



INSTITUTIONEN FÖR SPRÅK OCH
LITTERATURER

ESPACIOS DE INTIMIDAD EN LA VOZ *DORMIDA*

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO Y SU EFECTO
EN LA LECTURA

Sandrine Madouas

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP1304
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Vt/2020
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Oscar Garcia

Título de la tesina: Espacios de intimidad. La configuración del espacio y su efecto en la lectura.

Nombre de la autora: Sandrine Madouas

Resumen: El propósito de esta tesina es estudiar la configuración del espacio literario de intimidad y los efectos de lectura de esta configuración, en *La voz dormida* de Dulce Chacón. Para llevar a cabo el objetivo, se analizan estrategias textuales usadas en tres escenas de la primera parte de la novela y se muestra cómo y en qué medida estas estrategias involucran al/la lector/a en la experiencia individual de ciertos personajes. Así, el estudio revela que la novela conforma un espacio de intimidad gracias al lado polidimensional del espacio ofrecido por el lenguaje literario y que esta configuración, mediante las estrategias textuales, involucran al/la lector/a a sentir *con* el personaje. El texto, gracias a las palabras y su disposición, así como a las técnicas narrativas, abre un espacio de intimidad de ciertos personajes invitando al/la lector/a a experimentarlo.

Palabras clave: Dulce Chacón, Guerra Civil Española, espacio literario, lector/a, España.

Abstract: The aim of this essay is to study the configuration of the literary space of intimacy and its effect on the act of reading, in the novel *The Sleeping Voice* of Dulce Chacón. In order to accomplish this, textual strategies, that are used in three chosen scenes of the first part of the novel, are analysed and it is also exposed how and in which measure these strategies involve the reader in the individual experience of certain characters. Thus, the study reveals that the novels creates a space of intimacy through the polydimensional aspect of the space carried by the literary language. It also reveals that this configuration, by means of the textual strategies, involves the reader to feel and empathize with the character. The text, thanks to its words and their disposition as well as the narratives techniques, opens a space of intimacy of certain characters inviting the reader to experience the intimacy.

uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP1304
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Vt/2020
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Oscar Garcia
Key words:	Dulce Chacón, Spanish Civil War, literary space, reader, Spain.

Índice

1.	Introducción.....	1
1.1.	Objetivo e Hipótesis	2
1.2.	<i>La Voz Dormida</i> de Dulce Chacón.....	2
1.3.	Metodología y Teoría	3
1.3.1	Las estrategias textuales: tema y horizonte	4
1.3.2	Las disposiciones de la estructura de tema y horizonte.....	5
1.4.	Estado de la cuestión	6
2.	Análisis.....	7
2.1.	Extracto 1: la mente de Hortensia	8
2.1.1.	Efecto en la lectura	11
2.2.	Extracto 2: el sueño de Elvira.....	12
2.2.1.	Efecto en la lectura	15
2.3.	Extracto 3: el cuaderno azul de Hortensia.....	16
2.3.1.	Efecto en la lectura	19
3.	Discusión final.....	20
4.	Bibliografía.....	22
4.1.	Fuentes primarias:	22
4.2.	Fuentes secundarias:.....	22

“Car nous sommes où nous ne sommes pas”

(Jouve 1967, p.48)

1. Introducción

Desde las últimas décadas del siglo XX, se ha visto en la literatura española una gran cantidad de textos literarios dedicados a revisar la historia oficial de la Guerra Civil y a narrar historias y voces hasta entonces olvidadas. Con su novela, *La voz dormida (LVD)* escrita y publicada en 2002, Dulce Chacón ha contribuido a este hecho.

Al contrario de la historia o de los informes que se focalizan en datos o espacios concretos, la literatura nos permite acceder a intentos de la creación de la experiencia. Liikanen (2015) afirma que la literatura tiene la facultad de poder dar “al lector la ilusión de tener acceso a la mente [o] a la experiencia” y aunque sabe que son elementos imaginarios, le dan “cierta referencialidad” (p.28-29). *LVD* nos cuenta la historia de un grupo de mujeres que intentaron sobrevivir las consecuencias de la Guerra Civil Española. A lo largo del relato, Chacón consigue abrir al/la lector/a¹ un espacio simbólico de intimidad dentro de un espacio de encierro: la cárcel femenina de Ventas.

La crítica se ha interesado por *LVD* sobre todo por su rol en la construcción de una memoria histórica colectiva y también por su tema feminista ya que la historia se centra en dar voz a mujeres hasta ahora silenciadas (Fox 2012, p.88). Sin embargo, con esta tesina queremos mostrar que la novela también aporta elementos de la memoria individual o subjetiva que existe a través de los espacios de intimidad.

Nos interesamos también en el efecto en la lectura de la construcción del espacio de intimidad en *LVD*. Por lo que hemos podido observar, los estudios de las novelas históricas se han concentrado mayormente en la experiencia del trauma y en la recuperación del pasado en relación con la construcción de una memoria histórica. No obstante, pocos se han centrado en el efecto en la lectura de estos textos literarios. Por eso, nos proponemos visualizar cómo el texto mediante el espacio de intimidad invita al lector a experimentar la experiencia de los personajes.

Por lo tanto, este estudio pretende ser una pequeña aportación al campo de investigación de la construcción de la memoria histórica. Para ello, hemos elegido analizar una pequeña parte de la obra de Dulce Chacón, *LVD*. Hemos elegido la obra de Chacón ya que puede ser

¹ Por cuestiones de espacio, a continuación, nos referimos al lector, pero nos estaremos refiriendo al y la lector/a.

encuadrada dentro de un marco de novelas históricas sobre la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Además, centrándonos en el elemento espacial de la novela y en la importancia del acto de leer, esperamos profundizar en la temática de una manera de destacar el poder de la literatura y sobre todo de la estructura narrativa y del texto que pueden involucrar al lector para que experimente la experiencia de personajes del pasado.

1.1. **Objetivo e Hipótesis**

En el presente trabajo nos proponemos explorar las estrategias utilizadas para crear un espacio de intimidad dentro de un espacio de encierro y averiguar en qué medida y cómo tales estrategias apelan al lector a sentir *con* el personaje. Así, partimos de la idea que el espacio literario en *LVD* permite acceder a un espacio de intimidad de ciertos personajes. El texto, a través de la conformación de las estrategias textuales usadas para construir este espacio de intimidad, invita al lector a experimentar la experiencia de los personajes.

Para cumplir estos objetivos, estudiaremos las estrategias textuales usadas en tres escenas de la novela y veremos cómo se crea el efecto en la lectura. Las escenas elegidas se encuentran en la primera parte de la novela, en la cual la acción tiene lugar principalmente en un espacio de encierro: la cárcel.

