

INSTITUTO CARO Y CUERVO

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO
PROGRAMA ACADÉMICO**

**IDEOLOGÍA E IMAGEN EN EL CUENTO *ORIANE*, *TÍA ORIANE* Y EN EL
FILME *ORIANA***

LUIS FERNANDO GASCA BAZURTO

**BOGOTÁ
2018**

INSTITUTO CARO Y CUERVO

**SEMINARIO ANDRÉS BELLO
PROGRAMA ACADÉMICO**

**IDEOLOGÍA E IMAGEN EN EL CUENTO *ORIANE*, *TÍA ORIANE* Y EN EL
FILME *ORIANA***

LUIS FERNANDO GASCA BAZURTO

Trabajo de grado para optar el título de magister en Literatura y Cultura

JUAN MANUEL ESPINOZA RESTREPO

**BOGOTÁ
2018**

DEDICATORIA

A Dios y a mi familia.

AGRADECIMIENTOS

Este parece un logro individual, pero también es el de muchas personas quienes de una u otra manera estuvieron presentes. De forma directa, le agradezco a mi tutor, el profesor Juan Manuel Espinoza, a quien le debo mucho por compartirme su conocimiento, por orientarme con su experiencia y por su tremenda paciencia para mantenerme enfocado en este proceso. A los jurados, la profesora Luz Marina Rivas y al profesor Guillermo Molina Morales, que gracias a su sinceridad y comprensión este trabajo pudo mejorar respecto al original. También a los profesores del seminario de quienes me nutrí durante las clases y en este sentido están reflejados en esta monografía. A los distintos funcionarios del seminario: a Alix, a Luz Clemencia y a sus amables colaboradores de la biblioteca y a los guardias de seguridad quienes con amabilidad siempre han estado prestos a servir. De forma indirecta, aunque no menos importante, no puedo dejar de mencionar a mis amigos y, sobre todo, a mi familia, en especial mis padres y hermanos quienes siempre han confiaron en mí; me atrevo a afirmar que ellos sabían antes que yo que lograría culminar satisfactoriamente este viaje. Para terminar, soy creyente, así que considero que a mi lado siempre se encuentra la presencia inspiradora y amorosa de Dios a quien primero agradezco este logro.

ANEXO 1

TRABAJOS DE GRADO CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., Fecha 14 de septiembre de 2018

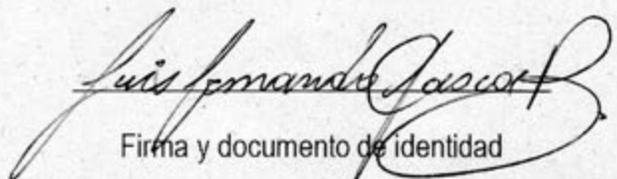
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo (nosotros) Luis Fernando Gasca Bazurto, identificado(s) con C.C. No. 10131355, autor(es) del trabajo de grado titulado Ideología e imagen en el cuento Oriane, Tia Oriane y en el filme Oriane presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de Magister en Literatura y Cultura autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrias del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


Firma y documento de identidad
CC: 10131355

Firma y documento de identidad

ANEXO 2

FORMATO DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Gasca Bazurto	Luis Fernando

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Espinoza Restrepo	Juan Manuel

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Ideología e imagen en el cuento Oriane, Tía Oriane y en el filme Oriana

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: No tiene subtítulo

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: (97) Noventa y siete, incluyendo tabla de contenido y bibliografía

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones 0 Mapas 0 Retratos 0 Tablas, gráficos y diagramas 0
Planos 0 Láminas 0 Fotografías 0

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: 0 Minutos.

Número de casetes de vídeo: 0 Formato: $\frac{3}{4}$ 0 Mini DV 0 DV Cam 0 DVC Pro 0 Video 8 0
Hi 8 0 Otro. Cual? 0

Sistema: Americano NTSC 0 Europeo PAL 0 SECAM 0

Número de casetes de audio: 0

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: 1

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): 0

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLES
Ideología	Ideology
Imagen	Image
Patriarcado	Patriarchy
Subjetividad	Subjectivity
Sujeto	Subject

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

En el presente trabajo se analiza desde el punto de vista de la ideología el cuento *Oriane, Tía Oriane* (1975) de Marvel Moreno y el filme *Oriana* (1985) de Fina Torres. En estas dos obras son significativas las imágenes que representan un poder patriarcal. Porque las imágenes que representan al patriarca se perciben como un dominio perenne que insiste en demandar y pone en conflicto a los personajes.

Entonces, se propone a manera de hipótesis que en los relatos mencionados las imágenes reproducen la ideología patriarcal al interior de la familia, pero parecen expresar fisuras que son detectadas por el sujeto constreñido y lo confrontan con otra realidad en donde vislumbra la libertad. Con base en lo señalado, se espera deducir la manera en qué cada uno de los relatos mencionados representan dicha problemática.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

In the present work, the tale *Oriane, Aunt Oriane* (1975) by Marvel Moreno and the film *Oriana* (1985) by Fina Torres are analyzed from the point of view of ideology. In these two works there are significant images that represent a patriarchal power. Because the images that represent the patriarch are perceived as a perennial domain that insists on demanding and puts the characters in conflict.

