



DE LA  
**CRÍTICA**  
REVISTA LITERARIA

CORO / Vol. 3, año 2013. CELYL – UNEFM

NÚMERO 3



*Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”  
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Lydda Franco Farías”*

**Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”  
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Lydda Franco Farías”**

# *De la Crítica*

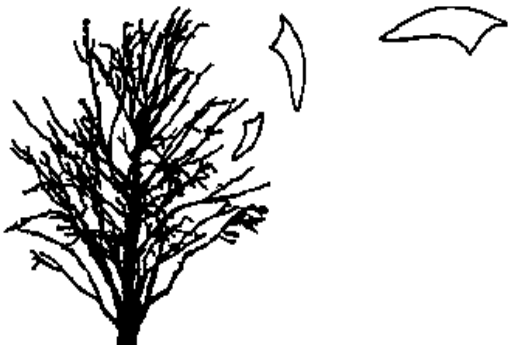
**REVISTA DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA N° 3**

**Coro - 2013**

---

*Maylen Sosa Silva*  
**JEFA DEL CENTRO**

---



DE LA  
**CRÍTICA**  
REVISTA LITERARIA

*Omacel Espinoza*  
**DIRECTOR**

**COMITÉ DE ARBITRAJE:**

Prof. José Nava (UNEFM)

Prof. Jesús Madriz (UNEFM)

Prof. Wilmara Borges (UNEFM)

Prof. Omacel Espinoza (UNEFM)

Prof. José Gregorio Vílchez (LUZ)

---

**Aproximación a la estructura semiótica de los relatos de Luis Brito García en  
Rajatabla.....6**

Nohemí Chirinos

**De la pintura a la literatura: representación de las obras plásticas en la novela *Elogio de la  
Madrasta* de Mario Vargas Llosa.....**

Daniela Campos

**Doña Bárbara: proyecto civilizador y metamorfosis de un  
país.....**

Wilmará Borges

**Construcción del rostro femenino en la transexual de Cheila. Una Casa pa' Maita de  
Eduardo Barnerena (2009).....**

Mirna Mendoza e Írida García

**Formación de los personajes femeninos en la novela *Ifigenia* de Teresa de la  
Parra.....**

Marec Rodía y Neibis Naranjo

**Fotografía y Literatura o Fragmentos de un Discurso  
Fotográfico.....**

Cristina Gutiérrez

# **Aproximación a la estructura semiótica de los relatos de Luis Brito García en Rajatabla**

Nohemí Chirinos  
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda  
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela  
nohemic59@hotmail.com

## **Resumen**

La presente investigación está contextualizada en la semiótica como ciencia de los signos. Intenta adentrarse más o menos profundamente en las principales teorías semióticas que proponen métodos semióticos para el análisis de textos. Para ello se hizo un planteamiento del problema enmarcado en el hecho literario. Se propuso como objetivo general analizar la estructura semiótico-narrativa de los relatos de Luis Brito García compilados en su libro *Rajatabla*. Metodológicamente se hizo una selección de la sección del libro titulada *Trama*, constituida por seis narraciones a las cuales se les aplicó el método semiótico para la realización del análisis. La revisión teórica de autores como Saussure, Barthes, Eco, Greimas y Pierce orientó el análisis estructural de los relatos. Finalmente se exponen las conclusiones a las que se llegó con la culminación de la investigación.

**Palabras clave:** relatos, estructura semiótica, literatura, lingüística, análisis

## **Approach to the semiotic structure of Luis Brito Garcia's stories in Rajatabla**

### **Abstract**

This research is contextualized in semiotics as a science of signs. It tries to go much deeper into the main semiotic theories that propose semiotic methods for analyzing texts. To this end, an approach to the problem was framed in the literary event. It was proposed as a general objective to analyze the semiotic-narrative structure of the stories by Luis Brito García compiled in his book *Rajatabla*. Methodologically, a selection was completed in the section of the book titled *Trama*, made up of six stories to which it was applied the semiotic method for performing the analysis. The theoretical review of authors like Saussure, Barthes, Eco, Greimas and Pierce guided the structural analysis of narratives. Finally, the conclusions that were reached with the completion of the investigation are presented at the end of this paper.

**Keywords:** stories, semiotic structure, literature, linguistics, analysis

## **Una aproximación lingüística al estudio de los relatos**

La literatura venezolana en la época moderna y contemporánea ha sido testigo del surgimiento de variadas formas de textualización en prosa, específicamente en los textos narrativos, relatos breves, que se configuran como grandes entramados de estructuras semióticas de infinita riqueza lingüística y cultural. Los relatos, constituyen una forma breve, acaso sencilla, de “contar”, de relatar hechos, reales o ficticios, según la perspectiva del narrador.

Una aproximación al estudio de los relatos implica indagar en la lingüística del texto narrativo, describiendo su esencia al abordar todos los niveles del sistema lingüístico allí expresados, hasta llegar a la semiótica narrativa, donde se sostiene todo el universo de significación que encierra el relato como discurso.

Tomando como premisa que en investigaciones recientes se ha buscado destacar los estudios semióticos como parte fundamental de estudios lingüísticos complejos e integrales, se intenta partir de las principales teorías semióticas propuestas por autores como Saussure, Pierce, Greimas, Eco y Barthes, para lograr un análisis de la estructura semiótica de los relatos de Rajatabla, indagando entre otras cosas en el lenguaje mismo allí contenido, interpretando sus signos.

De esta manera, la narrativa se constituye como una realidad social codificada a través del lenguaje que expresa y simboliza el sistema semántico de dos niveles de interpretación: el lenguaje como medio de reflexión sobre las cosas y el lenguaje como medio de acción sobre las cosas. En palabras de Halliday, en su obra *El lenguaje como semiótica social* “Una realidad social (o una “cultura”) es en sí un edificio de significados, una construcción semiótica. Desde esa perspectiva, el lenguaje es uno de los sistemas semióticos que constituyen una cultura; un sistema distinto en cuanto a que también sirve como sistema de codificación para muchos de los demás (aunque no para todos).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto se propone esta investigación la cual intenta hacer un análisis de la estructura semiótica de los relatos de la sección “Trama” de Rajatabla, de Luis Britto García. Para ello, se hizo una revisión teórico-metodológica de la semiótica, se seleccionó un corpus para el análisis y se partió de las teorías de los autores como sustento del análisis mismo.

## **El cuento como semiótica narrativa**

El discurso literario se destaca por concentrar en él una serie de elementos lingüísticos que caracterizan su estructura narrativa. Particularmente, el caso de los cuentos cortos y los relatos evidencian la existencia de una serie de códigos, símbolos y aspectos temáticos y semánticos propios de una semiótica narrativa cargada de una infinidad de signos que configuran la estructura lingüística del texto literario. Así, este discurso intenta explicitar algunos temas propios de un contexto sociocultural, generalmente pertenecientes a una época determinada, utilizando sus propias marcas discursivas y su propio estilo narrativo.

En el discurso narrativo se distingue “lo narrado” entendido, de acuerdo con Zecchetto (2006:299) como “la historia relatada y la organización que tienen en ella sus personajes, los eventos y sucesos que viven, los lugares donde se mueven y su relación con los tiempos que transcurren, las cosas u objetos del escenario espacio-temporal, los elementos causales que enlazan un hecho con otro que explican los comportamiento de los personajes”.

Lo anteriormente expuesto, desnuda la estructura narrativa del relato, la cual es organizada por la gramática narrativa a través de unas reglas propias de este tipo de discurso, que busca contar hechos relacionados con la vida (real, imaginaria, ficticia, etc) del hombre.

Como lo indica Barthes (1977:2) “...el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida”.

### **El discurso de ficción en Rajatabla de Luis Britto García**

La cuentística hispanoamericana tiene la particularidad de ser una derivación del romanticismo, por lo que los cuentos y relatos pertenecientes al extenso universo de cuentos hispanos presentan implicaciones filosóficas que dan cuenta de una conexión entre las convicciones políticas y sociales de sus autores y las clases dominantes de las naciones que constituyen la América Hispana.

En el caso de la literatura venezolana se tienen datos de la prodigiosa producción literaria que emergió en la década de los años setenta del siglo XX donde, entre otras cosas, se revelan diferentes interacciones que tienen lugar en la configuración semiótica textual de los relatos. Destaca aquí la obra de Luis Britto García cuya propuesta toca la esencia de una realidad contextual referida principalmente a la guerrilla urbana venezolana a través de un discurso de ficción testimonial que invade cada uno de los relatos y novelas. Así, destaca la obra de cuentos breves titulada *Rajatabla* como nueva propuesta narrativa que implica toda una semiosis lingüístico-cultural que responde a la visión filosófica del autor.

Los relatos presentados en *Rajatabla* constituyen una propuesta literaria distinta narrada a través de una técnica y un estilo eficaz, con audaces propósitos de influir en la concepción ideológica de los lectores. Específicamente la sección Trama comprendida por seis relatos (*Cacería*; *Los subconscientes*; *Amo, amas*; *El extraño caso*; *Locura*; y *Sueño*) relatan todos, con diferentes aproximaciones a un mismo tema, ideas referidas al cuestionamiento del hombre en el universo, su sentido impreciso ante las circunstancias, su estado de indefensión a los propios cánones impuestos y su poca capacidad, en muchos casos, de reaccionar ante una verdad que le explota en el rostro. Tal como lo expresa Caldera (2009:108) “Los relatos de Trama, partiendo de un mismo principio de construcción, la inversión, rasgo recurrente en *RAJATABLA*, presenta un narrador que revela una crítica primordialmente contra la enseñanza del conocimiento, contra el psicoanálisis, contra el matrimonio, contra los valores de la moral dominante, en la medida en que éstos evidencian y propician una alianza con las estructuras de poder”.

Los elementos expuestos anteriormente conducen a plantear una investigación que indague en los aspectos semióticos que determinan la obra del autor, específicamente la sección Trama, contenida en *Rajatabla* destacando principalmente todo aquello que sea nombrable como signo cargado de infinitas y profundas significaciones y que además aporten nuevas formas de aproximación al discurso literario a través de instrumentos semio-lingüísticos.

### **Dentro de la trama de *Rajatabla***

En principio, se puede decir que la sección “Trama” del libro de relatos *Rajatabla*, está constituida por seis narraciones, dirigidas a criticar a través de la parodia, la reificación en el conocimiento científico y filosófico, así como la incompatibilidad del hombre con las instituciones sociales. El primer relato de la sección, “*Cacería*”, establece una reflexión crítica sobre el saber que se presenta como fin inalcanzable, (el absoluto) al cual se intenta llegar a



través de la travesía del falso saber. En el relato, el enunciado “Nadie ha podido cazar nunca un Absoluto, los ejemplares exhibidos en las universidades son de cartón piedra” (2004:138) es bastante elocuente en la intención del autor.

En este sentido, se evidencia que hay una cantidad importante de elementos ausentes que incitan al lector a un pensamiento filosófico que trascienda el mero observar de unos hechos para ser capaz de desentrañar significados más complejos implicados en el discurso. Es aquí pertinente lo aseverado por Adam y Lorda (1999:14) “Cuando narramos eliminamos de nuestros relatos- tengan o no motivación literaria- aquellos hechos que nos parecen irrelevantes para la finalidad de la narración y los complementamos- aunque sea de modo brevísimo- con evaluaciones o comentarios sobre lo narrado”. Así lo hace Britto García cuando concluye el relato “Vas por la selva y continuamente te preguntas cosas” (2004:138). Es pues, el modo en que el autor juega con el discurso de la narración, al agregar o suprimir elementos que hagan del relato el universo de significación que él quiere mostrar.

Las narraciones que siguen, como “Los subconscientes”, Locura y Sueño apuntan al campo psicológico. Hay un marcado énfasis en la esfera del absurdo, de las oposiciones que marcan los límites entre lo real y lo imaginario que aborda tangencialmente el universo de la semiótica cuando el autor relata que “los subconscientes tienen a su vez subconscientes. Sucesión vertiginosa de los mundos, yuxtaposición inimaginable de los universos. Cada objeto es en el mismo instante infinitas cosas para infinitas personas, que son una misma” (2004:141) Es, como lo refiere el autor, un mundo de viceversas.

Esta misma reflexión se observa en el relato “Locura” que puede resumirse como el cuestionamiento del verdadero estado de lucidez y del sentido lógico de las cosas. “Durante la locura el mundo fluye sin conexión con la lógica, aparece un ojo en la pared, faces de Gorgona bajan del techo, las paredes rezuman sangre, ciclos repetitivos del tiempo. Antes de estar curado me imaginaba un mundo regido por moldes fijos que llamábamos lógica [...] Objetos delirantes que no cambiaban constantemente de forma ni de significado sino que eran casi siempre los mismos” (2004:146-147).

Por su parte, Sueño es “una pesadilla donde nada es como lo que vives”. Britto sigue cuestionando el sentido lógico del mundo, intentando penetrar en el intelecto de los lectores al colocarlos en una suerte de ensoñación que le haga aprehender más profundamente el sentido de las cosas. “No sabes a ciencia cierta a qué civilización perteneces, a aquella a la que alguna vez perteneciste donde se creía preferible no vivir a vivir sin honor o a ésta donde debes morir antes que vivir contaminado y huyes para preparar los rituales hieráticos de ese uso ya casi

olvidado, lamuerte”. (2004:149)

Los otros dos relatos, “Amo, amas” y “El extraño caso” constituyen cuestionamiento constante a las convenciones sociales centrales que organizan nuestra civilización como por ejemplo el matrimonio. Amo, amas es un universo semiótico dominado por oposiciones: paraíso/infierno, proximidad/lejanía, subyugado a unas reglas que se transgreden en silencio. “El secreto, la soledad, la insatisfacción protegen todavía tu amor y la eternidad de tu amor” (2004:143).

Finalmente, El extraño caso expone el tratamiento del doble, desde una perspectiva moral, esto es, "el hombre está formado por una doble naturaleza: la del Bien y la del Mal, ambas igualmente auténticas; por lo tanto, el hombre no es uno solo sino siempre dos". Los enunciados del relato, a través del recurso de la metáfora dibujan esa concepción del autor: “De repente Mister Hyde comenzó a cambiar su comportamiento por efecto de un bebedizo que tomaba y de inmediato sufría una transformación aterradora [...] se transformaba clandestinamente en esa bestia espantosa que llaman ciudadano respetable[...]se aprovechaba de su aspecto inofensivo y cobraba honorarios profesionales, daba conferencias, recibía homenajes, hacía negocios, escribía para la prensa seria...” (2004:144-145)

En palabras de Caldera : “El nombre TRAMA que engloba esta quinta sección del libro, parece abrir la "trama" de la subjetividad que linda con el vértigo, la locura y el absurdo: la imposibilidad del saber; el mal, más terrible por oculto, que se esconde detrás de la fachada del bien; la imposibilidad del verbo amar; las figuras insensatas de los sueños; o los otros que somos en el interior de nosotros mismos confluyen en la trama que es la filigrana misma del texto” (2009:108).

Desde una perspectiva semiótica, los relatos “Cacería”, “Los Subconscientes”, “Amo, amas”, “El extraño caso”, “Locura” y “Sueño” están organizados a través de una sintagmática que contextualiza el macrorelato Trama. Tal como lo plantea Saussure en una de sus antinomias metodológicas (sintagma/paradigma), la organización de las narraciones en su consecución narrativa muestran el orden en que se suceden las ideas (sintagma) así como los elementos presentes que conducen a la asociación mental de categorías (paradigmas).

Se evidencian aquí una serie de oposiciones que podrían responder a las reflexiones semiológicas de Saussure tales como el Subconsciente / el Yo; Ateo/religioso; Guerras/victorias; abominación y blasfemias/anunciación del Paraíso (en Los Subconscientes), signos que constituyen el mundo de viceversas que describe el autor.

Este entramado de signos también queda en evidencia en Amo, amas al poner de manifiesto las oposiciones paraíso/infierno; proximidad/lejanía. En “El extraño caso” está constituido por la oposición que rige todo el relato: el bien/el mal. En Locura la oposición más clara y evidente es la idea locura/lucidez, en tanto que en Sueño es realidad/fantasia.

Las ideas de oposición constantes que atraviesan la estructura narrativa del discurso constituyen las relaciones paradigmáticas establecidas en el texto, que en el caso concreto de los relatos analizados corresponden a los paradigmas por oposición. Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas suceden en el interior del sistema lingüístico y se dan, en la construcción de oraciones, al producirse el discurso (las primeras) y fuera del habla (en la mente) las segundas.

Por otra parte, en relación con los postulados de Barthes se observa en los relatos de Trama una serie de connotaciones en los signos propias de la filosofía del autor. Aunque con implicaciones lingüísticas de otra naturaleza que tocan las esferas de la lingüística del texto y que Barthes aclara en su Introducción al análisis estructural de los relatos donde afirma que “La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (1977:8), la connotación se hace presente constantemente en los signos allí expresados.

