

Sentidos implícitos en la representación de la violencia contra las mujeres en *El mapa de los afectos*

Laura SÁNCHEZ BOURQUIN
Universidad de Zúrich

Abstract: Mediante el análisis discursivo de tres episodios de *El mapa de los afectos* protagonizados por tres personajes femeninos, este artículo mostrará cómo estas mujeres ocupan el espacio simbólico de la casa de una manera que preconiza las violencias sufridas por ellas, así como sus victorias sobre estas. Violencias y victorias que, como se verá, revelan también los sentidos implícitos, de carácter autorreferencial, de la novela de Ana Merino.

Keywords: Ana Merino; *El mapa de los afectos*; espacio; violencia; análisis discursivo

Introducción

Ana Merino (1971) es una conocida escritora española cuya obra lírica y dramática ha merecido múltiples galardones. En su primera novela para adultos, *El mapa de los afectos*, seguimos a distintos personajes en su búsqueda de la felicidad cuyas historias se entrelazan, otorgando al texto un carácter coral. Desde el punto de vista discursivo, posee una clara estructura binaria: en el primer segmento que termina a mitad del cap. 13 –hasta «Le tocaba lavar a su pobre padre demente, asearlo y cambiarle las sábanas.» (Merino 2020: 127)–, los personajes caracterizados como «buenas personas» (217), se encuentran en distintas situaciones de crisis: matrimonial, en el caso de Valeria, que ya al inicio de su luna de miel no soporta a su marido; Emily, la estríper drogadicta, lidia con una crisis existencial mientras que la que afecta a Aurora Altano es de tipo profesional, pues un compañero de trabajo le ha robado la promoción. Todos ellos se caracterizan, como he dicho, por ser buenas personas, tema que constituye el hilo rojo de la novela. De hecho, se abre con una cita de los *Cuatro Fantásticos*, superhéroes creados por Stan Lee y Jack Kirby en los años 60, y se cierra con la dedicatoria final del libro a «las buenas personas, a los que hacen la vida agradable a los demás y nos acompañan con ese gesto amable» (219). Estas «buenas personas» se enfrentan, además, o bien a la soledad o bien a sus antagonistas: personajes egoístas, criminales, «malas personas» en definitiva, aunque parezca maniqueísta. En el segundo segmento discursivo –a partir de «Llegó temblorosa y con ganas de llorar otra vez» (127)–, sin embargo, estos personajes dan un giro a sus vidas. Vencen la soledad, triunfan sobre sus antagonistas, y salen

de sus respectivas crisis, de modo que la novela termina con una nota marcadamente optimista: «La gente buena tiene un don para irradiar cariño, para producir campos de fuerza donde poder cobijar a los demás, y en parte gracias a esas personas y a la constancia de sus gestos amables, la humanidad todavía no se ha extinguido» (217).

En este artículo, y mediante un minucioso análisis discursivo, quiero centrarme en tres de las múltiples figuras de esta novela: Lilian, Marcela e Irene que, todas ellas, sufren violencia. Partiendo del capítulo 13, el de Marcela, capítulo liminar entre los segmentos A y B, voy a demostrar cómo el espacio en el que se encuentran estos tres personajes es configurado de manera comparable pero muy distinta en los segmentos A (Lilian y Marcela) y B (Marcela e Irene), tomando así una función esencial en la construcción del sentido implícito de la novela.

Marcela

Empecemos por la historia de Marcela, una inmigrante latinoamericana que vive una vida dedicada a los demás, ya sea en su vertiente profesional (limpiando en un restaurante o cuidando a un anciano demente), ya sea en la privada (ayudando a su vecina Claire en las labores de jardinería o acompañándola al servicio religioso de su parroquia). Precisamente en una de esas misas conoce al párroco que, a continuación, irrumpe en su casa y la viola. Más tarde, mientras Marcela se refugia de un tornado en el sótano de su patrón, el sacerdote muere decapitado «por los avatares del tornado» (129). Pues bien, en este capítulo 13 se produce también el punto de inflexión en el que las vidas de los personajes cambian de rumbo, una transformación que queda expresada de manera significativa en el espacio.

El espacio principal del capítulo 13 –la casa– es símbolo de intimidad, del ser interior, por una parte, y de protección por otra, como defiende Bachelard (1993: 33-69), autor muy consultado por Merino cuando escribía esta novela¹. Por ende, la violencia con la que el párroco se abre paso para penetrar en casa de Marcela preconiza la penetración física de su intimidad corporal, su violación². Asimismo, resulta simbólico el movimiento de los personajes dentro de la casa: Marcela está en la cocina preparándose un chocolate caliente y meditando sobre el horrendo y agorero sermón que acaba de escuchar cuando «oyó el sonido chirriante de la puerta de la cocina y para su sorpresa vio cómo el párroco se metía dentro y trancaba la puerta» (Merino 2020: 126). Al movimiento de la penetración en la casa le sigue un movi-

1 De ello fue testigo Itziar López Guil durante la estancia de Merino en la Universidad de Zúrich, época en la que escribió varios capítulos de *El mapa de los afectos*. Merino consultó con asiduidad esta obra de Bachelard para la preparación de una lección magistral.

