilles mortes* cobra relevancia porque las figuras de autoridad: maestro Arturo y la madre de Ariadna, deciden que la separación debe darse sin demoras y sin aspavientos, Ariadna debe terminar su educación secundaria y Manuel irse para evitar el escándalo de un profesor manteniendo una relación amorosa con una menor de edad. Los amantes prometen mantenerse en contacto, pero aquellas cartas son como el mar de la canción, las huellas de palabras que cada vez se desdibujan más por la lejanía.

Ahora bien, en la sexta sección se encuentra otro extracto de *Les feuilles mortes* que versa de la siguiente manera: “tu vois, je n’ai pas oublié... les feuilles mortes se ramassent à la pelle,

les souvenirs et les regrets aussi" (Salaverry, 2017, p.263), que traducido al español significa: "Tú ves, yo no olvidé... las hojas muertas se recogen a montones, los recuerdos y arrepentimientos también". Este último fragmento rescatado de la canción "Las hojas muertas" se identifica con la postura del sujeto femenino en la novela de Salaverry: Ariadna guardaba las cartas (hojas muertas) y las repasaba, se aferraba a las palabras para no olvidar, pero también en la sexta sección de la novela se presenta el arrepentimiento por aferrarse a Manuel, incluso se plantea la figura de él como la de un fantasma, el tiempo transcurrido aunado a la lejanía hacen que Ariadna dude del vínculo, de vigencia del mismo y de la veracidad.

En la séptima sección el epígrafe no se encuentra en francés, sino en inglés y detalla lo siguiente: "Bad is bad that I feel so sad It's time, it's time that I found peace of mind, Ooh- Ooh What can I do cause I-I-I-I'm feelin' blue" Black is black" (Salaverry, 2017, p.279), una de las posibles traducciones al español es: "Malo es que mala sea la hora de sentirse triste, es hora de encontrar la paz mental, ohh ohh, ¿Qué puedo hacer si me siento azul?". Con respecto a la asociación del epígrafe con el contenido de la novela la paz mental es uno de los estados que busca Ariadna, ella incluso asiste al psicólogo, pero esa paz mental no la logra mediante un agente externo, sino mediante la confrontación de sus hitos, además la tristeza es uno de los sentimientos que Ariadna atraviesa en varios momentos y que le ayudan a llegar a un grado de asimilación de su pasado y de su presente.

Además de los epígrafes de secciones anteriormente explicados, la obra de Salaverry presenta otros intertextos en los que se analiza la expresión del plano relacional y emocional,

En el plano relacional y emocional existen objetos asociados a la música como el regalo que Manuel le hace a Ariadna: el acetato en el que se encuentra *El pájaro de fuego de Stravinsky*. En medio del enamoramiento pasional que se enciende en el pecho de la protagonista ella expresa que escuchar ese acetato va a tono con la transgresión que representa para la sociedad josefina su relación con Manuel, de tal forma señala:

Otro día vivido como todos sus últimos días, bordeando el vértigo. A los ojos ajenos está en falta. Un cosquilleo en la nuca, una premonición de desastre (...) tiene listo el pequeño tocadiscos azul, (...) se complementará con el acetato de "El pájaro de Fuego", regalo de Manuel. (Salaverry, 2017, p.52)

Más adelante se detalla la explicación sobre la metáfora que se plantea entre la música de Stravinsky y la relación amorosa entre Manuel y Ariadna:

Amor. Manuel llenándola de amor. Stravinsky, y Manuel contándole de la aceptación tardía de la obra de Stravinsky. ¿Sabes? El mundo está lleno de escándalos. Lo que no se comprende resulta escandaloso. ¿Ves? Como la obra de Stravinsky. Uno de los mayores escándalos en la historia de la música, –se olvida cuando está con ella de los apremios de su otra vida, la invisible, y se da el tiempo para la ternura, para la conversación– por su propuesta de armonía politonal. (Salaverry, 2017, p.55)

Como puede observarse en la cita anterior se presenta una homologación entre Stravinsky y Manuel, ambos se constituyen como figuras inadaptadas a su época, desde esta perspectiva Ariadna se asemeja a la obra de Stravinsky, pues cuando Manuel le brinda la literatura, la música y las artes a Ariadna indirectamente participa en la formación del pensamiento de ella. Asimismo, el escándalo que vive el compositor musical es semejante al escándalo que atraviesan tanto Manuel como Ariadna por la relación amorosa. El aspecto anterior se refuerza mediante la mención de diferentes obras de Stravinsky como *La consagración de la primavera* (p.164).

Otro de los intertextos musicales asociados a la expresión de sentimientos se da con respecto a Dave Brubeck, ya que es durante su canción *Toma cinco* que la pareja de amantes realiza un recorrido sensorial, Manuel explora el cuerpo de su amante, de tal forma es por medio de la música que se facilita metafóricamente el autoconocimiento de los cuerpos y el conocimiento acerca del placer de Ariadna. Léase atentamente la siguiente cita:

“Toma Cinco” desde el pequeño tocadiscos azul y ahí la batería presentándose, luego el piano. Escucha, Ari, ahora les acompaña el contrabajo. Manuel que la lleva por los caminos del jazz. Y el piano golpea, rítmico, y la voz de Manuel que la acaricia mientras cuenta que Brubeck, y su piel erizada con la caricia que le recorre la espalda, la caricia que se desprende de la mano de Manuel y ahora es el saxo que introduce el tema, primero delicadamente, y el cuarteto hipnótico que repite las notas, las altera levemente y el saxo que vuela sin pausa en espirales sincopadas para luego descender suave, muy suave, la caricia intensa del jazz que se riega por el cuarto, sí , Brubeck refinado, Brubeck exuberante, escucha, siéntelo, deja que te recorra. Oye, oye cómo se atreve a experimentar y cómo hay reminiscencias de la música clásica. (Salaverry, 2017, p.65).

Para concluir la sección de intertextos es pertinente rescatar lo siguiente:

El proceso de lectura de intertextos es un viaje con punto de partida cierto, pero con llegada siempre pospuesta; o si se prefiere otra metáfora, es un proceso que, como la piedra que cae en el agua, genera círculos concéntricos que se expanden continuamente sin permitir que se vislumbre el último círculo exterior. (Durañona, García, *et al.*, p.95)

Con base en la cita anterior es preciso aclarar que existen más intertextos presentes en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) y que las categorías trabajan articuladas. La obra literaria de Salaverry también integra otros intertextos de carácter literario, filosófico, psicológico, religioso, histórico, periodístico, arquitectónico y cultural.

Alusiones a figuras como: Jean Paul Sartre (mención a su obra *La náusea*), Sir Philip Sidney (poeta isabelino), Garcilaso de la Vega (escritor del Siglo de Oro Español), Honoré de Balzac (novelista francés), Trotsky (político y revolucionario ruso), Antón Pávlovich Chejov (escritor ruso), Hegel (filósofo alemán), Kant (filósofo idealista y científico prusiano), Karl Marx (filósofo, sociólogo y economista alemán), Goergui Plejanov (filósofo, político y periodista ruso), Charles Baudelaire (uno de los poetas malditos, francés), Paul Verlaine (poeta simbolista francés), Geoffrey Chaucer (escritor y filósofo inglés), Oscar Wilde (escritor irlandés), Guillaume Apollinaire (poeta italiano nacionalizado francés posteriormente), Pablo Neruda (poeta chileno, cuya mención se da con respecto a sus las Obras Completas), Hermann Hesse (escritor alemán). Sin dejar de lado el intertexto literario y mitológico relacionado al paratexto de la novela de Salaverry (2017): El laberinto de Ariadna y el Minotauro.

De igual manera hay fragmentos tomados del extinto Diario El Gráfico, diario guatemalteco, los fragmentos pertenecen a los años 1965 y 1966 bajo el seudónimo MGP. Para leer los fragmentos sustraídos del Diario El Gráfico se puede consultar la edición del 2017 de la novela *El sitio de Ariadna*, páginas: 44, 57, 60, 71, 89, 94, 98, 111, 126, 143, 154, 162, 173, 182, 187, 194, 209, 220, 229, 236, 251, 258, 261, 278, 297, 305 y 310.

La autora de la novela ratifica al respecto lo siguiente:

Tenía los recortes del diario El Gráfico. Cuando escribí la novela me di a la tarea de tratar de encontrar al autor de los textos. En ese proceso, encontré que el Diario El Gráfico ya no existía. No había señales del autor. Lo único que encontré con ese nombre fue una publicación deportiva que nada tenía que ver con el otro Diario El Gráfico, de donde me habían llegado los recortes con los textos. Una persona me ayudó con la investigación en Guatemala. El único rastro que encontramos fue a la viuda de quien fuera el director, quien confirmó la desaparición de El Gráfico original, por motivos políticos, así como la muerte del autor de los textos. (A. Salaverry, comunicación personal, 27 de febrero del 2017).

También se mencionan a compositores y músicos como: Bach, Beethoven, Boticelli, Bocherini, John Robert Cocker, Ígor Stravinsky, Dmitri Shostakovitch, Dave Brubeck, Debussy

(mención del *Preludio a la siesta de un fauno*) y la cantante folklórica Amelita Baltar (con la balada para un loco), entre otros. Asimismo, se identifican referencias intertextuales a pintores y artistas como: Picasso, Gauguin, Alberto Giacometti (escultor y pintor suizo) y Marcel Marceau (mimo y actor francés).

Por último, algunos sitios nombrados como el Museo Louvre, la Casa del Azulejo, el antiguo Palacio de los Condes del Valle de Orizaba, Farmacia Fischel, Cuesta de Moras, Correos de Costa Rica, el caribe costarricense, entre otros. Respecto a intertextos de carácter cultural se mencionan elementos como: la danza en el Noh (teatro-danza musical japonesa), música de vikingos, tango, villancicos; también se mencionan algunas comidas como: crema de espinacas, hongos con pasas, huevos con pimentón, tostadas francesas y menciones a tiempos de comida como la hora del té.

Inscripción del yo

Para esta estrategia discursiva sobre la inscripción del Yo, se tomará como pilar la teoría propuesta por Amícola (2007) y Silva (2016). En el caso de Silva (2016) establece que se le debe otorgar al sujeto un valor histórico y al mismo tiempo un valor ficcional, debido a que en un texto se amalgaman ambos discursos y dialogan entre sí. Por otra parte, Amícola (2007) afirma que en el texto siempre está la presencia del Yo, además, agrega que en muchas ocasiones los autores se retratan a sí mismos o parte de ellos y buscan una subjetividad propia.

En este sentido, se puede afirmar que la protagonista de la novela *El sitio de Ariadna* mantiene varias similitudes o incluso se hace referencia a la autora Arabella Salaverry. En una entrevista realizada por Díaz (2017), la escritora afirma que todos sus personajes, junto con sus temores y sueños, no son sujetos creados de la nada, sino que los toma de sí misma y de otras mujeres cercanas, además, la autora cuenta lo siguiente: “Esa novela la escribí desde los ovarios. A veces me ponía a llorar cuando estaba escribiendo” (Díaz, 2017), evidenciando así la relación entre la protagonista y ella. Aspecto que, además, se refuerza al haber una asociación entre la fotografía que ilustra la portada, ejemplificando a la protagonista y la escritora, pues Arabella Salaverry es la modelo de la fotografía (Ver Anexo 3 y 4).

En primer lugar, una de las relaciones que se destacan son sus nombres, Arabella y Ariadna. En la entrevista ya mencionada Díaz (2017) menciona varios nombres de algunas de sus protagonistas de otras obras como Ana, Angelina, Amira, entre otras. En este sentido, los

sujetos femeninos siempre comparten la primera letra de sus nombres con la escritora y la novela *El sitio de Ariadna* no es la excepción.

Otra similitud que se encuentra es que ambas son costarricenses y pasaron gran parte de su infancia en el Caribe, específicamente en Puerto Limón, así lo menciona Arabella Salaverry en un blog escrito por ella. Aunado a esto, en otra entrevista realizada por Redacción El observador (2019) la escritora menciona que:

Las circunstancias y las exigencias económicas de ambas se dificultan un poco el tiempo, entonces yo pasaba temporadas en Limón con una tía que no tenía hijas, solamente un hijo. Ella me hacía vestiditos, me peinaba y me hacía colochos.

El anterior fragmento tiene gran semejanza con lo vivido por la protagonista, ya que ella también vivió en Limón con una tía mientras la madre regresaba a San José, esto ocurre cuando tenía tres años: “No entiende muy bien por qué su mamá debe regresar a San José. Tampoco entiende por qué ella misma tendrá que vivir con la tía de largas pestañas y ojos amables” (Salaberry, 2017, pp. 166 y 167).

También se destaca que ambas estudiaron en el mismo colegio, en el Conservatorio Castella. Según Redacción El observador (2019), Salaverry estudió en muchas instituciones, sin embargo, sus últimos años los terminó en el Conservatorio y en el caso de Ariadna, sí llevó todos los ciclos lectivos en dicha institución. Asimismo, ambas escribían poesía, ya que la autora posee varios poemarios publicados como *Erótica* y *Búscame en la Palabra*, la protagonista de la novela por su parte le gustaba escribir poesía junto con su amigo Luis y durante los recreos se leían mutuamente (p. 33).

Otra similitud que poseen es el gusto por el teatro. En el caso de Ariadna, durante la secundaria amaba participar en la obra de teatro, posteriormente, su madre la envía a México ya que le consigue una beca en la escuela de Teatro en Coyoacán y termina como asistente de un profesor japonés, Seki (pp. 104, 114 y 115). En su blog, la autora por su parte, comenta que ella también llega a México a estudiar teatro: “Luego, una etapa de maleta siempre dispuesta me lleva a México, en donde estudio Teatro con el Maestro Seki Sano” (Salaverry, 2016).

Posterior a eso, Salaverry también afirma que regresó a Costa Rica para continuar estudios inicialmente en Filología y luego en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Esto evidencia otra similitud entre la escritora y su protagonista, ya que Ariadna

después de la noticia de la muerte de su profesor de teatro, decide regresar a su país de nacimiento e ingresar a estudiar Filología en la misma universidad (p. 152).

La última similitud que poseen es la mención de algunos lugares en donde han vivido o estado. En el caso de Salaverry, en su blog establece que vivió en Mérida, Venezuela, en donde estudió en la Universidad de los Andes Lengua y Literatura Inglesa, en Guatemala terminó un profesorado en Lengua y Literatura Hispanoamericana, por razones familiares pasó largas temporadas en Argentina, entre otros. Dichos países en los que Ariadna también estuvo gracias a Claudio, su pareja sentimental por varios años, ya que a este lo contrataban como profesor en diferentes universidades y le tocó viajar a varios países entre ellos Venezuela y Guatemala y Ariadna para no quedarse sola, viajaba con él. De igual forma, Claudio era argentino así que llevó a la protagonista a ese país para que conociera a su familia.

Para finalizar, según Silva (2016) entre un texto del Yo y uno de ficción no existe ninguna diferencia, sin embargo, no existe el autor como tal, lo que se presenta son imágenes retóricas que no constituyen una autorreflexión, sino que se establece una diferencia entre el sujeto y el objeto creado. En este caso, como se observó anteriormente la escritora Arabella Salaverry y la protagonista de *El sitio de Ariadna* se relacionan en muchos aspectos, desde la nacionalidad y su amor por el teatro hasta la experiencia de ser extranjeras en varios países como México, Venezuela, Guatemala, Argentina, entre otros. No obstante, es relevante mencionar que la importancia del texto no se encuentra en la construcción de la referencialidad del autor, por el contrario, tal como lo establece Silva (2016), la importancia del texto se encuentra en la escritura misma.

Viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero

El abordaje del viaje por desplazamiento en la novela *El Sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se hace desde los aspectos teóricos de Todorov (2007) y de Cuvardic (2012). De Todorov se retoma la distinción de nacionalismo y de aspectos asociados al constituirse extranjero, la diferenciación que hace entre el turista y el viajero; al igual que la caracterización de la figura del patriota. El segundo teórico complementa la forma en la que se desplaza el sujeto femenino por el espacio al desarrollar la figura del flâneur con sus respectivas características.

a) Construcción de la identidad nacional y extranjera: desde el comienzo de la novela *El Sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se encuentran criterios de valor que Ariadna hace sobre “nosotros” (costarricenses) y los “otros”. La visión que tiene Ariadna acerca de las

personas extranjeras se relaciona con la valentía de la lucha ante historias geopolíticas devastadoras. Por ejemplo, obsérvese la apreciación que Ariadna en su adolescencia hace:

Al Colegio llegan personas de todas partes con destinos o procedencias misteriosas en huida de las dictaduras que como virus implacable cubren la geografía convulsa de Latinoamérica. Personas que hacen su pausa de descanso o de impulso en ese país mínimo, Costa Rica, sumergidas en la magia, sustentadas en el misterio. Pensadores, guerrilleros, artífices de mundos nuevos. Desde allí definen rumbos, afinan compromisos, hilvanan vidas. Y dejan un reguero de luz a su paso. (Salaverry, 2017, pp.11-12)

El “nosotros” que corresponde a la población costarricense se construye como un lugar de paso, de descanso, un receptáculo de los influjos extranjeros, un lugar de paz, ajeno a la convulsa situación del resto de los países latinoamericanos. La protagonista idealiza a los extranjeros dotándolos de agallas, talentos y espíritu de lucha, mientras que se distancia de su propio país al emplear vocablos como: “en ese país”, “desde allí”. También el sujeto femenino señala que en Costa Rica existe una tensión en el ambiente cuando afirma: “Costa Rica. La Guerra Fría se pasea por las calles. Pero sigue siendo la democracia del continente.” (Salaverry, 2017, p.22). De esta afirmación se sustrae el doble discurso que Ariadna atribuye a su nación, por un lado, un ambiente cargado de problemáticas y por el otro la proyección de una democracia ejemplar para el resto del continente: una dualidad entre “ser y parecer”. No obstante, esta dualidad entre el discurso y la realidad no solo lo subraya para Costa Rica, sino para otros países como Guatemala, nótese lo anterior en la cita que sigue: “Guatemala y su paz azul es mentira” (Salaverry, 2017, p.24).

Es así como se llega a la conclusión de que Ariadna no se siente arraigada a un “nosotros” idealizado, y aunque en principio (antes de salir de las fronteras costarricenses) creía que los “otros” eran más valientes y más arriesgados, esto cambia a medida que la protagonista va acercándose a las realidades de otros países, pero ya no desde la zona segura que ella misma señala como su país. Ahora bien, lo anterior aplica no solo para los países latinoamericanos, sino también europeos, puesto que una vez Ariadna aterriza en París reflexiona durante un de sus recorridos lo siguiente:

Pese a la ola de prosperidad de la década anterior, ya los síntomas del deterioro económico se han sentido, no sólo en Francia, sino en Europa. “Prohibido Prohibir”. Esa necesidad de romper estructuras que asfixian, esa necesidad de buscar un orden nuevo, se dibujó en consignas como banderas (Salaverry, 2017, pp.270-271).

Ligado a la noción de “nosotros” y los “otros”, anteriormente expuesta, se debe tratar el tema del nacionalismo, este rescatado desde las dos perspectivas de Todorov (2007): el nacionalismo cultural y el nacionalismo estatal (o la nación como Estado). De tal forma, el nacionalismo cultural no se presenta por parte de la protagonista en la novela *El laberinto de Ariadna*, ya que ella no defiende el “nosotros” que representaría al propio grupo cultural y social al que se pertenece; ni tampoco mantiene la postura de apoyar a “los otros”; la protagonista se distancia del apego nacionalista y mediante sus vivencias e interacciones da cuenta de la convulsa situación política que se vive en el mundo. La protagonista no se apropia de las características culturales de ninguno de los muchos territorios por los que transita. Lo que sí hace Ariadna es reconocer la marca de la identidad nacional en cada territorio, al respecto expresa una vez que llega a Francia: “oliendo un olor nuevo en el aire porque cada país, cada lugar, cada persona, cada objeto tienen su olor, su propio y personal olor que lo hace único” (Salaverry, 2017, p.265).

Ahora bien, el nacionalismo estatal o la nación como Estado también se encuentra presente en la novela *El sitio de Ariadna* se identifica mediante la distinción de los países por su nomenclatura geopolítica y sus límites fronterizos. Ariadna circula por dichas fronteras en los muchos desplazamientos transfronterizos que realiza; ella tiene estadía y habitación (más larga o corta dependiendo del motivo del viaje) en: Costa Rica, México, Argentina, Venezuela, Francia, Barbados, Inglaterra y Guatemala.

Sin embargo, el nacionalismo cultural propuesto halla su figura representativa en Manuel, quien huye de Guatemala por conflictos políticos y quien muestra un compromiso y lealtad hacia la liberación de su país. No obstante, el nacionalismo que muestra Manuel no lo lleva a excluir a otros países en favor del suyo, sino que establece relaciones estratégicas con personas de muy diversas nacionalidades, con el propósito de que lo apoyen en causa que defiende.

En cuanto a la imagen del patriota, según Todorov (2007) este prefiere ciertos valores a otros. La coherencia de un patriota radica en el presupuesto de que todos tienen derecho a elegir los valores establecidos en su país. Manuel sería la figura representativa del patriota, pero un patriota que se distancia de los dirigentes de su país y que cree en una serie de valores intrínsecos que serían los valores a defender.