It is proposed as hypothesis that in the mentioned stories the images reproduce the patriarchal ideology within the family, but they seem to express fissures that are detected by the oppressed subject and this forces him to observe another reality where he glimpses freedom. With this we hope to understand how each of the stories mentioned represents that problem.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
1. Ideología e imagen en la institución patriarcal.....	19
2. Ideología e imagen del padre en el cuento <i>Oriane, Tía Oriane</i>	34
3. Ideología e imagen en el filme <i>Oriana</i>	59
Conclusiones	81
Bibliografía citada	88
Filmografía citada	96

Introducción

En 1975 Marvel Moreno publicó el cuento *Oriane, Tía Oriane*¹, que dedicó a su amiga y fotógrafa de origen venezolano Fina Torres. Diez años después, Torres adaptó este relato para producir y dirigir el filme *Oriana*. Las dos obras tienen en común una realidad aciaga causada por un dominio patriarcal que subyuga a dos mujeres en el presente y en el pasado. En el contexto de las dos obras, son significativas las imágenes que representan ese poder patriarcal. En primer lugar, porque las imágenes que representan al patriarca se perciben como un dominio perenne que insiste en demandar. En segundo lugar, porque las imágenes que evocan al padre y su familia, las cuales se cobijan bajo la imagen de poder del patriarca, parecen revelar fisuras que ponen en conflicto a los personajes. Desde mi punto de vista, en el cuento y en el filme, las imágenes tienen un talante conflictivo, porque abren brechas en el discurso ideológico, sentido en el cual lo cuestionan. Entonces, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo en el contexto de las obras mencionadas, las imágenes exponen las brechas del discurso ideológico y provocan los conflictos.

Para ello se propone a manera de hipótesis que en los relatos mencionados las imágenes reproducen la ideología patriarcal al interior de la familia, pero parecen expresar fisuras que son detectadas por el sujeto constreñido y lo confrontan con otra realidad en donde vislumbra la libertad. Con base en lo señalado se espera deducir la manera en qué cada uno de los relatos mencionados representan dicha problemática. Con este fin, en el capítulo 1 se expone el alcance del concepto de ideología y se explica cómo se reproduce en la institución familiar a través de las imágenes. En el capítulo 2 se examina el cuento *Oriane, Tía Oriane*,

¹ El cuento fue publicado por primera vez en la ya desaparecida revista *ECO. Revista de cultura de occidente*. Esta publicación fue editada por la ya también desaparecida librería Buchholz.

donde parece advertirse un antagonismo entre las imágenes que simbolizan el poder y la opresión del patriarca respecto a otras que despiertan los sentidos en la protagonista del relato. En el capítulo 3 se estudia la película *Oriana*, donde, al parecer, las imágenes de poder del patriarca expresan una contradicción, porque muestran una dualidad íntegra y obscena que alcanza a percibir la protagonista del relato.

Como se alcanza a observar, en este trabajo se estudiaron las imágenes de cada obra para discernir la manera en que representaban el conflicto ideológico. Esto se debe a que desde hace tiempo me ha interesado estudiar la ideología y sus representaciones, porque espero comprender los significados que adquieren en la puesta en escena de un relato. Esta es una oportunidad que aprovecho porque observo con interés la manera que en el contexto de un relato literario, cinematográfico o sonoro, entre otros, se puede exponer la ideología a través de las representaciones culturales, particularmente en las imágenes. Por esta razón, cada obra fue concebida de manera independiente, para estudiar en cada una la relación entre texto y cultura por medio del aparato ideológico. Al analizar el cuento y el filme de esta manera me facilitaba el estudio de las representaciones en los contextos de las dos narraciones aquí estudiadas. En lo apuntado se observa que en este trabajo me aparté del tradicional análisis estético, como usualmente se procede en los estudios de crítica literaria, en este sentido, también me alejé de la literatura comparada.

Particularmente, en las obras escogidas, me llamó la atención la importancia que tienen las imágenes como discurso que soporta al principal, literario o cinematográfico. En esto observé el tejido entre texto y cultura, que me interesaba, lo que me llevó a estudiar el cuento y el filme como documentos. Esto, a mi juicio, me facilitaba comprender en el contexto de cada obra cómo las imágenes reproducían la ideología. Durante el análisis de las dos obras se observó que en cada una se representaba el conflicto ideológico de manera sutilmente distinta

y, por supuesto, la manera en que las imágenes lo expresaban. No obstante, convenían en que las imágenes producidas dentro del sistema de poder no lograban constituir completamente ese atributo, porque les faltaba una parte o se contradecían. Esta característica común la observo de cierta manera novedosa para acercarme a estas dos obras desde la noción de ideología. Tradicionalmente la noción de ideología se ha trabajado con base en lo reprimido, los diálogos dichos a medias, la prohibición, los rituales, entre otros aspectos. Sin embargo, a mi parecer, en las dos obras aquí estudiadas, no se ha tenido muy en cuenta la manera en que las imágenes soportan el entramado ideológico. Para ello debía acercarme al relato en sí mismo y tomar distancia del componente estético.

Desde mi punto de vista, las imágenes no son simples objetos porque ejercen un particular encanto sobre el observador. Ciertamente, las imágenes provocan la imaginación, la memoria y otras veces turban ante la sola idea de ponerse frente a ellas. Como lo expresa Aumont, la imagen “promueve la rememoración” (7) y también “es un fenómeno ligado a la imaginación, a la invención” (9). La imagen es objeto e idea, pues la mimética con el mundo real provoca asociaciones mentales que inducidas por sentimientos, percepciones, prácticas culturales y, demás, crean mentalmente una nueva realidad. Desde esta perspectiva, una imagen es un producto cultural, por lo tanto, también representa valores ideológicos. En efecto, toda imagen siempre posee un significado para quien la observa. De la misma manera, la ideología involucra valores culturales que determinan maneras de pensar y, sin duda, los actos de los sujetos, así ellos piensen que actúan libremente. Por esta razón, la ideología usualmente se asocia a un poder oscuro que se vale de distintas prácticas para someter, como expresa Žižek:

Estamos dentro del espacio ideológico en el sentido estricto desde el momento en que este contenido —“verdadero” o “falso” (si verdadero, mucho mejor para el efecto ideológico)— es funcional respecto de alguna forma de dominación social (“poder”, “explotación”) de un modo no transparente: *la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva* (“El espectro” 15).