2 No es por casualidad que Bachelard nombre entre los significados de la casa lo femenino (1993: 33-69) y que Chevalier le añada el del cuerpo humano (2007: 258).

miento de descenso: «[El párroco la] lanzó al suelo y le dio una patada en la tripa que la dejó inmóvil, luego la arrastró tirándole de los pelos y de allí la llevó al sótano, al cuarto de la lavadora, donde la obligó a arrodillarse» (126). Allí, en el sótano, es donde la «levantó por el cuello y la penetró por detrás. En cada embestida la lavadora temblaba y Marcela, medio inconsciente, no podía creer lo que estaba ocurriendo» (126). En este movimiento de descenso vemos metafóricamente representada la relación jerárquica entre los personajes: el párroco, que es tanto física como mentalmente superior a Marcela (no olvidemos que ella le tiene miedo³), la obliga a tomar una posición espacial tanto inferior a él como inferior en la casa. Para Bachelard, que sigue a Jung, el sótano de la casa representa lo inconsciente, es «locura enterrada, drama emparedado» (Bachelard 1993: 51), conceptos de los que podemos ver incluso un eco literal en el texto: «Marcela, medio inconsciente, no podía creer lo que estaba ocurriendo» (Merino 2020: 126).

Tras el estupro, «Marcela subió las escaleras temblorosa y apagó el fuego que había convertido el chocolate en una masa negra y seca. Abrió la ventana para que se fuera el humo y golpeó la alarma con el palo de la escoba para que saltara la pila y dejara de pitar. Subió al baño» (126-127). Este movimiento de ascenso, que Bachelard y Chevalier identifican con la recuperación de la conciencia y la razón, es posible solo después de que el párroco haya abandonado la casa. Una vez sola, aunque profundamente herida y asqueada, Marcela intenta recuperar cierto control: «golpeó la alarma con el palo de la escoba», movimiento, una vez más, vertical, ascendente y que podría indicar –en el plano simbólico del espacio–, una tentativa de recobrar la compostura, ya que el techo, contra el que Marcela empuja, «es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia» (Chevalier 2007: 259).

Ahora bien, en el mismo capítulo, tras ser forzada, Marcela va a casa de los Curtis a cuidar del padre demente y allí el orden de los movimientos se repite, pero de manera invertida:

–Marcela, Marcela, hay alarma seria de tornado, corre al sótano –dijo [Curtis junior] mientras envolvía a su padre en una sábana y lo cargaba en brazos. [...] –Vamos, corre –dijo él, y empezó a bajar con su padre las escaleras del sótano y luego lo acomodó en un sofá raído que había junto a la lavadora. Marcela se sentó al lado del viejo Curtis (Merino 2020: 127-128).

En esta cita, al igual que en la anterior, hay un movimiento de descenso, pero es voluntario y no forzado, y no trae consigo una violación, sino que,

3 «Marcela pensó en contarle lo que había pasado [a Curtis junior], pero no se atrevió; en la amenaza del párroco había algo diabólico que la aterrorizaba, como si desvelando aquel pecado ella misma se condenara. Fantaseó con la vitrina de las escopetas y pistolas antiguas. Ojalá tuviera coraje para volarle los sesos a ese pastor inmundo» (Merino 2020: 127).

gracias a él, Marcela se salva del tornado. A continuación, y al igual que en la escena de la violación, al descenso le sigue un ascenso: «El señor Curtis y Marcela Sánchez subieron con cuidado las escaleras y respiraron aliviados cuando vieron que la casa estaba intacta» (128).

Además de la repetición de las secuencias descenso-ascenso, se produce entre estas dos escenas una inversión de papeles y acciones en un reflejo casi quiástico: si el párroco entra en la casa y, a la fuerza, arrastra a Marcela como un objeto, después, en casa de los Curtis, será Marcela quien salga de la casa, y sin querer haga rodar por el suelo la cabeza del párroco (ahora un objeto sin vida⁴):

abrió la puerta de la calle para contemplar con estupor el paisaje de casas derruidas. Al salir golpeó sin querer un objeto que se había quedado enganchado en el marco inferior de la puerta, lo miró fijamente y descubrió con horror que era una cabeza humana arrancada de cuajo, que por los avatares del tornado había ido a parar allí. No era, sin embargo, cualquier cabeza: era, ni más ni menos, la estúpida cabeza del párroco, que, como una ofrenda macabra, el viento de la religión transparente que rige el alma verdadera de las cosas parecía haber puesto a sus pies (128-129).

También se invierte la jerarquía espacial, puesto que, en la escena final, el párroco termina a los pies de quien, durante el estupro, había ocupado un lugar espacialmente inferior.