No obstante, la figura de Ariadna es muy interesante porque se sitúa como el modelo contrario al patriota; ella no defiende “los valores costarricenses”, al contrario, ella crítica el proceder de la población y de su país, de la población por el conformismo ante las situaciones

que aquejan al país (el clima de Guerra Fría latente en Costa Rica) y del país por no ofrecer el soporte para impulsar a sus pobladores. Al respecto, se identifica un claro ejemplo cuando Ariadna, en uno de sus recorridos por la ciudad de San José, se topa con una figura alegórica de bronce en honor a los héroes nacionales y señala con tono irónico el hecho que esas figuras sean traídas de Francia para posteriormente reflexionar:

Es Costa Rica la que guía a otros países contra la invasión extranjera. ¡Costa Rica! Una idea, un concepto. No una persona. No un nombre. Destacarse en su país. Mejor morir. Hay una insistente necesidad de enterrar lo más profundo posible a cualquiera que destaque. (...) este país ajeno al reconocimiento, donde no hay héroes, donde no hay próceres. (Salaverry, 2017, pp.30-31).

Ariadna, desde su adolescencia, vive un desencanto hacia el nacionalismo, siendo así, no se configura como la imagen de un patriota, sino de una ciudadana inconforme con las herramientas que su país coloca a su disposición. Señala la uniformidad como un antivalor, el hecho de no permitir que nadie destaque para mantener el pueblo de los “igualíticos”; el doble discurso de la igualdad, que opaca los talentos, que borra la discriminación, que unifica las desigualdades socioeconómicas. Además, Ariadna propone que Costa Rica proyecta una imagen democrática y aleccionadora para el resto de los países al no tener ejército y proclamar la paz, pero esto sería un concepto y no una realidad.

b) Figura del viajero, turista y flâneur: En primer lugar, según Todorov la figura del viajero expresa prejuicios hacia los otros y siempre describe lo que observó, pero desde su punto de vista, su conocimiento y creencias; en cambio, el turista prefiere documentar objetos predilectos: paisajes, monumentos, edificios, ruinas, todo lo que amerite una desviación del camino o lo que valga el viaje. Por otra parte, Cuvardic establece que la figura del flâneur no planifica su caminata, este deambula por los espacios y calles de la ciudad mientras observa todo a su alrededor.

Según lo anterior, Ariadna no se puede considerar como una viajera, debido a que su perfil no concuerda con lo argumentado por Todorov. Ella sí describe sus recorridos, pero no es desde sus creencias ni conocimientos, es decir, describe todo sin aportar su opinión, incluso, cuando se encuentra en Francia ella afirma ver todo desde los ojos de Manuel: “(...) mira la ciudad con los ojos de él aún sin saberlo; es “su” París, el que le regaló en las largas y lluviosas tardes conservadas en su San José ya tan lejano” (Salaverry, 2017, p. 265).

En cuanto a los prejuicios, el único que se encontró que fuera mencionado por la protagonista y que se puede tomar en cuenta es referente a México, a este lo menciona como tiránico (p. 128), en este caso, no brinda ninguna explicación ni ninguna justificación del porqué lo adjetiva de esa manera. No obstante, se debe destacar otro ejemplo pero que no es emitido por la protagonista sino por Manuel: “(...) Estoy muriendo de tu ausencia y de tu silencio. Estoy muriendo de la ausencia de futuro, de esta ciudad de mierda, y de todas las gentes que te rodean y su mentalidad de rábano” (Salaverry, 2017, p. 91).

Lo anterior ocurre cuando la protagonista no le contesta a Manuel las cartas por estar en los últimos exámenes y posteriormente, él la va a recoger al terminar el último examen, ella le pregunta que dónde está viviendo y él responde que no está viviendo que él está muriendo, y continúa respondiendo con el fragmento anterior. En este caso, llama a San José “ciudad de mierda” y a las personas que rodean a Ariadna las pone, básicamente, como tontas o ignorantes al decir que tienen “mentalidad de rábano”. A pesar de eso, al no evidenciarse otros ejemplos no se puede considerar a la protagonista como una viajera.

Ahora bien, sobre la figura del turista, tampoco puede ser considerada una, incluso, la misma Ariadna afirma que desearía ser una turista pero que no lo logra, esto lo afirma cuando se encuentra en París, Francia: “Decido caminar hasta el boulevard Montparnasse. Quiero sentirme una turista más. Pero no. Demasiada intensidad [refiriéndose al frío]” (Salaverry, 2017, p. 268). Sin embargo, en dos ocasiones el narrador omnisciente que se presenta, sí la menciona como forastera: “La muchacha, forastera en un mundo que no la conmueve, siempre a la expectativa, mirando desde fuera” (p. 114) y como extranjera: “Conoce la complicidad entre la joven extranjera y el anciano también extranjero encontrados por un sortilegio (...)” (p. 139). Cabe destacar que en ambas ocasiones solamente lo hace cuando la protagonista se encuentra en México.

Por otra parte, Ariadna sí se puede considerar como flâneur o en su caso flâneuse, ya que realiza varios paseos. En este caso, es importante mencionar que no se realiza una extensa descripción de lo que la protagonista observa mientras ejecuta las caminatas, ella lo único que hace es decir que realizó dicho paseo. Un ejemplo de lo anterior afirmado se presenta en el siguiente fragmento: “La muchacha abrevando un dolor que se pasea desnudo por las calles cercanas al Zócalo, se detiene a mirar vidrieras (...)” (p. 103). En dicha cita, se evidencia el paseo por medio del dolor, este ocurre en México.

Otro ejemplo, es la caminata que realiza en San José cuando vuelve de México: Los días invivibles. Vago por las calles. Camino cada tarde. Voy de ida y de vuelta sobre mis pasos. Camino. Incansablemente camino (...)" (p. 148), en dicha caminata lo más que llega a mencionar es que pasa por librerías, parques y teatros. También afirma cuando se encuentra en Francia que realiza caminatas: "Ella vagabundea. Hoy un bistrot. Mañana el Barrio Latino. Se pierde entre callejuelas (...)" (p. 267). Se debe destacar el hecho de que en ambos casos se compara o se relaciona dichos paseos con vagabundeo.

De esta forma, se concluye que Anadí no se puede considerar como una viajera ya que no presenta suficientes características propuestas por Todorv, del mismo modo, ella misma no se considera como una turista. Sin embargo, encaja, de cierta forma, en la figura de la flâneuse debido a que ella realiza algunas caminatas sin describir lo que observa a su alrededor, es decir, solo menciona que estuvo paseando por las calles.

Capítulo 5: Pasaporte a un mundo interior: el viaje introspectivo en *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry

Esta sección toma de referencia la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) para situar al yo femenino como un sujeto que pasa por un viaje introspectivo, lo que no implica necesariamente una transformación; al abordar el viaje introspectivo se retoma la observación que se realiza del propio mundo interno y se considera que la observación también es un elemento externo que permea la frontera de la corporalidad para generar efectos en el mundo interior o para presentar oposición ante ellos. Se determinan procesos asociados a cogniciones, emociones, motivaciones y conductas.

En primera instancia, se hace una revisión de los tres enfoques de la introspección propuestos por Mora (2007). En segunda instancia, se ahonda en el tema de la corporalidad; para lo cual se aplica la teoría del *self* y la percepción del cuerpo como fuente de placer o dolor propuestos por Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008).

Enfoques de introspección

a) Enfoque experimental: Mora (2007) establece que el principal objetivo del presente enfoque es permitir un acercamiento a los procesos cognitivos con un alto nivel de objetividad, lo que permite una apropiada manipulación de los estímulos presentados y registrar de manera adecuada todas las respuestas obtenidas, además, también busca medir el tiempo que tarda un sujeto en detectar los cambios en la estimulación. En este sentido, en la presente sección se describen algunos ejemplos de cómo reacciona a diferentes situaciones y cómo piensa Ariadna, con el fin de entender un poco cómo es internamente la protagonista. Cabe aclarar que no se buscará explicar o brindar la razón del porqué piensa o reacciona de cierta manera, ya que eso se estudia en el siguiente enfoque.

El primer pensamiento que se destaca es referente a lo que la protagonista considera su casa, en otras palabras, conforme avanza la historia Anadí piensa que su casa es el lugar donde ella se siente feliz y en paz. En este sentido, un lugar que el sujeto femenino piensa que es su casa es el escenario: “Espero cada nuevo día para entrar al escenario, al escenario que vive en cuanto estamos ahí, repleto con tempestades, al escenario que es mi casa (...)” (Salaverry, 2017, p. 19), esto se debe a que ella siente que renace y se olvida del mundo exterior mientras se encuentra en este lugar, en el escenario Ariadna es otra. También llega a pensar que su casa es el teatro (p. 201), el colegio (p. 32), la universidad (p. 195), entre otros, sin embargo, una de las casas más significativas para la protagonista es Manuel (p. 31), la única que no es una estructura

como tal, va más allá, es lo que significa su amor, el placer que le ofrece, todo lo que aprende con él, el tiempo que pasa a su lado.

Por otra parte, ella piensa que los sitios o lugares donde habita o reside no son su casa, un ejemplo de ello se observa en el siguiente fragmento: “Quiero no tener que llegar a esa casa cerca del cine Aranjuez que no es mi casa, sino una casa, otra más. Una casa para adaptarse a claves ajenas, a costumbres ajenas, viviendo de puntillas para no molestar” (Salaverry, 2017, p.13). Desde muy pequeña la protagonista siempre vivió en diferentes casas de diferentes tías y sin su madre, aparte de siempre buscar ser aceptada (p. 13), siempre trata de no incomodar, de pasar desapercibida, ya que no es su casa.

Lo anteriormente descrito, sobre considerar a Manuel su casa, se relaciona con el siguiente pensamiento, el cual es pensar que con Manuel ella es feliz: “Sí, soy feliz de tanto amor. Por primera vez en mi existencia me siento viva. Feliz asomándome de la mano de ese hombre fuera de la ciudad casi pueblo su San José (...)” (Salaverry, 2017, 53). Esto se debe a que para la protagonista al estar junto a Manuel explora, conoce e imagina, con él aprende y se conoce, esto aunado a recibir tanto amor a pesar de la diferencia de edades, la hacen feliz.

No obstante, mucho después de cuando Manuel desaparece de su vida, Ariadna comienza una relación con Claudio, en donde ella expresa que también es feliz: “Siente esa especie de amor, doloroso, por Claudio (...) Pero pese a ello, de una manera nueva, de una manera que no le reclama análisis, piensa que es feliz.” (Salaverry, 2017, p. 218). Sin embargo, a pesar de estar inconforme, más adelante ella expresa que miente, se miente a ella misma y a Claudio aceptando lo que él le propone, diciendo que todo está bien y que es feliz.

Ahora bien, en cuanto a sus reacciones y acciones, la primera a mencionar es el cambio de comportamiento con respecto a otras personas, que la protagonista adquiere a partir del momento en el que comienza a tener un romance con Manuel. El primer momento en donde lo anterior se demuestra es con respecto a Luis, quien es su compañero constante: “Toma su mano. Ariadna la retira suavemente. ¿Qué pasa? (...) Un beso cariñoso en la mejilla. Nada. No pasa nada. (...) Ese día la muchacha es otra y Luis, sin nombrarlo, lo percibe” (Salaverry, 2017, p. 33). Entre ellos había un cariño muy grande, “una corriente de amor dulce y tranquilo”, por esa razón, Luis nota que pasa algo, que ella se comporta diferente y distante.

No obstante, cuando la madre se entera del romance que Ariadna posee con Manuel, logra conseguir que él sea exiliado por un tiempo, al menos hasta que la protagonista termine el colegio.

Durante dicho tracto temporal, Ariadna vuelve a la normalidad, en otras palabras, su comportamiento con los demás es como antes, un ejemplo de ello es con Luis: “Luis me acompaña. De nuevo es uno conmigo. Me reserva asiento a su lado en el autobús (...) Me espera en los recreos a la puerta del salón de clases (...)” (Salaverry, 2017, p. 76). Más adelante ella afirma que él le acaricia el hombro y le toma la mano para tratar de consolarla y que ella por su parte lo deja hacer porque le conmueve su cariño, ella también lo ama.

Relacionado con el destierro de Manuel, Alexia, su amiga, le entrega a Ariadna una carta escrita por él y la lee sola en el baño:

Termina de leer la nota. Recostada a la pared, porque ella es vértigo, se desliza hasta caer al suelo. Allí permanece. Desde su fondo, a partir de sus pies, subiendo, avanzando como una avalancha, la conciencia de que ha sido sitiada. Y no hay salida. La cabeza le estalla (...) (Salaverry, 2017, p. 75).

En este caso, según cómo se describe la reacción de la protagonista se evidencia que es de dolor. Ella ama a Manuel y no soporta el hecho de que los hayan separado, por esa razón, Ariadna hace su mayor esfuerzo por salir bien en los exámenes finales y así poder estar juntos de nuevo.

Otra reacción que tiene la protagonista es cuando se encuentra en Argentina y se topa un organillero ciego con un periquito en el hombro, este tenía un papelito en el pico y ella cree ver una letra M. Así que toma el papel, lo lee y lo enfrenta: “Siente miedo. Lo interroga. ¿Quién le dio el texto? ¿Quién estaba hace un instante aquí? ¿Quién? ¿Quién? Piba, pará la preguntadera. Parecés milico. No sé de qué me hablás (...)” (Salaverry, 2017, p. 228). Su reacción es de desesperación, ya que ella cree que dicho papel lo dejó Manuel, en este punto él desapareció de su vida por lo que Ariadna cree verlo en varias ocasiones o incluso, cree que le deja esa clase de mensajes. Lo mismo ocurre en París al encontrar una nota que la protagonista cree reconocer (p. 274).

Por otra parte, también ha reaccionado en cientos momentos riendo. Uno de ellos es cuando Claudio le solicita que se ponga elegante debido a que tiene una cena con los rectores y que además le tiene una sorpresa. En este caso, el mesero les ofrece el plato de “pato prensado”, dicha idea le da risa, comienza poco a poco hasta que ella no la logra disimular, una risa histérica y todo porque se compara con el platillo, afirma que así se siente, como un pato prensado, posteriormente, con la excusa de ver el paisaje se levanta y se acerca a la ventana para ahogar su

carcajada (p. 276). De igual forma, ocurre cuando regresa de un paseo familiar de Anthony, el doctor que la operó, él no la deja en su casa porque sus intenciones son otras, ella lo nota y comienza a reír, primero suave y poco a poco va subiendo, acá ella lo besa en ambas mejillas y se retira a tomar un taxi.

Para finalizar, se puede concluir que, de la forma de pensar y reaccionar de la protagonista, se puede obtener algunas características de ella, en otras palabras, se logra descubrir cómo es ella. Como, por ejemplo, que ella considera su casa todo aquel lugar donde ella se sienta agusto como el escenario, el teatro, el colegio, la universidad y el más significativo Manuel, pero los lugares donde reside, específicamente las casas de sus tías, no los considera su casa, también que ella es feliz con el amor que le ofrece Manuel y posteriormente Claudio, sin embargo, con este último no es cierto ya que ella expresa que se miente a sí misma.

Por último, en cuanto a sus reacciones y acciones, al comenzar su relación con Manuel, ella cambia su comportamiento y la forma en la que trata a los demás, como ocurre con Luis, también su reacción de dolor al ser exiliado Manuel, debido al amor que se tienen uno al otro, también de dolor cuando lee la carta que Manuel le dejó o de desesperación al encontrarse un papel que ella cree fue escrito por Manuel. Por otra parte, también reacciona con risa como en el caso de la cena con Claudio y los rectores al escuchar el plato de pato prensado, ella se siente así y comienza a reír o en el caso de la salida con Anthony, que Ariadna al darse cuenta de los planes de él comienza a reír, se despide y lo deja solo.

b) Enfoque sistemático o fenomenológico: Según Mora (2007) el objetivo principal es acceder a los procesos cognitivos complejos, como por ejemplo el pensamiento. Este busca que, al momento de resolver problemas, el sujeto tenga la capacidad de describir los procesos de pensamiento que lo condujeron a dichas respuestas, por esa razón en la presente sección se describen algunos ejemplos donde la protagonista logra explicar el porqué de su accionar.

La primera explicación que se debe mencionar es el distanciamiento que posee Ariadna con la familia, específicamente el desapego con su madre: “Pero ella se deja llevar por impulsos. Siempre lo ha hecho. Por eso está en esa casa, lejos de la familia. O mejor, lejos de su madre” (Salaverry, 2017, p. 26). Según el fragmento anterior, la protagonista argumenta que por sus impulsos ella se mantiene lejos de su madre, sin embargo, más adelante ella menciona que siempre ha vivido en muchas casas: “Pienso en mi destino de casas, una, después otra, otra más. Casas incontables. Casas ajenas (...)” (Salaverry, 2017, p. 32).

Cabe aclarar que, según lo anterior, todas son casas de tías, incluso desde muy pequeña su madre la dejó con una tía en Limón (p. 167), durante su adolescencia y mientras estudia en el colegio vivía con otra tía (p. 24), posteriormente, la envía a México con su tía Cata para estudiar teatro pero mientras su madre resuelve un trámite para la beca la envía con su tía Olga a Los Ángeles a llevar clases de inglés (p. 104). Esto hace que ella piense que sus tías siempre resuelven problemas, sobre todo el que ella representa para su madre (p. 108), ya que nunca está presente en su vida y siempre la deja a cargo de otras personas, lo que explicaría la principal razón por la que Ariadna siente desapego hacia su madre.

También se debe mencionar que para justificar muchas de las acciones que la protagonista realiza, específicamente con respecto a su relación con Manuel, ella utiliza la frase “por mi propio gusto”, dicha frase la toma de la obra de teatro que ensayan en el colegio *La zapatera prodigiosa* de Lorca (p. 11). Un ejemplo de ello es cuando ella se enferma de rubéola y ella llama a Manuel para justificar su ausencia en los ensayos y él la cita en el café El Molino, cercano al Parque Central:

(...) Se siente débil, como si le sacaran el sostén de los huesos, la sangre golpea en todo el cuerpo la sangre con su percusión constante molesta el ruido me aturde pero no importa nada importa solo su presencia solo mi deseo. ¡Es por mi propio gusto! (Salaverry, 2017, p. 27)

Según se observa en la cita anterior, a pesar de que Ariadna se sienta mal, ella igual decide ir a encontrarse con Manuel y dicha elección es por su propio gusto. Otro ejemplo es cuando su madre le pregunta por Manuel y le dice que a pesar de parecer una buena persona él no le conviene por varias razones, una de ellas por la edad, pero la protagonista interrumpe a su madre y la enfrenta: “(...) Pero le digo... Ariadna interrumpe madre: es por mi propio gusto. Y da por terminada la conversación (...)” (Salaverry, 2017, p. 63).

Otra explicación que la protagonista brinda es la razón por la que nunca pregunta y siempre se guarda sus dudas: “(...) Quiero saber, pero no me atrevo. Nunca preguntaré por Rosario (...) Nunca preguntaré por nada. Porque indagar sobre lo trivial es de mal gusto y sobre lo escondido peligroso (...)” (Salaverry, 2017, p. 51). En este caso, la protagonista argumenta que prefiere no preguntar porque es de mal gusto, así fue criada.

Del mismo modo, siempre está en silencio, prefiere no hablar: “Recuerda entonces los quince años de James. Su capacidad para la fábula. Su inteligencia incisiva y su curiosidad permanente. Ariadna opta por el silencio. Su única protección.” (Salaverry, 2017, p. 52). Así se demuestra que el sujeto femenino prefiere guardar silencio para protegerse, ya que si dice algo

es posible que salga lastimada o que provoque conflictos, posteriormente ella afirma pertenecer a la generación del silencio (p. 61).

Otra explicación que brinda Ariadna con respecto a su vida es la razón por la que no come carne y los momentos en los que está al frente de un platillo con carne siente asco. En una tarde en la que se reúne con Manuel, la protagonista le cuenta sobre el abuso que vivió de niña mientras se encontraba en el mercado con Miss Allison y un hombre se la lleva y abusa de ella, cuando regresa junto a dicha empleada siente el olor a sangre y siente asco y náuseas, luego ella afirma que pese a los ruegos de su tía ella no volvió a comer nunca más la carne (pp. 169-170).

También brinda la explicación del porqué acepta todo lo que le propone Claudio. Esto ocurre cuando ella inicia una relación con dicho profesor de la universidad y él le propone probar algo que soñó y cree que con ella podrá hacerlo: “Acepto. Acepto porque necesito ser aceptada. Porque dolorosamente necesito del otro para validarme.” (Salaverry, 2017, p. 216). El sujeto femenino a pesar del dolor que eso la hace sentir, de que debe renunciar a ser ella y dejar de lado lo que aprendió con Manuel acepta la propuesta por el hecho de no querer estar sola y su necesidad de ser aceptada siempre, además, de que con él tiene una relación de pareja abierta y ella desde el dolor acepta, pero siempre se mantiene al margen.

Por otra parte, en algunas ocasiones la protagonista no es capaz de explicar lo que pasa o lo que siente con respecto a lo que esté viviendo en dicho momento. Un ejemplo de ello es el siguiente: “Toma su mano. Ariadna la retira suavemente. ¿Qué pasa? En realidad, no sabría decirle qué pasa, no podría explicarle lo que ella misma no tiene claro (...)” (Salaverry, 2017, p. 33). En este caso, Ariadna no logra explicarle a Luis qué es lo que le pasa, como ya se mencionó en secciones anteriores, el día anterior la protagonista se besó con Manuel, por lo que al toparse con Luis ella actúa diferente, sin embargo, ella no es capaz de expresarlo.