De acuerdo con el pasaje citado, las formas de pensamiento social validan un dominio que no se percibe porque se asimila como algo natural. Sin embargo, la lógica de la dominación implica que toda complejidad ideológica es problemática, porque contiene la represión, la contradicción, la división y la jerarquía. Por un lado, la ideología se sostiene sobre normas que le indican a la sociedad lo que es correcto y lo que no, y en ese sentido se produce la represión; según Žižek en “la represión se funda la realidad” (“El espectro” 32). Por otro lado, la norma, que sostiene la prohibición, no alcanza a convocar a toda la sociedad, porque por una u otra razón hay sujetos a los que la norma aparta provocando una contradicción que divide a la sociedad. Recordemos que Marx y Engels ya habían advertido este problema en la lógica de producción cuando señalan en *La ideología Alemana* que “La división del trabajo dentro de una nación se traduce, ante todo, en la separación del trabajo industrial y comercial con respecto al trabajo agrícola y, con ello, en la separación de la ciudad y el campo y en la contradicción de los intereses” (20). Los autores observaron en la lógica de producción industrial una manera de pensar que dividía a la sociedad, porque se necesitaban industriales que contrataban obreros para operar las máquinas y así producir. Esto necesariamente implicaba una jerarquía entre industriales (propietarios acaudalados) y obreros (asalariados pobres). Esto, como se apuntó más arriba, se percibe como algo natural.

No obstante, tras ese dominio no se esconde un malvado demiurgo que conspira para que la sociedad actúe en su beneficio. La cuestión es más compleja, porque las formas de dominio social “no transparente”, como apunta Žižek, usualmente están fijadas a tradiciones y prácticas, muchas culturales, que vienen de tiempo atrás y tienen una lógica que las sostiene. Para no ir más lejos tomemos el patriarcado, que según Fontenla:

En su sentido literal significa gobierno de los padres. Históricamente el término ha sido utilizado para designar un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes (párr. 1).

Esta definición es muy parecida a la noción romana de *paterfamilias* (Amunátegi 2006), porque en la antigua Roma la ley garantizaba, al igual que apunta Fontenla, que la familia era parte del patrimonio del padre. Sin embargo, se sabe que en otras culturas el padre también era el regente de su familia, para ilustrar lo dicho observemos lo que dice Aristóteles: “la familia es dirigida por el más anciano al igual que la colonia” (*La política*, 13). Según Aristóteles, el patriarcado es una estructura social que se replica tanto en el estado al igual que en la familia. El gobierno del padre, al parecer, se ha sostenido desde la familia medieval, e incluso, arcaica, como apunta Horkheimer, “Como consecuencia del aparente carácter natural del poder paterno, que procede de la doble raíz de su posición económica y de su fuerza física [...] (131). En efecto, el padre era quien tenía la fuerza para alimentar a su familia y esto le daba autoridad para sostener su dominio.

El patriarcado se constituye en ideología, porque los miembros de la familia no cuestionan esa estructura, que han conocido y de la que se han servido desde siempre. Este entramado desencadena tensiones, como las que se presentan en el cuento *Oriane, Tía Oriane*

y en filme *Oriana*. En el cuento y en el filme la imagen del patriarca es un poder que proyecta una poderosa imagen cognitiva que sujeta a los personajes. Esta imagen se muestra como la representación mimética de un sujeto, pero a la vez se reproduce, entre otras, en retratos, en los diálogos, en el carácter de los sujetos, en los límites tanto simbólicos como materiales de la heredad del padre. En estos elementos Marvel Moreno y Fina Torres observan la representación del patriarcado como dominio conflictivo, e incluso, incomprensible y etéreo, que confronta y divide a la mujer. La importancia que le otorgan Marvel Moreno y Fina Torres a esta imagen de poder, seguramente, denota un interés personal. Ciertamente en la vida de Moreno y Torres existen algunos acontecimientos que lo delatan. Observemos algunos de estos acontecimientos.

Para Marvel Moreno un acontecimiento bien pudo ser la corta relación que sostuvo con una pareja de exiliados cubanos cuando residía en París. Sobre la pareja, Moreno manifestaba que eran muy unidos a pesar de hallarse en el exilio, pero esa unidad se rompió cuando observó la actitud pasiva de ella. Decía Moreno:

Hace un instante, te decía, los veía, en realidad sólo lo veía a él. Él hablaba del pasado, analizaba la situación política del presente. Ella lo escuchaba, sonreía, se borraba. Era y había sido siempre su sombra. Pero nadie lo advertía, ni siquiera él. El hombre más bondadoso que he conocido alguna vez” (Gilard, “Algo tan feo”, 4).

Moreno veía en la esposa del exiliado su propia imagen y asimismo imaginó que ella también se borraría si seguía el camino señalado por los otros. Recordemos que, en 1981, cuando Marvel Moreno ofrece esta entrevista a Jacques Gilard, se encontraba radicada en París, donde se había trasladado después de vivir un tenso matrimonio con el periodista Plinio Apuleyo Mendoza. En este momento Marvel Moreno ya se había separado, pero parece recordar en la

imagen resignada de la mujer cubana su misma condición de dependencia como mujer y esposa. Lo mismo pudo pasar por su mente cuando decidió escribir y descubrir que se encontraba en un mundo de escritores. Sentido en el cual, al parecer, decide separarse ideológicamente de esa imagen patriarcal que también dominaba el ámbito literario. Yohanna Abdala-Mesa dice al respecto: “Su subversión máxima entonces consistiría en salirse del canon y llevar a cabo un movimiento contracultural cuyo objetivo no sería hacer parte de un corpus de resistencia, como podrían decir las teorías feministas, sino ser libre, emanciparse de seguir la norma” (1). Lo apuntado por Abdala-Mesa pone a Moreno en un lugar donde aspiraba a la libertad, en el sentido amplio, para marginarse de todo canon o corriente literaria, pero esto también muestra una clara postura política hacia lo instituido.