Si la casa de Marcela representa espacialmente la violación de su intimidad y la desprotección –falla, por tanto, como lugar de amparo–, el hogar de los Curtis simboliza la protección recuperada, según demuestra el hecho de que el tornado la deje incólume. Si en su casa está sola, en la de los Curtis Marcela está acompañada. La estructura binaria de la novela se ve reflejada en este capítulo (que funge de eje): el estado de crisis, de desprotección y soledad del primer segmento se resuelve en el segundo, en el que el personaje goza del amparo y apoyo de otros personajes. Y es que esta función doble de la casa como intimidad transgredida en A y como ente protector en B se repite a lo largo de la obra, según veremos en los ejemplos de Lilian y de Irene.

4 Saravia, cuyo análisis del *Mapa de los afectos* se hace desde un punto de vista muy distinto al mío (desde los estudios de la interseccionalidad), parece llegar, sin embargo, a la misma conclusión con respecto a la objetivización del párroco: «Los tipos de violencia representados (física, psicológica, sexual, etc.) son el resultado de la adopción dogmática y extremista de constructos culturales como el amor romántico, la religión o el neoliberalismo. Lo anterior tiene efectos deshumanizantes y cosificadores tanto en los ejecutores como en las víctimas de la violencia» (Saravia 2020: 55).

Lilian

En la figura de Lilian, que solamente aparece en el primer segmento, vemos uno de los casos más extremos de violencia en *El mapa de los afectos*: por un malentendido, Gina sospecha que su esposo Greg tiene una aventura con Lilian, de modo que la espera en su casa, le da un fuerte golpe en la cabeza, la lleva en el maletero del coche de Greg a un claro de bosque y la mata con cinco tiros. Más adelante, Greg será condenado por el crimen de su mujer.

Hay, pues, ciertos paralelismos con el capítulo de Marcela: también en el caso de Lilian penetran en su casa, es decir, en su intimidad. Además, igual que Marcela, al ser atacada por sorpresa, Lilian es forzada a realizar un descenso violento en el espacio de su hogar, al que sigue un estado de inconsciencia: «Solo recordaba haber llegado a casa y haber colocado la compra encima de la mesa de la cocina. Después sintió un dolor intenso y se desvaneció» (42). Al desmayarse, Lilian cae y –podemos suponer– queda a los pies de su agresora, cumpliendo, por lo tanto, con tres criterios que la acercan al personaje de Marcela: descenso, inconsciencia, posición de inferioridad. No vuelve a recuperar la conciencia hasta estar fuera de la casa: «Cuando Lilian despertó se dio cuenta de que estaba dentro del maletero de un automóvil» (42). Si comprendemos entonces a Lilian como cuerpo inerte dentro del maletero de un coche, lugar donde se colocan, por regla general, cosas, vemos, además, que –igual que Marcela en A– Lilian toma un papel de objeto, inanimado, inactivo.

A continuación, llegadas las dos mujeres al claro de bosque, observamos el mismo patrón de sucesos: «Lilian no entendía nada. Solo sentía el tirón del pelo que la forzaba a salir y cómo perdía el equilibrio. En el suelo recibió una fuerte patada. Lilian quería incorporarse, pero la furia de la dentista golpeándola con la culata de la pistola la obligaba a acurrucarse» (50); «Gina dejó de pegarle y Lilian pudo mirarla a los ojos desde el suelo» (50); «Se oyeron cinco tiros. Pero Lilian no pudo oírlos, de su corazón brotaba la sangre de una niña que corría a abrazar a su padre» (51). Una vez más, las víctimas sufren violencia en términos similares: además de ser forzadas a tomar una posición inferior con respecto a sus victimarios, a ambas mujeres las tiran del pelo («tirándole de los pelos», «el tirón de pelo») y les dan patadas («le dio una patada», «recibió una fuerte patada»); ambas mujeres reaccionan con incredulidad («no podía creer lo que estaba ocurriendo», «Lilian no entendía nada») y ambas padecen la humillación de ser agredidas sin poder mirarle a los ojos a su adversario –«la penetró por detrás», «[solo al final] pudo mirarla a los ojos desde el suelo» (50, 126)–.

A diferencia de Marcela, sin embargo, en el caso de Lilian no observamos evolución: el espacio que ocupa es definitivo; Lilian muere en aquel claro de bosque, su historia termina allí, en un capítulo del segmento A.

Irene

La transición al ascenso, a la inversión de jerarquías, la transformación en sujeto, activo, animado (que no objeto, inactivo, inanimado) es exclusiva del segmento B, al que Marcela transita, y en el que se encuentra plenamente Irene, que después de muchos años vuelve al pueblo de su tía Claire tras la muerte de esta por el mismo tornado que acabó con el párroco. También Irene ha sufrido violencia en el pasado. Esta vez se trata de violencia psicológica, administrada, precisamente, por Claire: «Tal vez porque su madre murió cuando era niña [...] Irene, en algún momento, esperó que su tía ocupara parte del espacio afectivo que su madre había dejado. Pero más que una madre, la tía Claire resultó ser una de las peores madrastras» (133); «Irene era ilegítima y su tía Claire siempre se aseguraba de que no lo olvidase. “Esa mancha de tu madre soltera la llevas tú, que te quede claro”, solía recordarle a la menor oportunidad» (133); «Aquellos primeros años de orfandad fueron un infierno» (135).