Ahora bien, Ariadna no solo es capaz de explicar su propio accionar, sino que también se debe destacar que ella explica el de otras personas, específicamente de hombres. Un ejemplo de lo anterior mencionado es el abuso que recibe por parte de su profesor de inglés, este se ofrece llevarla hasta su casa, sin embargo, detiene el carro cerca de la casa de él mismo y la abraza abruptamente y se detiene en sus senos, luego toma la mano de la protagonista y la pone “sobre su pene duro”, acá ella expresa lo siguiente: “Entiende que el simple hecho de ser mujer la condena a asumir que lo que sucede está bien, sin consulta ni cuidado por su deseo, por su necesidad.” (Salaverry, 2017, p. 109).

Otro ejemplo es cuando José Manuel la agrede, debido a que no soporta la amistad entre Ariadna y Jorge, él la toma fuerte del brazo, le dice que no la soporta y luego con su barbilla golpea la cabeza de la protagonista, acá ella explica: “Ella detenida en el asombro. Sabe que esas cosas suceden. Sabe que las mujeres son agredidas cuando no son aceptadas. Solo por ser mujer su destino es ser propiedad privada.” (Salaverry, 2017, p. 181). En ambos casos, ella afirma que por ser mujer debe aceptar lo que le ocurre, que está predestinada a tener que soportar dichos abusos.

En conclusión, se logró evidenciar que la protagonista era capaz de explicar el porqué de muchas de sus acciones, es decir, tenían un sentido y no eran por espontaneidad. Como por ejemplo que el desapego que posee Ariadna con su madre se debe a que ella nunca estuvo presente en su vida, también que justifique todo lo referente a su relación con Manuel con la frase “por mi propio gusto” o que nunca pregunte sus dudas y siempre opte por guardar silencio como una forma de protección, también explica que ella no come carne por el abuso que sufrió de niña y que decide aceptar todo lo que le propone Claudio porque no quiere estar sola y necesita ser aceptada.

Por otra parte, en una ocasión no es capaz de explicarle a Luis lo que le pasa a ella después de haber besado a Manuel, de igual forma, explica y justifica el accionar de los demás, por ejemplo, el abuso de su profesor de inglés y la agresión de José Manuel con el hecho de que por ser mujer está condenada a soportar eso. De esta manera se logra comprender mejor la manera en cómo está construido el sujeto femenino en la novela.

c) Enfoque contemporáneo: Para Mora (2007) son los reportes verbales que se manifiestan cuando el individuo lleva a cabo procesos cognitivos que no son de naturaleza automática, como lo son la solución de problemas, la toma de decisiones, el hacer inferencias y predicciones, entre otros, esto permite acceder a la conciencia.

En la novela de Salaverry (2017) existen varios ejemplos que se destacan, algunos de ellos son sobre las decisiones que toma la protagonista. El primero a mencionar es que Ariadna decide no seguir en la obra de teatro del colegio: “(...) Un aborto doloroso para Ariadna. No. No quiso. No quiere. Luis sí; sigamos ensayando sin Manuel (...)” (Salaverry, 2017, p. 81). En este caso, todo ocurre cuando exilian a Manuel y lo hacen ir a Panamá para alejarlo de la protagonista, él era el profesor de teatro y al irse, Ariadna decidió no seguir participando en dicha obra, alegando que no quiere, no puede y que, además, solo tiene tiempo para escribir cartas y terminar

el colegio para así volverse a encontrar con Manuel, esto a pesar de que Luis le suplicara y que ya estuviera todo preparado, incluido el vestuario y la escenografía.

El segundo ejemplo a mencionar respecto a una decisión, es relevante debido a que evidencia un cambio en la actitud y la manera de pensar de la protagonista sobre sí misma: “Decide ser grande. Asumirse como grande. Ya no más la niña maltrecha. Tal vez así la vida sea más amable. Dejar atrás la infancia, dejar atrás la adolescencia y sus agujeros negros (...) Un intento como cualquier otro para salvarse.” (Salaverry, 2017, p. 117). La anterior cita muestra que Anadí desea cambiar y el primer paso para lograrlo es olvidar el pasado, todo lo vivido y sufrido y seguir con una actitud y mentalidad diferente, con la esperanza de que su vivir mejore, por eso la protagonista decide ser grande, en otras palabras, crecer y madurar, esta decisión la toma cuando, al finalizar la secundaria, la envían a México a estudiar teatro por lo que su edad ronda entre los 18 años aproximadamente.

El tercer ejemplo es cuando muere el maestro japonés de teatro Seki, por lo que la beca de Anadí finaliza y su madre le solicita que vuelva a Costa Rica, ella acata dicha orden. Es relevante recordar que en ese momento la protagonista sostenía una relación con su psicólogo José, por lo que este le solicita que vuelva porque la necesita, incluso cubre todos los gastos como los boletos de avión. Sin embargo, ella comienza a reflexionar al respecto: “De una manera vaga entiende que no puede seguir siendo un papalote más en el viento, llevada por el deseo del otro” (Salaverry, 2017, p. 150), esto marca un pequeño cambio en la protagonista, ya que decide deshacer las maletas, es decir, no volver a México y además, decide entrar a la universidad, específicamente, a la Universidad de Costa Rica a estudiar la carrera de Filología.

A pesar del cambio de mentalidad que marca dicha decisión, tiempo después se demuestra lo contrario ya que luego de ingresar a la carrera ella conoce a Claudio, uno de sus profesores de la universidad y con el que mantiene una relación, como se ha mencionado en anteriores apartados. En este caso, a él le ofrecen una mejor oportunidad de trabajo, la dirección del departamento de Ciencias Sociales, en otra universidad fuera de Costa Rica, en los Andes, la protagonista para no quedarse sola decide irse con Claudio:

(...) Para Ariadna, de nuevo papalote, su presencia es lo único que la conmueve. No quiere más soledad. No quiere más desesperanza. No le importa la Universidad, sus proyectos, el Teatro. Quiere estar a su lado. Irse con él. Construir, aunque sea en el aire, por fin, una casa. Tal vez su casa. (Salaverry, 2017, p. 219).

El fragmento anterior demuestra que el hecho de que la protagonista tomara la decisión de irse con Claudio, no significa que lo quiera o lo ame, sino que simboliza su necesidad de compañía, es decir, Anadí no quiere quedarse sola, además de evidenciar su innegable deseo de tener una casa, en otras palabras, formar un hogar, el que nunca ha logrado sentir que tiene, ya que las personas a las que llega a querer, como su madre y Manuel, siempre la abandonan.

Por otra parte, se mencionan las inferencias o predicciones que realiza la protagonista. En primer lugar, se destaca que el sujeto femenino tiene un presentimiento de amor, esto ocurre mientras Ariadna escucha a Manuel leer los poemas de Neruda y posteriormente, un poema de Rilke: “(...) Presiente que ella es una de esas dos cuerdas, presiente que el amor que le ofrece será el mayor amor que alguien pueda darle, que alguien pueda jamás recibir.” (Salaverry, 2017, p. 37). Cabe destacar que en este preciso momento ella comprende que ya no puede escapar, que se va a enamorar de Manuel y que su amor es el más grande que va a recibir y sentir.

Otro ejemplo a mencionar es que Ariadna llega a tener premoniciones de desastres o catástrofes. El primero a mencionar ocurre al día siguiente de cuando la protagonista se escapa con Manuel a la hora de almuerzo: “Otro día. Vivido como todos sus últimos días, bordeando el vértigo. A los ojos ajenos está en falta. Un cosquilleo en la nuca, una premonición de desastre. Pero no quiere escuchar, prefiere no escucharse” (Salaverry, 2017, p. 52). En este caso, aunque prefiere no prestarle atención, su premonición es verdadera debido a que su madre se entera de la relación que mantiene con Manuel y como se ha mencionado en anteriores secciones, lo desapruueba por lo que solicita una reunión con don Arturo, director de la institución, sin embargo, no se soluciona nada, así que el problema lo escala con el ministro de Educación y este lo exilia hasta que Ariadna termine los estudios.

Otra premonición de catástrofe que tiene Ariadna ocurre cuando se encuentra realizando los últimos exámenes y ella decide escaparse para ir al correo a enviar una carta a Manuel: “(...) Quiero enviarla. Sin perder un minuto. La impulsa una premonición de catástrofe. Baja las escaleras del segundo piso donde está el salón de clase. Sigilosa, espera a que el pasillo esté solo (...)” (Salaverry, 2017, p. 84). Dicha premonición también resulta verdadera ya que antes de enviar la carta, ella decide dirigirse al apartado donde llegan las cartas de Manuel, él se encuentra ahí esperándola, flaco y mojado por la lluvia, este le pregunta por qué no le ha escrito y ella se asusta por el fondo de su voz, además de pensar que todo el dolor sufrido por el distanciamiento no va a valer la pena si se dan cuenta que Manuel volvió a Costa Rica, él le reprocha y le presiona muy fuerte el brazo.

Asimismo, Ariadna también presiente una mala noticia al recibir una llamada desconocida y al enterarse de quién es, sabe que lo que le van a comunicar no son buenas noticias:

Una tarde cualquiera, el teléfono. Sí, es para ella que nunca recibe noticias. Que nunca recibe llamadas. Para ella que solo espera. Se acerca temblando al aparato. El secretario de Seki, su Maestro. Una noticia que darle. No quiere escuchar. De antemano siente que se aproxima algo que no desea (Salaverry, 2017, p. 136).

Para este ejemplo su sentimiento también resulta ser correcto debido a que la noticia que recibe es que su maestro ha muerto y esto le trae un gran pesar primero porque de cierta forma sentía aprecio por él y segundo, ya se había creado una rutina al realizar sus traducciones. De igual forma, con la muerte de él, ella pierde la beca y su madre la hace volver a Costa Rica.

En último lugar, se destaca la resolución de problemas, uno de los ejemplos que más se destaca es el enfrentamiento que tiene con su madre por Manuel. En este caso, la mujer llega a hablar con la protagonista para tratar de convencerla de que dicha relación no es correcta:

(...) hasta me pareció gentil y profundamente inteligente, y sí, muy enamorado de usted. Me lo dijo y me di cuenta. Pero hija, sé que la soledad le pesa, pero no le conviene. Es mayor que usted, además no sabemos de dónde viene, ni qué hace aquí. Puede ser cualquier cosa... sí, cualquier cosa... hasta un prófugo huyendo de cualquier barbaridad (...) (Salaverry, 2017, pp. 62-63)

Es relevante mencionar que Ariadna piensa que dicho discurso es preparado y que su modalidad es falsa condescendencia. Posteriormente, poco a poco su discurso se va volviendo más ácido, incluso lo acusa de que puede ser un prófugo. Acá la protagonista soluciona el problema interrumpiendo a su madre con el argumento “por mi propio gusto”, intertexto explicado con anterioridad, y así da por terminada la conversación.

Otro ejemplo de la manera en cómo Ariadna soluciona los problemas es su ausentismo al momento de presentársele encuentros sexuales que ella no desea. Entre ellos se pueden mencionar un encuentro que tuvo con Manuel, este ocurre después del exilio obligatorio de él y de no saber nada sobre ella, él la desnuda, la acuesta y ella lo deja hacer con los ojos cerrados y sintiendo mucho dolor (p. 93). Otro es con su profesor de inglés, quien se ofrece ir a dejarla a su casa, sin embargo, detiene el carro en otra parte, abruptamente la abraza, le toca sus senos y además toma su mano y la coloca en su miembro (pp. 108-109). También, se puede mencionar el encuentro con Roberto, un amigo holandés de Alexia, quien le pasa sirviendo vino, luego la lleva detrás de un arbusto, la despoja de su ropa (p. 157). Cabe mencionar que se presentan otros

encuentros sexuales, sin embargo, en todos ellos la protagonista está ausente, aprendió a ser testigo, a verse desde fuera.

Aunado a lo anterior, el último problema a mencionar es cuando la protagonista queda embarazada. Este se deriva del encuentro sexual que tiene con Roberto:

Un mes, otro. Se esconde y no quiere descifrar las señales que su propio cuerpo le ofrece. Come lo que se le presente. Un hambre ancestral de inicio o final del mundo la acompaña siempre. Las señales son obvias. No quiere escucharlas porque las monjas, el pecado y la culpa se revuelven con infancia, rosario, eucaristía. Por lo que las señales indican, solo habrá un camino. Solo un camino. Censurado, que antes anatemizó y que ahora es el suyo. (Salaverry, 2017, pp. 157-158).

En esta ocasión, es relevante destacar que no se menciona explícitamente que Ariadna se encuentra embarazada, sin embargo, se mencionan características típicas como se manifiesta en la cita anterior con el “hambre ancestral”. Ahora bien, esto lo soluciona decidiendo abortar, que de igual forma no lo menciona, sin embargo, presenta algunas señales como decir que es un camino censurado, también más adelante Ariadna menciona ir a lugares clandestinos hasta que su amiga Felicidad le da el contacto de un médico confiable (p. 159).

En fin, como se demostró en el enfoque contemporáneo, se logró acceder a la conciencia de Ariadna en algunos aspectos, permitiendo conocer más sobre cómo está construido el sujeto femenino. Uno de ellos sería las decisiones que toma, como al decidir no seguir en la obra del colegio debido al exilio obligado de Manuel para alejarla de ella o que decida olvidar su infancia y adolescencia para madurar, también sus decisiones marcan cambios contradictorios como es el hecho de que decida no devolverse a México con José y entre a la universidad, pero sí deje a esta última por irse con Claudio de viaje para no quedarse sola.

Otro aspecto es el de las inferencias y predicciones, por ejemplo, que Ariadna presiente un amor por Manuel, por otra parte, también siente premoniciones de desastre o catástrofe como la sensación que pasa por su cuerpo antes de saber que su madre se dio cuenta de su relación, la sensación antes de darse cuenta que Manuel la esperaba en el correo al no tener noticias de ella y antes de recibir la llamada donde le avisaban que su profesor de teatro japonés murió. Por último, se menciona la resolución de problemas, como el interrumpir a su madre que trata de convencerla de que Manuel no le conviene, con la frase “es por mi propio gusto” terminando así la conversación, también el estar ausente en cada encuentro sexual que ella no desee y el haber abortado cuando quedó embarazada de Roberto.

Corporalidad

a) Construcción del *self*: En esta sección se aborda la descripción física y psicológica de Ariadna desde la perspectiva de su autopercepción y también desde un posicionamiento en tercera persona a partir de la información que se da sobre ella en el texto. Estos aspectos implican el análisis de la reconstrucción, la propia representación y el autoconocimiento que Ariadna manifiesta mediante sus palabras, sus pensamientos y su accionar (se incluye su relación con los demás).

Los aspectos de análisis anteriormente mencionados se abordan desde la propuesta sobre la construcción del *self* de Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008), donde la perspectiva del *self* se da en tres ejes principales: cognitivo, emocional y relacional, estos a su vez enmarcados en la construcción social y personal del *self*.

A partir de la explicación de Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008) se propone una construcción del *self* que gira en torno a la respuesta de dos preguntas principales: ¿cómo soy? y ¿cómo soy según los demás? Además, dichos autores postulan que

no [hay] una frontera rígida entre los constructos referentes a “lo psicológico” y aquellos referentes a “lo físico”. Excepto en casos muy extremos e impermeables, la mayoría de constructos de identidad parecen describirse mejor como conjuntos borrosos (...), es decir, conjuntos cuyos elementos muestran una gama continua de grados de pertenencia, pasando por múltiples matices de gris y no sólo por el blanco o negro típicos de la lógica bivalente. (Botella et al, 2008, p.247).

Por lo tanto, la respuesta a las dos preguntas anteriores tiene un componente físico (alude a la corporalidad de Ariadna) y otro psicológico (pensamientos, emociones y sentimientos del sujeto femenino), ambos componentes se integran y trabajan de manera conjunta en la forma de actuar que toma la protagonista.

En el marco de lo explicado anteriormente, parte en primer lugar del punto de vista cognitivo, desde el cual el *self* se considera anticipatorio y no solo reaccionario a las circunstancias o estímulos del entorno. Se debe recordar que desde la perspectiva cognitiva el *self* tiene una conexión temporal entre pasado, presente y futuro, puede estar enfocado en alguna de las temporalidades o transitar por ellas de igual forma, es clave la conciencia de lo que pasa con respecto a las demás personas en cuanto a percepción y la conciencia que se tiene de sí mismo (Botella et al., 2008).

En el plano de la conciencia de Ariadna la descripción física desde la voz en tercera persona, desde sí misma y sobre sí misma que se lleva a cabo se sitúa en un eje temporal que oscila entre el pasado y el presente, mientras que el futuro se plantea como incierto.

En cuanto a la descripción física desde la óptica de Manuel se describe a Ariadna de la siguiente manera: “deseando el momento de sentir cerca a la muchacha, recorrer de nuevo el contorno de su cara, olvidarse del miedo, sentir la suavidad de su piel, de esa piel que es suave como la seda de China” (Salaverry, 2017, p.34). Las principales características que rescata Manuel de la parte física de Ariadna son la juventud y la suavidad de su piel.

Ahora bien, en cuanto a la descripción física autopercebida Ariadna expresa:

Hay días en que su cuerpo todo es una caja de resonancia. Puedo oírlo que sucede en mi interior, los pequeños huesos que se mueven, las articulaciones engarzando los huesos largos, mi estómago, los pulmones cuando reciben el aire, pero sobre todo la sangre que pasa, que me aturde. (Salaverry, 2017, p.31)

El enfoque cognitivo del área física que destaca Ariadna es la funcionalidad de tener un cuerpo integrado por órganos y sistemas, la parte física a destacar no es estética, incluso la comparación del cuerpo con una caja de resonancia, es decir el cuerpo como el recipiente que contiene al ser. Esta óptica contrasta notoriamente con el posicionamiento de Manuel, quien se queda con la parte estética del cuerpo de su “Ariamor”.

Por su parte, con respecto a la descripción psicológica autopercebida cabe destacar que es la primera descripción con la que la persona lectora se encuentra pues desde el *incipit* del texto se da a conocer la identificación que Ariadna tiene con el intertexto de *La Zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca:

El texto de la obra que ensayo me calza como si Lorca hubiese pensado en mí cuando lo escribió. Las palabras resuenan, repiquetean, y la voz en mi cabeza –con un sonido de alas de pájaro quebrándose– repite una, otra vez: “si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto”, “por mi propio gusto”, “por mi propio gusto”. Porque lo que sucede, todo lo que sucede, lo que me espera es y será por mi propio gusto. O al menos eso creo. (Salaverry, 2017, p.11)

A partir de la cita anterior y de la lectura global del texto es que se afirma que Ariadna persigue el deseo de independencia, de decidir por sí misma, de luchar por sus propios ideales y de conocer cuáles son sus intereses y gustos. Desde esta óptica la imposición que la protagonista

soporta en distintas ocasiones por parte de su madre, de sus maestros y de sus parejas cobra una resignificación, pues, aunque en apariencia Ariadna cumple con lo que le demandan busca la forma de aplicar la filosofía de “por mi propio gusto”.

Es así que, cuando la madre le impone la separación de Manuel a Ariadna, esta en apariencia cumple con lo impuesto, pero continúa con el vínculo por medio del intercambio epistolar (sus recorridos en la entrega diaria de cartas a Manuel y la recepción de las notas que él le enviaba a ella desde Panamá). Cuando el Maestro Seki le da la orden a Ariadna de ir al psiquiatra porque ella se paralizó en el escenario la protagonista procede a ejecutarla, no obstante, José confiesa que: “llevan infinidad de sesiones en las cuales él habla, ella escucha, él espera. Ella muda” (Salaverry, 2017, p.131); de tal forma, aunque Ariadna asista a las sesiones no cumple con el papel de paciente ni se implica en el proceso, Ariadna incluso vive un tiempo con José y el día que ella se muda con él mantienen relaciones sexuales. La relación paciente-doctor no se respeta, José la acoge porque Olga y Cata la echan ante el incendio de las cartas y el intento de suicidio de Ariadna.

De forma sintética una descripción del perfil psicológico que Ariadna reconoce para sí misma incluye (además de la conducta manipuladora en pareja -como se profundizará en el plano relacional- y la proyección de una figura frágil y desvalida), características como: aceptar que es una persona solitaria, considerarse siempre educada, reconocer en ella su deseo continuo de aceptación, afirmar el desdoblamiento de su identidad cuando actúa (“Yo soy pero ya no, también soy la otra” (Salaverry, 2017, p.21)), Ariadna se reconoce como una persona desconfiada y a la cual le apena que la exhiban (“Siempre temiendo tomaduras de pelo, bochornos” (Salaverry, 2017, p.28)). También se califica de inoportuna (Salaverry, 2017, p.24).

Ahora bien, en segundo lugar, se retoma el punto de vista de la expresión emocional, la cual para Botella *et al.* (2008) trata sobre la imagen corporal, la actitud y las emociones al respecto de dicha imagen y además de la propia percepción que se tiene sobre la imagen corporal. Desde esta perspectiva el *self* adquiere la proyección de un mundo interior que se proyecta y se expresa en un mundo exterior inmediato que es el cuerpo y su imagen. Cabe destacar que Ariadna posee una forma compleja de verse a sí misma, en ocasiones se aparta de sí, se desdobra y en otras intenta ignorar lo que siente y percibe. Por lo que, la imagen corporal que construye es fragmentada, variable y la actitud que tiene hacia sí misma también, en cuanto a demostrar las emociones el panorama se dificulta pues la inexpressión ha sido el camino que Ariadna ha tomado en múltiples momentos como mecanismo de evasión.