Este sentimiento de rebeldía ya se había visto en el pasado, según Gilard, cuando Moreno simpatizó con la guerrilla (3). Sin embargo, ese sentimiento de rebeldía se fue gestando con el tiempo mientras observaba la exclusión y la miseria social. En este sentido, es significativa la experiencia de Moreno durante el tiempo que trabajó de voluntaria para hospitales de caridad y dispensarios, pues allí descubrió la miseria de los desposeídos. Sobre esta situación Moreno expresó: “Fue el trauma: los mundos paralelos se revelaban opuestos en la medida en que se afrontaban y yo tomé el partido de los más débiles” (Gilard, “Algo más feo”, 2). Los mundos paralelos y opuestos indicaban una sociedad dividida. El rechazo general hacia los más pobres bien se podía traducir hacia los más vulnerables y entre ellos se halla la mujer. Como ella misma expresa: “denunciar la opresión sobre una niña es denunciar la opresión en general” (Girard, “Algo más feo”, 1). Esta afirmación parece situar a Moreno en un tipo de literatura de denuncia social, pero su obra descubre un mundo de burgueses. Aun así, una lectura detallada de la frase señalada manifiesta tres elementos significativos: denuncia, opresión y niñez (el último de estos elementos ejerce una doble función en tanto el

sujeto femenino se expone en su etapa más vulnerable). Moreno no necesitaba describir las barriadas humildes para señalar que en todos los niveles sociales existía un pensamiento de exclusión que iniciaba en la familia donde se mantenía el predominio masculino y no se le permitía a la mujer situarse en un lugar diferente al estipulado. Vemos, en este breve recuento biográfico, algunas vivencias que pudieron quedar grabadas en la memoria de Marvel Moreno y conformaron una imagen mental de un mundo dividido que posiblemente determinó su obra.

Desde una óptica distinta Fina Torres se aproxima a intereses semejantes, pero el acontecimiento que los pudo haber inducido es más difícil de rastrear. Sin embargo, solo hay que observar su obra para percibir que allí refleja una preocupación permanente por exponer la lucha de la mujer en la sociedad. Fina Torres dirigió o escribió: *Oriane* (1985), *Mecánicas celestes* (1995), *Mujeres arriba* (2000), *The leap years* (2008), *Habana Eva* (2010), *From Prada to nada* (2011) y *Liz en septiembre* (2013). Toda su obra se caracteriza por presentar conflictos suscitados por la exclusión de la mujer. No obstante, la crítica se ha interesado principalmente en *Oriana*, su primer filme, y en las relaciones entre este y el cuento *Oriane, Tía Oriane*. En todo caso, más allá del vínculo con el cuento de Moreno, *Oriana* fue un punto de quiebre con la tradición cinematográfica latinoamericana, ya que en ese momento existía una corriente ideológica y estética denominada “nuevo cine”,² que surgió a finales de los años sesenta como respuesta política al dominio cultural europeo y norteamericano.

El nuevo cine respondía al dominio cultural norteamericano y europeo proponiendo temáticas de denuncia social dentro de un formalismo marginal. El objetivo del nuevo cine fue denunciar la exclusión generada por el neocolonialismo rapaz, que causaba el atraso y la segregación social. En este sentido, se desestimaban las narraciones lineales, se privilegiaba el

² Esta corriente estética y política surgió de los movimientos de cineastas militantes de finales de los años sesenta como Cine Liberación y Tercer Cine, que buscaban independencia de los influyentes movimientos norteamericanos y eurocéntricos.

corte abrupto que determinaba un montaje rudo, se hacía énfasis en la masa, se exponían los problemas de manera directa y se evadía el melodrama. Esta corriente, nacida al margen del paradigma dominante en la década de los ochenta, ya era hegemónica en Latinoamérica y excluía lo que no se enmarcara allí. Fina Torres se aparta del nuevo cine porque en *Oriana* propone una historia de opresión, pero sobre la mujer y vista desde su subjetividad, todo ello en el marco de una familia venezolana propietaria de un latifundio. A propósito de este filme, señala Arreaza:

La influencia del ‘Nuevo Cine Latinoamericano’ caracterizada por un marcado formalismo objetivo de estilo documental y contenido de denuncia social contrasta con *Oriana* que en este sentido escribe un nuevo capítulo en la cinematografía regional pues aborda de manera novedosa los temas de género, clase y raza y reinterpreta las relaciones de poder recurrentes en las telenovelas (410).

Con *Oriana*, Fina Torres retoma el melodrama, muestra el relato de manera subjetiva y expone la marginación social al lado de la exclusión de la mujer. Estas características implican un alejamiento del nuevo cine, como corriente cinematográfica hegemónica en Latinoamérica, lo que necesariamente causó impresión en los círculos especializados dentro y fuera de la región. En esta película Fina Torres muestra, al igual que lo hizo Moreno con su obra, que no era posible satisfacer sus necesidades expresivas desde lo instituido. El alejamiento de los paradigmas puede obedecer a una necesidad estética y no a una postura frente a lo hegemónico, porque históricamente el artista ha tenido que marginarse de la tradición para producir algo nuevo.