La manera de la que Irene ocupa el espacio de la casa refuerza una vez más lo que ya hemos visto en los personajes anteriores. Irene, que solo aparece en el segmento B, marca movimientos opuestos a los de Lilian y Marcela en A, pero paralelos a los de Marcela en B. Así, por ejemplo, al igual que la casa de los Curtis para Marcela, la casa de Claire es para Irene un ente cobijador, protector:

El barrio estaba malherido pero la casa seguía intacta, con el mismo gesto bondadoso que recordaba de los años de la niñez. Porque, aunque su tía hubiera sido una auténtica bruja, aquella casa no tuvo culpa de nada y fue testigo silencioso de los desvaríos de su dueña. La muerte de su tía también la había dejado huérfana a ella (141).

Como vemos, Irene llega incluso a ser identificada con la casa, personificada y calificada de “huérfana”.

En cuanto a los movimientos de Irene en la casa, observamos lo mismo que en Marcela: Irene sube al primer piso para «evocar [a su tía] desde sus rincones cotidianos como un acto de compasión para redimirla de los abominables recuerdos» (144). Este acto lo hace de manera plenamente voluntaria y en control de su situación. Además, igual que Marcela al final del capítulo 13, Irene ocupa una posición superior con respecto a su agresora. Espacialmente, la tía Claire murió «por un absurdo traspíe. [...] las alarmas [del tornado] debieron de asustarla y se quedó para siempre con los ojos llenos de infinito junto al último escalón del sótano» (130). Simbólicamente, Claire e Irene ocupan, por lo tanto, los dos espacios más opuestos de la casa: Claire muere en el sótano, el espacio más inferior de la casa que, según Bachelard, se puede asociar con lo inconsciente; Irene, en cambio, se sitúa en

el piso superior, el que Bachelard equipara con la consciencia, el espíritu, los proyectos intelectualizados (1993: 48-51). Además, –a través de distintos recursos narrativos– la superioridad e inferioridad de las respectivas figuras no es solamente espacial, sino también moral, como veremos en breve.

Ahora bien, los movimientos espaciales de descenso y ascenso que vengo analizando se pueden leer también en clave autorreferencial. Volvamos para eso al capítulo de Marcela, que, como queda dicho, marca el paso del segmento A al segmento B.

Descenso, ascenso, creación

El capítulo 13 está enmarcado por dos embragues textuales, esto es, por dos interacciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido que, debido a su carácter icónico⁵, establecen una homologación entre los espacios del enunciado y los de la enunciación, volviéndolos equivalentes. Itziar López Guil lo define así: «A través de [la] identificación entre enunciado y enunciación, entre lo que el texto dice y lo que el texto hace, se consigue instaurar un embrague entre ambos niveles, de modo que se vuelve predicable del poema [léase: texto] cuanto se expresa en el enunciado» (López Guil 2021: 92).

El embrague más evidente está situado justo al final del capítulo, donde la palabra “pies” es la última palabra y coincide, por tanto, con el extremo inferior del texto, con sus pies, volviendo implícitamente equivalentes el cuerpo de Marcela y el cuerpo textual, de modo que, en un nivel figurado de significación, cuanto se predica de ella, se puede predicar del propio texto (92): «era [...] la estúpida cabeza del párroco, que [...] el viento de la religión transparente [...] parecía haber puesto a sus pies» (Merino 2020: 128-129). Asimismo, el capítulo 13 se abre con un monólogo interior de Marcela y, por consiguiente, con una enunciación que, en el enunciado, tiene lugar en la cabeza del personaje. De este modo, se hace coincidir el espacio de la enunciación (la parte superior del texto en la página, su «cabeza») con un tipo de narración que se produce y ubica en la cabeza de Marcela, permitiéndonos acceder a su fuero interno, a sus pensamientos.

Este paralelismo entre los lugares del cuerpo que enmarcan el enunciado –cabeza y pies de Marcela– y el espacio textual de la enunciación (los pies y cabeza del texto) establece una relación de equivalencia entre enunciado y enunciación que vuelve significativos los lugares y acciones de las dos secuencias descenso-ascenso del enunciado en un nivel de sentido figurado,

5 Iryna Orlova, continuando una tradición que se originó con Charles Peirce (1974), define la iconicidad como sigue: «la iconicidad afirma la idea de que *la forma o estructura lingüística* viene motivada o de algún modo *refleja el significado que codifica*; la iconicidad supone así un rechazo al famoso principio de arbitrariedad de Saussure» (Orlova 2015: 173, la cursiva es mía).

de naturaleza metaliteraria.⁶ Y así, el descenso al sótano metaforiza el descenso al inconsciente, mientras que el ascenso a los pisos superiores de la casa figurativiza el ascenso al ámbito del espíritu, el control de la conciencia: «Hacia el tejado todos los pensamientos son claros [...]. Los pisos altos, el desván, son ‘edificados’ por el soñador, él los reedifica bien edificados. Con los sueños en la clara altura estamos, repitémoslo en la zona racional de los proyectos intelectualizados» (Bachelard 1993: 48-49). Como afirma López Guil para la poesía de Merino: «[su] “Poética” presenta dos fases: una primera de búsqueda intuitiva y síntesis [metaforizada en nuestro texto en el descenso], y otra segunda de distanciamiento en la que tiene cabida la lógica [figurativizada en el ascenso]» (López Guil 2016: 372)⁷. En la escritura de madurez de Merino⁸, ambas fases son necesarias y se suceden, y ambas están representadas en el capítulo de Marcela.