Es evidente que los temas abordados por el autor, así como su particular forma de presentarlos están cargados de signos que aducen a profundas significaciones que trascienden el plano de la denotación y se instalan en la connotación para poder significar lo que el autor intenta plasmar. El “Absoluto” al que se refiere en el relato Cacería, es buen ejemplo para establecer los límites entre denotación y connotación a que se refiere Barthes. El absoluto, en su sentido denotativo implica algo “ilimitado, sin restricción”. En el relato, alude al conocimiento, que según plantea el autor, es siempre limitado en el mundo, sin posibilidad de que algún día llegue a materializarse de manera total, completa. “Nadie ha podido cazar un Absoluto nunca, los ejemplares exhibidos en las universidades son de cartón piedra”. También “los mundos” y “los universos” que se yuxtaponen en Los Subconscientes remiten a significaciones mucho más trascendentales que el mero concepto que tenemos de estas palabras.

En este mismo orden de ideas, se puede nombrar el “bebedizo” al que hace mención en El extraño caso. En su acepción más simple se trata de una bebida medicinal cuyas propiedades evidentemente han de ser curativas. En el relato el efecto del bebedizo es una “transformación

aterradora” para transformar al hombre en una “bestia espantosa que llaman ciudadano respetable”.

En relación con el modelo de Umberto Eco, se puede decir que los relatos de Trama están cargados de metáforas como instrumentos semióticos de significación. En “Cacería” se observa la presencia metafórica del signo selva que está en lugar del mundo mismo. Así lo evidencian los enunciados iniciales del relato: “vas por la selva, y continuamente te preguntas cosas, qué es esta selva, qué haces en ella, porqué esta y no otra, qué vida es esta, qué piensas cazar, si al final nunca, nadie, ha sacado nada, por más que los grandes cazadores todos cuenten historias, cómo va a ser” (2004:137)

El discurso metafórico dice mucho más de lo que la simple descripción del mundo y el conocimiento filosófico que de él se tenga pueda expresar en su extensión exacta y necesaria. El falso saber que se utiliza como travesía para llegar al Absoluto (el conocimiento) recrea toda una situación “verosímil” construida a través del recurso de la metáfora.

Desde una perspectiva greimasiana la semiótica narrativa de los relatos de Trama expresa visualmente una lógica de oposiciones que se da entre los componentes semánticos de los relatos. Tal como lo expresa Zecchetto (1999:139) “Esos componentes se pueden traducir en valores, creencias o propiedades de los objetos semióticos”.

El relato Sueño es buen ejemplo de esa lógica de oposiciones entre los componentes semánticos del relato. Los valores, creencias y propiedades de los objetos semióticos se evidencian en la configuración textual del relato al referirse al “mundo”, la “civilización” los “jardines terrestres” el “arte” la “muerte”, el “hambre” “la sirena que te despierta”, “el trabajo”, “la jerarquía”, la “irremediable realidad y la vida irremediable”. Estos objetos semióticos conducen a la creación del cuadrado semiótico representado por la oposición fundamental que configura todo el relato: realidad/fantasía.

Así el cuadrado podría quedar representado a través de la oposición de estas categorías tal como se presenta a continuación:

Cuando el autor del relato escribe “soñabas con el mundo donde no existe la necesidad del trabajo, no existían los palacios proteicos, no existían los vastos jardines terrestres en donde crecen los árboles que son filosofías y ricas flores dialécticas” (2004:148) alude a la “no realidad”, que anula a uno de los contrarios, en este caso la fantasía, dándole existencia al elemento de implicación mencionado. Sin embargo, evidencia la coexistencia de los contrarios cuando afirma “y como escupida mancillada lacerada como si hubieras herido de muerte al

mundo tuyo, de ti se retiran los sonidos las estructuras los cristales de música las arpas líquidas los versos algebraicos pues los has traicionado les has llevado noticias de tu sueño has permitido su perduración”, refiriéndose a esa fantasía que tiene presencia en el sentido existencial del hombre. La no fantasía del relato puede encontrarse en los enunciados que afirman “y comprendes que no debes persistir, que en alguna civilización pasada se creyó preferible no vivir a vivir sin honor que en ésta debes morir antes que vivir contaminado y huyes para preparar los rituales hieráticos de ese uso ya casi olvidado, la muerte, que es ahora una sirena que te despierta y el inicio de una abominable colmena y un capataz con armadura contra motines y bastón eléctrico que te acorrala y te pateo y te arrastra mientras ruges y arrojando espumarajos te debates pues has comprendido que tu pesadilla era la otra”.

En síntesis, los elementos que aparecen en la línea horizontal arriba se entienden como contrarios (realidad-fantasía), los cuales a su vez presuponen la relación de los elementos subordinados que da lugar a la relación de los subcontrarios (no realidad-no fantasía). Éstos a su vez se implican unos a otros, esto es, la realidad implica a la no realidad y la fantasía implica a la no fantasía.

Finalmente, desde la perspectiva de Pierce, los relatos representan una realidad que puede ser comprendida a través de las tres categorías propuestas en su teoría. Los relatos de Trama nos dan como Primeridad la sensación de ironía que se percibe en cada uno de los textos. Como ejemplo podemos citar los enunciados de El extraño caso que dicen: “Mi amigo ponía rostro de mosquita muerta sonreía, sus maneras eran un trasunto de fineza como un rayo comprendí la verdad: mi amigo se transformaba clandestinamente en esa bestia espantosa que llaman un ciudadano respetable” (2004:144).

En este orden de ideas, la Secundidad, entendida en el sentido pierceano, sería el hecho narrativo mismo, ya que los relatos constituyen una forma de contar algo, para lo cual el autor se sirve de la narratividad, explicada en el basamento teórico de la presente investigación.

Por su parte, la categoría de la Terceridad en el caso de los relatos podría estar representada por la cuentística hispanoamericana, lo que en términos más concretos podría nombrarse como literatura hispanoamericana.

### **A modo de cierre**

Las teorías semióticas constituyen a la vez la teoría y el método para la investigación científica para el análisis de un texto de cualquier naturaleza (textos verbo-visuales).

Respecto a los recursos lingüísticos utilizados en la construcción del texto, Rajatabla constituye una propuesta de transgresión con la normativa tradicional literaria, relacionada con una preocupación por innovar la presentación de la anécdota, los personajes, la técnica, el lenguaje; y la utilización de vías humorísticas, irónicas, absurdas o paródicas, reveladoras de una intuición e investigación profundas de los dominios de la modernidad.

Los aportes de los semiólogos desde el inicio de esta disciplina con Ferdinand de Saussure, resultan los principales insumos con que cuenta la semiótica para el análisis de textos.

El texto literario tiene la particularidad de valerse principalmente de recursos semiolingüísticos para la construcción de su estructura narrativa.

### Referencias

Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubalina (1999). *Lingüística de textos narrativos*. Ariel Lingüística.

Barthes, Roland (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Versión

digital. Britto García, Luis (2004). *Rajatabla*. Monte Ávila Editores Latinoamericana

Caldera, Reina (2009). *Transgresión y violencia en los cuentos de rajatabla*. Versión

digital. Halliday, M.A.K. (1998). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura

Económica. Magariños de Morentin, Juan (2007). *Manual de metodología semiótica*.

Versión digital.

Niño Rojas, Víctor Miguel (2007). *Fundamentos de semiótica y lingüística*. Ecoe Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2005). *Semiótica y lingüística aplicadas al español*. Ecoe Ediciones.

Zecchetto, Victorino (2006). *La danza de los signos. Nociones de semiótica genera*. La Crujía Ediciones.

Zecchetto, Victorino (coordinador) (1999). *Seis semiólogos en busca del lector*. Ediciones Ciccus La Crujía.

**De la pintura a la literatura: representación de las obras plásticas en la novela *Elogio de la Madrastra* de Mario Vargas Llosa**

Autora: Daniela Campos  
Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela  
danielacampos87@gmail.com

**Resumen**

La hibridez ha alcanzado los estudios literarios. La literatura, al articularse con otras artes, logra llegar a un intercambio discursivo abriendo un diálogo entre espacios disímiles, por ejemplo entre la literatura y la pintura, creando un territorio habitado de muchas figuras, una de ellas es la ékfrasis, y según Heffernan en *Museum of words*, es una "representación verbal de una representación visual" (1993:3), por lo tanto resulta una mimesis doble, es decir, una especie de intervención de la literatura en la pintura. Este estudio intenta articular estas artes, la literatura y la pintura, en la novela *Elogio de la Madrastra* (1988) de Mario Vargas Llosa; cómo funciona la ékfrasis dentro de la obra y revisar cómo se entretajan ambos tejidos discursivos.

**Palabras clave:** literatura, pintura, ékfrasis.

**From painting to literature: representation of plastic works in the novel *Elogio de la Madrastra* from Mario Vargas Llosa**

**Abstract**

Hybridity has reached literary studies. The literature, related with other arts, reaches a discursive exchange, opening a dialogue between dissimilar spaces, for example between literature and painting, creating a territory inhabited by many figures, one of which is the ekphrasis, according to Heffernan in *Museum of words*, it is a "verbal representation of a visual representation" (1993: 3), therefore it is a double mimesis, it means, a kind of intervention of literature in painting. This study attempts to articulate these arts, literature and painting, in the novel *Elogio de la madrastra* (1988) by Mario Vargas Llosa; to revise how the ekphrasis works within the work and review how both discursive structures are woven.

**Keywords:** literature, painting, ekphrasis.

El movimiento vanguardista abrió las ventanas de las artes, dio paso al diálogo entre espacios disímiles, los acercó y buscó la manera de hilvanarlos dentro de una misma línea temática. Es así como se articulan el arte de la pintura con el arte de las palabras: la literatura. Estos espacios opuestos, al unirse forman un puente conector donde las artes quedan suspendidas en una suerte de entre. Como lo afirma Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*:

[...] Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio (1988:29).

Un entre, un espacio de crisis que no necesariamente debe apuntar a lo negativo, sino que abre, entrelaza, conecta, comunica y también delimita espacios. Un espacio fronterizo donde habita el lugar de los fluidos. Ese pensamiento intermedio, en este caso entre la pintura y la literatura, da paso a un territorio habitado de muchas figuras, una de ellas es la écfrasis, y según Heffernan en *Museum of words*, es una representación verbal de una representación visual (1993:3), por lo tanto resulta una mimesis doble, es decir, una especie de intervención de la literatura en la pintura o en palabras de Riffaterre, en “La ilusión de écfrasis”: “el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica” (2000:162), y exige una descripción o interpretación de la imagen pictórica. Sin embargo, presenta ciertas dificultades por el hecho de representar lo irrepresentable, pues la palabra intenta decir la imagen expuesta, pero ¿cómo describir lo que la palabra no alcanza decir? La écfrasis, o lo ecfástico, no tiende a proponer una traducción literal de la pintura, sino: “[...] lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor –o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor” (Riffaterre 2000:174). No se trata de un calco verbal de la pintura sino de un discurso interpretativo donde ambas artes busquen complementarse y articular sus signos, donde haya una correspondencia entre el símbolo y el discurso.

En la novela del reciente nobel peruano Mario Vargas Llosa *Elogio de la Madrastra* (1988), hay toda una articulación entre la pintura y la literatura. El texto



narrativo se construye entrelazando varias pinturas, seis en total, tanto de autores renacentistas como contemporáneos. Cada pintura corresponde con las acciones que se van desencadenando en la novela. Sin embargo, las tres últimas imágenes pictóricas presentan ciertas dificultades al momento de ser estudiadas, por cuanto la correspondencia con la historia es muy sugerente y supone una interpretación, es decir una lectura hermenéutica. Es una novela fragmentaria, pues entrelaza un capítulo de la novela con un capítulo del texto pictórico, que bien podrían leerse de forma separada, pero sí las urde un mismo hilo temático: una glorificación al cuerpo femenino.

Esta novela presenta en su portada una pintura de Bronzino, titulada Alegoría del Amor (1560), que vendría a ser una suerte de representación gráfica de la historia general. La imagen muestra dos personajes principales, Venus y Eros en una posición erótica que evoca un juego de seducción; también aparece Crono, señor del tiempo, descubriendo el engaño. Esta representación vendría a ser ese círculo amoroso entre Doña Lucrecia (la madrastra), Fonchito (el hijo) y Don Rigoberto (el padre) que se desenvuelve dentro del hogar y generará la tragedia de la trama. Una trama descrita desde la intimidad del hogar y desde la historia universal del arte plástico.

La primera pintura aparecida en la historia erótica de Vargas Llosa es la de Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges (1648), del pintor Jacob Jordaens. Esta pintura muestra a una mujer entrando al lecho conyugal, con un ligero manto casi transparente cubriéndola a medias, dejando ver toda su desnudez de espalda; y la contemplan Candaules y Gides desde la ventana escondidos tras la cortina:

[...] Lucrecia entró poco después, flotando en una vaporosa túnica semitransparente, de seda blanca, con filigrana de encaje en los puños, el cuello y el ruedo. Llevaba un collar de perlas, una cofia y envolvían sus pies unas chinelas de madera y fieltro, de tacón alto. La tuve así un buen rato, gustándola con los ojos y regalándole a mi buen ministro ese espectáculo para dioses. Y mientras la contemplaba y pensaba en que Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó de deseo. Sin decir palabra avance sobre ella, la hice rodar sobre el lecho y la monté [...] (1988:9).

Este fragmento va describiendo lo mostrado por la pintura y, además, narra los hechos ocurridos antes y después de lo expuesto plásticamente. Aquí hay un ajuste en cuanto a lo que muestra la pintura y lo narrado en la historia, pero también hay como una especie de movilidad y secuencia del escenario. Es la escena capturada en tela y la continuidad de la imagen que la palabra le otorga.

En la pintura *Diana después de su baño* (1742), de François Boucher, el autor, de alguna manera, interviene en los elementos que “esconde” el cuadro, los exhibe y los pone en acción para así hilvanar la temática expuesta: “[...] El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos.” (Vargas Llosa 1988: 19). En este fragmento ciertamente hay una descripción de la pintura, pero también hay una suerte de secuencia de las acciones de los personajes, tanto expuestos como ocultos, es como si la pintura sirviese de escenificación para una inmediata concatenación de hechos, como si los personajes tuviesen vida propia y la pintura sólo vendría a ser una especie de tiempo congelado que eterniza la imagen: “[...] Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa.” (Vargas Llosa 1988: 21). Vemos que ambas ilustraciones expuestas dan la sensación de un escenario continuo y esa imagen mostrada es sólo la apertura o el cierre de lo narrado. Justamente, Krieger en su estudio crítico *El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria*, habla de esa posible incapacidad de la palabra por lo estático: “[...] Pero todo intento por parte de la secuencia verbal de detenerse en una figura [...] se verá inevitablemente acompañado por una tendencia a librarse en lo temporal del coto limitado de la imagen sensible y detenida” (Krieger 2000: 142). La palabra sugiere una continuidad enunciativa; la pintura una imagen inmovilizada. La cadena enunciativa se detiene en la imagen, la muestra y continúa una historia. La palabra es fluida. Coincidiendo con este comentario, Riffaterre dice: “la tendencia de la écfrasis a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está representando” (2000: 166). La écfrasis puede funcionar también como elemento enunciativo de un pasado o de un futuro de la imagen pictórica, como antecedente y continuidad.

En el apartado *Venus con amor y música* de Tiziano se evidencia una

descripción detallada de la composición pictórica. Anuncia la función de cada personaje dentro la pintura: la del pianista, quien le aporta atmósfera musical al lecho erótico y la figura del pequeñín, llamado Amor, que aviva el ansia erótica de la Venus para luego colmarse de pasiones con Don Rigoberto. Vemos cómo estas pinturas representan fantasías eróticas propiciadas por el personaje de Don Rigoberto: “[...] «Tú no eres tú sino mi fantasía», dice ella que le susurra cuando la ama. «Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo».” (Vargas Llosa 1988: 29). La lujuria se enciende por medio de las representaciones de estos símbolos mitológicos plasmados en las pinturas que colecciona el esposo de Doña Lucrecia. Aquí la écfrasis funciona como motivación de “los actos y las emociones de los personajes” (Riffaterre 2000: 162). Y el personaje de Don Rigoberto hace uso de las pinturas eróticas renacentistas para recrear fantasías sexuales con su querida esposa Doña Lucrecia.

Ahora bien, a medida que la historia avanza y paulatinamente los acontecimientos suceden, tanto la historia como la atmósfera se van oscureciendo, es decir, la trama comienza a tensarse y los personajes de Doña Lucrecia y Fonchito sucumben ante los deseos despertados por ambos. Digamos que materializan el triángulo amoroso sugerido con anterioridad. Las pinturas intercaladas que siguen en la novela ya no son evocaciones eróticas, ahora aparecen pinturas contemporáneas, como Cabeza I (1948) de Francis Bacon, que muestra una figura de medidas desproporcionadas, de poca belleza, fracturada, hedionda; una especie de monstruo encerrado dentro de una caja de cristal. Dentro de la novela esta semblanza se describe minuciosamente y relata su historia, una historia que, si se quiere, rompe con el hilo que urde la novela, pero que si se lee a contrapelo, una lectura hermenéutica, podría funcionar como el oscurecimiento y la fealdad de lo humano; una figura que funciona sólo para el goce y la iniciación sexual, y, en la cual, de alguna manera, han caído los personajes de Doña Lucrecia y Fonchito al protagonizar el incesto: “Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete” (Vargas Llosa 1988: 35).