1.2. **La Voz Dormida de Dulce Chacón**

LVD (2002) trata de la historia de mujeres encarceladas en la prisión de Ventas en Madrid por haber participado en acciones contra el franquismo y haber pertenecido al Partido Comunista. La novela se divide en tres partes que se centran en la historia de dos hermanas, Pepita y Hortensia. En la primera parte, el relato tiene lugar en la cárcel de Ventas justo después del fin de la Guerra Civil. En esta cárcel se encuentran cuatro mujeres republicanas que relatan los sufrimientos, las humillaciones y la muerte. La segunda parte continúa narrando la vida dentro de la cárcel de las cuatro mujeres: Reme, Tomasa, Elvira y Hortensia que está embarazada y pasa una gran parte de su tiempo escribiendo en un cuaderno azul. También nos cuenta la vida afuera centrándose en la vida de Pepita y su novio, Paulino, así como el marido de Hortensia, Felipe. Hortensia ha sido sentenciada a muerte y será ejecutada después de

haber dado a luz a su niña. La tercera parte se centra más en la vida afuera de la cárcel y narra cómo continúa la vida en la prisión sin Hortensia.

La narración de la novela se hace a través de un narrador omnisciente en tercera persona. Sin embargo, la focalización cambia a lo largo de la novela. En efecto, como mostraremos más adelante, a veces los personajes asumen la voz narrativa. A través de esta novela y de su focalización especial, la autora permite a las protagonistas contar sus historias dándoles voz a sus silencios.

1.3. Metodología y Teoría

Para entender la particular configuración del espacio en la novela, abordaremos el análisis de tres escenas. Para la elección de las escenas hemos tenido en cuenta que tienen lugar en la cárcel. También, las hemos elegido considerando la particular configuración del espacio, es decir, donde se ve claramente que se accede a un espacio simbólico. Para no exceder los límites de extensión de este trabajo y con el fin de poder profundizar en el análisis, nos restringimos al estudio de estas tres escenas.

El espacio literario será uno de los pilares teóricos de nuestro análisis. Por eso, nos parece necesario dejar claro a qué nos referimos al hablar de este concepto. El trabajo de Ryan, *Space* (2014), nos permite empezar a delinear una definición del concepto *espacio*. Declara que el espacio literario no solo se limita a la representación del mundo en el cual los personajes o los objetos existen y tampoco a la localización de los acontecimientos (Ryan 2014, cap.2, nuestra traducción). Así, consideramos el concepto de espacio más amplio que puede comunicarse a través del lenguaje y que puede representar o comunicar incluso imágenes o espacios del terreno de lo simbólico. Con esto, nos referimos al mundo psíquico que va más allá de lo racional, un mundo de los sueños o de la consciencia (Jelin 2001, p.30)². Entonces, con el espacio literario nos referimos aquí no a lo que se entiende tradicionalmente

² Jelin (2001) dice que “[l]o que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas ‘mnésicas’ del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico” (p.30). Habla en términos psicoanalíticos y se refiere a lo que no puede tomar formas de palabras.

por espacio, es decir, el espacio físico o geográfico, sino a los otros espacios que se crean en la novela, como los espacios simbólicos o de intimidad.

Otro trabajo que usamos como orientación es *Un enfoque polidimensional del espacio literario* de Alonso Lera (2006). Esta complejidad presentada por Ryan, se debe al aspecto polidimensional del universo literario, que significa que el espacio literario no es el espacio real y que la literatura no sólo crea un espacio tridimensional o tetradimensional sino también, un universo polidimensional de varios espacios. Esta polidimensión espacial es ofrecida por el lenguaje literario y su creación de figuras literarias, así como por los recursos narrativos, que configuran espacios que permiten “saltar del aparente al real, del mostrado al simbolizado”. Así se posibilita un juego espaciotemporal y una escapatoria del “espacio tridimensional, tangible y real” (Alonso Lera 2006, p.243).

Por otra parte, para entender cómo las estrategias textuales invitan al lector a tomar parte de la experiencia del personaje, seguimos la teoría de W. Iser, *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. La idea central de esta teoría es que la significación de un texto se construye durante el proceso de lectura (Iser 1980, p.21). El repertorio y las estrategias textuales guían al lector en el proceso de creación de sentido. En este trabajo, solo usaremos el concepto de estrategias textuales que incluyen la idea de un dinamismo textual entre *tema* y *horizonte*. Por eso, cabe dejar claro aquí a qué nos referimos con las estrategias textuales, así como tema y horizonte como veremos seguidamente.

Sin embargo, Iser, en su teoría, no usa una terminología narrativa al hablar de las estrategias textuales. Por eso, dentro de nuestro estudio combinaremos esta teoría usando una terminología narratológica en cuanto a las estrategias textuales que se refieren a las técnicas narrativas. Nos basaremos en la terminología de Gérard Genette y la usaremos para mostrar con más claridad lo que está pasando en las escenas.

A continuación, explicaremos los dos aspectos centrales de nuestro análisis de las estrategias de Iser que son *tema* y *horizonte*.

1.3.1 Las estrategias textuales: tema y horizonte

Iser (1980) considera un texto literario como un acto de comunicación entre el texto y el lector y las estrategias textuales son el material del texto y las condiciones bajo las cuales ese material será comunicado (p.86). Las estrategias textuales que nos interesan para nuestro

análisis son las que organizan las relaciones (redes) internas del texto que construyen el objeto estético, o sea, la significación del texto. El concepto de estrategias textuales incluye el texto en sí mismo, pero también las técnicas narrativas. Iser (1980) añade que la organización interna del texto es compuesta por un sistema de perspectivas narrativas y que los portadores de tales perspectivas (narrador, personajes, trama y ficción del lector) interactúan continuamente (p.96). Así, estas perspectivas deben ser estructuradas de una cierta manera y es lo que se logra mediante la configuración de tema y horizonte (Iser 1980, p.96).

Para Iser (1980), el tema corresponde a la perspectiva narrativa en la cual el lector está involucrado en un cierto momento de la lectura ya que el lector no puede abarcar todas las perspectivas de una vez (p.97). El lector pasa de una perspectiva a otra y lo que lo involucra en un momento es el tema. Sin embargo, el tema sobresale dentro del contexto de un horizonte. El horizonte corresponde al conjunto de todos los temas en los cuales el lector ha sido involucrado previamente en el texto. De ahí, el tema en el cual el lector se detiene va, a su vez, a ser parte del horizonte cuando un nuevo tema aparezca (Iser 1980, p.97).

1.3.2 Las disposiciones de la estructura de tema y horizonte

La estructura de tema y horizonte regula la combinación de las perspectivas del texto y así permite al texto literario cumplir su función comunicativa. Así, un aspecto importante del proceso de comunicación es el reparto de las normas sociales o históricas en las perspectivas textuales de una obra. Dependiendo del reparto de las normas en los personajes, narrador, etc. un valor será asociado a una determinada norma social. De ahí, el reparto establece los valores y ellas producen un efecto en la lectura mediante la interacción entre el tema y el horizonte. Esta interacción permite al lector entender la norma previa, o sea, el horizonte, en una nueva perspectiva, o sea, el tema (Iser 1980, pp.99-100).