Sin embargo, tanto en el caso de Moreno como en el de Torres es evidente que los intereses estéticos van de la mano de los intereses políticos. La posición política como

elemento común a Moreno y Torres se expresa en distintos estudios referidos a sus obras. Algunos de estos han abordado el cuento y el filme con varios enfoques (históricos, socioculturales y feministas, entre otros) que de una u otra manera han tenido presente la noción de ideología. Tomemos algunos de esos estudios para observar las distintas aproximaciones a estas dos obras, para más adelante aclarar nuestro lugar en este análisis.

Uno de los análisis más conocidos es el que efectuó Jacques Gilard después del estreno de la película *Oriana*. En este documento el autor se interesa por encontrar en los manuscritos del guion algunas pistas que le permitieran dilucidar la intención de Torres en el filme. Gilard plantea como hipótesis que “Fina Torres, se retrocede del universo burgués al universo feudal, el cual permite fundar una historia de familia más densa (marco estable y memoria tenaz) y más marcada por las normas de una sofocante moral patriarcal” (“*Oriana*” 124). Gilard cree que Torres en el filme quiso presentar un escenario tradicional, (la familia), tangible (una hacienda) y concreto (Venezuela) para expresar la moral patriarcal. A lo largo del documento Gilard argumenta la manera en que estos tres elementos se presentan en el filme, como parte del proceso de elaboración del guion que pusieron distancia del cuento de Moreno. Entonces, Gilard intenta descubrir un proceso creativo en el que Fina Torres consolida su propia idea acerca del patriarcado.

El patriarcado parece un tema recurrente en quienes han analizado el cuento *Oriane*, *Tía Oriane* y el filme *Oriana*. Tomemos ahora lo que dice Sosa acerca de este tema: “Al llevar a la pantalla gigante el cuento de ‘*Oriane*, tía *Oriane*’ Fina Torres muestra de manera clara a través de los personajes la diferencia entre clase y raza. Esta distinción permite ver el contraste entre la familia y los sirvientes” (23). Como se ve, Sosa se fija en las relaciones de jerarquía y parece considerar que Torres busca exponer un problema social causado por las diferencias sociales. Básicamente el autor hace un análisis sobre el abuso del poder y el daño que se

infringe sobre la mujer, quien debe ser tan sumisa como los sirvientes. Como también apunta el autor, “El papel de la mujer viene dado por lo que dicte el grupo en control” (38). De manera que Sosa toma el cuento y el filme como documentos sociales para comprender las relaciones que se gestan al interior de una complejidad patriarcal.

Por otro lado, en *Literatura y Cine en Venezuela* Diana Medina estudia varios filmes producidos en Venezuela que se inspiraron en obras literarias; entre otros, dedica un capítulo a *Oriane, Tía Oriane* y *Oriana*. La autora se centra en comprender las estrategias estéticas empleadas por Marvel Moreno y Fina Torres para expresar la subjetividad femenina. Seguramente, por esta razón el tema del patriarcado casi desaparece en este estudio a no ser por un breve comentario referido a *Oriane, Tía Oriane* (202). Medina observa la subjetividad femenina desde lo que llama “la poética del olvido y los umbrales” (196), estos dos componentes le sirven de base para analizar las estrategias formales en cada obra e identificar cómo lo expresa cada autora. Desde esta perspectiva, deduce que en las dos obras “los umbrales son recortes del despliegue de la memoria y los recuerdos” (259). Interpretando a esta autora, recordar presupone una situación de estatismo porque el sujeto está en el presente, pero mentalmente retrocede al pasado y ese repliegue expone la imposibilidad de avanzar hacia el futuro. Medina concluye sobre *Oriana* que los umbrales en la película “nos permiten aducir que el texto filmico permite visualizar lo que en el texto literario se agencia como estampa visual de la memoria y sus olvidos” (267). Según esta interpretación, Torres logra traducir en los umbrales de manera efectiva el tema de la memoria que desde el texto literario ya se expresaba. Este análisis es valioso porque logra exponer la manera en que Moreno y Torres proponen estrategias estéticas para expresar la subjetividad femenina.

En otra perspectiva Monserrat Ordóñez analiza el cuento *Oriane, Tía Oriane* donde observa las claves para la obra total de Moreno que ve reflejada en el filme *Oriana*. Ordóñez

creo que Fina Torres no se aparta del cuento *Oriane, Tía Oriane* y más bien estrecha vínculos con diferentes personajes que habitan en la obra de Marvel Moreno, porque la autora dice que:

Muchas de las diferencias entre cuento y película son en verdad similitudes entre la película y la obra total de Marvel. Por ejemplo, la María de Fina Torres está más cerca de la Lina Insignares de la novela *En diciembre llegaban las brisas*, recorriendo laberintos y tratando de descubrir verdades entre sombras y entre versiones parciales (Ordóñez, 3-4).

De acuerdo con lo citado, Ordoñez percibe en el filme de Fina Torres el diálogo con la obra literaria de Marvel Moreno, porque los personajes femeninos de Moreno configuran a María en *Oriana*. Es decir, Ordoñez descubre en su análisis relaciones intertextuales. No obstante, falta explicar por qué María en *Oriana* es tan opuesta a su equivalente en *Oriane, Tía Oriane*. Para comprender esto habría que determinar el alcance de ese nivel intertextual, pues los personajes femeninos de Moreno, particularmente en *Ciruelas para Tomasa*, al igual que María en *Oriane, Tía Oriane*, están recordando y de cierta manera, como dice Medina, se encuentran en un umbral. Esa posición es estática y contraria a la María de *Oriana*, quien, al encontrarse físicamente en el lugar donde todo aconteció, hace que los recuerdos surjan de lo tangible. Más bien, entre Moreno y Torres existe el interés común por expresar la impotencia del sujeto, pero discrepan sobre si para este es posible liberarse o al menos luchar para lograrlo. Sin embargo, también hay que señalar que el estudio de Ordoñez da pistas sobre el conflicto ideológico cuando dice que está “tratando de descubrir verdades entre sombras y entre versiones parciales” (4). Aunque Ordoñez se refiere a la relación entre la María de Torres con la Lina Insignares de Moreno, en esencia la autora piensa en una mujer quien observa en su realidad una máscara que intenta develar. Esta sombra de la que habla Ordoñez

oculta total o parcialmente la verdad y se expresa como una necesidad que debe descubrir el sujeto, quien se encuentra vagando entre un dédalo de mentiras. Asimismo, hay una postura de género porque el sujeto inmerso es una mujer.