En la pintura de Fernando de Szyszlo, Camino a Mendieta 10 (1977), lo abstracto abre paso a lo concreto. Si bien es cierto hay una descripción de la pintura, también lo es el hecho de ajustar o articular formas; colores con emociones, sensaciones interpretadas por medio de imágenes indefinidas. Aquí se podría hablar de la écfrasis literaria como función simbólica - como enuncia Riffaterre- pues el fragmento de esta pintura, más que descriptiva o decorativa, manifiesta las movilizaciones internas que siente el personaje de Doña Lucrecia. Entonces la

pintura viene a funcionar como elemento simbólico de emociones internas:

Sí, vida mía, aquello que yace sobre la piedra ceremonial (o, si prefieres, el decorado prehispánico), esa hechura viscosa de llagas malvas y tenues membranas, de negras oquedades y glándulas que supuran grises, soy yo misma. Entiéndeme: yo, vista de adentro y de abajo, cuando tú me calcinas y me exprimes. Yo, erupcionando y derramándome bajo tu atenta mirada libertina de varón que oficio con eficiencia y, ahora, contempla y filosofa. (Vargas Llosa 1988: 44).

Ahora no son las descripciones aduladoras de Don Rigoberto hacia su esposa, sino la misma Doña Lucrecia describe las emociones encontradas, luego de consumarse el deseo despertado entre ella y Fonchito. La pintura abstracta muestra formas indefinidas como también lo es el sentir de Doña Lucrecia. Se podría aludir en este apartado que “la mimesis de la imagen está sustituida por derivaciones verbales” (Riffattere, 2000: 163), pues hay como un forzamiento por ajustar la imagen pictórica al discurso, por abarcar más de lo mostrado pictóricamente. Sin embargo, Krieger dicta: “[...] puesto que son lenguaje, estas representaciones no son arbitrarias, porque los signos están firmemente ligados a sus referentes mediante el sistema inamovible de la hermenéutica ontológica” (2000: 151). Se tiene que el discurso de esta pintura corresponde al discurso hermenéutico del ser, evitando una posible arbitrariedad en el mismo. Es un discurso que expone los signos que la imagen pictórica sugiere.

La pintura que cierra esta novela es La Anunciación (1437) de Fra Angelico, aquí sí hay una fractura evidente con la temática de la novela. No se podría hablar de texto ecrástico por la ausencia de descripción e interpretación de esta imagen pictórica. La narración de esta pintura es precisamente su ausencia, es decir, se narra desde el recuerdo y las emociones e incertidumbres que despierta en María la aparición del Ángel Gabriel. Ya no se narra la descripción de la pintura como tal, sino las movilizaciones internas causadas por el acontecimiento. En este caso se estaría hablando de otro tipo de figura de este espacio fronterizo entre la literatura y la pintura llamado *tableau vivant* (arte viviente), desprendido de la noción de “uso” y que no es más que textos funcionando como el llenado de emociones pictóricas.

Esta novela de Vargas Llosa se construye con las artes plásticas. Aquí se vislumbra un hecho dialogante entre la imagen pictórica y los acontecimientos narrados. Por su parte, las pinturas de Bacon y Szyszlo podrían funcionar como elemento reflector de los personajes

protagonistas del incesto. Si bien es cierto que al inicio del texto las pinturas dialogan de forma directa con el juego erótico que exalta la novela; seguidamente ese diálogo se va dispersando y rompe, si se quiere, con la armonía temática. La pintura Cabeza I de Bacon crea un distanciamiento discursivo que bien podría acercarse por el oscurecimiento y la fealdad humana despertados en los personajes participantes del incesto, pero no hay esa correspondencia inmediata que venía suscitando la historia. Y, finalmente La Anunciación termina con la secuencia écfrástica y funda una nueva figura dentro de la novela con una nueva significación.

Elogio de la Madrastra es una novela experimental que juega con los opuestos, los acerca creando un diálogo entre la pintura y la literatura. Es una verdadera exaltación a la figura femenina en su máximo potencial erótico.

#### **Referencias:**

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción: José Vázquez Pérez.-. Pre textos, Valencia.

Heffernan, James (1993): *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago press.

Krieger, M (2000): *El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria, en Literatura y pintura*. Coordinado por Antonio Monegal. Lecturas, Madrid.

Riffaterre, Michael (2000): *La ilusión de écfrasis, en Literatura y pintura*. Coordinado por Antonio Monegal. Lecturas, Madrid.

Vargas Llosa, Mario ([1988]1998): *Elogio de la madrastra*. Grijalbo, México.

## **Doña Bárbara: proyecto civilizador y metamorfosis de un país**

Prof. Wilmara Borges  
Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”. Coro-Falcón  
[wilmarasoledad@hotmail.com](mailto:wilmarasoledad@hotmail.com)

### **Resumen**

Cuando se habla de literatura, no se habla solo de “arte escrito” sino (y sobre todo) de una estructura clave de dominación mediante la cual, más allá del encuentro del escritor consigo mismo, de la búsqueda interior y de las motivaciones personales, se ponen en juego elementos de tipo ideológico, político e histórico propios del contexto que envuelve al autor y que por tanto su obra no puede escapar de ellos. En el caso de lo que se ha llamado literatura nacionalista estos elementos no están implícitos, sino que constituyen el fundamento de la obra, ya que las mismas responden a los ideales de un proyecto de Estado-nación enmarcado en un sistema que trasciende al país y que se ha denominado sistema-mundo, el cual pretende unificar u homogeneizar el pensamiento de los individuos en función de los intereses de los agentes de poder. En Venezuela, una de las obras literarias de orden nacionalista de mayor trascendencia en Hispanoamérica ha sido Doña Bárbara del escritor Rómulo Gallegos; en esta novela se conjugan varios elementos que trascienden al campo literario pero que están expuestos en un lenguaje cargado de figuras estéticas que hacen de la obra una pieza artística cuyo discurso de dominación y contenido histórico forman parte de un todo indisoluble que constituye el objeto de análisis del presente ensayo, en el cual se abordan tres aspectos básicos: visión general de la obra, la superstición del bárbaro y la educación del civilizado. Cabe destacar que aunque son más los aspectos que pueden abordarse de la obra, los tres que se señalan son suficientes para mostrar la visión historicista de la novela, el proyecto civilizador planteado a través de la misma y el discurso de dominación presente.

**Palabras clave:** Proceso histórico, superstición, proyecto civilizador.

## **Doña Bárbara: civilizing project and metamorphosis of a country**

### **Abstract**

When speaking of literature, we do not talk only of "writing art" but (especially) of a key structure of domination through which, beyond the writer finding himself, his inner search and personal motivations, there come into play elements of ideological, political and historical context that surround the author and therefore his work cannot escape them. In the case of what has been called nationalistic literature, these elements are not implicit but are the foundation of the work, since they correspond to the ideals of a nation-state project framed in a system that transcends the country and has been called system-world, which aims to unify or standardize the thinking of individuals in the interests of agents in power. In Venezuela, one of the literary works of nationalist order of greatest importance in Latin America has been Dona Barbara from writer Romulo Gallegos; in this novel there can be found several elements that go beyond the literary field but are exposed in a language full of aesthetic figures that make the work a piece of art, whose discourse of domination and historical content are part of an indivisible whole which is the subject of analysis of this work, in which three basics are

addressed: the overview of the novel, the superstition of the barbarian and the education of the civilized. Note that although there are more issues that can be addressed in the work, the three listed are sufficient to show the historicist vision of the novel, the civilizing project proposed by it and the discourse of domination present.

**Keywords:** historical process, superstition, civilizing project.

Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, es una obra literaria compleja, ya que configura a través de cada personaje y las situaciones que viven una parte de la historia venezolana, describiendo mediante los diálogos características y condiciones comunes a una región del país. De manera que cada capítulo está constituido por representaciones simbólicas que aluden, por un lado, a una realidad palpable, y por otro a un proyecto de país “ideal”.

Respecto a los personajes, Rómulo Gallegos encarna en Barbarita (quien más adelante se convertirá en Doña Bárbara) a la Venezuela aborígen y dibuja el destino trágico de esta Venezuela a través del personaje a quien presenta como una dulce, bella y cándida mestiza que se refugia en un hombre llamado Asdrúbal (que representa la figura del cacique venezolano). Los piratas que iban a bordo de la embarcación donde también viajaban Asdrúbal y Barbarita vienen a representar a los conquistadores, éstos asesinan a Asdrúbal y violan uno tras otro a Barbarita; Gallegos sintetiza la escena a través de un símil que bien vale la pena citar:

Reflejos de hoguera empurpuraban la oscuridad de la noche; óyese salvaje gritería. Es la caza del gaván. Los indios encienden fogatas de paja en torno a los pantanos inaccesibles, el ave levanta el vuelo, asustada por la algarabía, y sus alas se tiñen de rosa al calor del fuego entre las tinieblas profundas; pero, de pronto, los cazadores enmudecen y apagan rápidamente las hogueras, y el ave, encandilada, cae indefensa al alcance de las manos. Algo semejante ha acontecido en la vida de Barbarita. El amor de Asdrúbal fue un vuelo breve, un aletazo apenas, a los destellos del primer sentimiento puro que albergó en su corazón, brutalmente apagado para siempre por la violencia de los hombres, cazadores de placer.<sup>1</sup>

1 Gallegos, R. Doña Bárbara. Pp36-37

Es así como Barbarita se transforma en Doña Bárbara “La devoradora de Hombres” este personaje es producto de la violación, el engaño, la explotación y la maldad en su sentido más pleno; para llegar a este personaje Barbarita se interna un tiempo en las profundidades de la selva donde madura el rencor, la avaricia, la lujuria, la maldad y aprende secretos de hechicería, además madura también físicamente adquiriendo unabelleza perturbadora; todo ello representa el proceso histórico mediante el cual Venezuela pasa de ser un país aborígen a ser un país

agropecuario.

El ícono de Doña Bárbara, es según el mismo autor símbolo de lo que estaba ocurriendo en Venezuela en 1927 en los campos de historia política (Gallegos, R. Doña Brbara. P4), es decir que este personaje viene a encarnar a Juan Vicente Gómez, sin embargo hay características de Doña bárbara que escapan a la personalidad de este dictador, por lo que es posible pensar que más allá de representar a una persona (sin negar esta posibilidad) se trata de la representación de una colectividad que Gallegos describe a través de Doña Bárbara como supersticiosa, avara, lujuriosa, inculta, insensible, impenetrable e incapaz de coexistir con “la civilización”. De modo, que se puede encontraren Doña Bárbara el símbolo de la Venezuela agraria, pero no de la clase campesina, sino dela clase latifundista.

Por su parte, el campesinado venezolano está representado en la figura de Marisela, quien es hija de Doña Bárbara, pero ésta no la reconoce como tal y la abandona a su suerte, negándole lo que por derecho le corresponde. Gallegos describe a este personaje como una criatura montaraz, greñuda, mugrienta, descalza y mal cubierta por un traje vuelto jirones (Ibidem p81), así es Marisela hasta que la encuentra Santos Luzardo y por un acto de compasión la transforma en gente (Ibidem p83)

Santos Luzardo, por su parte es, en la obra de Gallegos, el símbolo de la civilización; este personaje es construido con una conjunción de elementos que se configuran en un discurso que describe las pautas a seguir para llegar a la civilización. Se trata de un personaje que nace en medio de la llanura (donde habita la barbarie), vive sus primeros años en medio de gente sin educación, pero muy joven se muda a Caracas e inicia sus estudios alcanzando el grado de Doctor en leyes. Vive en medio de gente de alta categoría y finos modales y su mayor ilusión es llegar a la cumbre de la civilización que está bien lejos de Caracas: ¡Europa!

Caracas no era sino un pueblo grande –un poco más grande que aquel destruido por los Luzardo entre sí-, con mil puertas espirituales abiertas al asalto de los hombres de presa, algo muy distante todavía de la ciudad ideal, complicada y perfecta como un cerebro, adonde toda excitación va a convertirse en idea y de donde toda reacción que parte lleva el sello de la eficacia consciente y como este ideal solo parecía realizado en la vieja y civilizadora Europa , acarició el propósito de expatriarse definitivamente en cuanto concluyera estudios universitarios (Ibidem p 32)

De modo que el discurso de Gallegos apunta hacia que si existe la posibilidad de que la barbarie se civilice, pero para ello necesita salir de su entorno y dirigir la mirada a Europa o cuanto menos a lo que más se le acerque a ella..



Cuando Luzardo regresa (ya civilizado) a Altamira (que es el escenario de la obra), sus características físicas chocan con la realidad de la llanura y son mal vistas por el hombre del llano, pero luego serán el ideal de éste. La descripción que hace Gallegos de este personaje es más pormenorizada que la que hace del resto y en ello se percibe un interés del autor en exaltar al hombre civilizado sobre el bárbaro. Bien es pertinente citar tal descripción de Luzardo:

Pero el concepto que tenía carmelito de la hombría estaba excluido todo lo que descubrió en Santos Luzardo, apenas éste saltó del bongo: la gallardía, que le pareció petulancia, la tersura del rostro, la delicadeza del cutis ya sollamado por la delicadeza del resol de unos días de viaje, rasurado el bigote, que es atributo de machos, los modales afables, que le parecieron amanerados, el desusado traje de montar, aquel saco tan entallado, aquellos calzones tan holgados arriba y en las rodillas tan ceñidos, puños estrechos en vez de polainas, y corbata, que era demasiado trapo para llevar encima por aquellas soledades (Ibidem p43)

Es notable como esta descripción se corresponde con la del hombre europeo que es el ideal de civilización que se defiende a través de la obra. Este civilizado y civilizador se convierte a su llegada a Altamira en la única esperanza de Marisela, quien por sus propios medios nunca hubiese llegado a “ser gente”.

De manera que Luzardo, más allá de simbolizar a la civilización, representa no a la nueva Venezuela, sino a la esperanza de esa parte del país negado y abandonado por los apoderados de la tierra. Luzardo, representa pues, la Venezuela petrolera.

Al final de la obra, Doña Bárbara se marcha y le deja las tierras que nunca fueron de ella y la custodia de la hija que nunca quiso asumir al hombre esperanzador y civilizador de Altamira: Santos Luzardo. Gallegos metaforiza con esto su visión de la historia inmediata, según él, ese es también el destino de la Venezuela agraria que sucumbe y se desvanece ante la petrolera la cual promete esperanza y civilización a los despojados de sus propias riquezas por la barbarie y la ignorancia.

### **La superstición del bárbaro**

Uno de los elementos que Gallegos señala como propio de la barbarie es la superstición; en este sentido, la característica que hace de Doña Bárbara el ser más temido y despreciable del llano es su brujería, todo lo demás parece ser moldeable, pero su fama de hechicera es lo que hace del personaje una mujer dañera.

Gallegos hace énfasis en esta característica como la más clara muestra de lo salvaje lo más lejano a la civilización, tal es su interés en hacer ver esto que le dedica un capítulo completo de su obra [Capítulo VII de la primera parte (“El Familiar”)] a la narración de los daños que por medio de brujería está acostumbrada hacer Doña Bárbara, pero la narración se da en presencia de Luzardo y este es visto como el único por quien todos aquellos actos de brujería tendrían su fin. Así se manifiesta en la obra:

Y hubiera sido cuento de nunca acabar el de las brujerías de Doña Bárbara si Pajarote no hubiera desviado la charla diciendo:

-Pero ya todo eso se va a acabar. El pitido del araguato que escuchó mi vale María Nieves es el aviso de que ya le ha llegado su hora. Por lo pronto, aquí hemos ganado mucho con que, con la llegada del doctor se le haya acabado el negocio al ladronazo del don Balbino (Gallegos, R. Doña Bárbara. P62)

Es de notar que, Pajarote y María Nieves aunque no practican la brujería creen profundamente en la existencia y en la efectividad de ésta y temen a quienes la practican, no obstante, saben que con la llegada de Luzardo muchas cosas cambiarían y entre ellas la brujería de Doña Bárbara.

Tal es la fijación de Gallegos en este elemento como característico del bárbaro que, en los capítulos finales de la obra, cuando Doña Bárbara desiste de sus artimañas de bruja empieza a desvanecerse su barbarie con toda ella, pese a que sigue siendo asesina y ladrona, ya no es la misma bárbara del principio, pues aquello que le era imperdonable y la hacía más vil ya no estaba en ella.

No obstante, la superstición del bárbaro no se limita a creer en brujería, Rómulo Gallegos alude a una creencia del llano que se extiende por una buena parte de Venezuela y es la referida a los poderes y apariciones de las ánimas a orilla de las carreteras. Al respecto vale citar un pasaje que describe este tipo de creencia popular:

El ánima de Ajirelito –muchas otras hay en todo el llano- era la devoción más popular entre los moradores del cajón de Arauca, quienes nunca se ponían en camino sin encomendársele, ni pasaban cerca de la mata de Ajirelito sin llegarse hasta allá a prenderle una vela o dejarle una limosna. Al efecto, había al pie de uno de los árboles de la mata un techadito de palmas bajo el cual ardían velas votivas y estaba una totuma donde los caminantes depositaban las limosnas, que de cuando en cuando iba a recoger el cura del pueblo inmediato

para las misas que se le dedicaban mensualmente al *Ánima*. Nadie custodiaba este dinero y decíase que no era raro ver ente él onzas y morocotas, pago de promesas hechas en graves trances. En cuanto a la leyenda nada de fantástico tenía: un caminante que fue encontrado muerto al pie de aquel árbol; otro, a quien un día en un mal paso se le ocurrió decir: “*Ánima de Ajirelito sácame con bien*”. Y como saliera bien librado del peligro al pasar por Ajirelito se apeó del caballo, construyó aquel techadito y encendió la primera vela. Lo demás lo hizo el tiempo (Ibidem p63).