Una de las disposiciones de la estructura de tema y horizonte que nos interesa es la modalidad de oposición de las perspectivas. Esta modalidad ajusta las normas, unas contra otras. Al relacionarlas, el lector produce una negación recíproca ya que cuando una norma se destaca como tema, la misma se niega en consideración del horizonte. Así los temas y horizontes se ponen en conflicto constante. La negación consiste en que cada norma se vuelve temática y de ahí rechaza las otras normas que a su vez se vuelven temáticas debilitando la norma previa (Iser 1980, p.101).

1.4. Estado de la cuestión

Hay bastantes estudios que se centran en la literatura que trata de la Guerra Civil española. La mayoría de los estudios realizados sobre *LVD* se centran en los temas centrales de la novela, es decir, las consecuencias de la Guerra Civil, la recuperación de la memoria y las situaciones de las mujeres. También existen estudios que se enfocan en la narrativa y las técnicas usadas en la novela.

De manera general y en relación con la memoria cultural, Elina Liikanen (2015) dice que la narrativización es una herramienta de interpretación que permite instalar relaciones de causa-efecto y concebir una ilusión de coherencia histórica (p. 362). Añade que la estructura narrativa ayuda a fijar en la memoria los acontecimientos. Eso se hace no solo estructurándolos de modo coherente sino también “de manera que involu[cren] las emociones del lector” (Rigney 2010 en Liikanen 2015, pp. 28-29). Además, explica que la ficción tiene la ventaja de representar la consciencia y con eso se da al lector la ilusión de acceder a la mente, la experiencia y a los recuerdos de diferentes personajes. Continúa diciendo que las novelas históricas tienen una función similar a la creación de comunidad ya que procuran “a los lectores un espacio mental en el que estos pueden participar virtualmente en la vida de los personajes del pasado” (Rigney 2008 en Liikanen 2015, p.30). Aunque este estudio no se centra en la novela de Chacón, las reflexiones de Liikanen apoyan nuestra hipótesis ya que consideramos el espacio literario como parte de la estructura narrativa y también que esta estructura permite al lector acceder a la experiencia de los personajes.

Eleonore Christenson estudia la diversidad de las voces en la novela y muestra como Chacón usa el espacio de la novela para dar voces a mujeres hasta ahora silenciadas. Según ella, la historia coral de las voces unidas de mujeres emociona y conmueve, lo que permite al lector diferentes interpretaciones sobre la memoria, el silencio y el poder de la palabra narrativa (Christenson 2012, p.4). También explica que el aspecto de la disposición del texto, así como los espacios en blanco al principio de cada capítulo, juega un papel en el efecto sobre la lectura. Estos espacios representan el silencio que es fundamental para darle al lector tiempo de reflexionar sobre los pensamientos de los personajes (Christenson 2012, p.18).

Consideramos que la novela no solo da espacio a voces unidas, sino da voces a la experiencia

individual a través del espacio de intimidad. Además, los espacios en blanco reflejan la importancia de considerar la materialidad y disposición del texto lo que, incluso, nos interesa en nuestro trabajo.

Manuela Fox (2012) investiga la gestión del espacio en la novela (pp.87-109). Fox muestra que los espacios físicos no son los únicos espacios representados en la novela. En su opinión, los espacios caracterizados por las emociones son los que resultan los más interesantes (Fox 2012, p.109). Este estudio refleja nuestra hipótesis ya que muestra que los diferentes espacios de la novela no solo corresponden al espacio físico. No obstante, aunque Fox estudia los espacios emotivos y simbólicos, no estudia el espacio de intimidad, en lo cual nos centraremos.

En la misma línea, Judyta Wachowska (2012, p.198) explica que el universo carcelario femenino es un tema que ha avanzado para recuperar espacios silenciados y que dentro de la novela histórica se han escrito novelas que tratan del tema carcelario femenino como *LVD* de Dulce Chacón (Wachowska 2012, pp.182 &199). También confirma que las novelas históricas, recurriendo a un concepto de Pierre Nora, se transforman en unos lugares de memoria que materializan en los relatos “los sucesos del mundo penitenciario femenino [...] estableciendo una continuidad con el pasado [...]” (Wachowska 2012, p.202). Consideramos que los espacios silenciados no son solo la historia, sino también la experiencia de ese encierro. Los espacios de intimidad hacen parte de los sucesos carcelarios, o sea, de cómo se experimentan.

Al analizar las estrategias textuales usadas para configurar un espacio de intimidad y en qué medida y cómo tales estrategias invitan al lector a sentir *con* el personaje, nos acercamos a la obra desde un punto de vista distinto, no analizado anteriormente. Creemos que este enfoque puede aportar ideas interesantes en cuanto al elemento espacial de *LVD*. También, la relevancia del estudio cabe dentro de la importancia que damos al proceso de leer ya que, con eso, mostraremos cómo el texto involucra al lector y así la importancia de la lectura de este tipo de novela.

2. Análisis

En este análisis, estudiaremos cómo se configuran los espacios de intimidad en la novela. Tendremos en cuenta el lado polidimensional del espacio para discernir mejor lo que entendemos al hablar de espacio. En nuestro análisis nos referimos a los espacios simbólicos que se ofrecen al lector mediante el lenguaje literario y los recursos narrativos. (Alonso Lera 2006, p. 237).

Cabe destacar el espacio físico de la novela, y con físico entendemos el lugar en el cual los personajes y objetos se mueven, que es la prisión de Ventas en Madrid ya que la novela transcurre en gran parte en esta cárcel. Así, al relacionar el espacio literario de la novela *LVD* con las estrategias textuales de Iser (1980, pp. 92-103), consideramos el espacio de encierro, o sea, la cárcel como el horizonte y a lo largo de la lectura nuevos temas aparecen que obligan al lector a ajustar el horizonte. Veremos que se realiza cambios de espacios, de la cárcel a espacios de intimidad de los personajes simbolizados por la consciencia, el sueño y el cuaderno azul.

2.1. Extracto 1: la mente de Hortensia

En la primera escena elegida para nuestro estudio, la cárcel es el ámbito de actuación. Una de las protagonistas, Hortensia, se encuentra en su celda. Sin embargo, vamos a estudiar cómo el espacio literario se destaca por su lado polidimensional permitiendo al lector acceder al espacio íntimo del personaje. La escena se sitúa en el capítulo ocho, en la primera parte de la novela. Hortensia ha recibido una nota de su marido, Felipe. Ella no puede conservarla y por eso, tiene que deshacerse de la nota:

Antes de tragarse el papel, Hortensia lo retiene en la boca. Lo ha leído más de veinte veces. Lo ha memorizado y sigue las instrucciones de Felipe. No lo rompas, podrían encontrar los pedazos. No quiere tragar, desea mantener en su boca los besos que le manda Felipe. No lo quemes, podrían sorprenderte antes de que hubiera ardido por completo. Quiere saborear su nombre, escrito por la mano de Felipe. Cómetelo, Tensi, no sabe mal, y, piensa en mí. La celulosa se va deshaciendo y Hortensia no quiere tragar. Piensa que estaré en tu boca, Tensi. La bola seca que se formó al principio es ya una pasta amarga con sabor a tinta. No quiere tragar, pero los pasos de la guardiana se acercan. Te mando muchos besos, Tensi, todos los que no he podido darte. Los pasos de

la guardiana se acercan. Te mando muchos besos, Tensi. Los pasos de la guardiana resuenan por la galería, es la hora del taller. Aguanta, vida mía. (Chacón 2002, p.33).