Es precisamente desde esta perspectiva que más se ha estudiado la obra de Marvel Moreno y una de las más cercanas a la cuestión ideológica. Recordemos que el feminismo manifiesta una postura crítica hacia las tradiciones sociales que limitan el crecimiento femenino. En este escenario son constantes los argumentos que señalan al patriarcado como poder hegemónico y represor. Entre otros, este carácter es identificado por Olga Torres en algunos cuentos de Moreno que ayudan a configurar la imagen del patriarca en *Oriana*. Como dice esta autora:

Fina los enriquece y enaltece con personajes de otros cuentos de Marvel como *Ciruelas para Tomasa*, *Barlovento* y *Algo tan feo en una señora bien*. Así mismo, la cineasta venezolana, exalta la historia, las costumbres y el sistema político de Venezuela durante la dictadura de Vicente Gómez a principios y mitad del siglo XX. (Olga Torres 8)

Como advierte la cita, al contrario de Ordóñez, Olga Torres ve un diálogo con varios cuentos, pero en la representación del poder patriarcal. En efecto, en los relatos citados el patriarca habita en el pasado en el contexto familiar de los grandes latifundios donde se impone. Al advertir esa presencia en el filme, de manera tácita, Olga Torres responde a uno de los misterios del cuento *Oriane, Tía Oriane*, a saber: el cuadro del sujeto sin identidad que se exhibe en “el gran salón” (178) de la casa. La autora da forma a ese rostro desconocido a través de distintos patriarcas representados en los mencionados cuentos de Moreno. Esta óptica es válida y es una de las pocas que tiene en cuenta la cuestión de la imagen, así sea de

manera tangencial. Aunque el estudio no alude de manera directa a la cuestión ideológica, la toca porque habla de un dominio patriarcal y sobre esta base, entre otras, de un lugar de regencia, de normas, de una estructura jerárquica y de una heredad a legar. En otras palabras, Olga Torres justifica la faz del padre, los límites de su dominio y su legado, elementos característicos tanto del patriarcado como de una ideología.

Particularmente, el espacio como dominio es una de las características de la ideología, porque señala límites, como indica el estudio de Clara Camero quien observa en *Oriane, Tía Oriane* que “La noción de cronotopo, y sobre todo de cronotopo de la carnavalización, se puede relacionar con el relato universal cuando se refiere a la ideología ‘oficial y la no oficial’” (111). La autora señala que Moreno propone un espacio-tiempo invertido, carnavalizado, porque en el cuento Moreno trasciende la temporalidad y los espacios que se manifiestan inversos a lo cotidiano. Esa inversión se produce en los sueños lo que señalaría una separación del mundo normalizado y, en ese sentido, de algo que allí se quiere evitar. En palabras de Camero:

El hombre, el escritor, el poeta busca en los sueños el paraíso que ha perdido, por esta razón poeta y sujeto ejercen el poder de encontrar lo anhelado o lo temido. Desde el momento en que la verdad se determina como un sueño, este sueño es para María un despertar, en María aflora el sentimiento del amor, y fuera de ese amor lo que quedan son fantasmas, engaños, ruidos, sombras en los jeroglíficos del amor (6).

De acuerdo con Camero, en *Oriane, Tía Oriane* Moreno propone dos espacios, el cotidiano (repositor y normalizado) y el de los sueños; este último señala un horizonte abierto, una realidad opuesta donde lo imposible es posible y, por lo tanto, no existe represión. Clara Camero observa en la noción de cronotopo de la carnavalización una propuesta estética de la

que se vale Moreno para poner al revés el mundo normalizado por la ideología con la ayuda del mundo de los sueños, al parecer, libre de sujeción. Sin embargo, en este punto me permito diferir con Camero, porque desde mi postura, la ideología es una construcción psíquica, sentido en el cual los sueños no están libres de constreñimiento, como se observará en el capítulo donde analizo el cuento.

Desde otra perspectiva, María Alejandra Murillo también estudia la obra de Moreno sobre la noción de ideología. Sobre esta base advierte que en la obra de Moreno el espacio se expresa como un lugar de frontera, demarcado por lo social, ya que allí es donde se otorga significado a la mujer. En efecto, la sociedad asigna significados con los cuales el sujeto comprende la manera en que se incluye o excluye del sistema. En ese sentido, esos significados modelan las acciones individuales y la percepción que tiene el sujeto sobre el lugar que ocupa en la comunidad. Murillo lleva este análisis al conjunto de los catorce cuentos de Marvel Moreno compilados en *Algo tan feo en una señora bien*. Según Murillo, estos cuentos tienen en común la opresión ejercida sobre la mujer, debido a que las mujeres en esos relatos “hacen parte de una sociedad conservadora y patriarcal que las reduce a sólo algunos aspectos de sí mismas: mujer-esposa, mujer-madre, mujer-objeto” (Murillo 2). Como señala la autora, existe una cosificación de la mujer que implica la separación o anulación de una parte y, por lo mismo, la imposibilidad de realizarse. Particularmente en *Oriane, Tía Oriane* y en *Barlovento*, Murillo encuentra dos opciones liberadoras a esa represión social sobre la sexualidad, pues “[...] en ambos, Moreno resalta cómo, generación tras generación, las mujeres libres transmiten a sus descendientes concepciones emancipadoras, principalmente con respecto a lo sexual” (8). Interpretando a Murillo, la sexualidad es una trasgresión al espacio social, donde la mujer es reprimida. Al parecer, Murillo advierte en la sexualidad femenina un espacio alternativo y opuesto al represor. El espacio alternativo se vuelve emancipador

porque la mujer transmite el saber sexual de modo oculto, en la intimidad, apartado de la mirada masculina que rige el espacio normalizado.