Llama la atención el particular parecido que tiene este pasaje de la obra con creencias que aún se mantienen vigentes en varias partes del país, en Falcón por ejemplo, se encuentran las ánimas de Guasare cuya descripción es sumamente parecida a la narrada por Gallegos en voz de Mara Nieves, esto indica que el autor no deja escapar ningún detalle de la venezolanidad, pero la refleja a través de los personajes que deben cambiar su ideología para civilizarse; de modo que su discurso apunta hacia el hecho de que tales creencias van en contra de la civilización, o lo que es lo mismo, son propias de la barbarie.

### **La educación del civilizado**

El concepto de civilización que se maneja en Doña Bárbara se construye desde un ideal europeo, por lo que todo aquello que ate al hombre a sus raíces aborígenes queda fuera de la formación que debe recibir alguien que busque civilizarse. Es por ello que Luzardo reniega de su sangre en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra y cuando, por un momento, la asume empieza a sentir que se convierte en el peor de los bárbaros. Luzardo reflexiona de la siguiente manera:

-si en vez de llevarme a Caracas, mi madre me hubiera dejado por aquí, aprendiendo la ortografía del cuento de *Ño Pernalete*, yo no sería hoy el Doctor, sino el coronel Santos Luzardo, por lo menos par de este bárbaro, y él no se habría atrevido a hablarme con la insolencia que lo ha hecho (Ibidem p185)

A partir de esta reflexión, Luzardo decide tomar la justicia por sus propias manos y corresponder con violencia a la violencia, decide dejarse guiar por “la indolencia del indio que llevaba en la sangre” esto se deduce de una afirmación que el mismo personaje hace capítulos antes en la obra:

-Sofismas- replicó Santos-. Justificaciones de la indolencia del indio que

llevamos en la sangre. Por todo eso, precisamente, es necesario civilizar la llanura: acabar con el empírico y con el cacique, ponerle término al cruzarse de brazos ante la naturaleza y el hombre (Ibidem p161).

Esta afirmación devela el rechazo del civilizado por los orígenes criollos, ya que su formación no solo lo hace mirar con anhelo horizontes extranjeros, sino también con desprecio las raíces aborígenes. Similar es el caso de Marisela quien después de haber recibido la educación civilizadora de Luzardo se vio obligada a volver a su antiguo rancho y cuando observó todo aquello sintió un profundo rechazo por lo que había sido y ya no era, al respecto el narrador de la novela apunta:

Cierto que, ahora como antes, chingas y querevenes del monte daríanle el silvestre pan de su harina, y rebuscando por los rastrojos se encontrarían yucas y topochos; pero ya el paladar rechazaba aquellos groseros alimentos, y para procurárselos ya ella no era aquella criatura brava como un baquirito (Ibidem p 180).

Al calificar de “groseros” los alimentos no procesados que dona la tierra, Gallegos está advirtiendo que una persona civilizada no debe consumirlos; pero más allá de esto hay que volver sobre el principio de la educación del civilizado: la negación de sus propias raíces.

En el caso de Santos Luzardo, este fue educado fuera de su tierra, en Caracas, vivió en el seno de una familia pudiente y creció en un contexto diferente al suyo, por lo que de alguna manera se explica su actitud de rechazo hacia lo propio; pero en el caso de Marisela, quien nunca salió del llano, ni asistió a escuela alguna, ni menos a una universidad; siendo influenciada solo por el empeño de Santos en civilizarla; tal rechazo de lo propio emite un mensaje que se traduce en que para ser civilizado hay que dejar de identificarse con lo que la civilización considera bárbaro, aún y cuando esta sea la única identidad que se tenga.

Por otra parte, Gallegos puntualiza con detalles como debe ser el hombre civilizado a través de la figura de Santos y como debe ser la mujer civilizada a través de Marisela y enfatiza la diferencia y la distancia que debe existir entre ellos por razones de género.

El hombre civilizado debe ser, como se ha dicho de Luzardo, galante, educado, modesto, preparado, bien vestido, de buen hablar, estudiado, valiente, osado, social y razonable; la mujer en cambio, no necesariamente debe ser estudiada, basta que tenga buenos modales y finura, buen vestir y elegancia, pero sobre todo que esté al servicio del hombre. Gallegos presta especial atención a que estas diferencias queden bien marcadas y expone en la voz de Marisela:

-De mañanita me levanto a bañarme. ¡Sabrosa el agua fría! Si oyeras el alboroto que se forma, porque mientras el agua me cae encima, yo estoy canta que canta y junto conmigo los gallos y gallinas, y los patos, y las guacharacas que se paran en el samán. Después me voy a la cocina a ver si ya han colado el café, y en cuanto Santos sale de su cuarto, ya le estoy llevando una taza del más tinto, cerrero, porque así es como le gusta. Después a arreglar la casa. Las manos me quedan ardiendo de tanto darle a la escoba. Si hay que remendar, remiendo, y luego me pongo a estudiar las lecciones. Ya cuando va a ser la hora de que él regrese de la sabana, me meto otra vez a la cocina a prepararle la comida, porque le tiene asco a la cocinera y no come sino lo que yo le preparo. Es maniático con la limpieza. Tengo que estar todo el día detrás de las moscas y espantando las gallinas para que no se metan en la casa. Siempre trae flores de la sabana, pero los floreros ya están llenos con las que yo recojo de los alrededores de la casa (Idibem p135)

Todo esto lo cuenta Marisela a una amiga llena de gusto y orgullo, complacida por todo lo que ha aprendido con el doctor y más adelante alude a lo de su buen vestir todo el día. De modo que lo que el autor expone son los lineamientos para la construcción de una sociedad idealizada al estilo europeo, lo cual inicia con la negación del ser y continúa con la dominación del saber a través del poder.

### **Consideraciones finales**

El proyecto civilizador que Rómulo Gallegos propone a través de su obra Doña Bárbara, no es un plan aislado, propio de la genialidad de un escritor, sino que está enmarcado dentro de todo un sistema que busca homogeneizar las mentalidades y para ello se hace imperioso que las ideas de civilización y barbarie se impongan desde la misma perspectiva a través de todos los medios de comunicación, incluyendo entre ellos la literatura. A este respecto Vásquez y Prez (s/f) afirman que:

Históricamente se han producido visiones universalizadas sobre la homogeneidad de las subjetividades, por lo cual se crearon modelos únicos de sujetos-ciudadanos. No solamente las ciencias han sido promotoras de ello, también este efecto universalizado sobre las identidades-ciudadanas, estuvo – y está – presente en buena parte de la literatura, el cine, la

televisión y por supuesto, la educación, asumiéndose como un proyecto mediático-pedagógico para la construcción unitaria del ser-y-saber

Vázquez y Pérez. Nuevas identidades – otras ciudadanías. P1.

En dicha construcción unitaria del ser-y-saber es en la que participa Doña Bárbara, por ello los modales de Marisela se corresponden con la educación que se implanta en el país para el género femenino, en tanto que el la educación de Santos es la que debe poseer el género masculino; así mismo se plantea que debe desaparecer la barbarie y asumirse la modernidad como un proceso natural y necesario para la subsistencia.

Es por ello que Doña Bárbara se constituye en una obra literaria de obligada lectura, no solo en el país, sino en toda Hispanoamérica, al punto de que es llevada al cine y a la televisión en varios países del continente, entre ellos Argentina y México, así mismo es implantada en Venezuela como parte de la formación de los jóvenes colocándola dentro de los planes educativos de literatura como lectura obligatoria.

Explica Maritza Moyano (2008) que en el proyecto civilizador universal la literatura tiene su rol bien definido:

El ejercicio de la escritura supondrá la puesta en práctica de una función de «mediación intelectual» entre los modelos culturales metropolitanos alineados en una «marcha civilizadora universal» y la necesidad de perfilar internamente el cuerpo y la identidad de una «nación soberana y original» que encuentre su lugar en ese «devenir civilizador» de la historiar.

En el caso de Doña Bárbara se trata específicamente del proyecto civilizador de Venezuela, el cual Gallegos plantea magistralmente desde los rasgos más genéricos hasta los más pequeños detalles.

El hecho de elaborar a cada uno de los personajes de tal manera que quepa en ellos una configuración de las distintas etapas de la historia del país, apartando al héroe civilizador para representar a la Venezuela prometedor de riquezas como lo es la Venezuela petrolera y además hacerlos tan humanos para que su sensibilidad represente la del propio venezolano y aparte de ello exponer a través de sus diálogos el proyecto de civilización implantado a

través de la modernidad, es sin duda un trabajo admirable que hace de Doña Bárbara una obra compleja, tan llena de literatura como de historia, de encanto e intención de dominio de mentalidades.

### **Referencias**

Gallegos, R. *Doña Bárbara*. Panapo. Venezuela, 2007

Vázquez, B. y Pérez, C. *Nuevas identidades – otras ciudadanías*. Universidad Del Zulia. Venezuela, S/F.

### **Referencia electrónica:**

Marisa Moyano , « Literatura, Estado y Nación en el siglo XIX argentino : el poder instituyente del discurso y la configuración de los mitos fundacionales de la identidad », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* , 15 | 2008 ,

[En línea], Puesto en línea el 30 juin 2009. URL : <http://alhim.revues.org/index2892.html>. consultado el 02 de agosto de 2011

**Construcción del rostro femenino en la transexual de Cheila. Una Casa pa' Maita de Eduardo Barberena (2009)**

Mirna Mendoza  
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Coro-Venezuela  
mendezami@gmail.com

Írida García de Molero  
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela  
iridagarcia@cantv.net

**Resumen**

En esa búsqueda del entendimiento y acercamiento a las minorías sociales que han sido estigmatizadas a través de los años, nos encontramos con el tema de la transexualidad. Esta investigación descriptiva-documental toma como corpus de análisis el largometraje venezolano *Cheila, una casa pa` maita* de Eduardo Barberena (2009) bajo un enfoque de estudio semiótico respaldado por los aportes de Deleuze y Guattari, Lottman y Eco. Al culminar con este estudio, podemos apreciar que tenemos una tecnología textual en donde el cuerpo de la transexual en subversión se reivindica a través de su deseo identitario y la construcción de la rostridad femenina representado por construcción del *sujet*, las relaciones de oposición, la recurrencia de flashbacks (recuerdos), las heterotopías, la tematización, la figurativización con el uso de la sinécdoque, la hipérbole, la ironía y lo grotesco; y la presencia del erotismo. La representación de la transexualidad a través de la construcción de su imaginario en la cinematografía venezolana permite al espectador considerar la importancia que la identidad tiene para estos *otros*, a fin de contribuir, por quéno, a la reducción de las fobias en una sociedad esencialmente heteronormada y homofóbica como la nuestra.

**Palabras clave:** homofobia, heteronormativa, lenguaje, cine.

**Building the feminine face of Cheila transsexual in a casa pa' Maita from Eduardo Barberena (2009)**

**Abstract**

In this quest for understanding and approaching the social minorities who have been stigmatized through the years, we came across the subject of transsexuality. This descriptive-documentary research takes as a corpus of analysis Venezuelan film *Cheila, una casa pa` maita* from Eduardo Barberena (2009), with a focus on a semiotic study supported by the contributions of Deleuze and Guattari, Lottman and Eco. When completing this study, we found a textual technology where the body of the transsexual in subversion is vindicated through its identity desire and construction of female faciality represented by construction of the *sujet*, relations of opposition, recurrent flashbacks (memories), heterotopias, theming, the figurativization using synecdoche, hyperbole, irony and the grotesque; and the presence of eroticism. The



representation of transsexuality through his imaginary construction in the Venezuelan film allows the viewer to consider the importance identity has to these other, to contribute, why not, reducing phobias in a society essentially heteronormada and homophobic as ours.

**Keywords:** homophobia, heteronormativa, language cinema.

En la actualidad nos encontramos con películas como *20 centímetros* (2005) de Ramón Salazar, *La piel que habito* (2011) de Almodóvar y *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan. Estos largometrajes coinciden con la temática de la transexualidad. Parece que las minorías determinadas por su diversidad sexual están siendo cada vez más atractivas a la gran pantalla y Venezuela, no se queda atrás con *Cheila, una casa pa maita* (2009), de Eduardo Barberena producida por el apoyo del gobierno venezolano a través de la Villa del Cine.

Ahora bien, ¿cómo este director construye el imaginario de la transexualidad en la cinematografía venezolana? Preciado (2011) retoma la idea, planteada por otros autores, del cuerpo como texto, pero le agrega otro elemento, el texto en un discurso donde la sociedad hegemónica es la heterosexual. La transexualidad, parece surgir esencialmente, de esta idea: una tecnología discursiva dotada de los elementos necesarios para significar y representar la ficción femenina del cuerpo masculino coartado por una sociedad heteronormada a través de recursos lingüísticos unidos a la rostridad propuesta por Deleuze y Guattari (2009). Ellos proponen el uso de la imagen-afección, de la imagen-acción y de la imagen-pensamiento ligada a la caracterización del rostro del cuerpo actuante en el cine, o del cuerpo social y la participación de los mismos en la máquina abstracta del filme que se despliega desde la propia rostridad, para agenciar los regímenes de signos que hacen que la imagen descriptiva en conjunción con la narración, llegue a mostrar el funcionamiento semiótico del rostro como signo-frontera en un modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la semiosfera de la cultura.

En la Semiosfera del cine, “todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (...) fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996:24) fílmica, y cuya existencia hace realidad el acto sígnico particular. El acto sígnico de transexualidad a mostrar en esta investigación es la concreción de la femineidad en un cuerpo masculino que se muestra en una sociedad heteronormada y homofóbica y que al conformar el imaginario cinematográfico no escapa de la dinámica de un cine ficción/crónica que atraviesa la

semiosfera, donde se semiotiza lo que entra de afuera y se convierte en información para el espectador intérprete.

García de Molero (2010:7) hace énfasis en la idea planteada por Deleuze y Guattari en donde:

...el sujeto fílmico del cuerpo actuante en el filme atraviesa una Máquina de rostridad que ve rostros y revela los rasgos de significantes, pues la mirada es indicativa de las líneas de fuga negativa para reterritorializar o positiva para desterritorializar y designificar “lo mismo” en otra interpretación.

Ahora bien, en el largometraje *Cheila, una casa pa maita* (2009) se observa reiteradamente la presencia de una serie de flashbacks (recuerdos) a lo largo del film que ayudan a la construcción del rostro femenino. Vemos a Cheila, desde su niñez como Cheito, mostrando siempre su *sujet femenino* a través de la conformación de su yo mujer: El *sujet Lotmaniano* se relaciona “con la identidad de alguien que se va configurando respecto del “otro” en la narración” (Lotman, 1996:51). Además pueden haber dos tipos de *sujets*: el complejo que cruza la frontera y el sencillo que no lo hace. El *sujet* que asume Cheila es complejo, sufre una serie de transformaciones como se verá a través del análisis.

En ese ir y venir narrativo, pasado y presente, nos encontramos con el primer recuerdo, escena en la cual Cheito está en su graduación de bachiller actuando como orador de orden, luego, se quita la toga y *sale del closet*, muestra su verdadero yo femenino a través de un vestido rojo ceñido al cuerpo, medias panty negras y tacones en frente de su familia, compañeros, profesores (transformación del *sujet*). Todo ese atavaje femenino le permite anclar su femineidad ante los demás. Además se nota el contraste de colores rojo (revestimiento semántico femenino) y azul (revestimiento semántico masculino) en las escenas, especialmente, en el fotograma 4, donde Cheila aparece con su vestido rojo, entre sus compañeros con togas blancas y cuellos azules en el caso de los varones. Veamos:

### **Escena I.**

Acto de graduación de bachiller dónde el joven José Antonio Inciarte alias, Cheito, da el discurso principal por su mención de distinguido:

**Cheito:** Bueno, yo aquí aprendí que para enseñar y descubrirle cosas a otros hay que conocerse, ser coherente, Yo hoy no me gradúo de

maestro... todos lo saben... estos años en contra de mí vine vestido como decía mi cédula pero... como ya no soy más alumno les digo lo que aquí ya todos saben de sobra... y es que nací en un cuerpo equivocado... yo soy mujer y que hoy no me gradúo de maestro sino de maestra, Cheila Mercedes Inciarte, así como me llamo a partir de hoy.



Fotograma 1 Cheito en su discurso de graduación.