Lo que nos interesa aquí es mostrar cuál es el otro espacio que se pone en escena y cómo este cambio invita al lector a sentir *con* el personaje.

Acerca de la configuración del espacio en este párrafo, se puede destacar que en el momento de leer el papel Hortensia está físicamente en la cárcel. Sin embargo, cuando el lector se entera del contenido del papel ya se ha cambiado de espacio. Este cambio se permite mediante varias estrategias textuales incluyendo el lenguaje y técnicas narrativas.

La primera estrategia que queremos proponer es un cambio de focalización. El narrador es un narrador omnisciente en tercera persona del singular, pero parece transformarse repentinamente en la voz de Felipe. Según Genette (1980), la focalización describe la perspectiva de lo visto por el narrador que se encuentra dentro o fuera de la historia (p.189). Para llevar a cabo este cambio de focalización se usan las estrategias siguientes. Primero, notamos el cambio de congruencia entre el verbo y el sujeto que pasa de la tercera persona del singular a la segunda persona del singular. Segundo, observamos el cambio de modalidad, del indicativo al imperativo. Estos cambios, de congruencia y de modalidad, se perciben como un cambio de focalización, de una focalización cero a una interna. La focalización cero corresponde a una narración en la cual el narrador sabe más que los personajes mientras que la focalización interna se refiere a una narración con el punto de vista de un personaje y así se dice solo lo que sabe este personaje (Genette 1980, p.189). Así, la focalización cero corresponde en la escena a la visión del narrador omnisciente que se destaca con el uso de la tercera persona del singular y del indicativo mientras que la focalización interna se destaca con el uso de la segunda persona del singular y del imperativo. De ahí que, a través de la focalización interna, se piense, en primer lugar, tener la perspectiva de Felipe cuya voz parece oírse.

No obstante, el lector sabe que Felipe no está en la cárcel y así se entiende que la focalización pasa momentáneamente a Hortensia quien ve las palabras en el papel. Ella oye la voz de Felipe dentro de su mente dándole instrucciones para deshacerse del papel. Instrucciones que estaban en el papel que ya está tragándose. Como si al tragarse el papel hubiera concretizado las instrucciones y así la voz de Felipe. Por eso, la focalización, al transformarse en la voz de

Felipe parece ser un monólogo interior de Hortensia oyendo la voz de su marido. Valles Calatrava (2008) explica que existe un tipo especial de focalización llamada “focalización interna de la consciencia” que se caracteriza “por exponer los sucesos que están ocurriendo en el universo externo desde la consciencia del personaje” (p.215). Así, Hortensia está reviviendo la lectura del papel como si su marido estuviera a su lado animándole a que se trague el papel. Es una reconstrucción mental de lo que ha leído. De esta manera, el lector pasa del espacio físico al espacio de la consciencia de Hortensia de manera iterativa ya que la focalización cambia de una oración a otra.

Además, Bobes Naves (1985) declara que la noción de espacio se logra también por medio de percepciones auditivas (p.196). En efecto, el ritmo de la narración parece acelerarse y eso también ayuda a sentir este cambio de espacio. Las oraciones se hacen más y más cortas y eso se señala mediante la composición de las oraciones, es decir de la yuxtaposición con la presencia de comas y la coordinación con las conjunciones coordinantes. “Cómetelo, Tensi, no sabe mal, y, piensa en mí” (Chacón 2002, p.33). Aquí, observamos comas y la conjunción coordinante “y”, lo que da un cierto ritmo a la oración. Con la aceleración del ritmo de la narración por un momento determinado, el texto apela al sentido auditivo del lector. En efecto, esta aceleración parece representar los latidos del corazón de Hortensia que palpita más y más rápido a medida que se acerca la guardiana lo que puede ser percibido por el lector gracias a la composición de las oraciones.

Asimismo, la repetición de la oración “los pasos de la guardiana se acercan” (Chacón 2002, p.33) apela también al sentido de audición del lector. La elección de las palabras “pasos” cumple esta connotación ya que no solo es la guardiana que se acerca, sino que se oyen sus pasos y así se sabe que ella se acerca. “La función conativa del lenguaje” se activa aquí por un campo semántico de la audición. Jakobson (1983) dice que la función conativa del lenguaje es la dirigida hacia el oyente y que su expresión más pura es mediante el vocativo o el imperativo (p.35). Con ella se quiere influir sobre el comportamiento del oyente. En nuestro ejemplo, no se apela a una acción precisa, sino que se apela a la activación de los sentidos del lector. Así, en la escena, se activa el campo semántico de la audición con las palabras “pasos” y “resuenan” y al activar esta función del lenguaje, el lector accede aún más al sentido auditivo del personaje.

Si bien Bobes Naves no lo menciona, también queremos destacar el sentido del gusto que igualmente juega un papel importante en la constitución del espacio de intimidad. El sentido del gusto se visualiza con el uso del campo semántico relacionado con el sabor. Las palabras “tragarse”, “boca”, “saborear”, “cómételo”, “saber”, “seca”, “sabor” y “amarga” apelan al sentido de sabor del lector. Así el lector accede al sentido del gusto del personaje. Todo ello, invita al lector a experimentar lo que está experimentado el personaje, la deglución del papel.

2.1.1. ***Efecto en la lectura***

Ahora, vamos a estudiar el efecto sobre la lectura de las estrategias señaladas. Iser (1980, pp.99-103) explica que a veces el lector se ve obligado a ajustar el horizonte. En nuestro caso, el horizonte en relación con el espacio literario es el espacio en el cual se encuentra Hortensia: la cárcel femenina de Ventas. De ahí, el cambio de focalización que, en primer lugar, se da por un cambio de congruencia entre verbo y pronombres se debe entender como un monólogo interior. Este aspecto es un tema que activa la atención del lector para que identifique que está habiendo un cambio de horizonte que es, en este caso, un cambio de espacio. Un desplazamiento de un espacio, la cárcel, a otro, la intimidad del personaje. Así al desplazarse dentro de la consciencia del personaje, se involucra al lector a experimentar la experiencia de Hortensia. A través de estas estrategias, el lector accede a la consciencia del personaje gracias al monólogo interior del párrafo que el lector debe entender como un espacio personal.

No obstante, va más allá que el acceso a la consciencia del personaje. Las percepciones auditivas y de sabor que hemos señalado permiten al lector oír lo que la protagonista oye y sentir lo que ella saborea: los pasos de la guardiana acercándose, la voz de Felipe y sus palpitaciones, y los sabores del papel en la boca. Por consiguiente, el lector no solo accede a su mente, sino también accede a las percepciones corporales de la protagonista. Al experimentar las percepciones personales y al acceder a la mente de Hortensia, el lector comparte la subjetividad y el espacio íntimo de Hortensia, o sea, su mente y sus percepciones personales, a las cuales ni las guardianas ni la cárcel y sus consecuencias pueden acceder.