Léase con atención el siguiente fragmento, donde Ariadna:

Decide ser grande. Asumirse como grande. Ya no más la niña maltrecha. Tal vez así la vida sea más amable. Dejar atrás la infancia, dejar atrás la adolescencia y sus agujeros negros. Intenta hacer su migración al mundo de los adultos. Un intento como cualquier otro para salvarse. (...) Ser grande. En su intento se adhiere a las ceremonias menos significativas: conversar, aún cuando a veces permanece habitada por el silencio. O esté repleta de voces disonantes. O aunque prefiera estar pensando en otra cosa, viviendo en su mundo paralelo de fantasía. Celebrar bromas que no comparte, chistes que la dejan indiferente. Ella carece de sentido del humor. Opinar sobre temas que le son ajenos. Reír con un coñac en una mano, un cigarrillo en la otra. Y con su soledad en todo el cuerpo. Así un día y otro, una noche y otra, mientras espera sus cartas. (Salaverry, 2017, p.117)

Destaca la transición que el sujeto femenino atraviesa y que contrasta con su manera de sentirse, a pesar de que, por edad, la transición debería corresponder al paso de la adolescencia a la adultez temprana, Ariadna reconoce que ha sido una niña maltrecha, por lo que su transición es más abrupta pues en su interior ha estado aferrada a su infancia, sin que esto signifique que no haya huella y reconocimiento de la adolescencia en sí misma; no obstante, dicha adolescencia para Ariadna se inclinaba más hacia la infancia; y ahora, ha decidido migrar a la adultez. No se siente cómoda actuando como una adulta: las conversaciones obligatorias cuando ella en realidad desearía permanecer en silencio; bromas y chistes a los cuales reír por compromiso, dar opiniones sobre temas que no le interesan realmente y la renuncia a sus fantasías. Ariadna no se siente cómoda emocionalmente ante el mundo de lo que para ella es la adultez: “un mundo de apariencias”; sin embargo, su corporalidad no va a tono con sus emociones, hay una disociación pues su cuerpo en apariencia está en el lugar sirviéndole de coartada, de escondite.

En uno de sus encuentros íntimos entre Manuel y Ariadna, él le dice lo siguiente: “Tienes que mirarte y aprender. No dependerás de nadie. Eso quiero que aprendas, que nunca lo olvides. No dependerás de nadie en ningún sentido. Porque allí está la salvación. Especialmente la salvación de las mujeres.” (Salaverry, 2017, p.47). Cuando Manuel le señala a Ariadna que debe ser independiente lo hace desde un lugar de enunciación de poder simbólico: como hombre, como profesor y como adulto, Ariadna, quien en ese momento pasaba por la adolescencia, era dependiente no solo de una persona adulta que le asegurara el sustento: su madre o sus tías, sino también dependiente del amor idealizado que construyó alrededor de Manuel, dependiente de las obras de teatro para escapar de su realidad. A pesar de este contexto, Ariadna continúa admirando a Manuel y no es capaz de levantar su propia voz en contra, ni de argumentar, ni de emitir un

criterio al respecto, tampoco se queja, pasivamente acepta lo que Manuel le dice sin cuestionar el peso que tenga para la formación de su identidad.

En consecuencia, con lo explicado anteriormente, en la narración se señala lo disímil de la edad de Ariadna con respecto a su forma de ver el mundo: “ella es vieja, más allá de cronologías, que ella es antigua como el mundo, y que habita ese cuerpo joven por alguna extraña equivocación” (Salaverry, 2017, p.30). El tópico de la corporalidad desfasada, dispar y discordante es uno de los mayores problemas para Ariadna, su identidad, sentirse no correspondida entre su cuerpo y su universo interno, escapar o aislarse en desdoblamientos, evadir palabras y acciones; un ser incongruente, incómodo en su piel, inadaptado a sí mismo, en una búsqueda constante de sentido. Cabe señalar que Ariadna canaliza su plano emocional a través de la ficción: “Acostumbrada como está a escabullirse inventándose nuevas realidades o nuevas fantasías” (Salaverry, 2017, p.19), la motivación que mueve a la protagonista es externa, por ejemplo, cuando menciona que hay un: “mundo creado por Lorca y por Manuel para ella, en donde está segura y es feliz” (Salaverry, 2017, p.23). Como puede observarse se aferra a elementos externos como: el teatro o Manuel.

En tercer lugar, con respecto a la construcción del *self* se ubica el plano relacional, en el cual se plantea la influencia recíproca que existe entre la imagen que los demás se forman de una persona y la que esa persona se forma de sí; este plano está vinculado a la construcción del autoconcepto (Botella *et al.*, 2008, p.250). En el plano relacional confluyen el plano cognitivo y el plano emocional mediando las interacciones que se dan entre los diferentes participantes.

Ahora bien, para Ariadna la mirada de la otredad como conglomerado social no es importante, ella se encuentra abstraída, vive en sus fantasías escapando de la realidad; sin embargo, esa evasión no pasa desapercibida por los demás, quienes la rodean notan que ella necesita ayuda psicológica, notan que alguna situación difícil está atravesando o la marcó, esto por su forma de relacionarse, expresarse y su accionar. Por ejemplo, José el psiquiatra se confiesa temeroso por la salud mental de la joven, el Maestro Seki le impone un psiquiatra: “Ari, es un mero trámite, piénselo, es por su bien. Y más que un consejo es una orden. Y las órdenes se obedecen. Termina accediendo. Comenzará las sesiones la siguiente semana” (Salaverry, 2017, p.118).

Con respecto a las vinculaciones familiares, Ariadna se reconoce como inoportuna:

Inoportuna. Ella siempre inoportuna. Ya se lo han dicho. Su madre, sus tías. En ese universo femenino siempre la han considerado inoportuna. Y no han tenido reparos en decírselo. Hasta su nacimiento fue inoportuno. Ya cerca del estreno enferma de rubeola, ¡una tonta enfermedad infantil! Le toca experimentar a saltos, a deshoras, su infancia interrumpida. Descubre su cuerpo rosa, cuerpo ahora de bebé con manchas rosas. (Salaverry, 2017, p.24)

La mirada que recibe desde fuera sobre sí es negativa, no solo es inoportuna ante los ojos de su mamá y sus tías, sino que ella misma ha internalizado dicho adjetivo, es por ello que cuando enferma de rubeola se culpa a sí misma por ser inoportuna hasta para enfermarse, pues dicha enfermedad en ese momento representaba no poder actuar *La Zapatera* de Lorca. Además, Ariadna recibe la mirada reprobatoria de su círculo cercano y de su entorno social por establecer a escondidas una relación amorosa con Manuel (profesor, extranjero y mayor de edad).

En el plano relacional, a nivel de pareja, se da la aparente sumisión a los designios de un compañero sexual, pero Ariadna encuentra la forma de retardar el cumplimiento de los deseos de sus amantes, un claro ejemplo se da en la relación con Claudio, léase con atención el siguiente fragmento:

Claudio le susurra, acercándose a su oído: ¿Sabés cuál es la sorpresa? El nuevo destino. Cerca de Costa Rica. (...) Me ofrecieron plaza en universidades de varios países para que eligiera. Me decidí por Guatemala. (...) No. No puedo ir a Guatemala. No ahora. Debo tomarme un tiempo. Debo terminar de calmar mis mareas. Claudio, quisiera visitar a mi primo. En Londres. Pasar unos días con él. Además, me ha invitado a Luxemburgo y a Ginebra. (...) Así conozco un poco más... Y si te parece, aprovecho y consulto a un médico. No estoy bien. Más bien asustada. Sí, el dolor ha seguido... Posiblemente no sea nada, pero si te parece... Bien, dice Claudio. Claudio acepta siempre dispuesto a las propuestas de Ariadna, sobre todo cuando ella es dulce y amable, cuando es dócil y está accesible, como ahora. (Salaverry, 2017, p.277)

Ariadna sabe manipular a sus parejas mediante el trueque de afecto y de proyección de una figura que requiere ser protegida, pues se presenta como un ser frágil, dócil y sumiso, la pareja a cambio obtiene constituirse en la parte fuerte, dominante, protectora y estable de la relación. Ariadna trastoca su forma de comportarse y cambia de la frialdad a la receptividad del tibio abrazo, del silencio al diálogo para la negociación a favor de sus intereses.

En el caso de la conversación con Claudio, Ariadna logra que Claudio se adelante en su viaje a Guatemala, mientras ella concluye su proceso en Londres, cabe señalar que Ariadna es consciente de la manipulación que puede ejercer sobre Claudio de tal manera además de emplear el afecto se posiciona como una figura frágil, en la conversación señala su estado enfermizo y que yendo a Londres podrá colocarse en control médico, la premisa que subyace a la propuesta es: si Claudio accede a permitirle a Ariadna ir a Londres con su primo accede también a dos asuntos principales: el primero, que Ariadna atienda su situación de salud con personal médico de primer mundo y el segundo, que Ariadna amplíe sus horizontes al conocer otros lugares. La negación a la propuesta del sujeto femenino implicaría que Claudio actúe como egoísta, posesivo e insensible.

Se retoma también de la cita anterior, el autoconocimiento que desarrolla Ariadna, pues ella sabe que aún no está lista para enfrentar Guatemala, porque Guatemala es la representación de Manuel, es la alta probabilidad de encontrarlo frente a frente y sabe que no ha logrado superarlo aún, que necesita un tiempo más para decidir sacarlo de su corazón y sanar la pérdida de una relación que nunca tuvo un claro final, ella debe decidir el emprendimiento del cierre de esa antigua relación y posicionarse para cuando se lo tope figurativa o literalmente en su futuro.

La estrategia discursiva de Ariadna para llevar a cabo la manipulación según sus deseos está complejamente entretejida. En la siguiente cita Ariadna acepta sus intenciones expresamente:

Conozco la llave. Sé el costo para que Claudio haga lo que deseo o propongo o necesito. Pago el precio. No está consciente de la violencia que esto significa. De la violencia que ejerce sobre ella misma. Tal vez el paso del tiempo le permita mirar. Y entender. Las relaciones no tienen carácter de trueque. No en ese sentido. (Salaverry, 2017, p.277)

El precio que paga la protagonista es un precio muy alto, el valor de sí misma, hacer un trueque de su corporalidad, la violencia que esto significa parece pasar desapercibida por Ariadna, quien se vuelve el objeto para saciar los deseos de un tercero a cambio de obtener más tiempo para evitar su ingreso en Guatemala. Prefiere intercambiar su cuerpo a expresar sus emociones, a contar su historia, a verbalizar sus procesos de pérdida y reencuentros consigo misma.

En síntesis, en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se da una construcción del *self* compuesta por la autopercepción y también por la óptica de una tercera

persona. La primera descripción con la que se encuentra la persona lectora en el incipit del texto es la descripción psicológica autopercibida, Ariadna se identifica con el carácter de la protagonista de *La Zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, específicamente, destacando la capacidad de decisión: “por mi propio gusto”; es decir, hacer porque se decidió y no por imposición, este argumento presenta tensiones a lo largo de la vida de Ariadna pues hay voces como la de su madre, maestros o parejas que desean demarcarle el camino a seguir, no obstante, ella se apropia de su manera de transitar por los diferentes territorios y se explora en su forma de reaccionar ante las diferentes circunstancias, por ejemplo cuando decide abortar.

Ariadna es consciente de su capacidad de manipulación hacia sus parejas, emplea el trueque de afecto y la proyección de una figura desvalida, se presenta como un ser frágil, dócil y sumiso, la pareja a cambio obtiene constituirse en la parte fuerte, dominante, protectora y estable de la relación. Además, Ariadna hacia el final del texto presenta un autoconocimiento sobre su capacidad emocional, ya que reconoce no estar lista para ir a Guatemala, porque Guatemala es la representación de Manuel, luego ella emprende el cierre de esa antigua relación y decide cuándo desplazarse al país centroamericano.

b) Plano sensitivo de la corporalidad: esta sección está enfocada en el análisis del cuerpo como vehículo de placer o dolor, esto según los presupuestos de Botella *et al.* (2008), la corporalidad en su faceta de registro sensorial y procesador de información. Una corporalidad que se configura como fuente de necesidades, impulsos e instintos, como un instrumento de actos propositivos. En el plano sensitivo de la corporalidad se analiza la perspectiva de la protagonista en cuanto a su vida sexual y a la experimentación de pasiones y aficiones que vinculan su corporalidad a dichas experiencias. La corporalidad es relevante debido a que el conocimiento de la realidad incluye la conciencia de uno mismo, además se percibe como un proceso continuo y no como un registro pasivo, según Guidotti (2013). Lo que quiere decir que se retoman los recuerdos que provocan placer o dolor como parte de una memoria íntima y de una memoria compartida, “de tal manera que puede afirmarse la vinculación entre el espacio corporal y el del entorno” (Guidotti, 2013, p.142).

Asimismo, Botella *et al.* citando a Miller, 1978 mencionan que: “Sin un cuerpo sería imposible tener experiencias y sensaciones propias; el cuerpo es el medio de nuestra vivencia y el instrumento de nuestra acción” (Botella *et al.*, 2008, p.245). Al respecto, iniciando por el plano sensitivo de la corporalidad expresado en la vida sexual de Ariadna, cabe destacar que es mediante su cuerpo que experimenta una violación en su niñez, esto se da cuando ella visita el

mercado de Limón, allí un hombre se aprovechó de que ella estaba lejos de Miss Allison y fue entonces cuando:

la mano extraña separando sus breves pantaloncitos de verano, explorando su pequeño cuerpo, su pubis ingenuo, tocando sus partes más tibias con un dedo aterrador; (...) la sensación que la quema como una herida también sangrante entre sus piernas candorosas, (...) mientras algo parecido al asco, algo parecido a una náusea se la acomoda para siempre en el estómago (Salaverry, 2017, p.170)

El sujeto agresor queda impune y Ariadna sufre el proceso de desligarse de su cuerpo, en especial durante la intimidad sexual. Se forma una barrera con la mayoría de sus parejas sexuales. La excepción, en principio, fue Manuel. Obsérvese la siguiente cita:

Por primera vez en su historia usa las palabras para ella. Y en ese Café del centro de San José, por primera vez habla de ella. Por primera vez en su historia, larga, larguísima a pesar de sus años escasos se atreve a darle nombre al dolor. Se atreve a hablar de la infancia, de su pubertad, de su inicio a la vida adolescente. Habla de abuso, de soledad y tristeza. Manuel escucha mientras llora por ella, y sus lágrimas son las que nunca ha llorado Ariadna. Manuel ahora entiende por qué la muchacha está ausente de su cuerpo. Por qué se mira desde afuera, en una mirada donde no hay reconciliación ni perdón, como si fuese responsable de un destino que no eligió” (Salaverry, 2017, p.39)

Es cuando Ariadna inicia el establecimiento de una relación con Manuel que ella se atreve a hablar de los hechos traumáticos que ocurrieron en su pasado, se atreve a recordar y verbalizar. Es notorio que Ariadna señala que es la primera vez que usa las palabras para ella, es decir sus palabras han estado mayoritariamente a servicio de los demás, esto iría de la mano con el hecho de los silencios que inundan constantemente a Ariadna, pues ella no es sociable y expresiva. Además, debe señalarse la disociación que existe entre el cuerpo y la parte psicológica de la protagonista, lo cual incluye la parte de emociones y de recepción sensorial; sus bloqueos.

Manuel, a pesar de conocer la historia dolorosa de Ariadna, llega a tener un encuentro sexual violento con Ariadna, él luego del exilio regresa, Ariadna había estado ocupada estudiando para las pruebas de Bachillerato, pero Manuel no entiende esto y se encoleriza. Este encuentro es totalmente diferente a los encuentros sexuales anteriores con Manuel, ya que en ocasiones anteriores él se había mostrado tierno y dulce, dedicado a explorar el cuerpo de su amante y

hacerle sentir placer. No obstante, Ariadna solo sintió dolor y pensó para sí misma que estaba incómoda, por ello trata de no estar presente:

la despoja, inoportuno, del uniforme. Saltan su blusa blanca, su enagua, los calcetines blancos, su cintillo rojo. Intempestivamente. Se desnuda él también. Una premura que la muchacha no reconoce, llena como está ella de las ceremonias de amor que han vivido. La acuesta en esa cama impregnada de olores ajenos. En un dolor de ojos cerrados, lo deja hacer. El cuerpo de él sobre su cuerpo. Supone que ese dolor que siente, que la embestida contra su vulva tantas otras veces acariciada dulce y tenuemente, que su rabia, que las caricias que faltan y el placer que no llega, tienen que ver con el apareamiento, con su furia de macho, no con el amor. Ahora es ella quien llora sosegadamente. (Salaverry, 2017, p.93)

Luego del acto violento que Manuel comete en contra de Ariadna, ella dice que algo se quebró dentro de ella o que algo se fortaleció. Efectivamente, Ariadna quebró aún más la expresividad y la búsqueda de placer; y fortaleció una barrera entre ella y sus parejas sexuales, dejó de sentir placer en los encuentros sexuales, pero cuando estos sucedían ya no había llanto como en aquel último encuentro sexual en Costa Rica con Manuel, sino que había aislamiento, una retirada, un cuerpo como cajón de resonancia, se vaciaba, se abstraía, se protegía en sus fantasías y cuando volvía en sí, en su realidad, ya el acto sexual había culminado.

Posteriormente, Ariadna conoce a José Manuel y este repite en parte la historia, pues también la violenta, él se siente celoso de notar lo bien que se lleva Ariadna con Jorge, luego de recriminarle esto al sujeto femenino estando a solas él:

La abraza, la besa, y luego, furiosamente su barbilla golpea la cabeza de Ariadna. Ella, detenida en el asombro. Sabe que esas cosas suceden. Sabe que las mujeres son agredidas cuando no son aceptadas. Solo por ser mujer su destino es ser propiedad privada. Se queda de sal. No reacciona. Pero una vez más, algo se desgaja, se quiebra dentro de ella. O se fortalece. (Salaverry, 2017, p.181)

Ariadna ha sido lastimada por múltiples conductas violentas por parte de los hombres; desde el hombre del mercado en Limón, pasando por su amor de juventud: Manuel, hasta un amor más maduro: José Manuel y luego Roberto que no pide consentimiento para mantener relaciones sexuales estando bajo los efectos de las drogas y el alcohol, lo que produce el embarazo no deseado por Ariadna.

En cuanto al tema del aborto es uno de los más significativos para la corporalidad de Ariadna, ella experimenta mucho dolor por la decisión de practicarse el aborto; experimenta el

repudio social al ser juzgada por no querer tener al bebé, la violencia ginecológica y el dolor mismo en su cuerpo por la fecundación no deseada y por el proceso de recuperación.

Esa fecundación no deseada se da durante la celebración del cumpleaños de Roberto, el gurú del grupo de amigos de Ariadna, el llegado de Holanda, Ariadna menciona que:

ella dócil camina hacia donde la mano de Roberto la guía como si fuese una niña de poquísimos años necesitando ser conducida mientras llora por dentro, mientras la voz de su infancia retorna, chilla ensordeciéndola; y piensa en Manuel, y Roberto que la despoja de su ropa detrás del arbusto y ella mirando sin estar, mirando desde afuera: no es ella sino esa niña pequeña incapaz de negarse. Aprendió a ser testigo, no participar. Sabe que el mundo puede ser otro para las mujeres. Pero no encuentra las claves para que esa posibilidad se transforme en algo vivo. Y además, nada le interesa. Ella es nada más esa niña pequeña incapaz de negarse. La muchacha mira y no sabe decir no, no conoce esa palabra, porque no es ella sino la otra, la niña que dócil se deja a las manos de Roberto, torpes y frías. Y ahora es Roberto de cuerpo entero quien casi con furia intenta abatirla, su pene lacerándola, y ella allá; afuera, mirando sin sentir, ese rápido viaje al desconsuelo que termina cuando pasa un instante. Lo demás es tristeza. Un mes, otro. Se esconde y no quiere descifrar las señales que su propio cuerpo le ofrece. (p.157)

Ariadna reconoce su imposibilidad de decir que no, ella no alza su voz para negarse ante el encuentro sexual con Roberto y él, por su parte, no le pregunta a ella si también desea tener relaciones sexuales; el contexto para el encuentro no es apropiado pues ambos estaban bajo la influencia del alcohol y Roberto había consumido otras drogas también. Luego de este corto encuentro sexual Ariadna se aparta, su versión de infancia fue la que tuvo relaciones con Roberto, pero al pasar el tiempo su cuerpo le da muestras del embarazo y aunque Ariadna quiera ignorarlo llega el momento en que debe tomar cartas en el asunto, así decide emprender la búsqueda de un médico que le practique el aborto, pero en dicha búsqueda se encuentra con el juzgamiento del pensamiento cristiano, y en su segundo intento se topa con un médico que en:

el examen se vuelve procaz, con la mano enguantada que se aparta de su perfil profesional y se regodea en mi clítoris, dolor y asco, Ariadna pálida y huyendo una vez más de su cuerpo para que ese dolor y esa vergüenza por la falta de compasión no la violen una vez más, cerrar los ojos, en ojos cerrados no entran moscas, en ojos cerrados no entran recuerdos (Salaverry, 2017, p.158)

La violencia obstétrica y ginecológica que experimenta Ariadna es una herida dolorosa, su condición de ser humano y de paciente es violada, ella que busca una solución para su embarazo no deseado se ve obligada a tolerar conductas ilegales, las cuales remueven sus memorias. A pesar de este segundo intento fallido, ella sigue buscando hasta que le efectúan el aborto, el cual narra de la siguiente manera:

en su dolor intuye que las canciones sirven para conjugar en el porvenir que ahora es presente el doloroso limbo de lo que es su ausencia (...) como no armoniza mi cuerpo en la camilla, con las manos atadas, los pies atados, las correas de cuero inmovilizándome. Esas sombras vestidas de verde a mi alrededor pululan en una especie de danza sin sentido, acomodan instrumentos, acero inoxidable, asepsia, y escucho un ruido (...) y no sabe si el ruido está afuera, o crepita dentro de ella, creciendo, cada vez más creciendo, ensordeciéndola, y ella en el centro, sus piernas en un temblor incontrolable. Sus piernas que ahora la enfermera, solícita, eleva y abre y su vulva expuesta: un campo yermo en donde habita el dolor mientras la voz me ordena que respire, más y más fuerte, la mascarilla apretada contra mi nariz y mi boca (Salaverry, 2017, p.155)

Ariadna logra situar a nivel físico en qué parte de su cuerpo se ubica su dolor y esta parte es: la vulva, el órgano sexual femenino, que ella reconoce que acarrea las heridas por violaciones pasadas, por hombres que la han poseído como un objeto, que la han utilizado para satisfacerse y en este contexto reflexiona:

¡qué pena que las mujeres no seamos dueñas ni si quiera de ese territorio limitado que es nuestro cuerpo! Mientras la máscara anestésica la lleva y ahora arriba es abajo y abajo es tal vez arriba o no es nada más que soledad (Salaverry, 2017, p.160).