## Fotograma 2. Cheila vestida de mujer.

Con relación a los espacios ocupados por el cuerpo femenino de la transexual, tenemos que se maneja una relación de oposición de los espacios públicos vs los espacios privados. La primera heterotopía que se presenta en este largometraje está dada por la ruptura del espacio público diurno. Cheito se muestra como cuerpo femenino en la institución educativa delante sus profesores, compañeros y representantes. En esta escena se observa el rechazo mediante la burla, las risas, el abucheo y la penalización a través de lamirada de la madre en contraposición a la mirada comprensiva de la abuela. Esta escena es muestra de la representación de la transexual durante el día, así como otras que se presentana continuación, en donde se expone este cuerpo en su cotidianidad, aspecto novedoso en las películas venezolanas sexo-genero diversas. El hecho de acoger para este trabajo el término de la sexo-género diversidad y no sólo, sexo diversidad, ha sido el producto de la siguiente reflexión. En la actualidad se sigue usando el término "sexo" por lo de la clasificación tradicional y hegemónica masculino y femenino (sustrato en el cual aún nos movemos) por razones biológico-genéticas del individuo; pero con el paso del tiempo se ha acogido el término "género" como una categoría identitaria producto de reflexiones sociales y culturales de cada individuo (deseo y cuerpo) y así tenemos: las diversidades en ese individuo de sexo masculino que le gustan los masculinos, o ese masculino que se opera y cambia de sexo a femenino y le gustan las mujeres; o sea, que el cambio puede ocurrir unas veces en el sexo, otras en el género o en ambas categorías, como en el caso de la transexual protagonista de este largometraje.



Fotograma 3. Madre y abuela de Cheila.



Fotograma 4. Cheila con sus compañeros.

El rostro femenino se sigue gestando a través de la imagen que la madre inconscientemente refuerza de Cheito en la cual le cede al bebé, para que lo cuide (Flashback-línea de fuga positiva). Asimismo, en esta escena se deja ver el acompañamiento de Moncho, primo y eterno enamorado de Cheila. Ver:

## Escena II

La madre, la abuela y los niños en la cocina. Luego la madre necesita hacer algo y le da el bebé a Cheito.

Mamá: Cheito toma al bebé y después lo acuestas.

Cheito lo agarra y se sienta en la sala. Su primo, Monchito, se sienta a su lado.

La relación entre Cheila y Monchito se comienza a observar desde la niñez. Dentro del discurso, se destacan los componentes semánticos que permitirán organizar el sentido dentro del relato, es así como tenemos a la tematización planteada por Greimas (1983). Con relación a esta, el amor es el eje central de esta narración. Cheila y su primer amor, su primo Barberena introduce y trata de recrear a través de película la relación de amor y deseo entre un hombre heterosexual y una mujer que siente atrapada en un cuerpo de hombre, o sea una

transexual. Ver:



Fotograma 5. Cheito, bebé y Moncho.

De vuelta al presente, Cheila llega a su casa en Venezuela y se encuentra con la abuela. Se ven los avances en su configuración como mujer: cabello largo y teñido, con vestido corto y al cuerpo, tacones, maquillaje y senos. Además de una *sorpresa* que anuncia. Cheila viene acompañada de su pareja, Katty, una joven canadiense. El lesbianismo es otro elemento que ayuda en la construcción de ese rostro femenino. Ver:

### **Escena III**

Abuela: Cheila, son cosas mías o estás como más pechugona... ¿son de verdad?

Cheila: ¿Cómo que no son de verdad? Toque para que vea . ¿Cómo que te da pena? Tú me conoces desde que nací, me has visto desnuda todo el tiempo.

La abuela le toca los senos.

Abuela: ¡Ay sí! ¡Son de verdad!

Cheila: Y eso no es nada para la sorpresa que te tengo.



Fotograma 6. Cheila y Katty llegando de Canadá.

En ese mismo instante, Katty ve una foto de dos niños y le pregunta a Cheila por el niño que se parece a ella. El rostro femenino siempre está presente en la identidad de Cheila y el rostro masculino que le pudieran haber designado en algún momento de su pasado es considerado una máscara o disfraz, o simplemente una fuga negativa en la construcción de su femineidad. Veamos:

#### **Escena IV**

La abuela, el nieto “pelón”, Cheila y su pareja reunidos en la sala. Katty le pregunta a Cheila por una foto donde aparece ella en su niñez vestida de varón.

Cheila: Aquí disfrazada de varoncito... ¿También era bella verdad?



Fotograma 7. Foto de Cheila en la infancia.

Ya en casa, la madre de Cheila le prepara una fiesta de bienvenida. Esta es una celebración de ese cuerpo femenino que se ha construido sin inhibiciones en un país como Canadá, donde entre los pocos países en el mundo, el Estado protege legalmente a los transexuales social, política y quirúrgicamente con relación al cambio de sexo. Ver:

### **Escena V**

Todos reunidos y maita acaba de llegar.

Cheila: Ya llegó maita. Voy a darles la primicia... ¿no hay muchachos, verdad? Ya tengo mi reasignación de género, o sea, que legalmente ya soy mujer. Ya tengo mis papeles, Cheila Mercedes Inciarte, sexo femenino.

Se muestran caras de alegría (abuela), y otras caras desconcertadas (madre y su marido y hermano).

Cheila: Y eso no es nada, muéranse, en un mes (Señala con las manos que se cortara el pene)

Cheila: en un mes y más nada.



En esta escena podemos observar la presencia de la figurativización dentro del discurso de la sexo-género diversidad en el cine venezolano. El pene representa el símbolo que engloba la masculinidad. Por lo que eliminar el pene a través de una vaginoplastia, proceso quirúrgico permitido y realizado en Canadá le permitiría a Cheila finalizar exitosamente la construcción de su femineidad. Greimas (1990), menciona que un discurso es figurativizado cuando el objeto sintáctico recibe un vertimiento semántico que permite al lector reconocerlo como figura.

El revestimiento simbólico del pene lo convierte en una sinécdoque, figura retórica que es usada para expresar la parte por el todo. A continuación vemos como en un flashback, Cheila en su niñez sueña con la desaparición de su masculinidad representada por el falo, a través del ocultamiento.

### **Escena VI**

Cheito de niño tomando un baño desnudo en el patio de la casa, mientras su abuela lava la ropa.

Cheito: Abuela, abuela, mire, como tú y maita, no tengo pipí.

Abuela: ¡muchacho zangano!



Fotograma 8. Cheito muestra su pene.



Fotograma 9. Cheito oculta su pene.



Fotograma 10. Cheito con su cuerpo femenino.

De vuelta al presente, en otra escena Cheila experimenta el deseo (erotismo) del reencuentro físico con su primer amor, Moncho, y así lo manifiesta verbal y gestualmente, a través de su mirada que actúa como máscara para hacer invisibles sus sentimientos.

### **Escena VII**

Aún reunidas en la cocina, Cheila y Katty, conversan sobre la mala situación de la casa mientras la abuela hace las arepas.

Abuela: Me dan ganas de irme con Monchito.

Cheila: Monchito... Monchito

¿Cómo está él?

Abuela: Hermosón, como siempre.

Cheila: Vamos a verlo abuela. Yo voy contigo. Lo dice expresando una gran alegría.



Fotograma 11. Reunidas en la cocina.

A consecuencia de esto, Cheila hace otro viaje al pasado y se muestra en otro momento erótico. Son dos cuerpos reconociéndose y sintiéndose atraídos. Moncho, en su rol masculino, con bigotes y vestido de zorro en negro con la letra “z” blanca en el pecho. Estas características *masculinas* son idealizadas y enfatizadas en la representación de un *súper héroe* (hipérbole).

Mientras, Cheila en su rol femenino, con un vestido de florecitas blancas con rosado, corona, collar, pulseras y zapatos altos. Juegan encerrados en un cuarto, se acuestan, se abrazan, todo en secreto. Cheila disfruta la cercanía corporal de su primo, *su súper héroe* quien la hace sentir *una niña*. Esto se refleja en la sonrisa de Cheila. Sin embargo, desde niños sus deseos se expresan a escondidas de la mirada identitaria penalizadora, en secreto. Ver:

### Escena VIII

Aparecen Cheito de niño y su primo Monchito jugando a mamá y papá. Monchito:

Ya llegue.

Cheito: Voy a acostar al bebé que echa mucha broma.

Se acuestan de lado en la cama y moncho le pone el brazo encima.

Luego tocan la puerta.

Maita: Carajo ¿Qué hacen encerrados allí otra vez?



Fotograma 12. Cheila y Moncho encerrados jugando.



Fotograma 13. Monchito abrazándola.



Fotograma 14. El secreto.

En otro flashback, el grupo familiar nota las características femeninas de Cheito: su voz y comportamiento. La homofobia se deja ver una vez más, a través del rechazo y penalización del grupo. El uso de la palabra mujercita con tono despectivo e irónico que convierte en una parodia el rostro femenino de la transexual.

### **Escena IX**

Maita, su marido y los niños comiendo en la mesa.

Maita: Aprende a Cheito que se come su cosa tranquilo.

Güicho: **Bueno porque es una mujercita.**

Maita: Respete a su hermano. Güicho lo dijo porque se los escuchó a ustedes, dirigiéndose a sus otros hijos.

Cheito: **Claro! Como yo siempre saco buenas notas (tono afeminado)**

Maita: **y tú, (dirigiéndose a Cheito) me dejas este tonito porque por eso es que la gente se ríe de ti (en voz baja).**

Cheila en el camino hacia su femineidad, siempre ha contado con el apoyo de la abuela y el rechazo de la madre. En una escena donde aparece reunida toda la familia en la playa. Cheila les cuenta que dejó de trabajar por lo de su operación y que necesita que se encarguen de los gastos de la casa, de maita y de la abuela. Cheila mira a la madre quien se aleja disgustada y recuerda:

### **Escena X**

Aparece Cheito en el baño.

Hermano: Maita, Cheito está orinando agachao.

Cheito se para y cierra la puerta con pasador. Maita y la abuela detrás de la puerta.

Maita: Eso es por usted estar mariquiándolo.

Abuela: **Él es especial.**

Maita: **Especialmente marico será.** Cheito que abras.

El orinar agachado es parte de la construcción de su rostro femenino: se siente mujer y orina como tal. Por otro lado vemos otra vez, el uso de la ironía a través de la parodia y el juego de palabras en negritas.



Fotograma 15. Cheito orinando.

En la escena de la playa, también se observa el erotismo de los cuerpos femeninos de Cheila y Katty, Se toca, abrazan, acaricia, en un espacio abierto y diurno. Se observa la reacción penalizadora en los rostros de los jóvenes que las miran fijamente, e incluso se detienen para mirar con detenimiento el comportamiento de la pareja.



Fotograma 16. Pareja en la playa.

En otro recuerdo, la relación amorosa entre Cheila y Moncho pasa por el mismo ojo acusador de la sociedad. Esto ocurre cuando en el día de la graduación y salida del closet de Cheila. Ella se siente consternada y un poco afligida. Moncho la acaricia y la saca a bailar haciéndola sentir apoyada y feliz.



Fotograma 17. Moncho acariciando a Cheila.



Fotograma 18. Bailando muy juntos.

En otra escena, Cheito antes de *salir del closet*, es rechazado por su entorno debido a sus características femeninas como lo son el tono de voz y su comportamiento. Cheito sufre las consecuencias de la homofobia a través del desprecio y la humillación por parte del marido de la madre. Además la madre lo culpabiliza por el abandono de sus maridos. Ver fragmentos en negritas:

### **Escena XI**

Escena en la que Cheito (desde niño hasta adolescente) va dónde la madre, quien está con su marido de turno, en su dormitorio. El marido se enoja y se va.

**Marido: Eso me pasa por meterme con mujer parida y además con un hijo marico. ¡Maricón! (dirigiéndose a Cheito).**

Maita: no te vayas Chucho. Sí vete, primero son mis hijos, pase lo que pase, primero mis hijos.



Cheito: Maita, la invitación para la fiesta.

Maita: ¿Tú me viste cara de fiesta? **Tuya, menos. Con tus mariqueras no me vas a poder pagar por todo esto.**



Fotograma 19. Marido deja a la madre de Cheito.



Fotograma 20. Madre y Cheito.

En otro flashback homofóbico, vemos a Cheila luchando por la *visibilidad* de su rostro femenino ante la sociedad heteronormada.

## Escena XII

Esta Cheito con la directora en la oficina.

Directora: pero, fíjese ¿Cómo presenta uno a un docente de nombre José Iriarte y llega una mujer?

Cheito: **Es que yo soy una mujer. Usted no leyó la carta, los informes médicos...**

Directora: Claro, Claro que los leí, pero si fuera por mí...

Cheito: ¿Cómo que si fuera? ¡Cómo que sí? Usted es la que decide...

Cheito: Su criterio cuenta, ¿no?

Directora: **no mira, hay normas y las cosas son como son.**



Fotograma 21. Cheila en entrevista laboral.

Al ser rechazada en el área laboral como educadora, decide trabajar como peluquera. Oficio que lamentablemente se asocia con personas sexo-género diversas (cliché). Esta marginación social es una muestra del rechazo hacia Cheila por su condición transexual.

### Escena XIII

Cheito llega al apto. Y pone un aviso que dice se corta y se seca pelo y salensus hermanos.

Hermano 1: no vale, senda raya.

Hermano 2: no vas a cagar eso.

Cheito: ajá y ¿con qué vamos a comer? ¿tú vas a traer la plata? Maita:

¡ya!

Hermano 3: **no vale, aparte de maricón, peluquera, le da un puño a Cheito.**



Fotograma 22. Cheila peluquera.

En toda la película, la madre de Cheila ha sido la primera en coartar el desarrollo del rostro femenino de su hija. La identidad masculina a través del sexo de Cheila al nacer, no corresponde con la imagen que Cheila ha construido a través de su vida de acuerdo a sus deseos y necesidades ante los ojos de la madre. Esto se nota a través de la visión heteronormada de la madre en la cual no concibe la idea de **hijo varón con tetas**. Además se usan las frases **ser hombre-hombre** vs **ser hombre-mujer** para marcar el sexo y género bajo la identidad legitimadora donde lo permitido es **ser hombre-hombre**. Ver ejemplo:

#### Escena XIV

Maita y Cheila en la cocina bailando,

Maita: ¿tú quieres que yo le cobre casa a mi carne, a mi sangre?

Cheila: no digo, que cada uno se ocupe como gente grande que es y no de hacer muchachos y nada más.

Maita: tú crees cuero para decirle a un hijo mío, sin trabajo y con muchachos porque **es hombre-hombre...**

Maita: sí, hombre-hombre dile que me pague el alquiler

Cheila: ah claro, porque su mamá no le cobra a su carne, a su sangre Maita:

¿me estás diciendo que soy alcahueta?

Cheila: yo también soy su sangre, ¿no?

Maita: y bastante que te he alcahueteado. **¿Tú crees que cualquiera acepta que su hijo que nació varón, se le presente un día con un par de tetas?**

Cheila: te lo agradezco, pero ¿te faltó algo que este par de tetas no te enviara un cheque cada mes desde que cumplí 15 años?

Siguiendo con la construcción y visión del cuerpo de la transexual nos encontramos con la presencia de la relación de oposición de belleza y la fealdad, elemento determinante en la construcción de este imaginario. La transexual reconoce su realidad masculina y trata de recrear un rostro femenino en lo que concibe como su verdadera identidad. En este film de Barberena (2009) lo feo/masculino se destacan en la transexual como imagen central representada por la carencia de armonía. Como consecuencia, esta la construcción de las otras transexuales que aparecen en el film, son construidas sobre el eje de la belleza y lo femenino, incluso sobrepasando los límites de real, y logrando hiperbolizar lo femenino. Recordemos lo expuesto por Eco (2007:113) “El cuerpo humano tiene una apariencia bella gracias a los adornos naturales (el ombligo, las encías, las cejas, los senos) y artificiales (las ropas y joyas)”. En caso de estas transexuales, hacen gran uso de los recursos artificiales y modifican los dados por su naturaleza, así como cejas sacadas, despojo del bozo y el uso de pelo largo y de peluca, entre otros. Todas estas características nos permiten como espectadores anclarnos con la imagen lo femenino. Ver:



Fotograma 23. Drag queen.



Fotograma 24. Transexual.



Fotograma 25. Otra transexual muy femenina al lado de un hombre.

Además, se puede decir que este director hace énfasis en lo bello. Usa personajes bellos y atractivos a través de Cheila y su primo para hacer más creíble el deseo entre estas dos

personas con sexualidades distintas que terminan envueltos en una escena erótica que los seduce. Sin embargo es irónico que no se muestren otras transexuales no tan bellas, o feas (algo muy subjetivo) que permitan recrear otras realidades de las transexuales no tan agraciadas, como lo que vemos a diario en la realidad con todos los sujetos a nuestro alrededor. Aunque, este paradigma de la belleza rige la gran mayoría de los films abarcando todos los géneros.

Además, en el diálogo a continuación, se muestra otra característica en la configuración del rostro femenino de Cheila como lo es el por ser madre. Por otra parte, continúa el desenlace erótico entre Monche y Cheila cuando están solos en el granero, en secreto.

### Escena XV

Cheila reunida con Monche en el granero.

Cheila: Ay como me gustaría ser mamá.

Monche: me parece que es una maravilla, **bueno tú siempre has sido una maravilla.**

Cheila: **sí y me lo dices ahora.**

Monche: **bueno prima (al oído) pa' lo bueno nunca es tarde**

Cheila: mira y tu mujer qué tal? Y bueno esa es otra maravilla.