Consideramos también la modalidad de oposición entre el tema y el horizonte (Iser 1980, p. 101). El espacio de intimidad de Hortensia representado aquí por la consciencia se opone al espacio de la cárcel que no permite a los personajes estar con su familia o tener intimidad. Mientras en esta escena, la consciencia de Hortensia le permite escaparse de la cárcel por un momento y estar con su marido.

2.2. Extracto 2: el sueño de Elvira

A continuación, vamos a estudiar el capítulo cinco que también refleja claramente el espacio de la intimidad. Analizamos el capítulo enteramente y por eso solo pondremos las citas que nos interesan más al desarrollar nuestro análisis. En este capítulo se pone en escena a Elvira, otro personaje de la novela que está en la prisión. Se ha puesto enferma, lo que se sabe desde el capítulo anterior. Desde el principio de la escena, el lector sabe que el personaje tiene fiebre y que va a delirar lo que equivale, como lo señala el texto, a soñar: “La fiebre no es más que otra forma de delirio. Delirar es soñar. Y soñar es sentirse lejos. Soñar es estar de nuevo en casa. Lejos” (Chacón 2002, p.22). Queremos proponer que con el uso de las metáforas “delirar es soñar” y “soñar es estar de nuevo en casa”, se multiplican los espacios dentro de una misma escena. Alonso Lera (2006) afirma que el lenguaje literario permite, con el uso de figuras literarias, saltar “del mostrado al simbolizado” y que las significaciones literales y figuradas de las figuras propician “el doble juego espaciotemporal simultáneo” (p. 243). Por consiguiente, destacamos aquí, el espacio físico, la cárcel en la cual Elvira se encuentra y está enferma, así como el espacio del sueño de Elvira y dentro de este aparece el espacio de la casa descrito a través de percepciones personales del personaje.

La fiebre no es más que otra forma de delirio. Delirar es soñar. Y soñar es sentirse lejos. Soñar es estar de nuevo en casa. Lejos. Huele a mandarinas. Elvira está en casa. Y le fascina la música que escucha en la radio. (Chacón 2002, p.22).

Esta cita sitúa al lector directamente en el sueño del personaje. Desde el primer renglón, Chacón introduce el concepto del delirio explicándolo a través de metáforas e introduce al lector el cambio de espacio a través de una prolepsis interna. Una prolepsis interna es la anticipación de un evento que va a pasar en la narración (Genette 1980, p. 71). Consideramos que las metáforas en relación con el sueño son una prolepsis ya que se anticipa que Elvira va a entrar en un mundo de sueños debido a su fiebre. La prolepsis interna se cumple directamente y gracias a ella, el narrador no necesita indicar en qué momento el lector está o no en el sueño del personaje. Esta estrategia no solo permite, sino que invita al lector a cambiar de espacio, de la prisión al espacio de la consciencia delirada de Elvira, o sea, su sueño, sin necesitar informaciones sobre el cambio mismo gracias a la anticipación del evento de soñar.

Asimismo, otra estrategia utilizada para impulsar al lector a hacer un cambio de horizonte (Iser 1980, pp.99-103) es la repetición de la palabra “mamá”. En esta escena, cuando se usa la palabra se cambia lo que se narra. Es decir que después de su uso se narra alternativamente el sueño o lo que está pasando en la cárcel. Genette (1980) define la repetición como el hecho de narrar varias veces lo que ha pasado una vez (p.115). De esta manera, no solo es la repetición de la palabra que se entiende sino la repetición de la acción de soñar, o más bien el hecho de entrar y de salir del sueño. Así, la repetición de la palabra contribuye a subrayar la importancia del sueño y el efecto de entrar y salir del sueño. Además, el lector entra y sale del sueño de Elvira sin que se mencione claramente, solo se necesita la palabra “mamá” como detallaremos seguidamente.

Esta palabra se repite cuatro veces a lo largo del capítulo y las tres primeras veces anuncian un cambio de espacio ya que se narra alternativamente lo que sucede en el sueño y lo que sucede en la cárcel. Son la repetición y también la disposición de la palabra en el texto que anuncian eso. La palabra es introducida, cada vez, en forma de diálogo. En efecto, se empieza un nuevo párrafo con sangría y luego, observamos un guión largo indicando un diálogo. Por consiguiente, se ve una separación con las otras palabras y así incita al lector a entender la importancia que ésta tiene como se ve en la siguiente cita:

Ella no cree que las canciones sean obscenas, aun así, apaga la radio para que él no se enfade.

— Mamá.

Doña Martina ha apagado la radio. Y Reme regresa para decir que no hay sitio en la enfermería, que la guardiana le ha dicho que la enfermería está llena [...]. Elvira adora a Paulino, que se ríe de ella, y de su madre, de las dos, y Elvira se queja:

— Mamá.

Y Hortensia escribe en su cuaderno azul. (Chacón 2002, p.22&24)

Debido a su posición y al cambio de espacio al cual incita, la palabra “mamá” se transforma en la llave para abrir y cerrar el espacio íntimo del personaje, o sea, el sueño. Además, destacamos aquí un espacio sin límite ya que es un espacio que permite al personaje sentirse lejos, “soñar es sentirse lejos” (Chacón 2002, p.22). Así el personaje puede escaparse lejos de los muros de la cárcel y volver a casa tomando al lector con él. De ahí, soñar representa el espacio de intimidad del personaje, así como una posibilidad de escaparse y de hallar lo que se había perdido en el espacio de encierro.

También, se apela a varios sentidos del lector mediante la función conativa del lenguaje. Como mencionamos anteriormente, el espacio se logra también mediante percepciones auditivas (Bobes Naves 1985, p.196). Este sentido se activa de dos maneras en este capítulo. Primero, destacamos el uso de la palabra “mamá”. Al ponerla en forma de diálogo, la palabra se oye. Así, al escuchar a Elvira pronunciar esta palabra, el lector se convierte en el interlocutor del personaje lo que lo involucra aún más en el espacio de intimidad del personaje.

Además, la palabra no se oye de cualquier manera. Sabiendo que Elvira está enferma se puede imaginar que se pronuncia dolorosamente. Por consiguiente, la palabra expresa el dolor y eso impulsa al lector a sentir el dolor *con* el personaje. De ahí, consideramos que las estrategias, que abarcan la palabra “mamá”, le dan aún más valor e importancia. La palabra expresa también el placer y la seguridad. Al contrario del dolor que se experimenta en la cárcel, el placer y la seguridad se experimentan dentro del sueño como se ve en esta cita:

Y le fascina la música que escucha en la radio. [...]. Pero su padre ha prohibido terminantemente a su madre que aliente las fantasías de la niña. Y su madre, doña Martina, apaga la radio en cuanto siente llegar a su marido. Ella no cree que las canciones sean obscenas, aun así, apaga la radio para que él no se enfade. (Chacón 2002, p.22)

Aquí, el placer es proporcionado por el hecho de que sea la madre la que le permite escuchar música y que es algo que “le fascina” y que “alient[a] sus fantasías”. Mientras que el sentimiento de seguridad se proporciona por el hecho de que sea la madre quien apaga la radio. Al apagarla para que el padre no se enfade, consideramos que la madre quiere proteger a su hija lo que proporciona a Elvira un sentimiento de seguridad. Al poder percibir estos sentimientos, el lector está de nuevo involucrado en la intimidad y la subjetividad del personaje. Al manifestar diferentes emociones, la palabra permite al lector visualizar que está habiendo un cambio de horizonte. El dolor se oye dentro del espacio de encierro mientras que el placer y la seguridad se experimentan dentro del espacio de intimidad representado mediante el sueño.