En la cita anterior se puede notar cómo la corporalidad, desde la perspectiva de Ariadna, está ligada a una memoria compartida con el ámbito del universo femenino, donde Ariadna se constituye en una muestra de lo que atraviesa una colectividad.

Además, el tópico del erotismo se encuentra problematizado:

Y ella con el rostro mudo, sin expresión. El tema es igual que la cuerda floja. Hablar de desnudos... hablar de erotismo... ¿Podrá Ariadna reconciliarse con su cuerpo? ¿Qué significa un “estar” erótico en el mundo? ¿Es necesario el erotismo? Son tantas las preguntas de una materia que la inquieta, más aún, que le resulta incómoda, más que una astilla en la palma de su mano. Y Manuel dice que es justamente a través de un estar erótico en el mundo que se puede vivir con absoluta plenitud. (Salaverry, 2017, p.40)

Ariadna, no llega a analizar el tema del erotismo por sí misma, sino que es inducida por Manuel, ella se siente incómoda al respecto, lo que refuerza el hecho de que no se siente plena en su propia piel, no se siente cómoda con su cuerpo y las expresiones de placer que este tiene, además no se encuentra evidencia textual de que ella se dé la oportunidad de autoexplorarse en estas primeras etapas.

Ahora bien, no solo Manuel es capaz de distinguir el dolor que invadía a Ariadna, pues en la novela se aclara que “Don Arturo, sabio, (...) adivina que Ariadna es vieja, con la edad del mundo a sus espaldas. Que carga dolores ocultos. Intuye que al fin es feliz. Y sabe que la felicidad es tan efímera como una campanilla de cristal. (Salaverry, 2017, p.45). Ciertamente, poco le dura la felicidad a Ariadna pues cuando su romance con Manuel sale a la luz y a él lo exilian ella vuelve a pasar por el dolor de la pérdida, pérdida que ya ha experimentado desde sus primeros años cuando la madre se iba por temporadas de Limón para trabajar, es así como a este cuadro se suma la soledad. Otro aspecto que le causa dolor a Ariadna es no poder despedirse de Manuel cuando su madre la obligó a irse a México.

Producto de la soledad es que Ariadna establece relaciones amorosas, aunque sean amores ilícitos o indeseados, ella se aferra a las relaciones para no estar sola a pesar de sentirse lastimada e incompleta:

Amputada. Su cuerpo incompleto que se ha ido perdiendo a jirones. O a mordiscos. Como si un gusano epiléptico la devorara de adentro hacia fuera. (...) era lo que no quería, era lo que los demás esperaban que fuera, un espejo con reflejo quebrado, un retrato manchado por pinceles sucios, la rosa de las apariencias” (Salaverry, 2017, p.174).

Es así como en el acto sexual Ariadna toma la postura de espectadora, esto le pasa con múltiples parejas sexuales: Mauricio, el pintor, (Salaverry, 2017, p.122, p.180); José, el médico psiquiatra, (Salaverry, 2017, p.131, p.132); José Manuel, el mexicano (Salaverry, 2017, p. 171, p.178), Claudio, argentino y profesor de sociología (Salaverry, 2017, p.216, p.132). Respecto a esta última pareja Ariadna se sincera y confiesa que:

renuncia a ser ella, a expresar su deseo, su necesidad (...). No soy más que la necesidad del otro. Acepto. Acepto porque necesito ser aceptada. Porque dolorosamente necesito del otro para validarme. Y Claudio que transita la relación por su idea de pareja abierta. Ariadna, desde algo parecido al dolor, acepta, manteniéndose al margen (Salaverry, 2017, p.216).

Esta última relación lleva a Ariadna a conocer a la familia de Claudio en Argentina, donde Ariadna dice que “no es persona, es un objeto importado de latitudes exóticas” (Salaverry, 2017,

p. 223), ella sabe que la familia de Claudio la rechaza (Salaverry, 2017, p.224) que debe fingir ser otra persona y esto también la lastima, pero no llega a comunicárselo a Claudio.

No obstante, Ariadna no solo experimenta dolor o un solo instante de placer junto a Manuel, sino que hay dos momentos clave, adicionales a los primeros encuentros amorosos con Manuel en donde Ariadna vuelve a sentir placer; uno se da en Venezuela mediante la experiencia sexual que tiene con Nicole; y el otro, en Barbados cuando Ariadna se masturba, nótese la narración del primero de los momentos:

duerme un sueño de placer, no sabe si es su mano, o la mano pez de Nicole que la guía y el placer cada vez más intenso, el placer olvidado que regresa y rompe las barreras y se deja llevar y los labios de Nicole dulcísimos, cuanto placer, cuánto placer, cuánto placer, y Ariadna se llena con la memoria, mientras recorre nuevos territorios, viaje de pájaro impetuoso, rendida a la sabiduría de Nicole, a la sabiduría de su mano, de su boca, de su cuerpo, recordándole otra presencia (Salaverry, 2017, p.243)

Después de años con parejas heterosexuales Ariadna se da la oportunidad de estar con Nicole y explorar junto a ella nuevas sensaciones, Ariadna vuelve a sentir placer, el cuerpo en esta ocasión logra una armonía entre lo que siente y lo que expresa, deja una huella importante en su memoria íntima. La corporalidad que ha manifestado Ariadna es de ruptura con respecto a experiencias pasadas, su cuerpo se constituye en un territorio a explorar, los límites prefijados por el sujeto femenino protagonista se cuestionan y caen, e incluso la imagen del viaje de un pájaro impetuoso se puede asociar con la sensación de libertad que logra experimental a nivel sexual y emocional Ariadna en este intercambio sexual con Nicole.

Ahora bien, no quiere decir que después de este primer encuentro sexual con Nicole los subsecuentes encuentros pasionales fueron exitosos, baste como ejemplo el intento que inició Claudio de formar un trío sexual con Ariadna y Nicole. La reacción de Ariadna fue hostil, léase atentamente la descripción de la experiencia:

El aire se queda en mi garganta. Decido apresurar el trámite. Decido que será mejor alejarme. Estar no estando. Soy experta. Miraré desde fuera. Con cólera se levanta de la cama, se quita el suéter negro, su minifalda, luego las medias, el sostén, su calzón, y se queda desnuda, totalmente desnuda entre los dos. Desea abofetearlos con su desnudez. (...) Nicole entiende el reto de su amiga pero el deseo es más fuerte. La acaricia buscando revivir la ternura que existió entre ellas. La toma de la mano y la regresa a la cama. Mientras Claudio, atento solo a su deseo las busca, las recorre a ambas, Ariadna cada vez más, más lejos de él, desconociéndolo. (Salaverry, 2017, p.246)

Ahora bien, aunque Ariadna reta a Claudio y a Nicole con su desnudez y se plantea apresurar el intercambio sexual para que pronto las otras dos partes sean saciadas a sus expensas, existe un cambio importante en Ariadna, porque en medio del acto sexual ella se cuestiona:

y no sé si seguir al margen o dejar abierta la compuerta, dejar que mi cuerpo responda a la caricia de los otros dos cuerpos insaciables que la palpan, la besan, la habitan, la invaden, la aman cada uno a su extraña manera, intentan llevarla al placer, sin nada detrás, sin comunicación, solo el vacío. Y no es mi necesidad. Ser un cuerpo ajeno. No es difícil aparentar, no es difícil actuar, soy la rosa de las apariencias, los miro desde lo alto y me agoto en la mirada, pretendo, finjo, soy la rosa de las apariencias, solo para que el trámite termine, solo para que termine pronto, solo para que el dolor sea menor. Cierro los ojos, pretendo que no estoy, en ojos cerrados no entran visiones, en ojos cerrados no entran pasiones, en ojos cerrados no entran dolores, en ojos cerrados... estoy aquí pero no. (Salaverry, 2017, pp.246-247)

En medio del cuestionamiento entre si permitirle a su cuerpo sentir placer o no la protagonista se decanta por abstraerse, por apartarse, pero esta vez, aunque comienza haciéndolo igual a como lo hacía en su pasado de pronto se decide y su corporalidad la acompaña en su decisión: ella se levanta, toma su ropa y temblando de cólera se aleja de Claudio, de Nicole y del lugar, hasta terminar sentada en una acera lejana dejándose sentir. En otras palabras, Ariadna con dificultad logra armonizar su interior con su cuerpo, la reconciliación con su cuerpo está en marcha y no se obliga a hacer algo que no quiere con tal de satisfacer a terceros. Incluso, Ariadna luego de esta experiencia logra decir que no e irse cuando una situación no le gusta, pues en Inglaterra cuando va al médico por un malestar (Salaverry, 2017, p288), luego la operan y al ser dada de alta el médico la invita a salir y ella decide dejarlo, se va de del lugar en un taxi dejando al médico porque no se siente cómoda con la situación (Salaverry, 2017, p. 296).

Ahora bien, como se anticipó otro de los momentos en los que Ariadna logra sentir placer y reconciliar su corporalidad se da en Barbados cuando tiene un encuentro sexual consigo misma, en el cual manifiesta que se siente cómoda sola (Salaverry, 2017, p.255) y expresa que en el mar se siente viva como si estuviera en su casa (Salaverry, 2017,256). Ariadna se recorre y se reconoce, obsérvese la siguiente cita:

Sentí, amor, sentí, las gotas saladas en mi boca (...) aquí, expuesta, abierta al placer en el imperio de la soledad, solo mi mano que acaricia, para volver a sentir cómo palpito, cómo mi vagina es un nido inconforme, repleto de deseo, solo mis brazos que me abrazan, mis manos que recorren la tibia redondez de las nalgas, mi cuerpo vivo y mi mano, sustituta de la tuya, vencedora de todas las otras manos es la única que me acerca al placer, a ese placer sin fondo que se acuna en el vientre, y crece (...) Sentí mi mano, mi sabor. Sentí mi piel ardiendo. Loba que busca su aullido y no lo encuentra. Este es mi territorio y tendrá que ser mi destino. (Salaverry, 2017, p. 257).

Este es el único momento que se registra textualmente que Ariadna se masturbara, pero en definitiva el proceso descrito permite observar que hay una reconciliación consigo misma y que la corporalidad fragmentada se empieza a cohesionar. Ariadna logra sentir deseo y logra superar el dolor, representado en su vulva, para resignificar este órgano en fuerza y vitalidad. Distingue en sus manos el conocimiento más acertado del placer: “sus manos vencedoras ante todas las demás manos que la han tocado”. Además, Ariadna reconoce lo que necesita para mejorar, ella dice:

vestirme de olvido porque el dolor fue mucho porque mi cuerpo quedó mudo y porque el olvido te marca la piel con tajos profundos porque debo despertar este cuerpo y volverlo a la vida. Y debo prepararme. Me despojaste de tu amor, Manuel. Pero mi cuerpo sigue vivo. Y yo también. (Salaverry, 2017, p.260).

Ariadna, mediante el olvido y el perdón del pasado supera la pérdida de Manuel y reconoce que ella, en su corporalidad, está viva y debe experimentar esa vida, sin pausarla ni escapar hacia la fantasía en pro de los intereses de terceros. Es así como, cuando nuevamente tiene un encuentro sexual en Guatemala con Manuel después de mucho tiempo, Ariadna ya no es la misma:

ella que se estremece al solo contacto de su mano lo deja hacer, no participa, muerta, muerta de amor y de deseo, sintiéndose por primera vez culpable, desesperada, dividida, revuelta la culpa con el temor con el amor y el odio. Sí. Por primera vez me siento culpable. Porque no es mi cuerpo, mi cuerpo solo el que se da. Soy yo, mis dos mitades, las dos mitades que me conforman, desde lo más profundo, quien está en otro y es el otro. Estoy en Manuel y soy en él. Pero no respondo. Porque también está Claudio que me espera. Y porque revuelto con el amor también está el odio que me muerde. (Salaverry, 2017, pp.314-315).

Ante este último encuentro sexual con Manuel, Ariadna ya no comparte un fragmento de sí: su cuerpo, sino que sus dos mitades se integran y se comparten, pero además logra validar la

memoria compartida en la corporalidad de Manuel al señalar que una parte de él está en ella y viceversa, a lo que se suma que Claudio también ha pasado a formar parte de Ariadna. Luego de este encuentro, finaliza la relación abierta que Ariadna tenía con Claudio y ella se devuelve de Guatemala a Costa Rica sabiéndose dueña de sí misma.

Conclusiones

Este apartado de la investigación recopila los principales hallazgos encontrados a la luz de la revisión de fuentes, teorías y de la aplicación de las mismas. Las conclusiones se organizan por capítulos afines y estos a su vez por las secciones más relevantes. Lo anterior con miras en abordar la interrogante principal del trabajo investigativo, en la cual se establece la indagación sobre las representaciones que toman los sujetos femeninos a través del viaje geográfico e introspectivo en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry.

Cabe destacar que durante la búsqueda bibliográfica se encontró el obstáculo de pocas fuentes y escasos estudios a nivel latinoamericano con respecto al abordaje de la literatura odepórica; a nivel costarricense tampoco se situaron investigaciones que aborden tal tópico. Por ello, las memorias de graduación realizadas en el Seminario de graduación: FL-9602 “Modalidades fácticas y ficcionales del relato de viajes” de la Universidad de Costa constituyen un avance precursor para la consolidación de futuras investigaciones en el campo de la literatura odepórica.

Como parte de la perspectiva contextual en el primer capítulo se encuentra una mirada panorámica de las posibilidades y viabilidad del análisis desde el punto de vista odepórico en los textos seleccionados. La muestra consta en las novelas costarricenses, escritas por mujeres, con sujetos femeninos protagonistas y que presentan desplazamientos en su narración, tales son: *Pavesas* (1927) escrito por la autora Berta María Feo Pacheco, *La ruta de su evasión* (1949) de Yolanda Oreamuno, *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, *Mundo, demonio y mujer* (1991) de Rima de Vallbona, *Largo domingo cubano* (1995) Catalina Murillo y *Marzo todopoderoso* (2003) escrita por la misma autora; dichos textos se pueden abordar en futuras investigaciones.

Con respecto a *Pavesas* (1927), Villalobos (2020) señala que, es importante tanto por su valor histórico como por su aporte literario, ya que Feo Pacheco fue la primera costarricense de su época en documentar sus travesías y que no muchos lograron desarrollar el tópico de viaje de la manera en que ella lo realizó. En segundo lugar, *La ruta de su evasión* (1948) de Yolanda Oreamuno presenta un viaje temporal y no físico por parte de la protagonista, su objetivo es transportar al lector al pasado y al presente, ya que por medio de regresiones hace alusión a historias o recuerdos. En tercer lugar, *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, presenta

afinidad con la postura de Guidotti (2013) sobre el sujeto nómada propuesto por Braidotti, ya que Mariaestela es un sujeto nómada que transita entre los espacios fronterizos de su ser y despliega nuevas percepciones de su realidad circundante a partir de la relación que establecen con las demás personas en un contexto social, cultural y simbólico determinados y consigo misma.

En cuarto lugar, en la novela *Mundo, demonio y mujer* (1991) de Rima de Valbona se da un desplazamiento físico realizado por el sujeto femenino, también un viaje temporal, ya que Renata tiene recuerdos de su infancia; para Chen (2009), se sitúan se muestra el tema de la inmigración, la cual conduce a Renata a un exilio que se destaca con la palabra “despojo” en su estado ontológico ya que es una percepción de sí misma y “por el adjetivo “extraña a mí misma” en las relaciones intersubjetivas con el otro (se trata de la percepción de la diferencia identitaria)” (p. 83). En quinto lugar, *Largo Domingo cubano* (1995) de Catalina Murillo se cataloga como una novela corta o una crónica descriptivo-ideológica; se sitúa en Cuba, se denota la nostalgia hacia el territorio natal, por parte de doña Berta una costarricense que vivía en Cuba; en cuanto al sujeto femenino hace múltiples menciones a lugares de Costa Rica y de Cuba. Asimismo, el sujeto femenino se identifica desde construcción del otro/ extranjero según Todorov (2007).

Finalmente, *Marzo Todopoderoso* (2003) también de Catalina Murillo; destaca por los espacios desarrollados en el universo ficcional los cuales se pueden dividir en dos: el espacio urbano - Centro; San José, San Pedro Montes de Oca- y el espacio Rural- Periferia; la costa Atlántica, Puerto Viejo. La propuesta de Guidotti (2013) tiene viabilidad en el abordaje de la novela, ya que Azul tiene cambios importantes dentro y fuera de sí. Asimismo, los paseos por la ciudad que lleva a cabo Azul se pueden analizar desde la teoría de la figura del flâneur de Cuvardic (2012). Igualmente, la construcción y deconstrucción que el sujeto femenino experimenta en el viaje por diferentes escenarios costarricenses puede situarse desde el punto de vista de la literatura odepórica en Costa Rica y su relación con la construcción del *self* y por ello de la corporalidad como lo plantea Botella, et al. (2008) y Chauviré (2010).

Ahora bien, como se observó en los Capítulos 2 y 4, las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry están plagadas de estrategias discursivas sobre el tópico del viaje. Una de ellas son las representaciones narrativas del sujeto femenino propuestas por Guidotti (2013), como la estrategia del sujeto nómada, la cual se identificó tanto en la novela de Pinto (2016) como en la de Salaverry (2017). En la primera se identifica el tránsito fronterizo en cuatro áreas: geográfica, onírica, de pensamiento y artística. El desplazamiento del

sujeto nómada en el área geográfica se evita, ya que Costa Rica representa un pasado con posibilidades de desarrollo restringidas, mientras que París simboliza un lugar lleno de oportunidades de desarrollo personal, cultural y artístico: “la ciudad de las grandes perspectivas” (Pinto, 2016, p.214). La vuelta de Anadí a Costa Rica no es aceptada con felicidad sino con resignación. El desplazamiento del sujeto nómada representado en la protagonista es mucho más fluido en las áreas del pensamiento y del ámbito artístico. Ella transita por las fronteras o espacios fronterizos describiendo sus trayectos y en el proceso adquiere nuevas visiones de mundo que adopta para sí.

Con respecto a la estrategia del sujeto nómada en el texto *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se concluye que Ariadna como sujeto nómada lleva a cabo desplazamientos en dos grandes áreas: geográfica y psicológica (pensamientos, percepciones, sensaciones, fantasías y recuerdos), en esta última se incluye la representación artística y los roles que asume (hija, estudiante, amante). Dicho sea de paso, que el área geográfica y psicológica se interrelacionan, aunque esta última presenta variaciones con respecto a la evolución del personaje. Uno de los desplazamientos geográficos más significativos se da cuando Ariadna viaja de París a Londres, en este último sitio es donde el sujeto nómada toma la determinación de enfrentar Guatemala y la latencia de Manuel. Es en este espacio geográfico que por primera vez el sujeto nómada presenta una sincronización entre lo que siente, lo que desea y el destino geográfico al que se dirige. En tanto al nivel psicológico, para el sujeto nómada los desplazamientos generan tensiones; que sea un alivio o un sufrimiento depende del momento que esté viviendo, es un alivio cuando el espacio funciona como un escape y es una tortura cuando el lugar detona pensamientos y emociones que confrontan la realidad vivida con las huellas del pasado.

Otra estrategia discursiva presente en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry es la imagen de mujer positiva-negativa. En el caso de la novela de Pinto presenta ambos tipos de imagen, las cuales se pueden clasificar en dos representaciones: una laboral, como por ejemplo el miedo que tiene Anadí de enfrentar a su jefe, Monsieur de Laroche la cual es una imagen negativa según la acepción actual; y otra relacional, como lo es su relación con la madre, quien no apoya a la protagonista con respecto a la profesión elegida ya que prefiere verla como esposa y madre, imagen igualmente negativa según la acepción del rol establecido para la mujer.