Cheila: perra, ¡qué envidia! ¿Sabes? Estoy enamoradísima, a lo mejor hastame caso.

Monche: ¿y ya en tu casa lo saben?

Cheila: ¿crees que alguien me ha preguntado por mí? ¡No, que va!

Cheila: **¿Sabías que tú eres el único hombre del que me he enamorado de verdad?**

Monche: **sonrisas**

Cheila: no se lo digas a nadie.

Monche: **¿te acuerdas cuando jugábamos?**

Cheila:si

Monche **la agrarra, la acuesta sobre la paja y la abraza y la besa por el cuello y el cuerpo, cuando se van a besar en la boca alguien se acerca y llama a Monche.**

Ambos se arreglan y se unen a la fiesta.



Fotograma 26. Cheila y Moncho.





Fotograma 27. Escena erótica entre los primos.

La heteronorma deja su marca en la siguiente escena donde Moncho comenta su contradicción en el deseo por Cheila y su sexo masculino, prefiriendo coartar el deseo de su cuerpo hacia Cheila al pedirle mantener el secreto de su deseo por ella ante todos (paradoja). Ver a continuación:

### **Escena XVI**

Al otro día Monche se depide de Cheila.

**Monche: Cheila si yo alguna vez me  
enamoré de un tipo, fue de ti**

**.Cheila: yo siempre fui mujer.**

**Monche: sí, pero eso lo estoy entendiendo ahora. ¡ah! pero no se lo digas a  
nadie.**

En el último flashback, Cheila recuerda a su querida y admirada amiga, otra transexual. Cheila siendo más joven la ayudaba a maquillarse y a vestirse para su show como doble (fotograma 28 y 29). Además vemos, una tragedia resultado de la homofobia

de un grupo de hombres. Uno de ellos, atrapa a la cantante y se burla mientras *la despoja de su femineidad* quitándole poco a poco la peluca, el vestido, la almohadilla que simula el seno (fotograma 30), hasta el punto de matarla. En esta escena se deja la sangre que corre por su seno descubierto de hombre y el sostén caído (mujer) (fotograma 31) y finalmente, el cuerpo masculino yace en la orilla de la playa con sus medias panty de malla negra y con un sostén a medio poner, con maquillaje y sin peluca (fotograma 32). Así tenemos la figura de la ironía que se deja ver a través de lo grotesco de la imagen.



Fotograma 28. Transexual construyendo su rostro femenino.



Fotograma 29. Transexual cantando en un bar.



Fotograma 30. Transexual violentado.



Fotograma 31. Degollamiento de la transexual.



Fotograma 32. Transexual muerta.

Durante el asesinato, se ve otra escena en la cual Cheila es violada por el otro grupo de hombres. En esta escena se ven los cuerpos desnudos sugiriendo el coito (fotogramas 33,34 y 35 ); al mismo tiempo la transexual Cheila, a pesar de estar sufriendo una violación, se esfuerza por ocultar su pene expuesto durante la agresión.

En esta escena, si bien es cierto que hay una representación explícita de violencia sexual, se observa hasta qué punto la construcción del rostro femenino es esencial para la transexual; construcción representada aquí a través de la necesaria invisibilidad del pene, símbolo masculino (sinécdoque).



Fotograma 33. Cheila es violada.



Fotograma 34, Cheila con el vestido arriba.



Fotograma 35. Cheila ocultado su pene.

Al final del largometraje, Cheila finaliza la construcción de su rostro femenino: se hace la vaginoplastia, adopta una hija y vive su vida con Katty en la completa visibilidad Canadiense, situación que no podría ser posible en nuestro país.

Al culminar con este análisis, podemos apreciar que tenemos una tecnología textual en donde el cuerpo de la transexual en subversión se reivindica a través de su deseo identitario y la construcción de la rostridad femenina. Además, se aprecian relaciones de oposición, recurrencia de flashbacks, heterotopias, tematización, figurativización a través de la sinécdoque, la hipérbole, y de la ironía a través de lo grotesco y la parodia; además se observa y la presencia del erotismo no sólo en el rango espacial de lo secreto y lo nocturno sino también de lo abierto y lo diurno.

La recreación del imaginario femenino y su rostridad se manifiestan a través de las líneas de fuga positivas presentes en las secuencias espacio-temporales del filme donde se observan los distintos cambios: el pelo largo, el camuflaje del pene, la eliminación de vello facial, el maquillaje, la vestimenta, entre otras. Esta diversidad de formas de expresión y sus combinaciones favorece la expansión del signo instalado en su centro de significancia y de interpretaciones, reterritorializándose en el rostro carnal femenino hasta materializar la línea de fuga final con la realización de la vaginoplastia.

La representación de la transexualidad permite al espectador considerar la importancia que la identidad tiene para los otros, para los sexo-género diversos, a fin de promover una visión más reivindicativa y, por qué no, contribuir a la reducción de las fobias en una sociedad heteronormada y homofóbica a través de la representación de las mismas en la construcción de su imaginario en la cinematografía venezolana.

## Referencias

Almodovar, A. y García, E. (Productores). Almodovar, P. (Director). (2011). *LaPiel que habito*. [Película]. España: El deseo P.C.

Calleja, J. (Productor) y Salazar, R. (Director). (2005). *20 centímetros*. [Película]. España: Aligator Producciones.

Carranza, N. (Productor) y Barberena, E. (Director). (2009). *Cheila, una casa pa' maita*, [Película]. Venezuela: Villa del Cine.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 8ª edición. Pre-Textos, Valencia, España.

Eco, U. (2007). *Historia De la belleza*. Trad de María Pons Irrazabal. Barcelona, España: Lumen.

Nathanael, K. y Lafontaine, L. (Productor) y Dolan, X. (Director). (2012). *Laurence Anyways*. [Película]. Canadá: Yves Belanger Production.

García de Molero, Í. (2010). "Rostridad" y regímenes de signos en el cine de Román Chalbaud. Investigación en Ciencias Humanas. Estudios Postdoctorales. Colección Ciencias Humanas, Vol. I. Pp. 363-379. Universidad del Zulia, Ediciones Astro Data, S.A. Maracaibo, Venezuela.

Greimas, A. Courtes, J. (1990). Semiótica. *Diccionario Razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

Lotman, I. (1996). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.

## **Formación de los personajes femeninos en la novela Ifigenia de Teresa de la Parra**

Marec RodiaNeibys Naranjo  
Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda. Coro-Venezuela  
marec\_rodia@gmail.com

### **Resumen**

La novela Ifigenia de Teresa de la Parra marcó pauta dentro de nuestra modernidad literaria, siendo considerada como la primera novela de formación femenina que en Venezuela impuso un modo de composición auténticamente crítico, donde se puede observar el desarrollo de los personajes. Para realizar esta investigación nos apoyamos en los trabajos de Douglas Bohórquez "Novela de Formación y Formación de la novela a finales del siglo XIX y comienzos del XX" que plantea la novela como proceso mediante el cual los personajes van sufriendo una progresiva modificación de su conducta; y la teoría que expone Paulette Silva en su libro De Médicos, Idilios y otras historias. Relatos Sentimentales y Diagnósticos fin de siglo (1880-1910) obra que muestra la forma como las mujeres fueron incursionando dentro del arte literario. De acuerdo a esto y partiendo de las circunstancias y el contexto histórico de la época nos planteamos en esta investigación estudiar la formación de los personajes en la novela Ifigenia de Teresa de la Parra , con el propósito de analizar el crecimiento y evolución biopsicosocial de los personajes, específicamente de su protagonista "María Eugenia" y de algunos personajes femeninos, quienes según sus experiencias y conflictos externos e internos, llegan a sufrir problemas de identidad que afectan de manera directa su comportamiento.

**Palabras clave:** formación, personajes, novela.

### **Female characters creation in Teresa de la Parra's novel Ifigenia**

Ifigenia from Teresa de la Parra impacted the novel pattern within our literary modernity, being considered the first novel of female education in Venezuela that imposed a genuinely critical composition mode, where you can observe the development of the characters. To do this research we rely on the work of Douglas Bohórquez "Novel elaboration and elaboration of the novel in the late nineteenth century and early twentieth century" which posed the novel as a process by which the characters are suffering a progressive behavior modification; and the theory that explains Paulette Silva in her book, Physicians, Idylls and Other Stories. Sentimental stories and end of the century Diagnosis (1880-1910) work that shows how women were making inroads into the literary art. According to this, and considering the circumstances and the historical context of the time, we considered in this research to study the creation of the characters in the novel Ifigenia from Teresa de la Parra, in order to analyze the growth and bio-psychosocial evolution of the characters, specifically its protagonist "Maria Eugenia" and some female characters, who according to their experiences and external and internal conflicts, come to suffer identity problems that directly affect their behavior.



**Keywords:** creation, characters, novel

La literatura puede reflejar además de sensibilidades, la historia de una sociedad y de un país. Partiendo de esta premisa hemos considerado necesario conocer como ocurre el proceso de formación y de modernidad en la literatura de nuestro país, planteando a Teresa de la Parra junto a Manuel Díaz Rodríguez y Rómulo Gallegos como las figuras más relevantes de los inicios de nuestra modernidad narrativa, característica propias de La Novela de Formación finales del siglo XIX inicios del siglo XX, por lo que la escritora venezolana es aceptada actualmente en el ámbito nacional e internacional como una de las mejores escritoras de habla hispana, ya que *Ifigenia* es la primera novela de formación femenina que en Venezuela impuso un modo de composición auténticamente crítico donde se puede observar el crecimiento, desarrollo y evolución de los personajes.

Esta investigación se apoya en el trabajo de Douglas Bohórquez “Novela de Formación y Formación de la Novela en finales del siglo XIX inicios del XX” que plantea a la novela de formación como aquella en la cual los personajes van sufriendo una progresiva modificación de su conducta.

La novela modernista rompe con los estereotipos del personaje típico rural un tanto plano para asumir los plurales rostros del personaje-individuo o sujeto- hablante de la ciudad. El héroe modernista se torna un sujeto en crisis, neurasténico. Su obsesiva búsqueda interior es búsqueda de la cultura y una sensibilidad opuesta a la barbarie de su país de allí su desarraigo, su decidida vinculación o apego a los modelos de la cultura europea (Bohórquez, 1998:190).

En la novela de formación los personajes sufren y viven su propio desarrollo, ya que se ven influenciados por un conjunto de factores internos y externos que repercuten en su comportamiento. La modernidad trae consigo conflictos mentales y emocionales que llevan al individuo a debatirse entre lo popular y autóctono de su país frente a otras culturas e ideales que despierten su espíritu de superación y conocimientos, esto se contrapone a la antigua descripción de los personajes típicos y cotidianos que plantea el criollismo y el costumbrismo para dar cabida a la creación de personajes más complejos que se encuentra en pleno proceso de formación y búsqueda interior. Douglas Bohórquez en su investigación considera a Teresa de la Parra como una de las novelistas de nuestra modernidad narrativa en cuyos textos capitales, *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929), la problemática relativa a la novela de formación ocupa un espacio simbólico.

En oposición a una narrativa costumbrista y naturalista, éste trabajo de investigación busca insertar la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra dentro del proceso de elaboración formal de la novela venezolana o novela de formación, donde se plantea si realmente los personajes de *Ifigenia* se manejan de acuerdo a las

vertientes que expone Douglas Bohórquez.

Lo anterior, conlleva también a considerar a Teresa de la Parra como una mujer novelista de finales de siglo XIX y comienzos del XX, como plantea Paulette Silva en su libro *De Médicos, Idilios y Otras Historias. Relatos Sentimentales y Diagnósticos fin de siglo (1880-1910)*. En esta obra se expone la forma cómo las mujeres fueron incursionando dentro del arte literario, como lectoras y el rol que ocupaban fuera y dentro de la novela, y se plantea a la mujer como personaje que siempre sigue y se amolda a unos parámetros previamente establecidos por una sociedad fundamentalmente patriarcal y conservadora. Existen prejuicios y prácticas heredados de la sociedad patriarcal, entre los cuales destaca la concepción del matrimonio como contrato económico y no como vínculo sentimental (Silva, 2002:133)

Dentro de esos prejuicios y prácticas que plantea Paulette Silva, encontramos una relación con la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra, en la cual se hace evidente la influencia y dominio del entorno social en el establecimiento de las normas y principios que dirigen el comportamiento de los personajes y que han sido transmitidos de generación en generación.

Y en segunda instancia se muestra el compromiso que tenían las mujeres con la educación y formación de la sociedad, ya que sus obras representaban la mejor forma de acceder a un pueblo que estaba en pleno proceso de desarrollo y que tenía la necesidad de cambiar y solidificar su entorno social, cultural, político y educativo. Sin embargo, las novelistas aprovecharon este espacio para plantear la necesidad de transformar su situación en el hogar o para reivindicar una educación adecuada a las nuevas situaciones (Silva, 2002:133).

En relación a las características que presenta la novela modernista se evidencia la presencia del viaje como una constante búsqueda de superación, identidad y adaptación a nuevos modelos de cultura que desarrollen en los personajes una nueva forma de concebir la vida y descubrir sus potencialidades, lo que da como resultado el desarraigo por las costumbres propias de los venezolanos y la imposición de la cultura parisiense, esto le permite al lector reflexionar y hacer comentarios críticos en relación a la sociedad de la época (finales del siglo XIX comienzos del XX). En la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra la concepción del viaje se define como la apertura y exploración de nuevos mundos, donde se fundamenta la crítica, análisis, comparación y diferencia entre diversas culturas, lo que afecta directamente el proceso de formación de los personajes.

Para María Eugenia, la idea del viaje hacia otros países, el descubrimiento de paisajes desconocidos, los detalles en la descripción y enumeración de lugares, el goce o admiración ante sitios novedosos y la nostalgia que se despierta ante los recuerdos de la infancia, constituyen el viaje de formación que propone el imaginario de las obras modernistas.

El relato del viaje en la novela *Ifigenia*, ocasionalmente puede tornarse introspectivo, humorístico, descriptivo cuando detalla minuciosamente cada lugar o también puede ser de interés reflexivo ante un hecho o situación particular.

*¡No sabes tú lo interesante que es viajar, Cristina! Pero no viajes cortos en el tren como lo hacíamos tu y yo en verano durante los meses de vacaciones, sino viajes largos, como este mío en que se sale sola por París, y se conoce mucha gente, y se pasa por el mar y se toca en varios puertos.*”

(De la Parra, 2002:15)

La novela resalta la influencia que tuvo en la historia el viaje de María Eugenia a la gran metrópolis europea. París hace de una joven tímida, una mujer hermosa segura de sí misma, amante de la vida moderna y la moda parisiense, hasta podría considerarse que la exaltación de la belleza y atributos físicos de los personajes, es uno de los elementos más descriptivos y específicos de la obra. La cultura, vida y moda de la ciudad cosmopolita de París conduce a María Eugenia a convertirse en una joven mujer que siente la admiración de las personas, sus elogios y los placeres de la moda «el estar chic» como ella misma lo denominaba, esto marca de forma significativa su comportamiento y la envuelve en una atmósfera algo banal y superficial que muchas veces en medio de crisis emocionales revela la insatisfacción que llega a sentir por la vida que lleva.

La autoformación de los personajes es un proceso complejo donde el individuo logra desarrollar su propia identidad ante diversas situaciones y conflictos que generan oposiciones, alianzas, relaciones entre los personajes, establecimiento de principios, valores, costumbres e ideologías que afectan el crecimiento físico, intelectual y espiritual de los personajes, puesto que de esta confrontación plural y heterogénea deriva la formación de los mismos. En *Ifigenia* podemos detectar esta confrontación, ya que María Eugenia no es la típica muchacha humilde, sencilla, religiosa que puede cumplir un rol exclusivo de esposa, madre, ama de casa de la época colonial venezolana que siempre sigue los mismos modelos conductuales y actúa según la moral y los principios de la época, muy al contrario la consideramos una mujer moderna e innovadora, con un gran influjo de culturas europeas que abrieron su mente a una nueva forma de vida que rompe con los parámetros de la cotidianidad caraqueña, pero este viaje fantástico hacia nuevos mundos y experiencias terminan por retornar a la realidad y esto crea en el personaje una crisis y un desequilibrio emocional que la conduce a una lucha interna que irá moldeando su vida de acuerdo a las situaciones económicas, políticas, sociales y familiares que se van presentando, y que afectan su proceso de formación.

*No, no, no es eso, tío Pancho no me creas tan superficial... A lo único que aspiro hoy por hoy es a gozar de mi propia personalidad, es decir, a ser independiente como un hombre y a que no me mande nadie. Por lo tanto de ahora en adelante mi divisa será esta: ¡viva el sufragismo!*

(De la Parra, 2002:94)

Estos hechos fueron los desencadenantes de una serie de sentimientos encontrados que a lo largo de

la historia moldean la conducta de María Eugenia, condicionan cambios en su comportamiento que van a tener como resultado un desequilibrio a nivel emocional, ya que ella no se sentía satisfecha y realizada en el medio que la circunda. En la primera parte de la novela la vanidad se muestra como un elemento fundamental, ya que María Eugenia le da mucha importancia a los rasgos físicos y externos tanto de ella como del resto de los personajes, posteriormente con el progreso de la novela ocurre un proceso de transformación que nos permite conocer a profundidad los personajes y plasmar la esencia de los mismos.