La segunda manera de activar el sentido auditivo es por medio del uso de un campo semántico relacionado al sonido. Ciertamente, las palabras como “música”, “escuchar”, “radio”, “ser

cantante” ayudan a cumplir esta connotación y así invitan al lector a experimentar lo que el personaje está experimentado en su sueño.

Asimismo, observamos un pedazo de la letra de una canción³, en cursiva, “*ojos verdes, verdes como la albahaca... [...]... y el verde, verde limón*” (Chacón 2002, p.22). La letra de la canción se mezcla, también, en la narración del sueño lo que enfatiza que es lo que Elvira oye en su sueño. También, creemos que, si la canción forma parte de la realidad del lector, entonces, al leer esta escena, el lector oirá la canción en su mente como si accediera al espacio íntimo de Elvira. Así, la significación de la pragmática de esta escena logra una intersubjetividad entre el personaje y el lector. El campo semántico y el pedazo de la letra de esta canción impulsan al lector a entrar en el espacio íntimo de Elvira y a compartir lo que ella dice y oye.

Además, queremos destacar el sentido olfativo que también juega un papel importante en la constitución del espacio. El sentido olfativo se activa en esta escena con las palabras: “huele”, “mandarinas”, “naranjas”, “el zumo de las medias naranjas” (Chacón 2002, p.22-24) que permiten al lector acceder a las sensaciones personales del personaje. Este campo semántico se observa en la narración del sueño y de lo que está pasando en la cárcel. En efecto, sabemos que Elvira huele mandarinas dentro de su sueño y al fin nos enteramos de que sus compañeras de prisión le dan “zumo de medias naranjas” lo que explica por qué huele mandarinas. Aquí se visualiza la conexión entre los dos espacios lo que enfatiza la percepción del sueño.

2.2.1. **Efecto en la lectura**

Como lo hemos mencionado previamente, Iser (1980) dice que a lo largo de la lectura el lector se ve obligado a ajustar el horizonte (pp.99-103). En este capítulo, las metáforas abarcadas dentro de la prolepsis interna, así como el uso de la palabra “mamá” son temas que activan la atención del lector para identificar que está habiendo un cambio de horizonte representado, en nuestro caso, por un cambio de espacio recurrente a lo largo del capítulo. El primer horizonte es el espacio de encierro, la cárcel, en el cual se encuentra físicamente Elvira. Sin embargo, al detenerse en estos aspectos, el lector accede al espacio de intimidad de Elvira escenificado a través del sueño.

³ *Ojos verdes* es una canción de los años 30 y fue compuesta por Rafael León, Manuel Quiroga y Salvador Valverde (Román, 2018).

No obstante, el lector va más allá que el acceso al sueño del personaje. Las percepciones auditivas y olfativas, que acabamos de señalar, permiten al lector oír y oler lo que el personaje oye, la canción, su madre y lo que huele, las mandarinas. Por consiguiente, el lector no solo accede al sueño sino a las percepciones corporales y las emociones del personaje que el sueño le proporciona como dolor, placer y seguridad. Asimismo, consideramos que las percepciones auditivas y olfativas están relacionadas a la casa de Elvira, otro espacio de intimidad, que se describe a través de las sensaciones físicas del personaje. Así, el lector no la visualiza, más bien la percibe.

La canción es otro tema que activa la atención del lector. Al mezclar la letra de la canción en la narración del sueño, se impulsa al lector a oírla en su mente (especialmente si está canción es algo conocido por parte del lector) accediendo al sueño del personaje. De esta manera, el lector experimenta el sueño del personaje oyendo lo que ella oye. Así el lector vive el sueño con el personaje.

Por todo ello, opinamos que esta escena prepara a una respuesta emocional por parte del lector. Mediante la configuración del espacio de intimidad, Chacón consigue, aquí, impulsar al lector a experimentar y a compartir la experiencia del personaje. Esta experiencia del espacio de la cárcel se visualiza aquí por una separación entre los personajes que están en la cárcel y su familia afuera. Se visualiza cómo la única manera de reunirse con ellos es a través de un sueño. También, las percepciones corporales del personaje invitan al lector a identificarse con sus propias percepciones para experimentar la experiencia subjetiva del personaje.

2.3. Extracto 3: el cuaderno azul de Hortensia

Seguidamente, analizaremos una escena del capítulo quince que pone en escena a Hortensia y el cuaderno azul que también refleja claramente el espacio de intimidad:

La mujer que iba a morir escribe en su cuaderno azul. Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, como las Trece Rosas. Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días. Reme le está haciendo la

trenza. Escribe en su diario que a la extremeña le han debido de pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí. Dicen que estuvo dos años en Olivenza, con la pena de muerte. Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar. A todo el mundo le pregunta lo mismo.

– ¿Has visto el mar?

– ¿Cómo es el mar?

Escribe que Elvira se ha puesto buena y que la galería entera está castigada, la chivata también. Escribe que las han castigado a todas con el peor de los castigos. Escribe y escribe mientras Reme la peina. (Chacón 2002, p. 58).

En este fragmento, Hortensia está escribiendo en el cuaderno azul, un regalo de Felipe, que recibió cuando ya estaba en la cárcel. Aquí, accedemos de nuevo a un espacio simbólico que es el espacio de intimidad de Hortensia representado por el cuaderno azul. Eso se logra gracias a las figuras literarias y los recursos narrativos como detallaremos a continuación.

Varias estrategias son usadas para poner de relieve el espacio en el cual entra el lector. La primera estrategia que proponemos es el uso de la prolepsis interna. En el primer renglón, la prolepsis interna indica al lector el destino de la protagonista y así da a la escena un efecto trágico. En efecto, al saber el destino de la protagonista de antemano se percibe un fatalismo que produce un sentimiento de compasión por la protagonista. Mejía M. (1993) explica que la esencia de lo trágico “es aquello que nos inspira temor y que suscita en nosotros compasión cuando otro lo padece” (p.89). Continúa diciendo que son las heridas y la muerte que más tememos y cuando suceden a un inocente, nos inspiran compasión (Mejía M. 1993, p.89). Así, al encontrarse dentro de la prolepsis interna, el cuaderno adquiere un valor trágico que despierta la compasión ya que será una de las únicas cosas que quedará de la experiencia carcelaria de Hortensia. Además, opinamos que el cuaderno se vuelve dominante en la narración en esta escena ya que cautiva aún más la atención del lector al saber que es el que contará la historia de Hortensia. Así el foco se centra en su contenido, o sea, lo que Hortensia escribe. Esta estrategia resalta que el espacio se centra, ahora, en el espacio del cuaderno y lo que representa, la intimidad de Hortensia.