Por el contrario, en la novela de Salaverry presenta solamente una imagen positiva y en su mayoría imágenes negativas, además, estas se encuentran en una sola representación la

relacional, ya que todas son con respecto a relaciones tanto amorosas, de amistad o familiares. Un ejemplo serían sus amores ilícitos como lo son Manuel (relación profesor-estudiante) y Claudio (diferencia de edades), la cual sería una imagen negativa.

Ahora bien, en cuanto al modo íntimo de narración como estrategia discursiva en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) se lograron identificar dos tipos de memorias complementarias, la primera una memoria personal y la segunda una memoria compartida. En la memoria personal Anadí lleva a cabo mediante sus recuerdos una narración a manera de diario íntimo, en el que plasma sus vivencias y experiencias; además de sus sentimientos y emociones. En la memoria compartida el papel que desempeña el abuelo Adriano es fundamental pues se vincula a Anadí desde la infancia influyendo en ella para que prosiguiera su aprendizaje en pintura, asimismo genera una reflexión en el sujeto femenino en cuanto al impacto social que se puede lograr mediante el arte.

En el caso del texto *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) el modo íntimo se manifiesta tanto en la memoria personal como en la memoria compartida. La memoria personal se manifiesta cuando Ariadna se determina a hacer o no algo. Pero además de las decisiones tomadas, se nota el modo íntimo de narración a nivel personal cuando retoma aspectos de su personalidad, como cuando toma para sí que ella siempre ha sido inoportuna (Salaverry, 2017, p.24), además se manifiesta la memoria personal cuando Ariadna reconoce que no está en condiciones para a ciertos acontecimientos como estudiar Filología, esa autoevaluación de sus propias posibilidades denotan la percepción que tiene de sí misma. Cabe destacar que abundan las memorias compartidas con Manuel, él fue determinante en el desenvolvimiento de Ariadna, marcó un antes y un después en su forma de actuar, en su pensamiento y hasta en su manera de recorrer otros lugares, ejemplo de este último aspecto el recorrido que hace Ariadna por primera vez de algunas calles de París, pues las vive desde el recuerdo de lo narrado en Costa Rica por Manuel.

Con respecto al exilio y al desarraigo, en el caso de *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) el sujeto femenino es un “lagarto en tierra ajena” (tal como su abuelo Adriano), no pertenece enteramente a un país ni a otro, sino que ha construido una identidad con elementos compartidos de cada cultura, una *amalgama cultural*. En el texto de *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se manifiesta por medio de la resignación hacia el destino que Ariadna manifiesta; a pesar de las vivencias significativas y simbólicas que enmarcan la construcción de su ser ella no experimenta un vínculo fuerte entre el lugar y el hito importante ocurrido. Asimismo, Ariadna se

siente fuera de lugar en su propio país ya que expresa que ha identificado desde su niñez que ella es una pieza que no encaja en la “tradicional o esperada sociedad costarricense”.

Con respecto a la marca deíctica por deixis personal en el caso de la novela *Ida y Vuelta* de Roxana Pinto (2016) se muestra la referencialidad al sujeto femenino mediante el uso de la primera persona gramatical en singular y plural. Asimismo, el uso de las personas gramaticales se relaciona con los tipos de narradores. La utilización de la primera persona singular y plural es reiterada por lo cual se vincula a una narración donde el sujeto femenino tiene el rol protagonista. El efecto que logra el uso reiterado se asocia a la cercanía e implicación que se establece con el hecho contado. Anadí se hace dueña de su historia, no evade eventos, no opta por desdoblarse en una tercera persona gramatical para alejarse del hecho narrado. Por su parte la novela *El sitio de Ariadna* (2017) presenta una deixis personal que no solo involucra la primera persona gramatical del singular y el plural, sino también la tercera persona gramatical del singular y el plural. La estrategia de deixis personal se da de forma alternada. El efecto que logra la intercalación de las voces narrativas en primera o tercera persona singular o plural se asocia a la cercanía o distanciamiento del sujeto femenino con lo narrado o representado. De tal forma se puede identificar un desdoblamiento a nivel narrativo que se vincula con el desarrollo identitario del sujeto femenino y la implicación que establece con el hecho contado, por ejemplo, se puede determinar un desdoblamiento de Ariadna para generar un distanciamiento en la implicación del discurso y de los actos ejecutados.

La segunda marca deíctica presente en ambas novelas es el medio físico. En este caso, en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry, Ariadna realiza gran cantidad de viajes por desplazamiento físico y a diferentes ciudades, además, tiende a utilizar descripciones levemente despectivas y estereotipadas como por ejemplo referirse a su propio país como mínimo. Por el contrario, en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto, Anadí solo realiza explícitamente en la novela un viaje físico, que es cuando regresa a Costa Rica, en su mayoría hay un ir y venir entre París y San José por medio de la evocación y el recuerdo. Sin embargo, realiza muchos desplazamientos dentro de París, paseos en los que describe muy detalladamente lo que observa, las personas, los monumentos, los edificios, entre otros.

La última marca presente en ambas novelas es la de campos semánticos, la cual se divide en el plano histórico y la tradición cultural. En la novela de Pinto, para evidenciar el plano histórico, la protagonista retoma algunas contextualizaciones políticas, guerras, fundación de instituciones, entre otros, brindando fechas o datos relevantes de dicho acontecimiento, esto lo

lleva a cabo con el fin de validar su discurso. Salaverry por su parte, también retoma la mención de hechos histórico; sin embargo, no menciona accidentes naturales ni fundación de instituciones como Pinto, pero sí muchas huelgas, guerras y conflictos políticos. En el caso de la tradición cultural, Pinto menciona datos como costumbres indígenas, diferentes comportamientos de los franceses, la utilización de las placas para orientarse en el caso de París o por medio de anécdotas en San José y diferentes platillos propios de cada lugar. En todas esas referencias la protagonista demuestra haberse adaptado a cada cultura, aunque estando en Francia, Anadí pasa rememorando de manera nostálgica su país de origen. Por otro lado, Salaverry (2017) emplea la presente marca deíctica y funcional en su novela al mencionar datos como los tejidos indígenas, algunos platillos propios del Caribe y algunos aspectos de las culturas mexicana, argentina y barbadense.

Aunado a lo anterior, ambas autoras emplean la marca por dos motivos principales. El primero es para validar sus discursos, en otras palabras, evidenciar que conocen a cabalidad la cultura del lugar donde se encuentre el sujeto femenino y demostrar que realmente estuvieron en ese lugar. El segundo motivo es para demostrar la amplia visión del mundo y el amplio bagaje cultural que posee el sujeto femenino para su configuración o representación.

En los paratextos más visibles, para la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016), destaca la constitución de la portada mediante la ilustración. Existe un juego en la tríada: ilustración, protagonista y apellido de la autora. Para la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) destaca en la carátula una figura femenina, retratada mediante una fotografía en blanco y negro, presenta un contraste alto, el fondo es negro; en él se pierde su cabello. Lo anterior hace que la atención se centre aún más en el rostro. No obstante, negarle protagonismo al cabello, un elemento históricamente asociado a la identidad y a la construcción de la figura femenina, es un aspecto que problematiza y exalta las tensiones en la construcción de la identidad y de la sexualidad de Ariadna. La mujer retratada se asocia con la descripción de Ariadna.

Por su parte en los paratextos dentro del libro *Ida y vuelta* de Pinto se destaca el título, este emplea participios que posibilitan sostener en el eje temporal aspectual la acción como acabada, pero latente a nivel semántico. *Ida y vuelta* es un título afirmativo, se parte del hecho que existe una ida a algún lugar y una vuelta al punto de partida; ciertamente, en la novela ocurren varios desplazamientos que el sujeto femenino lleva a cabo, el principal ocurre entre San José y París. Al final se ratifica su vuelta a la patria, a la tierra costarricense. También el título implica el desplazamiento entre dos lugares desde otros medios, como la evocación y el recuerdo.

El paratexto de la dedicatoria se subdivide en tres categorías (público meta, familia y lugares) tales están asociadas al campo semántico odepórico. Se mencionan palabras como: “fronteras cambiantes”, “idas y vueltas” y “recorridos”. También los desplazamientos acompañados por una motivación amorosa y el señalamiento de la *flanería* por las capitales.

Otro de los paratextos corresponde a los epígrafes, en la primera parte, el epígrafe se refiere al extranjero y su forma de relacionarse en la nación que le da acogida, la dinámica del foráneo, acciones o costumbres que adopta e integra la persona extranjera; los aspectos de contraste entre su cultura natal y la tierra en la que se aloja. En la segunda parte, los epígrafes aluden principalmente al ámbito profesional de Anadí, pero también a su identidad como costarricense, debido a que ella desea la oportunidad de plasmar en un mural su talento y un mensaje que concientice a una ciudad primermundista abarrotada de contaminación e indiferencia para el discurso ecológico. En la tercera parte, los tres epígrafes representan la vuelta de Anadí a Costa Rica; existe una crítica al sistema económico, precisamente lo que aleja a Anadí de concretar su sueño.

En el caso de los paratextos dentro del libro ubicados en la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se precisaron: el título del libro, el título de los capítulos, los epígrafes asociados, la dedicatoria, el epílogo y aspectos de tipografía. Partiendo del título se consideraron las acepciones para la palabra “sitio”, una de las acepciones se liga a la búsqueda del lugar o rol que Ariadna desea ocupar; otra, al espacio físico variable según el territorio en el que se encuentre la protagonista; y una última acepción sitio se refiere al lugar mismo en el que se encuentra sitiada la protagonista, su propio cuerpo representa la fortaleza que la retiene y es en sí misma donde genera cuestionamientos y reflexiones. En tanto los epígrafes iniciales, uno de ellos corresponde al autor G. Pousada y pertenece al extinto Diario *El Gráfico* de Guatemala, se relaciona con el contexto político e histórico latinoamericano de los años 60; la protagonista en sus distintos desplazamientos y vivencias permite ver los conflictos, las desigualdades, la impunidad y la persecución hacia la libertad de expresión en temas políticos. Ahora bien, con respecto al epílogo en *El sitio de Ariadna* la autora cede la palabra al sujeto femenino para que en dicha sección se conozca el desenlace de la historia. En ese desenlace se destaca una continuidad en los desplazamientos, pero esta vez no recaen sobre Ariadna, sino sobre su hija.

Respecto a los intertextos, los mismos se analizaron en tres categorías en ambas novelas: los intertextos literarios, los visuales y los musicales, y dentro de estas tres categorías se brinda una ejemplificación puntual relacionada al ámbito odepórico (eje principal de la investigación).

En el caso de *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) los intertextos literarios son abundantes; destacan algunas de las obras de los autores Baudelaire, Benedetti, Gabriel García Márquez, Alejandra Pizarnik y Cyrano de Bergerac. Anadí plantea que también los pintores pueden lograr el traslado de sus espectadores a reminiscencias de tiempos mejores, en los que la naturaleza tenía un sentido y una preponderancia. Anadí al emplear el intertexto literario de la *Sombra de los días a venir* de Pizarnik retoma ávidamente que ella pintará un muro y es mediante su obra que desea dejar una marca, para ella no es un sueño, sino una realidad.

En el caso de *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) los intertextos presentan complementariedad entre los campos artísticos como por ejemplo el campo literario y el histórico, pero también hay otros que se presentan de forma complementaria e independiente como los intertextos musicales, específicamente en la parte de los epígrafes. En los intertextos literarios destaca: *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, pues tiene un valor significativo para Ariadna porque ella adopta uno de los diálogos y lo hace el lema de su vida: “si yo lo he hecho, ha sido por mi propio gusto” y representa una vinculación con su madre. Otro de los intertextos literarios de gran importancia corresponde al tipo mitológico, con exactitud el mito de Ariadna y el laberinto del Minotauro. Existe una reelaboración del mito, no es un calco, sino que se apela al carácter referencial y simbólico. La protagonista se asume como el motor de búsqueda de sí misma, ella mediante su desenvolvimiento psicológico y sus desplazamientos exteriores e interiores va enfrentando, postergando y también aclarando ciertos aspectos de su personalidad, de su construcción identitaria y de su toma de decisiones ante las circunstancias y ante terceros. Es Ariadna misma quien emplea el intertexto mitológico del *Laberinto del Minotauro* para describir sus procesos. Otro de los intertextos literarios relevantes los sonetos de amor de *Astrophil y Stella* de Sir Philip Sidney sus versos son anticipatorios, pues son empleados momentos antes de que Ariadna abandone al joven doctor Anthony, ella no está dispuesta a soportar a hombres que le exijan ser otra persona.

Finalmente, en esta sección de intertextos literarios es relevante destacar que en diversos momentos Ariadna recibe libros como obsequios de Manuel, como por ejemplo: *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir; la postura teórica de este texto está latente en la búsqueda de Ariadna por descubrir quién es y cómo debe actuar y en el cuestionamiento de los roles, hacia el final ella es capaz de tomar decisiones por sí misma estos contribuyen en la conformación identitaria y de pensamiento de la protagonista.

Por su parte, en *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) los intertextos pictóricos y visuales se utilizan para denotar el plano afectivo y emocional de Anadí y también a su visión de mundo, la cual tiene una postura crítica con respecto a la función social y reflexiva. La novela presenta múltiples intertextos en este ámbito, una de las razones fundamentales es que Anadí es pintora, lo que lleva al texto a impregnarse de menciones a obras y a artistas de la plástica. Desde Joan Miró, el pintor español surrealista hasta los fundadores de la Escuela Mexicana de Muralismo: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

En el caso de *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) los intertextos visuales y pictóricos no son tan abundantes en el desarrollo ni tan significativos a nivel simbólico como sí pasa en *Ida y vuelta* (2016) de Roxana Pinto. Por ejemplo, un intertexto pictórico destacado es la pintura de Lunia Czechowska hecha por Modigliani, donde el sujeto femenino encuentra una asociación con su búsqueda introspectiva.

En tanto a los intertextos visuales y pictóricos cabe destacar que contrario a la obra de Pinto en *El Sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry no se hace énfasis en los distintos materiales de las obras, aunque sí se nombra el soporte como las estatuas de bronce o la técnica al óleo. Los lugares por los que se desplaza la protagonista no están demarcados por una serie de obras artísticas, no obstante, en el recorrido por San José, cuando la protagonista regresaba del primer encuentro con Manuel, se da una descripción nominativa de los lugares y se describe el Monumento Nacional. Tampoco en el texto de Salaverry se emplean los intertextos para destacar la trayectoria y la dedicación de los artistas a sus obras, pero sí para evidenciar la visión de mundo de la protagonista.

Por otro lado, con respecto a los intertextos musicales en *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) acompañan y acentúan el plano emocional y relacional de la protagonista; asimismo, se emplean para manifestar la nostalgia, el contraste cultural entre Costa Rica y Francia, la experiencia de ser extranjero. En el caso de *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) se hace mediante el establecimiento de las siguientes categorías: el uso paratextual como parte de la división entre secciones de la novela y la expresión del plano relacional o emocional. Cabe destacar que de forma contraria a *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) en el caso de la novela de Salaverry no se exalta la creación musical por parte de mujeres, por ello, no se desarrolla la reivindicación de la mujer en el ámbito artístico de la música como parte del plano social. Tampoco se evidencia una clara manifestación de sentimientos de nostalgia u otros asociados al país de origen, ni el contraste cultural con respecto a otros países.

Con respecto a los intertextos encontrados en la novela *Ida y vuelta* de Roxana Pinto (2016) se debe señalar que existe una complementariedad de los ámbitos artísticos aplicable a los intertextos que se entretienen en la obra literaria de Pinto, la cual también integra intertextos filosóficos y psicológicos. Ahora bien, la obra literaria de Salaverry también integra otros intertextos de carácter literario, filosófico, psicológico, religioso, histórico, periodístico, arquitectónico y cultural.

Otra estrategia discursiva presente en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry es la de inscripción del yo. En la primera se identificó que la escritora Roxana Pinto y la protagonista Anadí se relacionan en muchos aspectos, desde la nacionalidad, ya que ambas son costarricenses, junto con sus relaciones familiares como por ejemplo que sus madres no aceptaban el hecho de que fueran escritoras por sus creencias hasta la experiencia de ser extranjeras en la ciudad de París y las aventuras vividas en la misma, ya que la protagonista vivió trece años en dicho lugar y la escritora durante toda su adolescencia. En el caso de la segunda, se identificó que la escritora Arabella Salaverry y la protagonista Ariadna también se relacionan en muchos aspectos. En este caso, entre sus similitudes se encuentran que ambas son costarricenses, vivieron su infancia en el Caribe, tienen un gusto por el teatro, viajaron a países como México, Venezuela, Guatemala y Argentina, entre otras. No obstante, es relevante mencionar que la importancia del texto no se encuentra en la construcción de la referencialidad del autor, por el contrario, tal como lo establece Silva (2016), la importancia del texto se encuentra en la escritura misma.

La última estrategia presente es el viaje por desplazamiento relacionado al otro/extranjero, la cual se divide en dos secciones: construcción de la identidad nacional y extranjera; y, la figura del viajero, turista y flâneur. Para la novela *Ida y vuelta*, en el caso de la primera sección: construcción de la identidad nacional y extranjera, Anadí se construye como un ser fragmentado, que posee la huella de ambos países. Sus comentarios apuntan a la tensión que existe entre ambas nacionalidades. No en pugna, sino en alternancia. De tal forma, el nacionalismo cultural planteado por Todorov (2007) no aplica en el caso de la protagonista; sin embargo, en *Monsieur de Laroche* se da una actitud de superioridad cultural, una división de nosotros y los otros, en la cual las características negativas son atribuidas a los inmigrantes, aprovecha su jerarquía para dirigirse al sujeto femenino y acusarla de estar ocupando un puesto que un francés debería tener, cuando Anadí intenta dar una respuesta es interrumpida por él, sin tener la oportunidad de expresarse y defender su postura.

Con respecto a la figura del patriota (quien se inclina por valores elegidos, disponibles en su nación, el juicio y por la superioridad de las particularidades de su país) no se encarna en la protagonista, pero sí se puede identificar en dos ocasiones clave. La primera cuando Anadí percibe un bloqueo cultural, un trato diferenciado de parte de Geneviève hacia ella y otro hacia Corinne (quien sí es francesa). Además, el distanciamiento de la otredad plantea retos para la aceptación, uno de los principales es la adquisición y el dominio de la lengua. La segunda ocasión en la que la figura del patriota se subraya claramente es cuando Anadí tiene el problema de aguas negras en su apartamento y recurre a la portera para solucionar, pero esta le habla despectivamente, lo que provoca que Anadí se sienta tratada con inferioridad por su condición de inmigrante, lo que se asocia al sentimiento de inadaptación al estar en una tierra extranjera. De tal modo, la modificación de la identidad nacional al exponerse e interactuar con otras culturas es una marca indeleble, que destaca se quiera o no en la persona en condición de migrante o inmigrante.

En lo concerniente a la novela *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry (2017) ocurre un cambio entre la adolescencia de la protagonista y su adultez respecto a “los otros”. En principio, en su adolescencia se apega a un “nosotros” que corresponde a Costa Rica como un lugar de paso, de descanso, un receptáculo de los influjos extranjeros, un lugar de paz, ajeno a la convulsa situación del resto de los países latinoamericanos. En su adultez no desdice su noción del “nosotros”, pero sí varía la de la otredad. Ariadna antes de salir de las fronteras costarricenses creía que los “otros” eran más valientes y más arriesgados, esto cambia a medida que la protagonista va acercándose a las realidades de otros países, pero ya no desde la zona segura que ella misma señala como su país. Lo anterior aplica también para los países europeos. La protagonista no se apropia de las características culturales de ninguno de los muchos territorios por los que transita. Pero reconoce que cada territorio tiene una marca de identidad nacional intrínseca.

La figura de Ariadna es muy interesante porque se sitúa como el modelo contrario al patriota. Ariadna, desde su adolescencia, vive un desencanto hacia el nacionalismo, siendo así, es una ciudadana inconforme con las herramientas que su país coloca a su disposición. Señala la uniformidad como un antivalue, el hecho de no permitir que nadie destaque para mantener el pueblo de los “igualíticos”; el doble discurso de la igualdad, que opaca los talentos, que borra la discriminación, que unifica las desigualdades socioeconómicas. Además, Ariadna propone que Costa Rica proyecta una imagen democrática y aleccionadora para el resto de los países al no tener ejército y proclamar la paz, pero esto sería un concepto y no una realidad.

Sintetizando, mientras Anadí se construye como un ser fragmentado entre las identidades de Francia y Costa Rica, Ariadna no se arraiga a las características de ninguno de los países que visita o en los que vive; es más una viajera, está de paso y no muestra arraigo, no obstante, se percibe un cambio cuando recuerda el Caribe costarricense donde se desarrolló en su infancia, pero este lugar también presenta una huella negativa pues fue allí donde un hombre del mercado la acosó sexualmente. En ambas novelas el nacionalismo cultural es representado por un personaje secundario. Igualmente, las dos novelas muestran el nacionalismo estatal o la nación como Estado mediante la enunciación de los diferentes países haciendo alusión a límites territoriales. Otra coincidencia es que la figura del patriota recae en la representación de una tercera persona, ninguna de las protagonistas encarna la defensa de “los valores costarricenses”, incluso en el caso de Ariadna hay una crítica a la sociedad costarricense, por su parte Anadí hace la crítica más bien a Francia por el doble discurso de inclusión extranjera y multiculturalidad.