Ahora bien, un punto importante del proceso de creación es el del paso de la fase de intuición (metaforizada en nuestro texto en el descenso) a la de distanciamiento y racionalización (figurativizada en el ascenso). Esta transformación queda metaforizada en el texto, a saber, en la lavadora, que está presente en la primera secuencia, cuando Marcela es arrastrada al sótano y violada sobre la misma⁹, y en la segunda, cuando baja al de los Curtis y se sienta junto a esta¹⁰. Las dos apariciones de la lavadora marcan el compás, por tanto, del paso del movimiento de descenso al de ascenso. La lavadora, además, es en sí un espacio transformador, puesto que «limpia, purifica» (Real Academia Española, s.f., definición 1, 2) los tejidos que se introducen en ella. En un nivel de sentido figurado, pues, representa la transformación

6 Repárese, además, en cómo termina el segmento A: «[Marcela] [s]ubió al baño. No daba crédito a lo que acababa de pasar. Ni en sus peores pesadillas hubiera sido capaz de imaginar una experiencia tan espantosa. Estaba sangrando, tenía la sensación de que la habían roto por dentro. En el papel higiénico se mezclaba la sangre con el semen y Marcela tuvo una arcada tan intensa que se cayó al suelo del baño. Allí se quedó llorando durante más de una hora. Se duchó mecánicamente, como una autómatas que nunca volvería a sentir. La tristeza la ahogaba y lloraba con lágrimas inmensas reviviendo el espanto de la violación mientras descubría los golpes en todo el cuerpo» (Merino 2020: 127, la cursiva es mía). Coinciden el cuerpo de Marcela «roto por dentro», se entiende, partido en dos, y la segmentación del texto, cuyo punto de ruptura se encuentra justamente en el mismo lugar.

7 Véase también, para un análisis detallado de la obra poética de Merino, el trabajo de Mejías Méndez (2021).

8 Como afirma López Guil (2016: 372), en fases anteriores de su escritura, Merino se apoya ante todo en la primera fase de intuición, dando menos cabida a la distanciamiento, así por ejemplo en *Preparativos para un viaje*.

9 «[...] la llevó al sótano, al cuarto de la lavadora, donde la obligó a arrodillarse [...]. En cada embestida la lavadora temblaba» (Merino 2020: 126).

10 «-Vamos, corre -dijo él, y empezó a bajar con su padre las escaleras del sótano y luego lo acomodó en un sofá raído que había junto a la lavadora. Marcela se sentó al lado del viejo Curtis» (127-128).

de la materia bruta de la intuición en textos racionalizados, pulidos y comunicables¹¹.

Ahora bien, si el personaje de Marcela, situado precisamente en la frontera entre los segmentos A y B, se caracteriza por movimientos descendientes y ascendientes y se asimila por ende a las fases tanto de intuición como de distanciamiento, Irene, que se encuentra en B y que marca movimientos predominantemente ascendientes, se identifica plenamente con la segunda fase, la fase de la creación¹². Es, por lo tanto, valorada muy positivamente por la narración, que le concede una posición de superioridad no solo espacial –como ya hemos visto– sino también moral.

En los capítulos 14 y 15, que se titulan «Despedidas» y «El rastro del perdón», Irene regresa a la casa de su tía Claire con la idea de «volver a aquel lugar a curiosear y a tratar de reconciliarse con aquellos sórdidos años de su niñez» (Merino 2020: 134). Sube a la primera planta y entra en la habitación de su tía:

El objeto más metafísico era esa Biblia manoseada por las infinitas lecturas. La cinta para marcar las páginas era roja y estaba despeluchada por su tramo final. Irene abrió el texto sagrado buscando el que pudiera ser el último pasaje que habría leído su tía y no se sorprendió al descubrir que la página marcada hablaba de la ira vengadora de Dios. Lo leyó con curiosidad, era la profecía sobre Nínive donde Dios era celoso y vengador. Ese pasaje donde EL SEÑOR, con letras mayúsculas, se venga de sus adversarios y guarda rencor a sus enemigos. “Un Dios lento para la ira pero grande en poder que no dejaría impune al culpable, porque en el torbellino y la tempestad estaba su camino y las nubes eran polvo de sus pies.” Probablemente, en la lógica de su fallecida tía, este pasaje estaría confirmando que el efecto del tornado sobre el pueblo era el resultado de la ira de Dios llevándose por delante las casas de los pecadores. También hubiera sido interesante conocer su opinión respecto a su propia y desafortunada muerte. Cómo explicaría ella, experta en la vida de los demás, su propio destino. Ella, que todo lo analizaba