La descripción que se hace de María Eugenia va de lo superficial a lo más íntimo y personal, lo que nos permite descubrir qué hay detrás de esos vestidos, de esa imagen casi perfecta y muy cuidada que en el fondo no la llenaba emocionalmente, ya que era capaz de dar y dejar cualquier cosa por alcanzar su libertad. Se destaca así el espíritu crítico y de rebelión como eje rector en el proceso de autoconocimiento de María Eugenia Alonso (Bohórquez, 2006:190).

En María Eugenia se manifiesta la conciencia crítica del lenguaje, una conducta nostálgica y rebelde que se afana en enmarcar sus límites expresivos, su identidad frente al territorio opresivo que limita su proceso de autoformación a través del autoritarismo que ejercen sobre ella.

Teresa de Parra describe al personaje de María Eugenia como un ser que desde la infancia da muestra de tener dones muy especiales como el poder de observar y detallar su entorno, la facilidad para expresarse de forma inteligente dando siempre amplias demostraciones de su alta capacidad intelectual, nivel de cultura y sobre todo de la excelente educación que poseía, pero esto en cierta medida no era bien visto por la sociedad venezolana de finales del siglo XIX comienzos del XX, que estaba algo atrasada en cuando al rol de la mujer, resultando muy difícil aceptar la opinión de una chica con ideas novedosas que rompe los paradigmas de la realidad establecida. La casa se convierte en una prisión que le roba su libertad, sin embargo, su cuarto era el único lugar donde ella sentía paz y alivio, uno de los pocos sitios donde estaba a gusto y que de una forma idealizada la conectaba con la vida europea, debido a que ella le había dado su toque personal decorándolo de acuerdo a sus gustos.

Desde la perspectiva literaria con la novela *Ifigenia* comienza a plantearse en Venezuela una concepción moderna de la escritura novelesca, dando paso a la novela de formación y la modernidad narrativa que ciertamente mantiene vínculos estrechos con la estética romántica y modernista, pero que establece también con respecto a estas formas o corrientes literarias límites precisos determinados por la necesidad de una sensibilidad y actitud crítica. De manera indirecta la trama de la novela le da valor e importancia a la escritura como medio de liberación y encuentro personal, ya que este mecanismo le permite a María Eugenia conocerse interiormente y plasmar su opinión antes los diferentes matices de la vida.

“La novela modernista comienza a explorar un nuevo discurso y nuevas formas de revelación de la

conciencia y de la subjetividad, a través de mecanismos como el monólogo interior y el reiterado uso de imágenes y símbolos poéticos” (Bohórquez, 2006:190)

En el diario de una señorita que escribe porque se fastidiaba se enuncia la interioridad del personaje María Eugenia Alonso ya que de una forma subjetiva se manifiesta el temor, la inconformidad y fragilidad de la protagonista, en este sentido Ifigenia deja al descubierto sus sentimientos más íntimos, convirtiendo su diario en un confesionario. La elaboración de esta larga carta dirigida a su amiga Cristina y la conducta de María Eugenia Alonso reflejan el espíritu cuestionador y de rebelión que sólo puede manifestar de forma libre a través de la escritura, único medio de expresión que deja al descubierto sus ideales, los cuales eran cuestionados socialmente.

El monólogo interior desarrolla en el personaje la conciencia irónica y crítica hacia un sistema de valores y normas sociales que María Eugenia rechaza ya que no consigue adaptarse e insertarse en el viejo orden de la Caracas finisecular, lo que da como resultado el desajuste en el contexto de universos lingüísticos e ideológicos diferentes, ya que por una parte está la relación con la sociedad coloquial de Caracas llena de prejuicios, hábitos y costumbres antiguas y por otra la mentalidad de las mujeres jóvenes, despiertas al modernismo, la influencia de los viajes y la afición por las lecturas.

A medida que la novela avanza la subjetividad de María Eugenia se vuelve más enfática y compleja despertando su actitud crítica en torno al medio familiar, convencional y moralista, lo que despliega diversos criterios con respecto a la concepción de la moral de acuerdo a las convicciones de los personajes presentes en la obra.

La moral se refiere a las acciones o características de las personas desde el punto de vista de la bondad o la malicia, con respecto a la descripción de los personajes femeninos de la novela Ifigenia de Teresa de la Parra, podemos considerar dos vertientes bien establecidas dentro de la obra: moralmente María Antonia es irreprochable “una prueba palpable de ello es el culto apasionado y ferviente que María Antonia le profesa a la moral” (De la Parra, 2002:34). Para ella, el comportamiento de la mujer debe ser correcto e intachable en todos los ámbitos y situaciones, por otra parte Gregoria es la contraposición de María Antonia. “Su alma de poeta desdeña los prejuicios humanos, este libre consorcio le ha hecho el alma generosa, indulgente e inmoral” (De la Parra, 2002:46). Por su posición social, este personaje no se rige por normas ni reglas sino que actúa de acuerdo a sus instintos y sentimientos. En medio de éstas dos vertientes se debate María Eugenia en la lucha constante por defender lo que ella considera correcto y necesario, es decir su independencia y libertad que se enfrenta a lo que la sociedad propone moralmente y que al final concluye en su sumisión y doblegación.

*¡Ah! Es curiosísimo, ¡la poca influencia que tienen nuestras convicciones sobre nuestra conducta!. Yo creo que, en general, nuestras convicciones están hechas para aplicarlas más bien a la conducta de los demás, porque es*

*entonces cuando aparecen, con todo el esplendor de su honradez; sólidas, arraigadas e inquebrantables. En cambio, nuestras opiniones o convicciones, toman al instante la flexibilidad de la cera, y se acomodan y modelan maravillosamente sobre los demás caprichosos accidentes de nuestra conducta.*

(De la Parra, 2002:105)

La novela resalta la influencia que tuvo en la historia el viaje de María Eugenia a la gran metrópolis europea; París hace de una joven tímida, una mujer hermosa segura de si misma, amante de la vida moderna y la moda parisiense, hasta podría considerarse que la exaltación de la belleza y atributos físicos de los personajes, es uno de los elementos más descriptivos y específicos de la obra. La cultura, vida y moda de la ciudad cosmopolita de París conduce a María Eugenia a convertirse en una joven mujer que siente la admiración de las personas, sus elogios y los placeres de la moda «el estar chic» como ella misma lo denominaba, esto marca de forma significativa su comportamiento y la envuelve en una atmósfera algo banal y superficial que muchas veces en medio de crisis emocionales revela la insatisfacción que llega a sentir por la vida que lleva.

La autoformación de los personajes es un proceso complejo donde el individuo logra desarrollar su propia identidad ante diversas situaciones y conflictos que generan oposiciones, alianzas, relaciones entre los personajes, establecimiento de principios, valores, costumbres e ideologías que afectan el crecimiento físico, intelectual y espiritual de los personajes, puesto que de esta confrontación plural y heterogénea deriva la formación de los mismos. En Ifigenia podemos detectar esta confrontación, ya que María Eugenia no es la típica muchacha humilde, sencilla, religiosa que puede cumplir un rol exclusivo de esposa, madre, ama de casa de la época colonial venezolana que siempre sigue los mismos modelos conductuales y actúa según la moral y los principios de la época, muy al contrario la consideramos una mujer moderna e innovadora, con un gran influjo de culturas europeas que abrieron su mente a una nueva forma de vida que rompe con los parámetros de la cotidianidad caraqueña, pero este viaje fantástico hacia nuevos mundos y experiencias terminan por retornar a la realidad y esto crea en el personaje una crisis y un desequilibrio emocional que la conduce a una lucha interna que irá moldeando su vida de acuerdo a las situaciones económicas, políticas, sociales y familiares que se van presentando, y que afectan su proceso de formación.

*No, no, no es eso, tío Pancho no me creas tan superficial... A lo único que aspiro hoy por hoy es a gozar de mi propia personalidad, es decir, a ser independiente como un hombre y a que no me mande nadie. Por lo tanto de ahora en adelante mi divisa será esta: ¡viva el sufragismo!*

(De la Parra, 2002:94)

Estos hechos fueron los desencadenantes de una serie de sentimientos encontrados que a lo largo de la historia moldean la conducta de María Eugenia, condicionan cambios en su comportamiento que van a tener como resultado un desequilibrio a nivel emocional, ya que ella no se sentía satisfecha y realizada en el medio que la circunda. En la primera parte de la novela la vanidad se muestra como un elemento

fundamental, ya que María Eugenia le da mucha importancia a los rasgos físicos y externos tanto de ella como del resto de los personajes, posteriormente con el progreso de la novela ocurre un proceso de transformación que nos permite conocer a profundidad los personajes y plasmar la esencia de los mismos. La descripción que se hace de María Eugenia va de lo superficial a lo más íntimo y personal, lo que nos permite descubrir qué hay detrás de esos vestidos, de esa imagen casi perfecta y muy cuidada que en el fondo no la llenaba emocionalmente, ya que era capaz de dar y dejar cualquier cosa por alcanzar su libertad.

Se destaca así el espíritu crítico y de rebelión como eje rector en el proceso de autoconocimiento de María Eugenia Alonso (Bohórquez, 2006:190).

En María Eugenia se manifiesta la conciencia crítica del lenguaje, una conducta nostálgica y rebelde que se afana en enmarcar sus límites expresivos, su identidad frente al territorio opresivo que limita su proceso de autoformación a través del autoritarismo que ejercen sobre ella.

Teresa de Parra describe al personaje de María Eugenia como un ser que desde la infancia da muestra de tener dones muy especiales como el poder de observar y detallar su entorno, la facilidad para expresarse de forma inteligente dando siempre amplias demostraciones de su alta capacidad intelectual, nivel de cultura y sobre todo de la excelente educación que poseía, pero esto en cierta medida no era bien visto por la sociedad venezolana de finales del siglo XIX comienzos del XX, que estaba algo atrasada en cuando al rol de la mujer, resultando muy difícil aceptar la opinión de una chica con ideas novedosas que rompe los paradigmas de la realidad establecida. La casa se convierte en una prisión que le roba su libertad, sin embargo, su cuarto era el único lugar donde ella sentía paz y alivio, uno de los pocos sitios donde estaba a gusto y que de una forma idealizada la conectaba con la vida europea, debido a que ella le había dado su toque personal decorándolo de acuerdo a sus gustos.

En la novela, María Eugenia idealiza y construye su propia realidad, tejiendo en suspensamientos un cuerpo de valores que se presentan con distintos tonos y matices describiendo detalladamente sus experiencias a través de un lenguaje que va a adaptarse a su estado anímico pasando por distintos escalones emocionales que van de la alegría a la tristeza mezclándose con un poco de ironía y humor, que se definirán de acuerdo a las circunstancias.

El estilo de Teresa de la Parra, nos permite hacer nuestras propias hipótesis de lo que acontece en la historia y luego por medio de la lectura afirmar o rechazar nuestras interpretaciones. La autora juega con el tiempo para explicar de manera lógica el porqué de los acontecimientos, esta retrospectiva nos permite conocer mejor la vida de los personajes y descubrir por medio de un estudio diacrónico los elementos que intervienen en su proceso de formación, dicha técnica hace que el lector esté atento al desarrollo de la trama y comprenda lo que la autora quiere plantear.

Cabe resaltar que son muchos los elementos que se debaten en la novela pero el proceso de formación de los personajes se da a lo largo de toda la historia desde el comienzo hasta el final, y esto nos permite conocer como los personajes enfrentan o evaden las circunstancias de la vida, y también nos manifiesta los diferentes caminos, que podemos escoger ya que somos libres de elegir nuestro propio destino, sin olvidar que siempre encontraremos trabas que impidan nuestro surgimiento, pero son estos mismos obstáculos los que nos hacen crecer y desarrollar nuestra propia identidad. Confirmando literalmente a Teresa de la Parra como una de las pioneras de nuestra independencia novelística e intelectual.

### Referencias

Araujo, Orlando. (1980). *Teresa de la Parra ante la Crítica*. Caracas Monte Ávila Editores.

Bohórquez, Douglas. (1998). *Novela de Formación y Formación de la Novela en los inicios del siglo XX*. Universidad de los Andes, Trujillo.

Bohórquez, Douglas. (1995). *Teresa de la Parra "Dialogo de género y Melancolía"*. Monte Ávila Editores Latinoamericanos.

Chichster - G. Ana. (1998) *El sacrificio de María Eugenia Alonso en Ifigenia de Teresa de la Parra*. Revista Hispanoamericana N° 37: 123-138.

De la Parra, Teresa. (2002). *Ifigenia*. Colección la Palma Viajera.

Palacios, María F. (2001). *"Ifigenia". Mitología de la Doncella Criolla*. Colección de Literatura hispanoamericana. Ediciones Agría.

Picón- Salas, Mariano. (1984). *Formación y Proceso de la Literatura Venezolana*. Caracas Monte Ávila Editores.

Silva, Paulette. (2000). *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910)*. Pensamiento latinoamericano colección, edición ilustrada, editor convenio Andrés Bello 2000

Uslar- Pietri, Arturo. (1953). *El testimonio de Teresa de la Parra*. Obras Selectas. Madrid- Edime



## **Fotografía y Literatura o Fragmentos de un Discurso Fotográfico**

Cristina Gutiérrez  
Universidad de los Andes. Mérida-Venezuela  
cdg119@gmail.com

### **Resumen**

La literatura es considerada un ente estético autónomo, sin embargo, puede que existan formas de conectarse con otras artes produciendo núcleos de sentido. Así pues, en este trabajo me propongo llamar la atención sobre cómo la fotografía y la literatura, ambos con códigos comunicacionales diferentes, logran encontrarse y construir posibles significaciones importantes para pensar el hecho artístico. *Jacobo el mutante* de Mario Bellatin será el texto que tomaré como ejemplo. Roland Barthes y Walter Benjamin, acompañarán el estudio con algunas consideraciones teóricas.

**Palabras clave:** fotografía, literatura, Mario Bellatin.

## **Photography and Literature or Fragments of a Speech Photo**

### **Abstract**

Literature is considered an autonomous aesthetic entity, however, there may be ways to connect it with other arts, producing meaning centers. So, in this paper I propose to call attention to how photography and literature, both with different communication codes, manage to meet and build potential significant meanings to think the artistic event. *Jacobo The mutant* by Mario Bellatin is the text that I will take as an example. Roland Barthes and Walter Benjamin, will accompany the study with some theoretical considerations.

**Keywords:** photography, literature, Mario Bellatin.

*Michel sabía que el fotógrafo opera siempre  
como una permutación de su manera de ver  
el mundo....*

**“Las Babas del Diablo”.**  
Julio Cortázar.

*La fotografía se verbaliza en el mismo  
Instante que se percibe*  
Roland Barthes.

### **A manera de introducción...**

No es el arte un terreno dictatorial, dogmático, de normas establecidas en lo eterno, de ser así, los movimientos artísticos con sus respectivos cambios y revoluciones serían una empresa inadmisibles en la historia. La obra de arte ha producido desde sus comienzos formas de ver y sentir la experiencia vital. Música, arquitectura, pintura, literatura y demás manifestaciones contienen en su carácter expresivo profundos alcances y, cómo negarlo, fronteras que les permiten, en los más felices casos, producir desde esas zonas límite, complementarse y conectarse entre sí.

En los modos que el arte ha cultivado milenariamente, están imbricados procesos creacionales que provienen en su mayoría de la tradición, la historia y el curso inexorable del tiempo. Sin embargo, los últimos siglos han tenido que verse de cara a nuevas realidades que, positiva o negativamente vinieron en los mismos rieles con la llegada de la industrialización, la ciencia y la tecnología. Éstos, productos propios de la modernidad, han estado fraguando modos y maneras de producción que, los más puristas, difícilmente pueden degustar y asimilar como hecho artístico, al contrario, lo han sentido como un sabotaje a la construcción de la cultura universal en tanto desestabilizan las nociones de belleza y autenticidad.

### **Ceños fruncidos, ausencia de *aura*...**

La reproducción técnica, es uno de esos procesos que, si bien presenta un lado noble al “popularizar” el arte, al parecer, en esta popularización se ven sacrificados asuntos de carácter “espiritual” (por designarle un término cómodo y genérico). La conexión de estas ideas con Walter Benjamin es inevitable, y es que este estudioso en su archiconocido trabajo sobre *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* otorga reflexiones fundadoras para

pensar el momento en el que el arte, especialmente pictórico, sufría un “desplazamiento” por parte de la fotografía y el cine. Ese *warning system*- en palabras de Baudelaire- vendría a descolocar una canónica consideración del arte, entonces, la irrupción de la fotografía fue recibida con miedos y desconfianza: “Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (...) el arte sintió la proximidad de la crisis” (Benjamin,1989:5), la industrialización en el arte sería una *interferencia traumática*, un atentado sospechoso por lo que de técnico tenía sus bases de producción, por su vulnerable reproductibilidad, por su repetición.