En cuanto a la figura del viajero, turista y *flâneur*, en la novela de Pinto (2016), Anadí se identifica perfectamente en la figura de la *flâneuse* debido a que ella realiza innumerables caminatas con diferentes motivos, describiendo lo que observa a su alrededor, además de que ella misma se considera una. La protagonista obtiene ciertos aprendizajes de los diferentes desplazamientos que realiza, uno de ellos se da al comparar la época medieval con el arte barroco y la relación del nombre de las calles con lo que hay en el presente.

Del mismo modo, en la novela de Salaverry (2017), Ariadna no se puede considerar como una viajera ya que no presenta suficientes características propuestas por Todorov, ya que ella misma no se considera como una turista. Sin embargo, encaja, de cierta forma, en la figura de la *flâneuse* debido a que ella realiza algunas caminatas sin describir lo que observa a su alrededor, es decir, solo menciona que estuvo paseando por las calles.

Ahora bien, como se observó en los Capítulos 3 y 5, en las novelas *Ida y vuelta* de Roxana Pinto y *El sitio de Ariadna* de Arabella Salaverry, se sitúa al yo femenino como un sujeto que pasa por un viaje introspectivo, lo que no implica necesariamente una transformación; al abordarse el viaje introspectivo se retomó la observación que se realiza del propio mundo interno, además, se consideró que la observación también es un elemento externo que permea la frontera de la corporalidad para generar efectos en el mundo interior o para presentar oposición ante ellos. Se determinaron procesos asociados a cogniciones, emociones, motivaciones y conductas.

En primera instancia, mediante los tres enfoques propuestos por Mora (2007), se realizó una revisión introspectiva a las protagonistas de las novelas de Pinto y Salaverry. En el caso del

Enfoque experimental, para *Ida y vuelta* se puede concluir por sus características la forma de pensar y reaccionar de Anadí. Como por ejemplo el pensar que debe respetar las exigencias de su jefe para mantener su trabajo, el pensar siempre en su abuelo y todo lo que él le enseñó, su afán ambientalista que evidencia su preocupación al respecto. De igual forma, sus diversas reacciones, siendo algunas muy espontáneas como el querer responderle a su jefe “con mucho gusto señorito” siendo un costarriqueñismo. Por último, su empatía y disposición a ayudar a otras personas como en el caso del accidente que presencié. Para *El sitio de Ariadna*, también se puede obtener algunas características de la protagonista como, por ejemplo, que ella considera su casa todo aquel lugar donde ella se sienta agusto como el escenario, el teatro, el colegio, la universidad y el más significativo Manuel, pero los lugares donde reside, específicamente las casas de sus tías, no los considera su casa.

En cuanto al Enfoque sistémico o fenomenológico, en la novela de Pinto, se logró evidenciar que la protagonista era capaz de explicar el porqué de muchas de sus acciones, es decir, tenían un sentido y no eran por espontaneidad. Como por ejemplo que Anadí desea conservar su trabajo y por esa razón prefiere no enfrentar a su jefe, también se entiende su gran interés por la pintura y esto se debe a que su abuelo influyó en ella, de igual forma, se destaca el motivo por el que elige pintar el mural sobre el deterioro de la naturaleza, es algo que le preocupa y además el porqué, posteriormente, rechaza quitarlo, ya que va en contra de sus principios.

En la novela de Salaverry, la protagonista explica el desapego que posee Ariadna con su madre, este se debe a que ella nunca estuvo presente en su vida, también justifica todo lo referente a su relación con Manuel con la frase “por mi propio gusto”, otro ejemplo es que nunca pregunte sus dudas y siempre opte por guardar silencio como una forma de protección, también explica que ella no come carne por el abuso que sufrió de niña y que decide aceptar todo lo que le propone Claudio porque no quiere estar sola y necesita ser aceptada. Ella justifica el accionar de las figuras masculinas por el hecho de ser mujer y que eso la condena a soportarlos. De esta manera se logra comprender mejor la manera en cómo están contruidos los sujetos femeninos en ambas novelas.

En la novela *Ida y vuelta* (2016) uno de los aspectos que ilustra al enfoque contemporáneo es la toma de decisiones de Anadí, como no decirle al jefe que quiere pintar otras flores y no solo rosas a pesar de conocer su gran capacidad. Otro aspecto es el de las inferencias, por ejemplo, al intuir que Enrico es homosexual o uno negativo en el sentido de que no logra darse cuenta que Gustave solo buscaba un encuentro sexual y eso hace que ella se moleste. Por último, se menciona

la resolución de problemas y ocurre cuando se revienta una tubería e inunda su apartamento, lo primero que ella hace es bañarse y ahí decide que lo mejor es ir a hablar con la portera.

En el caso de la novela *El sitio de Ariadna* (2017) y en cuanto a las decisiones que toma, se menciona que Ariadna decidió no seguir en la obra del colegio por el exilio de Manuel; también decide olvidar su infancia y adolescencia para madurar. Sus decisiones marcan cambios contradictorios como el hecho de que ella decida no devolverse a México con José para entrar la UCR, pero sí deje a esta última para irse con Claudio de viaje y no quedarse sola. Otro aspecto es el de las inferencias y predicciones, por ejemplo, Ariadna presiente un amor por Manuel, por otra parte, también siente premoniciones de desastre o catástrofe como la sensación que pasa por su cuerpo antes de saber que su madre se dio cuenta de su relación, la sensación antes de darse cuenta que Manuel la esperaba en el correo al no tener noticias de ella y antes de recibir la llamada donde le avisaban que su profesor de teatro japonés murió. Por último, se menciona la resolución de problemas, como el interrumpir a su madre que trata de convencerla de que Manuel no le conviene, también el estar ausente en cada encuentro sexual que ella no desee y el haber abortado cuando quedó embarazada de Roberto.

En segunda instancia, se ahondó en el tema de la corporalidad; para lo cual se aplicó la teoría del *self* y el plano sensitivo de la corporalidad (la percepción del cuerpo como fuente de placer o dolor) propuestos por Botella, Grañó, Gámiz y Abey (2008). Para ello, se revisó la descripción física y psicológica de Anadí y de Ariadna desde la perspectiva de su autopercepción y también desde un posicionamiento en tercera persona a partir de la información que se da sobre ellas en el texto. Estos aspectos implican el análisis de la reconstrucción, la propia representación y el autoconocimiento que manifiestan mediante sus palabras, sus pensamientos y su accionar. La propuesta de Botella *et al.* parte de la construcción del *self* desde tres ejes principales: cognitivo, emocional y relacional, estos a su vez enmarcados en la construcción social y personal del *self*.

Desde el punto de vista cognitivo, el *self* se considera esencialmente anticipatorio y mantiene una conexión temporal entre el pasado, el presente y el futuro. En el caso de la novela *Ida y vuelta* (2016) Anadí se sitúa en un eje temporal pasado, esto al hablar de sí misma en su descripción física. Con respecto al plano cognitivo y la autopercepción física de la protagonista, cabe destacar que es una construcción compleja, específicamente, su condición de extranjera hace que ella sitúe su autopercepción física desde características fisiológicas que contrastan con las características de los parisinos como la piel morena y su pelo largo y rizado. Aunado a lo

anterior, existe una constante revisión por parte de Anadí sobre el posicionamiento de la otredad hacia ella.

El aspecto de autopercepción física que muestra Anadí está asociado a su vez con la articulación de las descripciones psicológicas autopercibidas existen oscilaciones entre la autopercepción psicológica sobre los criterios emitidos y su perspectiva objetiva con respecto a la realidad. Anadí se reconoce como un ser de múltiples facetas, una persona diversa incluso con respecto a la construcción cognitiva de sí misma; también reconoce que formula escenarios desde su imaginación para reconstruir escenarios de su pasado. En cuanto a la representación y autoconocimiento que Anadí manifiesta mediante sus palabras, sus pensamientos y su accionar ella sostiene la postura de considerarse como una mujer independiente y que aprende de la experiencia sin dejar de lado su sensibilidad artística y su noción de una identidad diversa en facetas.

Por su parte en la novela *El sitio de Ariadna* (2017) el plano cognitivo en la construcción del *self* demuestra la conciencia de Ariadna respecto a la descripción física desde la voz en tercera persona, desde sí misma y sobre sí misma que se lleva a cabo y se sitúa en un eje temporal que oscila entre el pasado y el presente, mientras que el futuro se plantea como incierto. Ahora bien, la descripción física autopercibida de Ariadna, quien destaca la funcionalidad de tener un cuerpo integrado por órganos y sistemas, la parte física a destacar no es estética, incluso compara su cuerpo con una caja de resonancia, es decir el cuerpo como el recipiente que contiene al ser.

La primera descripción con la que se encuentra la persona lectora en el *incipit* del texto es la descripción psicológica autopercibida, Ariadna se identifica con el carácter de la protagonista de *La Zapatera prodigiosa* de Lorca, específicamente, destacando la capacidad de decisión: “por mi propio gusto”; es decir, hacer porque se decidió y no por imposición, ella se apropia de su manera de transitar por los diferentes territorios y se explora en su forma de reaccionar ante las diferentes circunstancias, a pesar de presentar oposición. Además, desde el plano cognitivo la descripción psicológica que Ariadna reconoce de sí misma implica características como: aceptar que es una persona solitaria, considerarse siempre educada, reconocer en ella su deseo continuo de aceptación, afirmar el desdoblamiento de su identidad cuando actúa, ser una persona desconfiada, le apena que la exhiban y se califica de inoportuna (Salaverry, 2017, p.24).

Ahora bien, en el segundo plano de la construcción del *self*: la expresión emocional, la cual según Botella *et al.* (2008) se constituye en la imagen corporal (actitud y emociones respecto

a ella) y la percepción sobre la misma. El *self* adquiere la proyección de un mundo interior que se proyecta y se expresa en un mundo exterior inmediato que es el cuerpo y su imagen. En cuanto a Anadí, en dicho plano, ella prefiere la comunicación cara a cara, y la búsqueda del cumplimiento de sus sueños: su realización artística. En cada etapa del proceso su corporalidad acompaña sus estados emocionales. Manifiesta la alegría, la decepción, la tristeza, la ilusión, el deseo, la plenitud, la nostalgia entre otros estados emocionales. La muestra más evidente de la percepción corporal que tiene Anadí de sí relacionada al plano emocional se presenta luego del reencuentro con el Dr. Roberto, en esa ocasión se dan un beso, el cuerpo de Anadí expresa sus emociones y sus sensaciones, está vinculado entre la experiencia y el sentir.

Por su parte, en la novela *El sitio de Ariadna* (2017) destaca que la protagonista posee una forma compleja de verse a sí misma, en ocasiones se aparta de sí, se desdobra y en otras intenta ignorar lo que siente y percibe. Por lo que, la imagen corporal que construye es fragmentada, variable y la actitud que tiene hacia sí misma también, en cuanto a demostrar las emociones el panorama se dificulta pues la inexpressión ha sido el camino que Ariadna ha tomado en múltiples momentos como mecanismo de evasión. El tópico de la corporalidad desfasada, dispar y discordante es uno de los mayores problemas para Ariadna, su identidad, sentirse no correspondida entre su cuerpo y su universo interno, escapar o aislarse en desdoblamientos, evadir palabras y acciones; un ser incongruente, incómodo en su piel, inadaptado a sí mismo, en una búsqueda constante de sentido. Cabe señalar que Ariadna canaliza su plano emocional a través de la ficción, la motivación que mueve a la protagonista es externa: se aferra a elementos como: el teatro o Manuel.

En el último eslabón de la construcción del *self* se encuentra el plano relacional definido por Botella *et al.* como la influencia recíproca entre la imagen que los demás se forman de uno y la que uno se forma de sí mismo. Dicho plano es muy significativo para Anadí, ella pasa desde un reconocimiento general en el tren donde se encuentra en los demás pasajeros mediante un ejercicio empático y analítico del estilo de vida que está llevando en la sociedad parisina e intenta hallar su rol y su lugar en dicha dinámica social hasta llegar a una reflexión en que ella es una observadora observada; es por ello que el tópico de la extranjería es tan importante en la construcción del *self* del sujeto femenino. En tanto el plano relacional a nivel familiar es significativo e influyente para, aunque no determinante: Anadí intenta abrirse paso en un ámbito competitivo; la inestabilidad que señala su madre ha sido una constante que la protagonista ha experimentado en el campo laboral asociado a la insatisfacción de verse limitada en su expresión

artística. Sin embargo, debe recordarse que fue el abuelo de Anadí quien le expresó que tenía talento y ella lo tomó como una inspiración.

En cuanto a su círculo de amistades cercanas también se nota la influencia del discurso de dichas amistades en la percepción de Anadí. Por ejemplo, las palabras de Enricco, quien resume al apartamento y por ello a Anadí bajo el adjetivo de: “tropical”. Dicha característica es reduccionista, se construye en oposición a ser francés, siendo así: más tropical significa menos francés. Esta imagen proyectada por Enricco sobre Anadí refuerza la postura desde la periferia en la que se ha situado en otras ocasiones el sujeto femenino.

Por su parte en la novela *El sitio de Ariadna* (2017) el plano de la expresión relacional en la construcción del *self* hace notar que para Ariadna la mirada de la otredad como conglomerado social no es importante, ella se encuentra abstraída, vive en sus fantasías escapando de la realidad; sin embargo, esa evasión no pasa desapercibida por los demás, quienes la rodean notan que ella necesita ayuda psicológica, notan que alguna situación difícil está atravesando o la marcó, esto por su forma de relacionarse, expresarse y su accionar. La mirada que recibe desde fuera sobre sí es negativa, no solo es “inoportuna” ante los ojos de su mamá y sus tías, sino que ella misma ha internalizado dicho adjetivo. Además, Ariadna recibe la mirada reprobatoria de su círculo cercano y de su entorno social por establecer a escondidas una relación amorosa con Manuel. En el plano relacional, a nivel de pareja, se da la aparente sumisión a los designios de un compañero sexual, pero Ariadna encuentra la forma de retardar el cumplimiento de los deseos de sus amantes, ella manipula a sus parejas mediante el trueque de afecto y de la proyección de una figura que requiere ser protegida, la pareja a cambio obtiene constituirse en la parte fuerte, dominante, protectora y estable de la relación. Ariadna trastoca su forma de comportarse y cambia de la frialdad a la receptividad del tibio abrazo, del silencio al diálogo para la negociación a favor de sus intereses. El precio que paga la protagonista es un precio muy alto: el valor de sí misma; hacer un trueque de su corporalidad ejerce una violencia que pasa desapercibida por Ariadna, quien se vuelve el objeto para saciar los deseos de un tercero. Prefiere intercambiar su cuerpo a expresar sus emociones, a contar su historia, a verbalizar sus procesos de pérdida y reencuentros consigo misma.

Para finalizar con respecto a la corporalidad, según los autores Botella *et al.* (2008) esta implica una permanente deconstrucción de la propia representación y del autoconocimiento, por lo cual no se puede considerar como un producto finalizado. Es por ello que se explica la construcción del *self* como dialéctica. Además, Botella *et al.* (2008) señalan que las mujeres son

más vulnerables a narrativas dominantes cargadas de intereses comerciales. Nótese que para Anadí ser mujer y extranjera son características que desde el ámbito social se encuentran aún en la periferia y que la hacen enfrentar un proceso complejo en cuanto a la construcción del *self*, tanto desde su posicionamiento ideológico en la dinámica cognitiva, emocional y relacional como en la imagen que permea su corporalidad.

Por su parte, específicamente con respecto al plano sensitivo de la corporalidad, se detalla el análisis del cuerpo como vehículo de placer o dolor, esto según los presupuestos de Botella *et al.* (2008), la corporalidad en su faceta de registro sensorial y procesador de información. Una corporalidad presenta necesidades, impulsos e instintos. En el plano sensitivo de la corporalidad se analiza la perspectiva de las protagonistas en cuanto a su vida sexual y a la experimentación de pasiones y aficiones que vinculan sus corporalidades a dichas experiencias. En la novela *Ida y vuelta* (2016) brinda parte del conocimiento de la realidad, incluida la conciencia de uno mismo según Guidotti (2013). Se reconocen una memoria íntima y una memoria compartida, ambas expresadas en la vida sexual de Anadí. En primera instancia, la protagonista manifiesta que tiene dificultad en la vinculación emocional a largo plazo y en el establecimiento de un proyecto de vida conjunto. Anadí reconoce que tras la máscara de su independencia ella esconde la soledad, dicha soledad se refiere a la soltería. Anadí evade el tema de su soledad y prefiere enfocarse en su carrera.

En segunda instancia el plano sensitivo de la corporalidad se expresa específicamente en el acto sexual. Anadí logra sentir y transmitir placer, lo cual suma a la construcción íntima y compartida que señala Guidotti (2013). Anadí describe los estremecimientos, risas, mordiscos, roces, besos, gemidos, sensaciones percibidas en las penetraciones, hormigueos y miradas que comparte con sus parejas sexuales. Sin embargo, Anadí también manifiesta en el plano sensitivo de su corporalidad el dolor. Esto se identifica en los duelos por desamor. En tales procesos Anadí se da el espacio para que sus emociones impregnen su cuerpo también; desde la furia hasta la tristeza que la hace estallar en llanto. Anadí no pierde contacto consigo misma, en su corporalidad halla refugio: se abraza, se escucha, se da el permiso de cuestionarse y de aceptar que ha amado. Además, se aclara a sí misma que, aunque esté viviendo un dolor muy marcado ella no transgredirá el límite de atentar en contra de su ser, no dañará su corporalidad.

En la novela *El Sitio de Ariadna* (2017) el plano sensitivo de la corporalidad de la protagonista tiene muy marcados el dolor y el placer. Botella *et al.* citando a Miller, (1978) mencionan que sin un cuerpo sería imposible tener experiencias y sensaciones propias; agregan

que el cuerpo es el medio de vivencia y el instrumento de las acciones. Este postulado teórico es relevante ya que en Ariadna se da, inicialmente, una disociación entre el cuerpo, las sensaciones y las acciones. La vida sexual de Ariadna inicia con un cuerpo de infante que experimenta una violación, el sujeto agresor queda impune y Ariadna sufre el proceso de desligarse de su cuerpo, en especial durante la intimidad sexual. Se forma una barrera con la mayoría de sus parejas sexuales. La excepción, en principio, fue Manuel. Ella se atreve a hablar con él de los hechos traumáticos que ocurrieron en su pasado. Esa ocasión es la primera vez en la que ella usa las palabras para ella misma, sus palabras han estado mayoritariamente a servicio de los demás; esto explica por qué Ariadna vive inundada de silencios. La disociación que existe entre el cuerpo y la parte psicológica de la protagonista incluye la parte de emociones y de recepción sensorial; sus bloqueos. Ariadna ha sido lastimada por múltiples conductas violentas por parte de los hombres. En cuanto al tema del aborto es uno de los más significativos para la corporalidad de Ariadna, experimenta mucho dolor por la decisión de practicarse el aborto; por el repudio social al ser juzgada, y por la violencia ginecológica que vive; además del dolor corporal del procedimiento y por la fecundación no deseada. Ariadna lleva una herida dolorosa; su condición de ser humano y de paciente fueron violadas, se ve obligada a tolerar conductas ilegales, las cuales remueven sus memorias. Es en este punto que, Ariadna logra situar a nivel físico la parte de su cuerpo en la que reside su dolor: la vulva. Este es el órgano que ella reconoce que acarrea las heridas por violaciones pasadas, por hombres que la han poseído como un objeto, que la han utilizado para satisfacerse.

La corporalidad, desde la perspectiva de Ariadna, está ligada a una memoria compartida con el ámbito del universo femenino, donde Ariadna se constituye en una muestra de lo que atraviesa una colectividad. El tópico del erotismo se encuentra problematizado, pues se plantea que Ariadna, no llega a analizar el tema del erotismo por sí misma, sino que es inducida por Manuel, ella se siente incómoda al respecto, lo que refuerza el hecho de que no se siente plena en su propia piel, no se siente cómoda con su cuerpo y las expresiones de placer que este tiene, además no se encuentra evidencia textual de que ella se dé la oportunidad de autoexplorarse en las primeras etapas. Existen dos momentos claves en donde Ariadna vuelve a sentir placer; uno se da en Venezuela mediante la experiencia sexual que tiene con Nicole; y el otro, en Barbados cuando Ariadna se masturba. El cuerpo de Ariadna vuelve a sentir placer, ella logra una armonía entre lo que siente y lo que expresa, deja una huella importante en su memoria íntima. Lo anterior no quiere decir que después de este primer encuentro sexual con Nicole los subsecuentes encuentros pasionales fueron exitosos. Ariadna con dificultad logra armonizar su interior con su

cuerpo, la reconciliación con su cuerpo está en marcha y no se obliga a hacer algo que no quiere con tal de satisfacer a terceros. Ariadna logra sentir deseo y logra superar el dolor, representado en su vulva, para resignificar este órgano en fuerza y vitalidad. Distingue en sus manos el conocimiento más acertado del placer: “sus manos vencedoras ante todas las demás manos que la han tocado”.