11 La lavadora asume, en este sentido, la misma función en el capítulo 13 del *Mapa de los afectos*, que el verbo *planear* en el poema «Poética» del poemario *Los días gemelos*. Véase el trabajo de López Guil (2016) sobre *Juego de niños*. Un punto en el que por motivos de tiempo no puedo reparar más es el siguiente: La palabra *penetrar*, ocurre tanto literal como simbólicamente en la escena del descenso, además de «poseer sexualmente», también significa «comprender el interior de alguien, o algo dificultoso» o «Llegar a entender o descubrir el sentido de algo, el pensamiento o las intenciones de alguien, etc.: “Penetrar un secreto. Penetrar el sentido de una frase enigmática”. Calar, descifrar. [...] Profundizar más o menos en el conocimiento de algo» (Real Academia Española, s.f., definición 3). Remite, por ende, una vez más a esa fase de transformación en la que se trata de descifrar, ordenar, pulir el material provisto por la intuición.

12 Por motivos de espacio me voy a centrar en los personajes de B, en Marcela e Irene. Lilian, que queda relegada al segmento A y al descenso, muestra varias de las características que acabo de nombrar para el descenso de Marcela que sería necesario investigar en un trabajo ulterior.

a través del prisma del Señor, ya no contaba en ese presente. La ira de Dios, que secaba mares, agotaba ríos y marchitaba las flores, era ahora el simple gesto curioso de Irene leyendo aquellas páginas. Ese era el imaginario de su tía, pensó con tristeza. El dios de la ira que le hablaba desde esa Biblia de las Américas que describía la destrucción total de Nínive. ¿Y dónde diablos estaría esa ciudad sobre la que caía toda la ira de Dios de su tía? Irene no tenía ni idea de que aquel lugar había sido la capital del Imperio asirio donde vivió el rey Senaquerib. El implacable rey Senaquerib, que castigó despiadadamente a Babilonia, conquistó Cilicia y obligó a los reyes de estirpe griega a inclinarse ante el poderío asirio. [...] La ciudad de Nínive crecía, mientras que Babilonia, asediada por su ejército, era saqueada, destruida, incendiada e inundada por las aguas del río Éufrates. El rey Senaquerib se sentía poderoso en la lejana Nínive, junto al río Tigris, localizada justo frente a la moderna Mosul. Se sentía superior destruyendo otras ciudades, aplastando ejércitos, trazando el nuevo mapa de su imperio (142-144).

En primer lugar, es de notar que en este pasaje en clave bíblica, el narrador omnisciente se inmiscuye mostrando su superioridad y dando la información que a Irene le faltaba («Irene no tenía ni idea [...]») y lo hace para expresar un juicio de valor. Claire, que «todo lo analizaba a través del prisma del Señor», ese Dios «celoso y vengador», practica una religión falaz y dañina criticada mediante varias estrategias narrativas. Por una parte, se le opone la visión de un personaje valorizado positivamente (Irene: «Ese era el imaginario de su tía, pensó con tristeza») y, por otra parte, su discurso fanático es desmentido por la propia trama del texto en el que Claire interpreta mal el pasaje bíblico («Probablemente, en la lógica de su fallecida tía, este pasaje estaría confirmando que el efecto del tornado sobre el pueblo era el resultado de la ira de Dios llevándose por delante las casas de los pecadores.»). El narrador omnisciente no tarda en corregirla explicando el verdadero trasfondo del episodio de Nínive, a saber, que la destrucción de Nínive estuvo justificada con la maldad de su rey Senaquerib. Este, igual que Claire, «se sentía poderoso» y «superior» destruyendo y «castigando despiadadamente» a los demás. Así, cae la «ira vengadora de Dios» sobre ambos, sobre Senaquerib en la Biblia y sobre Claire en el texto. Además de la crítica religiosa, también se reprueba la guerra. Senaquerib es un rey guerrero que lleva dolor y sufrimiento a los demás con su proyecto de expansión para «trazar el nuevo mapa de su imperio». Se explica de esta manera por qué Claire es la que es castigada y muere por el «torbellino» o «tornado» enviado por Dios: el discurso del personaje es descalificado por la muerte del mismo.

Irene, en cambio, aunque se equivoque en la interpretación del pasaje bíblico de su tía, es tratada muy diferentemente por el narrador. Para empezar, la joven muestra una actitud muy distinta a la de su tía, ya que, a diferencia de Claire, que es comparada a Senaquerib, Irene no cree en el castigo, sino que practica el perdón (a ella se refiere el título del capítulo: «El rastro del

perdón»): «Irene quería narrar la vida de su tía buscando los vestigios de su lado bondadoso. Quería evocarla desde sus rincones cotidianos como un acto de compasión para redimirla de los abominables recuerdos.» (144).