En la misma línea, consideramos el cuaderno como espacio íntimo en el cual Hortensia comparte su vida carcelaria y está con su familia sin estar realmente con ella. El cuaderno se transforma así en una extensión de su ser lo que le permitiría sobrevivir a través de él. En su clásico trabajo sobre el espacio, Bachelard (1957) discute la idea del afuera y del dentro

(p.206). Explica que la oposición entre el dentro y el afuera no se limita a la evidencia geométrica y que la perspectiva del afuera y del dentro se puede revertir (Bachelard 1957, pp. 202-206). Así, lo que experimenta Hortensia se sitúa dentro de ella, pero al ponerlo por escrito lo desplaza afuera en el cuaderno azul transformándolo en un espacio de intimidad. Eso se enfatiza mediante la frase “escribe en” dado que la preposición “en” expresa, en este contexto, el lugar *dentro* del cual se encontrará su experiencia. También, Bachelard (1957) afirma que es a menudo por la concentración del espacio íntimo lo más reducido que la dialéctica del dentro y del fuera toma toda su fuerza (p.205). Consideramos que, en este espacio carcelario, el personaje no tiene intimidad y de ahí la necesidad de extenderla mediante la escritura en un diario.

Otra estrategia textual que destacamos es la repetición de la palabra “escribe”. Según Genette (1980), la importancia de un evento se acentúa repitiéndolo (pp.115-118). Por consiguiente, la repetición de “escribe” subraya, en esta escena, la importancia del acto de escribir y enfatiza la importancia del cuaderno azul y su contenido. Eso se logra también mediante la posición de la palabra en las oraciones. Al disponer la palabra al comienzo de las oraciones, se destaca aún más la prominencia de la escritura. Además, esta repetición proporciona la activación del sentido auditivo del lector. En efecto, al repetir la palabra “escribe” tantas veces en un párrafo corto se crea la percepción de un eco que resuena en la mente del lector.

Luego, queremos proponer que, en esta escena, se consigue una verosimilitud que permite al lector sentir *con* el personaje. En primer lugar, nos referimos a la referencia a las *Trece Rosas*. Al mencionar las *Trece Rosas* se incluye un hecho real dentro de la escena y eso pone la historia de Hortensia en el contexto de este hecho. Al incluir su historia en este contexto resulta más verosímil la propia experiencia del personaje. No solo la experiencia resulta verosímil sino los pensamientos del personaje en relación con este hecho. En efecto, Iser (1980) explica que las normas de las realidades sociales tienen una significación determinada en sus contextos pragmáticos, pero estas normas adquieren significaciones insospechadas cuando se quitan de sus contextos originales (p.93). Por consiguiente, en el contexto diegético de la novela, la referencia a las *Trece Rosas*⁴ adquiere una significación nueva. Ésta indica al lector que Hortensia está relacionando lo que pasó a estas mujeres con su propio destino lo

⁴ El cinco de agosto de 1939, trece chicas fueron fusiladas en el cementerio del Este en Madrid. Con el tiempo, fueron apodadas las Trece Rosas (El Mundo España 2019).

que enfatiza la prolepsis y el sentimiento de fatalismo. La referencia revela así el pensamiento resignado del personaje.

La verosimilitud se logra también mediante la escritura de las preguntas de Tomasa en forma de diálogo. Los guiones, así como el inicio de un nuevo párrafo para escribir las preguntas ponen de relieve la puesta en escena de un diálogo. De ahí que, al saber que Hortensia escribe en su diario, el lector tenga la sensación de leer directamente acerca de la experiencia del personaje compartiendo la escritura del diario.

2.3.1. ***Efecto en la lectura***

En este subcapítulo, examinaremos el efecto que las estrategias señaladas tienen en la lectura. Primero, la importancia y el valor trágico que se da al diario, a través de su incorporación en la prolepsis interna y del énfasis sobre el acto de escribir, impulsan al lector a entender el cuaderno como la llave del fragmento que abre el espacio de intimidad del personaje. Así, este aspecto es otro tema que sobresale y activa la atención del lector para identificar que está habiendo un cambio de horizonte que es un cambio de espacio, de la cárcel al contenido del diario. Además, el espacio de intimidad del personaje al que accede el lector se conforma también mediante la estrategia de la verosimilitud. Ésta da la sensación de leer, más bien la página propia del diario que la de la novela y así de acceder a los pensamientos personales del personaje. Por consiguiente, eso impulsa también al lector a entrar en este espacio de intimidad de la protagonista teniendo la sensación de leer lo que está escribiendo

También, enfatizado por la repetición y la resonancia de la de la palabra “escribe”, el acto de escribir revela la importancia del diario, pero también pone énfasis en lo que Hortensia está escribiendo. Así, el lector se da cuenta que está cambiando de espacio y que entra en el espacio de intimidad simbolizado por el cuaderno azul. Por lo tanto, el lector puede compartir la experiencia personal e íntima del personaje leyendo lo que escribe en su diario ya que, así, accede a sus pensamientos y su expresión personal de los sucesos.

Al poner énfasis en el diario y la escritura, el lector se debe de leer la página de la novela como si fuera una página del diario. Así se puede entender que Hortensia la está escribiendo para el lector, como si fuera el destinatario del diario. Así, el lector debe identificar que se vuelve interlocutor del personaje. El lector puede ahí ajustar el horizonte para entender que no solo se trata del cuaderno azul sino de la obra en sí. Así, consideramos este aspecto como un

tema que activa la atención del lector para que ajuste el horizonte y entienda el cuaderno azul como una metáfora de la obra que pasará de una generación a otra describiendo de manera ficcional lo experimentado de las consecuencias de la Guerra Civil.

En el mismo sentido, como lo mencionamos, el cuaderno azul es lo que va a quedar de Hortensia, de su experiencia e intimidad. Más adelante en la novela se sabe que el cuaderno pasa a su hija y de esta manera se crea una continuidad con el pasado. Por eso, queremos proponer el cuaderno azul como unos lugares de memoria. En efecto, Nora (n.d) explica que los lugares de memoria “son, en primer lugar restos” y “la forma extrema donde subsiste una consciencia conmemorativa en una historia que la convoca porque la ignora” (cap.I). Añade que la razón fundamental de un lugar de memoria es parar el tiempo, así como inmortalizar la muerte (Nora, n.d, Cap. III). En el cuaderno permanece la consciencia conmemorativa de Hortensia y de ahí, el cuaderno permite, en el mundo diegético, parar el tiempo, inmortalizar la muerte y la experiencia de Hortensia.

3. Discusión final.

El análisis de la configuración del espacio en *LVD* pone en evidencia el lado polidimensional del espacio y como dentro de una escena se conforman nuevos espacios gracias a las estrategias textuales incluyendo las figuras literarias y las técnicas narrativas. En las escenas estudiadas, las estrategias impulsan al lector a identificar un cambio de espacio y así de la cárcel, el lector entra en el espacio de intimidad de ciertos personajes. Al llevar a cabo el análisis y así visualizar el espacio de intimidad, mostramos cómo el espacio literario puede ser más que un espacio de actuación. En nuestro caso es un espacio simbólico que da acceso a la experiencia.