Ariadna logra mediante el olvido y el perdón la superación del pasado, superar la pérdida de Manuel y reconoce que ella, en su corporalidad, está viva y debe experimentar esa vida. Ante el último encuentro sexual con Manuel, Ariadna ya no comparte un fragmento de sí: su cuerpo, sino que sus dos mitades se integran y se comparten, pero además logra validar la memoria compartida en la corporalidad de Manuel al señalar que una parte de él está en ella y viceversa, a lo que se suma que Claudio también ha pasado a formar parte de Ariadna. Luego de este encuentro, finaliza la relación abierta que Ariadna tenía con Claudio y ella se devuelve de Guatemala a Costa Rica sabiéndose dueña de sí misma.

Finalmente, a pesar de que el campo de la literatura odepórica es incipiente en su abordaje a nivel de Costa Rica y del sector latinoamericano, se alienta a los lectores a emprender el viaje de analizar escritos tanto fácticos como ficcionales, el corpus, ciertamente, es amplio, pero el estudio de dicho campo es escaso. Se requiere la valentía de aproximarse a la literatura odepórica explorando un andamio teórico y proponer conceptos que se ajusten al área.

Referencias

- Alvarez Capuñay, S. (2018). *Construcción simbólica de la identidad de la mujer peruana a través del cabello*. (Tesis de maestría, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de: https://eprints.ucm.es/id/eprint/54871/1/TFM_SofiaAlvarezdig2.pdf
- Amícola, J. (2007). Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género. CINIG. La Plata, Argentina.
- Araujo, N. (2008). Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. *Revista Estudios Feministas*, 16(3), 1009-1029.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Recuperado de: https://www.academia.edu/8368877/Mija%C3%ADl_Bajtin_-_Teor%C3%ADa_y_est%C3%A9tica_de_la_novela?auto=download
- Barco, L. (2018). Literatura femenina de viajes: aproximación a la visión de España en los relatos de seis escritoras foráneas. *Arenal*, (25), 443-472.
- Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Ediciones Paidós. Recuperado de: https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf
- Batallé, J. (2016). El invitado de RFI: Roxana Pinto, ida y vuelta entre Costa Rica y París. Recuperado de: <http://www.rfi.fr/es/cultura/20160930-roxana-pinto-ida-y-vuelta-entre-costa-rica-y-paris>
- Bonilla, J. (2018). La utopía conceptual feminista y el discurso literario: dos novelas de Roxana Pinto. *Revista Letras*, (63), 58-78. Recuperado de: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/10914/13754>
- Botella, L.; Grañó, N.; Gámiz, M. y Abey, M. (2008). La Presencia Ignorada del Cuerpo: Corporalidad y (re)construcción de la identidad. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, vol. XVII, núm. 3, pp. 245-263. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2819/281921795006.pdf>

- Calle Romero, M. (2010). *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.11797/TDX580>
- Camacho, A., Cisneros, N., Rojas, D. y Solano, S. (2011). La mujer fatal en la literatura costarricense: 1900-1940 (Memoria de graduación de licenciatura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Casasa, L. (2006). María la noche: elementos transgresores y literatura fantástica. Revista Comunicación Instituto Tecnológico de Costa Rica. XV, (002), pp.36-43. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/166/16615205.pdf>
- Casasole, M. (2013). Ojos de mujer observan el mundo: la escritura de viaje femenina. Revista Investigaciones Feministas, (4), 241-254.
- Castro Toruño, K. y Zúñiga Rivera, M. (2006). *La novela en tanto exorcismo: María la noche de Anacristina Rossi*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de: https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2259/recurso_358.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cartula Viladot, A. (2005). *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*. Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona. Recuperado de https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1742/ACV_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Chauviré, C. (2010). Los espejismos de la introspección: Wittgenstein crítico de James. Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia, vol. X, núm. 20-21, pp. 161-174.
- Chaves Espinach, F. (2016). Roxana Pinto cruza muchas vidas en París. *La Nación* [periódico digital]. Costa Rica Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/roxana-pinto-cruza-muchas-vidas-en-paris/4N3XETPHTJH5BKFF5PP337HLH4/story/>
- Chelle, F. (2016). Correspondencias, Charles Baudelaire: acercamiento a un soneto trascendental en la historia de la poesía. *Letralia, Tierra de Letras*. 1-6. Recuperado de: <https://docplayer.es/65667823-Correspondencias-charles-baudelaire-acercamiento-a-un-soneto-trascendental-en-la-historia-de-la-poesia.html>
- Chen, J. (2009). Otras formas de inmigración en la novela costarricense contemporánea: Rima de Vallbona y Virgilio Mora. *Filología y Lingüística XXXV* (2): 81-89.

Clifford, J. (2008). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Cuvardic García, D. (2017). La narrativa costarricense ante los nuevos medios de transporte: la experiencia subjetiva del viaje en avión en “Pasajeros al norte”. *Revista Comunicación*, 25(2-16), 32–40. Recuperado de: <https://doi.org/10.18845/rc.v25i2-16.3181>

Cuvardic, D. (2012). El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo. Recuperado de: <https://culturaurbanasxx.files.wordpress.com/2015/08/el-flaneur-en-las-practicas-culturales-dorde-cuvardic-garcia.pdf>

Del Rey, W; Medina, E; Naung, Y; y Sánchez, Y. (2012). *La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio*. Contribuciones a las Ciencias Sociales. Universidad de Guantánamo Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/cccss/20/gmrn.html>

De la Oliva, C.; Moreno, E; Moreno, V.; Ramírez, M. (2016). Biografía de Gilbert Beaud. Buscabiografias.com. Recuperado de: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/9063/Gilbert%20Beaud>

Díaz, D.; y Sagot, M. (2019). El ambiente tico y los mitos tropicales (1939). *Antología del pensamiento crítico costarricense contemporáneo*. Yolanda Oreamuno Unger. 141-146. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/j.ctvtxw1wh.11>

Díaz Zeledón, N. (15 de mayo del 2017). *Premio Nacional de Literatura Arabella Salaverry: una escritora en la intimidad de sus letras*. Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/premio-nacional-de-literatura-arabella-salaverry-una-escritora-en-la-intimidad-de-sus-letras/3FT2P3A6EFEEDOWIT2ZLPQSMME/story/>

Díaz Zeledón, N. (25 de junio del 2017). Entrevista con la escritora Catalina Murillo: 'Lo contrario a lo solemne, eso sería yo'. Recuperado de: <https://www.nacion.com/viva/cultura/entrevista-con-la-escritora-catalina-murillo-lo-contrario-a-lo-solemne-eso-seria-yo/GVTUW335MZFT5NN33X3S6ENBIM/story/>

Durañona, M., García, E., Carrero, E., Salles, N.& Vallini, A.(2006). *Textos que dialogan. La Intertextualidad como recurso didáctico*. Consejería de Educación. Comunidad de Madrid. Recuperado de: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001596.pdf>

- Editorial Costa Rica. (2021). Alfonso Chase. Recuperado de <https://www.editorialcostarica.com/escritores.cfm?detalle=1029>
- Editorial Costa Rica. (2021). *Arabella Salaverry*. Recuperado de: <https://www.editorialcostarica.com/escritores.cfm?detalle=1128>
- Embajada de la República de Corea en la República de Costa Rica. (2017). Cena de Amistad. Recuperado de: https://overseas.mofa.go.kr/cr-es/brd/m_6633/view.do?seq=751401&srchFr=&srchTo=&srchWord=&srchTp=&multi_itm_seq=0&itm_seq_1=0&itm_seq_2=0&company_cd=&company_nm=&page=16
- Feo Pacheco, B. M. (1927). Pavesas. Cartago: Escuela Auxiliadora.
- Fernández, P. (2008). *Análisis de la construcción ser/estar + participio en diversos documentos del archivo municipal de Alcalá de Henares (siglos XIII - XVII)*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/19712442.pdf>
- Ferrús, B. (2011). Beatriz. *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*. Valencia, PUV, Valencia.
- García, M. (2002). Viajeras europeas en el mundo árabe: un análisis desde la geografía feminista y poscolonial. *Universidad Autónoma de Barcelona*, (40), 105-130. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/viewFile/31760/31594>
- González, A. (2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La Palabra*, (29), 65-78. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n29/n29a04.pdf>
- González, A. (2011). *La literatura de viajes en Colombia. Una aproximación al género a través de dos libros de viaje a principios de siglo veinte: Viaje a pie de Fernando González y Cuatro años a bordo de mí mismo de Eduardo Zalamea* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- González, C. (s.a). *Un Maestro sin Discípulos: Peirce*” Tomado de la Antología del curso *Semiótica General*.

- González Colina, D. (2013). Importancia de los paratextos en la lectura e interpretación de textos literarios. *Multiciencias*. Vol. 13, (2), 180-189. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/904/90428841010.pdf>
- Guidotti, M. (2013). Escritura de Mujeres: Estrategias narrativas que desarticulan la marginalidad. *Memoria del Ciclo en Encuentros con Escritores*. *Gramma*. XXIV, (51), 139-143. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2366>
- Habler, G. y Volkmann, G. (Eds.). (2009). *Deixis y modalidad en textos narrativos*. Alemania: Nodus Publikationen. Recuperado de: <http://elverdissen.dyndns.org/~nodus/139-DEIXIS.pdf>
- Jiménez, C. (1962). Historia de la aviación en Costa Rica. Capítulo X -A-. Elena S.A, San José, Costa Rica.
- Kason, N. (1995). A través del espejo: El proceso de concientización en Mundo, demonio y mujer. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20276/20571/>
- La Información (2016). Estos son los países que todavía están gobernados por dictadores. Recuperado de: https://www.lainformacion.com/mundo/paises-todavia-gobernados-dictadores_0_975502816/
- Lima, L. (2019). Golpe de Estado en Guatemala de 1954: cómo la CIA derrocó a mi padre, Jacobo Árbenz. *BBC News Mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48686137>
- Macedo Rodríguez, A. (2008). La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas. *Revista Xihmai*. 3 (5), 1-9. Recuperado de: <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/issue/view/12/showToc>
- Marcillas, I. (2011). Literatura de viajes en clave femenina: los pre-textos de Aurora Bertrana y otras viajeras europeas. *Revista de Filosofía Románica*, (29), 215-231. Recuperado de: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27296/1/MarcillasFilolog%c3%adaRom%c3%aInica40155-51827-2-PB.pdf>
- Medrano, D. (2021). *La leyenda de Teseo y el Laberinto*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de https://www.academia.edu/18547059/La_leyenda_de_Teseo_y_el_Laberinto

- Mékouar-Hertzberg, N. (2014). Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: el viaje de Penélope. Universidad de la Rioja, 11-26. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4691784.pdf>
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2013). Alegatos finales escritos del Estado peruano (Informe nro. 93-2013-JUS/PPES). Recuperado de: <https://corteidh.or.cr/docs/casos/J/afeest.pdf>
- Montero Trigueros, D. (2011). Los programadores de lectura: el título y el incipit de *El año del laberinto*. *Káñina, Rev. Artes y Letras, Universidad de Costa Rica*. XXXV (1): 43-51. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248789004>
- Mora, C. (2007). Introspección: pasado y presente. *Revista Segunda época*, XXVI (2), p.p 59 - 73. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/26530078_Introspeccion_Pasado_y_Presente/link/58e908edaca2729d8cd2ae2e/download
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Revista Scielo*, (52), 103-123. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006
- Navarro, J. (2017). Los rincones más exóticos de Costa Rica. Recuperado de: https://www.elnacional.cat/enblau/es/viajes/costa-rica-que-ver_172164_102.html
- Ovares, F. (2003). Azul en la calle sin salida. Recuperado de: <http://www.nacion.com/ancora/2003/noviembre/09/ancora13.html>
- Paz, Y. (2001). Deixis personal, social y discursiva en narrativas orales de El Empedrao (Maracaibo, Venezuela). *Revista Signos*, 34, (49-50), 89-97. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342001004900006>
- Pinto, R. (2016). *Ida y vuelta*. San José, Costa Rica. Uruk: Editores.
- Ramírez, G. (2015). *Nociones de pragmática literaria*. Costa Rica: Ediciones Escuela de Literatura y Ciencias del lenguaje. Recuperado de: <http://www.literatura.una.ac.cr/doc-phoca/category/224-cilampa?download=856:cilampa1-nociones-de-pragmatica-literaria>
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario de la lengua Española*. Edición del Tricentenario. RAE. Recuperado de: <https://www.rae.es/>

- Redacción El Observador. (2019). Arabella Salaverry: El afán es el placer de la palabra. Recuperado de: <https://observador.cr/arabella-salaverry-el-afan-es-el-placer-de-la-palabra/>
- Rivas, D. (2017). París, la ciudad del amor y de la luz. Recuperado de: <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/778505/paris-ciudad-amor-luz#:~:text=Par%C3%ADs%20es%20conocida%20como%20'la,Ilustraci%C3%B3n%20en%20el%20siglo%20XVIII.>
- Rocamonde, T. (2010). Odepórico -a. Proyecto Xacopedia. Recuperado de: http://xacopedia.com/odep%C3%B3rico_a
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Rainer Maria Rilke. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rilke.htm>
- Salaverry, A. (2016). Arabella Salaverry: Premio Nacional de Literatura 2016 - 2019. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/arabellasalaverry/>
- Salaverry, A. (2017). *El sitio de Ariadna*. San José, Costa Rica. Uruk: Editores.
- Schaeffer, J. (2012). Narración ficcional vs. factual. Recuperado de: http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/123/2012/04/Narracion_ficcional-vs-factual.pdf
- Silva, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Kañina*, vol. 40, núm. 2. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/442/44253199012/html/index.html>
- Soler, J. (2019). *La reina y el toro blanco*. Milenio. Recuperado de: <https://www.milenio.com/opinion/jordi-soler/melancolia-de-la-resistencia/la-reina-y-el-toro-blanco>
- Soriano García, M. (2008). *El mito de Ariadna: literatura y música*. Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. 247-262. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2682850>
- Subirana, T. (2016). *25 años sin Yves Montand*. Recuperado de: <https://www.tonisubirana.com/?tag=yves-montand-biografia>

- Sulleiro, J. (2020). Largo domingo cubano. Recuperado de: <https://es.scribd.com/book/472788666/Largo-domingo-cubano>
- Teroba, O. (2020). Yolanda Oreamuno: La ruta de su evasión. Recuperado de: <https://estepais.com/cultura/yolanda-oreamuno-la-ruta-de-su-evasion/>
- Todorov, T. (2007). Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana. Cerro del agua, México: Siglo XXI Editores.
- Vallina, A. (2020). *Modigliani: el Greco de las vanguardias*. Recuperado de: <https://www.descubrirelarte.es/2020/03/13/modigliani-el-greco-de-las-vanguardias.html>
- Valverde, S. (2002). Poesía y filosofía: la lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin. *Revista Filología y Lingüística*, XXVIII (1): 69-79. Costa Rica. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/4503/4320/+&cd=12&hl=es-419&ct=clnk&gl=cr>
- Vargas, J. (2009). Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces. *Revista Escena* 32(65) pp. 15-26. Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/download/8300/7855/>
- Vidiella, R. (2010). Serge Gainsbourg: una belleza en la cama, un cigarro en la boca. 20minutos: España. Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/759447/0/serge/gainsbourg/pelicula/>
- Viquez Guzmán, B. (2010). Los novelistas costarricenses: Catalina Murillo Valverde. Blog. Recuperado de: <https://benevquez.typepad.com/blog/2010/11/catalina-murillo-valverde.html>
- Villalobos, C. (2020). *Las travesías de la palabra: el legado de Berta María Feo (Estudio introductorio)*. En Berta María Feo Pacheco, Pavesas. Editorial UNED.
- Zamora, C. (2020). *Monumento Nacional cumple 125 años de su inauguración este 15 de septiembre*. Ministerio de Cultura y Juventud. Recuperado de: <https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/monumento-nacional-cumple-125-anos-de-su-inauguracion-este-15-de-septiembre>
- Zúñiga Rivera, M. (2010). *María la noche: exorcismo, desdoblamiento y erotismo, 25 años después*. XVIII Congreso internacional de literatura centroamericana, CILCA (León,

Nicaragua). Memoria electrónica. Recuperado de:
<https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/19275/Mar%C3%ADa%20de%20la%20noche.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Anexos

Anexo 1: Portada



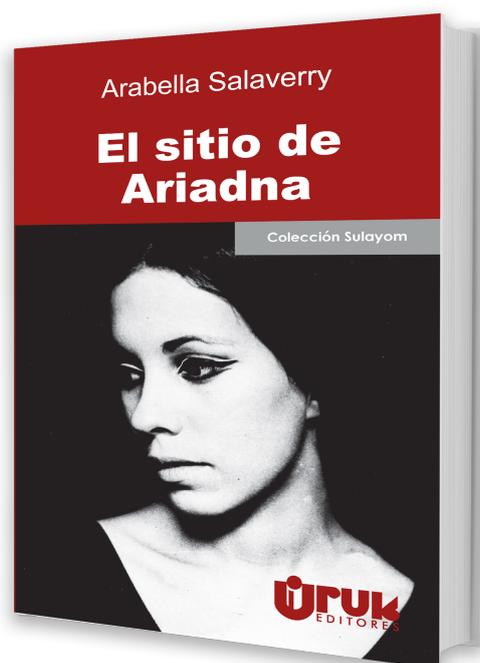
Anexo 2: Letra de Starting over de John Lennon traducción al español

Nuestra vida juntos, es tan valiosa,
juntos hemos crecido, hemos crecido.
Aunque nuestro amor es aún especial,
aprovechemos nuestra oportunidad
y volemos hacia algún lugar solos.
Ha pasado tanto desde que nos tomamos el
tiempo,
no hay nadie a quien culpar.
Sé que el tiempo vuela tan rápido,
pero cuando te veo, querida,
es como si los dos nos estuviéramos
enamorado de nuevo,
será como empezar de nuevo, empezar de
nuevo.
Cada día, solíamos hacer el amor,
¿por qué no podemos hacer el amor bien y
con calma?
Es momento de desplegar nuestras alas y
volar,
no dejar que otro día más pase, mi amor,
será como empezar de nuevo, empezar de
nuevo.
¿Por qué no despegamos solos?
Hagamos un viaje a algún sitio lejos, muy
lejos.
Estaremos juntos de nuevo por nuestra
cuenta,
como solíamos hacer en los primeros
tiempos

Bueno, bueno, bueno, querida.
Ha pasado tanto desde que nos tomamos el
tiempo,
no hay nadie a quien culpar.
Sé que el tiempo vuela tan rápido,
pero cuando te veo, querida,
es como si los dos nos estuviéramos
enamorado de nuevo,
será como empezar de nuevo, empezar de
nuevo.
Cada día, solíamos hacer el amor,
¿por qué no podemos hacer el amor bien y
con calma?
Es momento de desplegar nuestras alas y
volar,
no dejar que otro día más pase, mi amor,
será como empezar de nuevo, empezar de
nuevo.
Nuestra vida juntos, es tan valiosa,
juntos hemos crecido, hemos crecido.
Aunque nuestro amor es todavía especial,
aprovechemos nuestra oportunidad
y volemos hacia algún lugar solos.
John Lennon - (Justo como) empezar de
nuevo

(Fuente: <https://www.letraseningles.es/letras-canciones/traduccionescjk/JohnLennon-StartingOver-Traducida.html>)

Anexo 3:



Anexo 4



Arabella Salaverry

para mí ▾

vie, 2 jul. 21:06 (hace 14 horas)



Querida Pamela:

No sé si ya le había respondido este.

En todo caso le cuento.

La fotografía es parte de una serie tomada para el programa del montaje de Romeo y Julieta. El fotógrafo fue mi ex esposo, Rómulo Eloy Ballestero Lesca, quien era físico y prof en la UCR. Hizo su incursión en el teatro por mi presencia allí. Como verá, usó su segundo nombre y segundo apellido.

Y sí. La modelo soy yo. DEspués de mucho buscar, y siendo necesaria una fotografía por exigencia de diseño de la colección, opté por proponer esta y fue aceptada.

Un abrazo

Arabella



--

Arabella Salaverry

https://es.wikipedia.org/wiki/Arabella_Salaverry

arabella.salaverry.googlepages.com

<http://www.editorialcostarica.com>

arabella.salaverry@gmail.com

arapalabras.blogspot.com

Anexo 5



Arabella Salaverry

para mí ▾

13:38 (hace 5 horas)



Bueno, es toda una historia:

Algunos de los intertextos son de mi correspondencia privada. Otros aparecieron publicados en el extinto Diario El Gráfico de Guatemala. Yo tengo los originales pues me los hicieron llegar.

Yo anduve buceando hace un tiempo por el destino del autor.

El diario cerró. El escritor ya murió. Eso fue lo que pude averiguar.

Fue una de las tantas personas, escritor, hombre de teatro que vinieron a CR en los años sesenta, presumiblemente huyendo de las situaciones políticas que había en Centroamérica.

Te ayuda?

Saludo afectuoso

Arabella



Anexo 6: Tomado de <https://ciudadseva.com/texto/cancion-de-amor-rilke/>

Canción de amor

[Poema - Texto completo.]

Rainer María Rilke

¿Cómo sujetar mi alma para
que no roce la tuya?
¿Cómo debo elevarla
hasta las otras cosas, sobre ti?
Quisiera cobijarla bajo cualquier objeto perdido,
en un rincón extraño y mudo
donde tu estremecimiento no pudiese esparcirse.

Pero todo aquello que tocamos, tú y yo,
nos une, como un golpe de arco,
que una sola voz arranca de dos cuerdas.
¿En qué instrumento nos tensaron?
¿Y qué mano nos pulsa formando ese sonido?
¡Oh, dulce canto!

Anexo 7. retrato de Lunia Czechowska (Modigliani, 1919)