Encontramos aquí una clara referencia metaliteraria. Irene quiere «narrar», es decir, se propone la mismísima actividad creadora del texto literario. La manera de la que pretende ejercer ese acto creativo es «buscando en los vestigios de su lado bondadoso», o sea, en una dimensión temporal¹³, y evocándola desde «sus rincones cotidianos», esto es, desde su espacio habitual. La narración propuesta por Irene es una narración mediante tiempo y espacio¹⁴ y, además, es una narración que salva –*Leitmotiv* de la novela en el que no puedo extenderme aquí– pues muestra compasión y redime. El pasaje que sigue al anterior muestra cómo Irene

Volvió a coger la Biblia, quitó el marcapáginas de tela rojo y buscó un nuevo pasaje abriéndola por el principio: la historia del cielo y la tierra. Y pensó en esa tierra que fue soledad caótica donde el abismo estaba cubierto por las tinieblas. Y entendió que el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas y que con su voz se hacía la luz. La imaginación de Dios dibujaba el paisaje con sus palabras y creó un firmamento que separaba unas aguas de otras. Hizo aparecer lo seco, que llamó tierra, y con toda el agua se inventó los mares. Y cuando hizo que brotara de la tierra la vegetación con todos los árboles frutales, Irene pensó que era el momento de irse y dejar que en aquella casa también brotaran las semillas de los mejores deseos y se quedara en el gesto del dios que se inventó el mundo, antes de que las estrellas iluminaran la noche, mucho antes de que la humanidad poblara el planeta. Pensó en los mares inmensos y en los árboles sobre la tierra, en los bosques y en su madre llevándola de la mano a recoger manzanas un otoño. Una niña en un bosque con una cesta de mimbre y tres pequeñas manzanas. Y vio a su madre muerta hacía tantos años con una nitidez que la asombró y dijo “mamá” imitando al Dios creador, nombrándola con un amor infinito y tan inmenso que por unos instantes aquella casa se llenó de luz y se pareció al paraíso (146-147).

Empecemos, tal vez, por lo más evidente, a saber, el paralelismo claro entre Dios e Irene. Cuando esta «dijo “mamá” imitando al Dios creador, nombrándola», la comparación con Dios no solo es explícita («imitando a Dios»), sino que se da también por el paralelismo entre los actos de ambos: tanto Irene como Dios usan la palabra («dijo», «nombrándola»; «con sus palabras») para crear (Irene crea el paraíso terrenal; Dios crea el mundo) y lo

13 El vestigio es *lo que queda*, es decir, es algo que en el presente remite a un pasado. El vestigio es en sí mismo, pues, un concepto que se refiere al paso del tiempo.

14 Se trata de dos de los elementos más básicos de la narración: «el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo» (Garrido Domínguez, 2007, 207). Es- cuchemos, además, el eco del «mapa del tiempo y del espacio» del epílogo (Merino 2020: 217).

que crean es luz. Con la voz de Dios «se hacía la luz» e Irene crea «nombrándola con un amor infinito y tan inmenso que [...] aquella casa se llenó de luz». Por último, ambos crean usando la fuerza de la imaginación, puesto que Dios «inventó el mundo»¹⁵ e Irene «piensa», y después «ve», es decir, primero tiene una idea y luego una imagen mental, que la incitan a nombrar y, así, crear. Por supuesto, podemos hacer una lectura metaliteraria de este pasaje, dado que la literatura, a fin de cuentas, da exactamente los mismos pasos en el proceso creativo: empieza por la imaginación y lleva a la creación por medio de la palabra.

Es muy significativo el hecho de que nos encontremos, en este pasaje, con una metalepsis¹⁶: Irene es un personaje intradieгético del relato primero, mientras que el texto bíblico funciona como relato segundo, cosa que corresponde al nivel metadieгético. Como veremos, Irene interviene en ese nivel metadieгético, es decir, los niveles narrativos se confunden. Esta confusión de los dos niveles narrativos empieza ya al principio del pasaje citado, cuando leemos «Y pensó en esa tierra [...]». Naturalmente, podemos interpretar que ese «y pensó» significa simplemente que Irene se acuerda del texto conocidísimo del Génesis, es decir, que la narración metadieгética es introducida por la narración intradieгética con un discurso indirecto. Sin embargo, cuando leemos «Y entendió que el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas y que con su voz se hacía la luz» ya germina cierta duda. Aquí, más que interpretar el verbo “entender” con su sentido de “comprender”, tendríamos que tomarlo como sinónimo de “oír”, es decir, como una acción de percepción sensorial, ya que el objeto de esta son el aletear del espíritu de Dios y su voz, que remiten ambos al sentido del oído¹⁷. Si, por ende, Irene percibe directa y sensorialmente las acciones de Dios al crear el mundo, esto significa su implicación directa en el mundo metadieгético, de manera que Irene parece, en esta frase, menos lectora y más testigo. En la frase siguiente, el nivel metadieгético ya carece de cualquier verbo introductorio por parte de Irene («La imaginación de Dios dibujaba el paisaje con sus palabras y creó un firmamento que separaba unas aguas de otras») y, como muy tarde, en «cuando hizo que brotara de la tierra la vegetación con todos los árboles frutales, Irene pensó que era el momento de irse», ya no queda ninguna duda de la transgresión de los niveles. Con el adverbio relativo “cuando”,