En relación con estas consideraciones, Benjamin admite que “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción” (1989:1), es decir, que la difusión y repetición, no son nociones que tienen cuna específicamente en una época moderna. El ser humano en su ala artística se ha encargado de copiar a sus maestros, de reproducir técnicas, de inmortalizar obras bajo el abrigo de la imprenta, sólo que estos procedimientos no se hicieron dejando de lado la esencia prístina de la obra, hubo una conciencia sobre la sacralidad del momento en que fueron producidas, se mantuvo, resguardada, el *aura*.

*Aura*, este término tan prolijo en abstracciones e inmaterialidad, nos viene resignificado con Benjamin quien sostiene que “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (1989:2). He aquí el epicentro de la concepción de aura: el aquí y ahora con el que se “constituye el concepto de autenticidad (...) en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofía es el arte de ésta”(1989:2). Entonces bien, bajo estas premisas, se instituye un pensamiento que afirma la desestabilización del arte, donde la fotografía y el cine son la carne de cañón que, llevan en todo su vigoroso auge, la carga de hacernos una generación “desaurática”, en tanto que reproducimos las imágenes desdibujando esa primera sacralidad con que fueron producidas, lo irrepetible de su esencia, su carácter ritual: de ahí, algo de la eterna rivalidad entre la pintura y la fotografía. Según los defensores del arte pictórico, la fotografía captaba y reproducía mecánicamente lo que estaba frente al lente, en cambio, la pintura reinventa el espacio, crea.

Ahora bien, estas consideraciones, principalmente para la generación de las últimas décadas, bastante acoplada a los procesos de producción y reproducción que son inherentes a la fotografía, resultan, aunque muy coherentes, desalentadoras. Pensar en que el arte producido por nuestra época está desprovisto de aura, de esencia, nos lleva, a los más optimistas, a

estar en comunión con la ya ganada contienda que afirma a la fotografía como una nueva sensibilidad, esa donde el artista logra asirse a un aparato técnico para captar la concepción que de su espacio tiene, para darle formas y estilo, en base a la realidad, a ese cúmulo de perspectivas que se hacen posibles a través de su ojo. Hacer arte con lo cotidiano, extender un aquí y ahora, emancipado de los rituales que intentan darle formas herméticas y unilaterales al modo de observar, comprender a través de la luz y la imagen, los espacios que se habitan: construir un aura otra con respecto a las nociones canónicas de la imagen pictórica.

### **Literatura y fotografía...**

Una vez propuesta la fotografía como un arte que inaugura un aura distinta y desligada un tanto de la tradición, quizás resultaría atinado pensar cómo se conecta con otras artes, cómo se comporta cuando convive en territorios articulados en otros códigos.

Ya el discurso efrástico ha instituido una serie de correspondencias entre pintura y literatura, en este sentido y admitiendo rasgos que la fotografía ha heredado de la pintura como el encuadre, los colores, la composición, la perspectiva, hemos intuido que, si bien no es posible utilizar las mismas presuposiciones teóricas propias del discurso pictórico, quizás podríamos engranar algunas consideraciones que acercan la fotografía a lo literario.

“¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía?” (1986:13) se pregunta Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso* (1982). En el apartado “El mensaje fotográfico” del libro mencionado, el crítico francés hace un cotejo sobre las posibilidades de significación de la fotografía, equiparando su naturaleza “imitativa” de la realidad al de la pintura y el cine. En este sentido, postula que:

... todas esas artes imitativas conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquel. (1986:13)

Es así como, en comunión con Barthes, visualizamos una significación secundaria en el mensaje fotográfico, esa que se separa de la mera representación de la realidad, para elevar sus potencialidades de sentido por medio del lenguaje visual, el estilo y las técnicas que ayudan a construir la perspectiva del artista.

Ahora bien, se observa claramente que al referirnos a la fotografía nos encontramos con su condición de *médium*, con su capacidad de comunicar por medio de un lenguaje artístico. He aquí un primer acercamiento al código literario que, si bien se sustentabásicamente con signos lingüísticos, funciona directamente con el hecho comunicativo. Letras y arte -“industrializado”- pueden, amalgamando sus confluencias, tener puntos de contacto donde se experimente la complementación o la correspondencia en su fuerza expresiva.

Con respecto a estas primeras nociones, Mercedes López Suárez, en sus *Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía* (2006), hace un esbozo de la historia de la fotografía y afirma que:

... las técnicas de este nuevo medio, sus componentes fotoquímicos se constituirán en metáforas o en factores aptos para describir su propia poética o el proceso de la creación novelística. (...) El escritor, según Zola, sería una especie de pantalla, es decir, un factor intermediario que con sus lentes cóncavas o convexas, deforma, en suma, interpreta la realidad para ofrecerla al receptor. (2006:109)

Nos aproximamos entonces a otras acepciones que hermanan las dos fuentes artísticas, esta vez por medio de su capacidad creadora: la fotografía como productora de enramados narrativos, y su conexión, ahí, donde se produce el germen de toda producción, en la mente del artista, esto es: fotógrafo y escritor, interpretan, por medios totalmente distintos, una realidad, y la convierten en forma, en expresión estética.

### **Vamos al autor...**

Bien, habrá que saber cómo funcionan estas consideraciones hechas a groso modo en un ejemplo tangible, que nos permita constatar la aplicabilidad de la relación fotografía-literatura. Mario Bellatin, escritor mexicano contemporáneo, con una innovadora potencia creativa, parece ofrecernos un terreno amplio para pensar el mensaje fotográfico en sus obras. Con intenciones de delimitar este estudio y evitar digresiones, *Jacobo el mutante*, será la novela que nos otorgará sus líneas para analizarlas, con un argumento intrínsecamente enrevesado, construye un relato en base a fragmentos de otro, no muy bien visualizado dentro del hilo narrativo, más bien “improbable y oculto”. Bellatin incluye en esta novela una serie de fotografías de Ximena Berecochea, dentro del texto y al final del mismo. Nos preguntamos entonces ¿Cómo se configura la fotografía dentro *Jacobo el mutante*?

Debemos empezar aceptando lo que ya nos adelantó Ariel Shettini en su prólogo a las *Tres Novelas* (2005) de Bellatin: “Hay un régimen de asociación extraño entre el lenguaje y las imágenes en la obra de Bellatin” (2005:15).

Sí, enfrentarse al “caso Mario Bellatin” con respecto a la utilización de imágenes en sus obras es una empresa confusa y a veces no diáfana. Como lo observamos en *Jacobo el mutante*, las fotografías están dispuestas de forma tal que a primera vista pareciesen tener una presencia gratuita y quizás caprichosa por parte del autor, desprovista del usual registro fotográfico figurativo de la historia contada, como sucede con *Perros héroes*, donde “es sólo a partir de las imágenes, que sabemos que El Hombre Inmóvil de la novela (...) es, verdaderamente, un hombre en silla de ruedas” (2005:15). Así pues, el primer atisbo de sentido que se nos ofrece, es precisamente el que contempla la configuración de la fotografía como elemento que propicia una puesta en crisis del texto. Junto con la primera imagen que ofrece la novela, se nos presentan unas líneas iniciales:

Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un *Golem*. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal. (Bellatín; 2005:75)

Una de las primeras intuiciones a partir de este fragmento sería la que nos acerca al misterio, que en efecto, circundará todo el relato. Estas líneas vienen cargadas con una conciencia visual, palabras como “figuras”, “imagen”, dan la sensación de estar frente a un texto estructurado bajo las relaciones semánticas que promueven el mensaje visual, sin embargo, lo que se infiere que debería contener la fotografía que acompaña al texto serían íconos figurativos. Como lector, se está a la espera de una imagen ilustrativa, que refleje de manera sugerida, lo que el texto nos dice de forma directa, o viceversa. La espera es contraproducente, la imagen [1] <sup>1</sup> responde a un camino desértico que, si bien es una buena composición, no se conecta a lo expresado verbalmente. En todo caso, el efecto es contrario. Se produce una grieta de sentido, se aglutinan en la escena los límites entre ambas artes, se descoloca la percepción en tanto se cree que la presencia de las imágenes en el texto no es un elemento gratuito. Entonces ¿A qué obedece la grieta?

Las respuestas que intentaremos dar quizás sean una osadía interpretativa, sin embargo estarán direccionadas en base a las consideraciones que el mismo Roland Barthes estructura en *La cámara lúcida* (1980), su obra cumbre del pensamiento fotográfico.

Leemos: “percibir el significante fotográfico no es imposible (...) pero exige un acto secundario de saber o de reflexión” (1989:30) Así nos dice Barthes En *La cámara lúcida*, donde desarrolla, entre otras, dos nociones principales: *studium* y *punctum*. El primero no cobra mucho interés para efecto de nuestro análisis, puesto que se refiere a “esa categoría del *tolike* y del no *tolike* (...) Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas...” (1989:58). Pues bien, esos aspectos que atañen al estudio, aunque son de especial interés a la hora de acercarse a una fotografía, quizás no se articulen asertivamente para entender los procesos “rizomáticos”<sup>2</sup> del sentido fotográfico, es decir, con qué se conecta, hasta dónde se expanden sus raicillas. En virtud de esas razones y por motivos de espacio, no ahondaremos en esa primera noción.

Vamos al *punctum*, ese elemento que la percepción en pocos casos busca, si no que “es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes; 1989: 58). Entramos, quizás, en ese segundo plano significativo de la fotografía al que hicimos referencia en páginas anteriores, la connotación. Esta segunda noción se aleja de lo meramente comunicativo y analizable sistemáticamente, desemboca en ese plano donde lo sensorial también tiene participación pues produce sensaciones, vértigo y abismos en el sentido: “...pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes; 1989:59).

Accedemos pues a ese *azar* que convierte a la foto en arma, en fuente productora de significaciones, no en elemento estático y contemplativo, sino en órgano vivo y vivificante ya que consigue que sus *lectores* (porque en tanto que es *percibida* es *leída*) entren en contacto con lo que transmite, crea y transforma. Bajo esta noción de *punctum*, sospechamos dos configuraciones sobre las cuales intentaremos una posible explicación a esa “grieta” que a primera vista, supone la presencia de las imágenes en el texto de Bellatin.

---

1 Cada vez que, en este estudio, aparezca un número entre corchetes, así como “[1]”, será para indicar el número asignado a cada fotografía extraída del relato de Bellatin, de la muestra secuencial que, al final del trabajo estará expuesta, a fin de una mejor comprensión de los ejemplos.

La primera remite a la imagen en correspondencia al texto ¿anteriormente no habíamos dicho que la grieta se producía precisamente por la falta correspondencia?. Sí, pero esta vez es una correspondencia, digamos, distinta, no presentada directamente con el plano argumentativo de la historia: personajes, acciones, escenas... no. La relación pseudoanalógica que podrían tener fotografías-textos, corresponde al plano de los procesos, es decir, a ese sin sentido que se crea en la novela, producto de la ausencia de algunos sucesos que explicarían alguna de las mutaciones del personaje del relato enmarcado, el escritor ficcional de Bellatin, Joseph Roth:

Nunca se sabrá en qué momento concibió tal o cual capítulo. Realizar una pesquisa semejante hubiera podido, de alguna manera, aclarar ciertas aristas del relato que, ni de una perspectiva literaria ni desde una óptica mística, quedan claras del todo (2005:90).

Las imágenes que acompañan al texto hasta este momento de la historia [2-5], donde las imprecisiones con respecto a los hechos crean vacíos, son fotografías apaisadas de lagos, extensiones de hierbas y en algunos casos, la conjugación de ambos elementos de la naturaleza, todas en ese concepto de la nada, de la no acción, del vacío. Así, pudiéramos pensar un primer matiz de asociación entre signo iconográfico y verbal.

Sin embargo, cuando la novela avanza nos sorprenden otro tipo de fotografías, no muy distintas, pero sí alejadas un poco del concepto de vacío. Para esos momentos el relato está en su fase gruesa, es decir, justificando el título, haciendo que Jacobo sufra una de las más extrañas de sus mutaciones:

Jacobo Pliniak se sumerge en el lago para llevar a cabo las abluciones rituales que efectúa cada mañana. Instantes después regresa convertido en su propia hija. Pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en la anciana de más de ochenta años de edad. (Bellatín; 2005:92).

El lago de las fotos comienza a adquirir un sentido ilustrativo. Jacobo empieza a mutar significativamente, como las fotografías. [6-9]. De aquí en adelante, el texto muestra un estilo de fotografías casi minimalista, donde pequeños objetos, desde botones hasta pequeñas placas, enmarcados en el centro o en los bordes, alejados o acercados, cobran vida en la escena



para resignificar el concepto fotográfico que se había venido manejando, como también el texto, muestra los diferentes cambios que de ahora en adelante tendrá Rosa Pliniason, nuestro antiguo Jacobo

El lector ya no echa de menos una fotografía totalmente ilustrativa, que quizás nos hubiese mostrado un hombre-anciana, con la que se habría alcanzado una correspondencia directa y quizás burda, sino que accedemos a una de las características propias de la estética y el estilo: lo sugerente, así, como en fotografía muchas veces “el *punctum* es un ‘detalle’, un objeto parcial” (Barthes; 1989:79).

La segunda arista interpretativa que comprendemos a través del *punctum*, es la posibilidad de transformación del texto, la fotografía como elemento disruptivo, transformador. Con respecto a esta intuición, Barthes nos dice que “el *punctum* puede ser maleducado” (1989:80).

Es así como nos acercamos a esa grieta de sentido a partir de los límites, donde las fotografías no hablan del hilo narrativo de la novela, sino que nombran precisamente lo innombrable. Dice Barthes: “la incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (1989:90), se trastorna el sentido del código literario en una continuidad abisal por medio de aquellas últimas fotografías [10-13] que suceden al final de la novela, las que, una vez terminado el relato, continúan apareciendo en el texto como posibles mutaciones. La grieta cobra sentido.

Con estos primeros, y por supuesto, inacabados núcleos interpretativos, se podría pensar, afirmando la posibilidad de creación en los límites, una línea de relación entre literatura y fotografía que, en el caso de Bellatin se convierte en una de sus directrices creacionales, atravesando la tradicional forma de establecer puentes de contacto entre las artes y llevando el sentido hacia la correspondencia fuera del plano ilustrativo, ahí donde se dan a luz los procesos, y en esa maravillosa posibilidad de alimentar el código literario transformando las fronteras de lo innombrable, expandiendo los límites, hablando desde ellos. Con Bellatin comprobamos la existencia de un aura otra en la fotografía: la convivencia de las artes como un proceso de potente celebración del sentido.

## FOTOGRAFÍAS

1

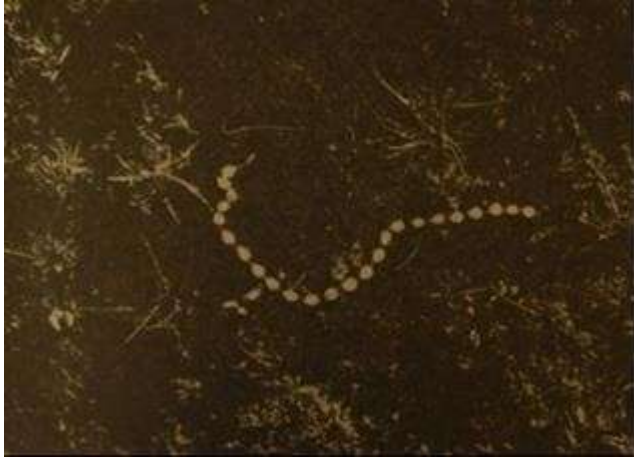


2-5











### Referencias

- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso* (1982). Barcelona. Paidós. 1986.
- \_\_\_\_\_ *La cámara lúcida* (1980). Barcelona. Paidós. 1989.
- Bellatin, M. *Tres Novelas*. Salón de belleza, Jacobo el mutante, Bola Negra. Mérida, Venezuela. Ediciones El otro el mismo. 2005.
- López Suárez, M. *Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía*. Cuadernos de Filología Italiana. 2006, Vol 13. Universidad Complutense de Madrid.

### Referencias Electrónicas:

- Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires. Taurus. 1989. Versión digital. Encontrado en [www.geocities.com/nombrefalso](http://www.geocities.com/nombrefalso) (Fecha de consulta: 17/06/2011).

ESTA REEDICIÓN DE LA REVISTA *DE LA CRÍTICA* FUE REALIZADA EN 2023 POR LA COMISIÓN RESPONSABLE DEL ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DEL FONDO EDITORIAL UNEFM, BAJO LA COORDINACIÓN DEL CELYL:

**Dr. Freddy Rodríguez**  
Decano de Investigación

**MSc. Yudyth Revilla**

ESTA REEDICIÓN DE LA REVISTA *DE LA CRÍTICA* FUE REALIZADA EN 2023 POR LA COMISIÓN RESPONSABLE DEL ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DEL FONDO EDITORIAL UNEFM, BAJO LA COORDINACIÓN DEL CELYL:

**Dr. Freddy Rodríguez**  
Decano de Investigación

**MSc. Yudyth Revilla**  
Directora del Instituto de Investigación del Área Cs. de la Educación

**Dr. Jesús Madriz**  
Director del Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas

**MSc. Wilmara Borges**  
Responsable de la Comisión del Área Cs. de la Educación del FEU

**Dr. José Nava**  
Coordinador de la Revista De la Crítica