Desde otra mirada Carmen Lucia Garavito ve en la obra de Moreno un mundo fragmentado por lo reprimido. En efecto, lo reprimido es uno de los componentes tradicionales de la ideología, porque sabemos que la ideología, entre otros, es prohibición. Garavito es uno de los críticos literarios que de manera más directa ha estudiado a Moreno desde la noción de ideología. Según Garavito, la obra de Moreno se caracteriza por la fragmentación de los detalles, que utiliza como estrategia estética para exponer lo reprimido de manera tácita, “decir sin decir”, como apunta Ordoñez a propósito de *Oriane, Tía Oriane*.

Este «decir sin decir» se consigue, según Garavito, con la fragmentación de los detalles, la ocultación del episodio tabú que apenas se adivina, la complicidad de Oriane con María al darle pistas para sus descubrimientos, la identificación entre ambas y la sustitución final de Oriane por María. (Ordoñez, 2).

De acuerdo con lo apuntado, Moreno fragmenta el relato para cubrir lo que en el contexto de la historia no es permitido, pero esa manera abierta de no develar el secreto es lo que expone de manera directa la prohibición.

En la obra de Moreno la materialidad del texto se transforma en un vehículo estético para expresar la ideología. De esta manera, el texto literario no se limita a reflexionar sobre la ideología, sino que se transforma en componente de dicha complejidad, como expresa Garavito al referirse a *Oriane, Tía Oriane*: “Como resultado de este proceso, los lectores de los cuentos de Marvel Moreno llegan a descubrir que ese subtexto que ha sido censurado, omitido, mutilado, distorsionado o tergiversado constituye, en efecto, el eje central de cada uno de los relatos y que su labor es clave para su labor hermenéutica” (406). Como señala la autora,

Moreno expone un relato literal que incomoda por su carácter ambiguo, fragmentado, discontinuo y mucho más, pero en ese carácter se encuentra un subtexto que soporta la postura del autor. Garavito considera que en la obra de Moreno el subtexto expresa la prohibición. Sentido en el cual, al parecer, existen dos textos paralelos, texto y subtexto, lo que expone una división al interior de la misma escritura y, por lo tanto, la presencia de la ideología.

En este breve recorrido se advirtió que las investigaciones señaladas tienen presente, de una u otra manera la noción ideológica, porque seguramente es evidente en la obra de Marvel Moreno y Fina Torres el interés por exponer la complejidad patriarcal. El estudio que posiblemente más se distancia de esta noción es el de Diana Medina, ya que se enfoca en las estrategias formales que emplearon Marvel Moreno y Fina Torres para expresar la subjetividad en lo que Medina denominó la “estética de los umbrales y el olvido”. Mientras advertimos en Clara Camero, María Alejandra Murillo y, sobre todo, Carmen Lucía Garavito abordajes directos desde la noción de ideología, pero enfocados únicamente en la obra de Marvel Moreno. Clara Camero encuentra en la noción de cronotopo de la carnavalización una propuesta estética de la que se vale Moreno para expresar el mundo normalizado por la ideología opuesto al mundo de los sueños. Por otra parte, Murillo advierte en la sexualidad femenina un espacio emancipador alternativo al represor de la sociedad conservadora y normalizada. Entre tanto, Garavito piensa que toda obra literaria es un producto ideológico que se expone en la estética del texto. En esta perspectiva Garavito percibe en la obra de Moreno un subtexto fragmentado en el que se expone la ideología.

La estética como cualidad en la que Garavito devela la ideología en la obra de Moreno muestra un espacio compartido por Camero y Murillo, porque las tres autoras manifiestan en sus estudios, de una u otra forma, la idea de división al deducir los conceptos “cronotopo de la

carnavalización” (realidad normalizada y soñada), espacio normalizado e íntimo y fragmentación. En efecto, las tres autoras están hablando de división y esta es una cualidad fundamental de la ideología, tal como se observa, las autoras la hallaron por distintas vías en la obra de Marvel Moreno. Por consiguiente, ese punto de encuentro permite comprender de manera mucho más amplia la manera en que la estética expresa la ideología en esa obra. Sin embargo, como señalé al comienzo de esta introducción, me aparto del enfoque estético, para ubicarme del lado social. Porque lo que más me llama la atención es el estudio de la ideología y sus representaciones y la manera en que estas se exponen en la puesta en escena de estos dos relatos, particularmente en las imágenes que allí se muestran. En este sentido, concibo el cuento *Oriane*, *Tía Oriane* y el filme *Oriana* como documentos culturales, los cuales se analizarán desde la noción de ideología, porque me interesa comprender cómo funcionan las imágenes y la relación de estas con los sujetos dentro del engranaje ideológico en el contexto de los relatos señalados. Esta es otra manera de aproximarse a estas dos obras en las que seguramente emplearé conceptos característicos a la noción de ideología como supresión, contradicción, norma o, el ya mencionado, división. Es de esta manera que espero contribuir a la apreciación del cuento de Marvel Moreno y del filme de Fina Torres.