15 También: «La imaginación de Dios dibujaba el paisaje con sus palabras y creó» (146-147).

16 Empleo las categorías establecidas por Genette en su *Figures III*. Genette define la metalepsis como «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradieгétique dans l'univers diéгétique (ou de personnages diéгétiques dans un univers métadieгétique, etc.) ou inversement» (Genette 1972: 244). Para las definiciones de los niveles narrativos (extradieгético, intradieгético y metadieгético), véanse los capítulos «Niveaux narratifs» y «Le récit métadieгétique» (238-243).

17 La acción de aletear solo puede ser percibida por dos sentidos: el oído y la vista. Este último queda excluido porque se trata del aletear del “espíritu” (invisible) de Dios.

que expresa simultaneidad, hay que comprender que el tiempo del relato segundo (el metadieгético, el de la Biblia) es sincrónico al tiempo del relato primero (el intradieгético, el de la lectura de Irene). Es decir, Irene y Dios comparten el mismo tiempo.

Esta metalepsis, la confusión que ocurre cuando Irene, un personaje intradieгético, entra en el nivel metadieгético de Dios, aproxima a ambos. Por lo tanto, Irene es acercada al Dios creador no solo por su similar conducta, sino también por este recurso narrativo. Cabe señalar, además, que la metalepsis contribuye aquí a la dimensión autorreferencial de este pasaje, puesto que no nos encontramos ante la mera transgresión entre un nivel y otro de la narración. Cuando Irene como personaje intradieгético transgrede las fronteras de su mundo para entrar en otro, el del nivel metadieгético de la Biblia, lo hace mediante la lectura. La lectora accede al mundo literario a través de la lectura y no lo observa desde fuera, sino que entra en él, pasa a formar parte de ese mundo como si fuera realidad. Ese es el procedimiento mismo de la literatura. Irene y Dios, igual que la literatura, primero imaginan y después crean mediante la palabra.

El narrador omnisciente, si bien corrige a Claire, personaje representante de un discurso condenado por él (la religión hipócrita, dañina), ratifica a Irene, que representa un discurso positivo (el del perdón y de la creación literaria). Irene es relacionada con el Génesis, el libro de la creación por excelencia, y el narrador le da la razón a ella, ya que, en su caso, usa el modo indicativo, es decir, no deja ninguna duda sobre la realidad de lo dicho cuando dice que «por unos instantes aquella casa se llenó de luz y se pareció al paraíso».

Conclusión

En conclusión, en el enunciado los movimientos de estas tres figuras femeninas en el espacio simbólico de la casa remiten a una crisis causada por la violencia: el movimiento de descenso refleja el asesinato de Lilian y la violación de Marcela respectivamente. El ascenso, por su parte, figurativiza la resolución del conflicto: la supervivencia de Marcela y el perdón de Irene hacia los abusos psicológicos de su tía.

En el nivel de la enunciación, los movimientos de descenso-ascenso simbolizan la resolución de una crisis altamente productiva y fructífera: la que tiene lugar en la creación artística y que consiste en pasar de una fase de búsqueda intuitiva (la primera fase de la escritura de Merino) a la de distanciamiento racional (correspondiente a la segunda fase estética de Merino) que hace posible la creación.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Champourcin, Ernestina (trad.). Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile, 1993.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2007.
- Genette, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- López Guil, Itziar, «Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández», *Versants*, 68: 3, 2021, pp. 89-124.
- . «Ludismo y sentido en “Juego de niños” (2003) de Ana Merino», *Enseñar Deleitando*, eds. Constance, Carta, Sarah, Finci, Dora, Mancheva, Berna, Interactive Factory, 2016, pp. 369-387.
- Mejías Méndez, Roberto Carlos, *Análisis discursivo de «Tal vez tengamos suerte», «Los buenos propósitos» y «Epílogo» de Ana Merino*, [Trabajo de maestría, Universidad de Zúrich], Zúrich, 2021, sin publicar.
- Merino, Ana, *El mapa de los afectos*, Barcelona, Planeta, Ediciones Destino, 2020.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, 2ª edición. Madrid, Gredos, 2004.
- Orlova, Irina, «La iconicidad como factor estilístico en la traducción», *Onomazein*, 32, 2015, pp. 171-183.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición, versión 23.4. <http://dle.rae.es> [consultado: 01/01/2024].
- Saravia, Joaquín, «Tornados cotidianos: mujeres y violencia en el Oeste americano a través de “El mapa de los afectos” de Ana Merino», *Siglo XII. Literatura y cultura españolas*, nº 18, 2020, pp. 40-58.