Además, a lo largo del análisis, discutimos que Chacón recurre a varias estrategias textuales para convocar al lector, transportándolo a la intimidad individual de los personajes. En los ejemplos dados, se fue mostrando que el espacio literario de *LVD* se crea mediante varias técnicas narrativas, como la focalización o la prolepsis, pero también mediante la activación de la función conativa del lenguaje apelando a los sentidos de los lectores tal como los sentidos auditivos, olfativos y del gusto. Así, se logra la activación de lo sensorial en la conformación del espacio. Igualmente, vimos la importancia de la disposición de ciertas

palabras en el texto y como, al disponerlas de una cierta manera se guía al lector para que entienda la importancia de éstas en relación con el texto y el espacio.

Mostramos también los efectos de las estrategias textuales en la lectura. En efecto, el lector debe realizar un ajuste de horizonte e identificar el nuevo espacio que se configura en las escenas. Por consiguiente, el ajuste de horizonte corresponde, en nuestro caso, a un cambio de espacio y eso impulsa al lector a entrar en el espacio de la intimidad de los personajes lo que se logra mediante la activación de ciertos sentidos y sensaciones que proporciona el texto. Espacio que se abre mediante las palabras, las técnicas narrativas y la disposición de las palabras en el texto. Chacón, al llevar al lector a otros espacios, lo lleva a un mundo de subjetividad y de intimidad individual de estas mujeres presas. También, este cambio de horizonte nos muestra cómo se accede a lo íntimo en un espacio de encierro en el cual no existe la intimidad.

Así en esta obra, el espacio de intimidad simbolizado por la consciencia, el sueño y el cuaderno, se opone al espacio de encierro y así se oponen las perspectivas de estos dos espacios. Esto es un ejemplo interesante de la modalidad de oposición de perspectivas descrita por Iser (1980, p.101). El lector percibe, por un lado, la perspectiva del espacio de encierro: la cárcel, que se opone claramente al espacio de la intimidad. Esta disposición, en nuestro caso, se usa para identificar las consecuencias del espacio de encierro. La intimidad solo se adquiere mediante el espacio del sueño, de la consciencia y de la escritura. También este espacio permite a los personajes reunirse con sus familias lo que se opone al espacio de la cárcel en la cual los personajes son separados de sus familias. De ahí, el espacio de encierro se pone en conflicto con la perspectiva del otro espacio presente en las escenas: el espacio de intimidad.

A partir de la discusión llevada a cabo se puede entonces postular que el texto materializa un espacio simbólico, representado en la novela por el espacio de la intimidad de ciertos personajes. *LVD* convoca al lector a imaginar y percibir la experiencia individual de algunos personajes mediante la configuración de un espacio simbólico. De este modo, pensamos que esta tesina puede ser útil para completar los estudios realizados anteriormente sobre la obra ya que se visualiza la importancia del elemento espacial de *LVD*, así como esta configuración juega un papel importante en el acto de leer. Además, opinamos que la novela destaca una memoria histórica individual en relación con el espacio de intimidad.

Por último, queremos proponer, para investigaciones futuras, un estudio del espacio de la obra completa ya que, por limitación del estudio solo nos centramos en tres escenas. Pensamos que será interesante estudiar todas las escenas que ponen de relieve un espacio de intimidad y constatar los efectos en la lectura con una visión más amplia. También, un estudio comparativo del elemento espacial de novelas que tratan el tema de la Guerra Civil y los efectos en la lectura, podría, quizás, destacar un patrón común en esas novelas.

4. Bibliografía

4.1. Fuentes primarias:

Chacón, D. *La voz dormida*. (2002). Madrid: Debolsillo., 2016 Impreso.

4.2. Fuentes secundarias:

Alonso Lera, J. A. (2006). *Un enfoque polidimensional del espacio literario*. Madrid. EPOS, XXII. 237-252. Disponible en: doi.org/10.5944/epos.22.2006.10517. 28/02/2020.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'Espace*. Paris : Presses Universitaires de France. Impreso.

Bobes Naves, M. D. C. (1985). *Teoría general de la novela: Semiología de la Regenta*. Madrid: Gredos. Disponible en:

https://www.academia.edu/40280980/MAR%C3%8DA_DEL_CARMEN_BOBES_NAVES_TEORIA_GENERAL_DE_LA_NOVELA_SEMIOLOG%C3%8DA_DE_LA_REGENTA_and_BIBLIOTECA_ROM%C3%81NICA_HISP%C3%81NICA_EDITORIAL_GREDOS_MADRID. 11/05/2020.

Christenson, E. (2012). *El coro en La Voz Dormida: Análisis de las voces polifónicas*.

Examensarbete: Höskolan Dalarna. Disponible en: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:583211/FULLTEXT03>. 11/05/2020.

El Mundo España. (2019). La historia de las Trece Rosas de las que habla Javier Ortega Smith. *El Mundo España*. Disponible en:

<https://www.elmundo.es/espana/2019/10/04/5d973534fc6c8323338b4637.html>. 11/05/2020.

- Fox, M. (2012). Espacios físicos, emotivos y simbólicos en *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón. En: Alemela, M, García Lorenzo, M., Guzmán, H., Sanfilippo, M. (2012). *Mujeres a la conquista de espacios*. 87-110. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (Jane E. Lewin, Trans.). Ithaca, New York: Cornell University Press. (Trabajo original publicado en 1972). Impreso.
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins University Press. Impreso.
- Jakobson, R. (1983). *Lingüística y poética*. (2.ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo veintiuno editores.
- Jouve, P. J. (1967). *Poésie: Mélodrame, Maires*. Mercure de France.
- Liikanen, E. (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual*. Tesis Doctoral. Universidad de Helsinki y Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/155185/elpapeld.pdf?sequence=1>. 11/05/2020.
- Mejía M., J. F. (1993). *La comprensión aristotélica de lo trágico*. Santafé de Bogotá, Colombia: Universitas Philosophica 21. 73-94
- Nora, P. (n.d). Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares. En Nora, P. *Les lieux de mémoire : 1 : La république*. Paris: Gallimard. Traducción para uso exclusivo de la cátedra seminario de historia argentina prof. Fernando Jumar C.U.R.Z.A. Univ. Nacional del Comahue. (Trabajo original publicado en 1984).
- Román, M. (2018). La historia poco conocida de “ojos verdes”, 30 aniversario de la muerte de Quiroga. *Libertad Digital*. Disponible en: <https://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2018-12-17/la-historia-poco-conocida-de-ojos-verdes-30-aniversario-muerte-de-quiroya-1276629879/>. 11/05/2020.

Ryan, M. L. (2014). Space. En: Hühn, Peter et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponible en: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>. 11/05/2020

Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Impreso.

Wachowska, J. (2012). *El universo carcelario femenino del régimen Franquista: entre historia, (pos)memoria y la novela histórica actual*. Universidad Adam Mickiewicz de Poznań. Sociocriticism. XXVII. 175-214.