1. Ideología e imagen en la institución patriarcal

En el presente capítulo se espera contribuir al posterior análisis de las narraciones mencionadas haciendo un recorrido descriptivo por el concepto de *ideología*. El objetivo es explicar cómo la ideología se reproduce y se manifiesta en la sociedad y la familia a través de imágenes de poder que condicionan límites y dividen a los sujetos. Asimismo, se explica cómo la imagen del patriarca es la faz visible de la ideología patriarcal. Se aclara que, para el propósito de este estudio, el patriarcado no se concibe a la manera de una ideología en el sentido de corriente política, sino como una forma de pensamiento afianzada culturalmente. Es decir, se entiende en el sentido expuesto por Michel Pêcheux, quien manifiesta:

En otras palabras, mientras que “las ideologías tienen una historia propia” porque tienen una existencia histórica concreta, “la ideología en general no tiene historia” en la medida en que está dotada de una estructura y una operación que la convienen en una realidad ahistórica. (162)

Se infiere, según lo expuesto por Pêcheux, que la ideología se manifiesta en todas las culturas y en todas las épocas y, por lo tanto, no tiene historia. Y es que en el sentido amplio la ideología son las estructuras de pensamiento, saberes y experiencias a través de las cuales se tejen las relaciones sociales. Esto designa desde las actitudes individuales hasta los conjuntos de creencias de una comunidad, las cuales se transmiten a los sujetos a través de la familia, de la escuela y de las distintas relaciones sociales. De allí se desprenden opiniones y creencias acerca de la realidad que construyen el *doxa* del sujeto.³ El *doxa*, según Bourdieu y Eagleton, son las “cosas que la gente acepta sin saberlo” (299). Es decir, es el aprendizaje adquirido de manera consciente o

³ *Doxa* es un término griego que traduce *opinión*: una creencia razonable o conocimiento aparente de la realidad. Parménides lo consideró la vía de la verdad o “vía de la opinión”. Por otro lado, Platón distinguió *doxa* de *episteme* para diferenciar el conocimiento aparente (realidad sensible) del verdadero (la realidad de las Ideas).

inconsciente en la experiencia de la vida diaria. Sin embargo, a través de esa experiencia el sujeto adquiere una ética, costumbres, valores y demás cualidades que se exteriorizan en el habla, en la manera de vestir y en distintos signos que lo ubican dentro de un grupo social. De manera que, como dice Valentín Voloshinov, “sin signos no hay ideología” (19). En efecto, las maneras de pensar se exteriorizan en signos que conforman un texto visible para la sociedad, ya que todo acto es un texto en donde se perciben, intercambian y comparten creencias culturales.

En el intercambio se crean las condiciones para el soporte que sostienen los signos que exteriorizan la ideología. Como anota Žižek, “[l]a cuestión es, precisamente, que los hechos *nunca* ‘hablan por sí mismos’, sino por una red de dispositivos discursivos los *hacen hablar*” (“El espectro” 19), pues el signo en sí sería la cosa aislada sin el sentido que le brinda el soporte del discurso. Los discursos se pueden observar en objetos, puestas en escena, lugares, atuendos, performances y demás que expresan filiaciones ideológicas. Tomemos la acción de un católico que entra en una iglesia y observa a Cristo crucificado. En la solemnidad del lugar y la imagen sagrada se articulan signos que expresan un discurso de sufrimiento y sacrificio. De hecho, el acto religioso es uno de los ejemplos clásicos de la manifestación de la ideología. Esto queda claramente expresado por Pascal, quien, según Louis Althusser, dijo algo como: “Arrodillaos, moved los labios en oración, y creeréis” (143). La idea es que la acción de arrodillarse y orar afianza la creencia.

Desde mi punto de vista, el *performance* hace partícipe al sujeto del discurso que tiene ante sí. Sin embargo, el *performance* no persuade por sí mismo, a menos que exista un acontecimiento dentro de ese discurso que lo valide.⁴ Un acontecimiento, histórico o mítico,

⁴ Según Žižek y Vicedo, un acontecimiento es algo perturbador y extraordinario “que parece ocurrir de repente e interrumpe el curso normal de las cosas” (16). Es algo milagroso o lo sublime, en lo cotidiano como la resurrección de Jesús. El acontecimiento excede al evento en que se dio y se sigue replicando hacia el futuro.

expone un relato donde habitan personajes que participaron de una historia, generalmente gloriosa, que convoca a un grupo que se identifica con ellos. Retomando el ejemplo de Althusser, sabemos que el católico se arrodilla ante la cruz porque esta enuncia un relato que rememora el acontecimiento de la crucifixión de Jesús, cuyo sacrificio tiene como fin la salvación de los hombres. Ese acontecimiento le dice al creyente que Cristo murió por él. De esta manera, el sujeto se ubica dentro de los creyentes y se diferencia de los que no lo son.

Pero no todo lo que existe en el mundo logra integrarse plenamente en ese sistema. Tomemos, por ejemplo, lo que dice Žižek acerca de este problema: “la lucha de clases es ‘real’ en el sentido lacaniano estricto: ‘un obstáculo’, un impedimento que hace surgir simbolizaciones siempre nuevas por medio de las cuales uno intenta integrarlo y domesticarlo” (“El espectro” 32). Según el autor, toda idea que presupone algo maravilloso e incluso sublime para una comunidad, pero se intenta simbolizar para explicarla y hacerla comprensible dentro de la ética y los valores de una comunidad; sin embargo, en ese proceso nunca se logra el consenso, pues se cree inalcanzable o se consideran cuestiones éticas, morales, filosóficas, y demás que la limitan, como ocurre, por ejemplo, con nociones fundamentales como la lucha de clases o la libertad. El consenso entonces no es posible porque esas nociones deben pasar por el filtro de la simbolización y allí se restringen porque a la sociedad le horroriza que existan en estado puro. Pensemos, por ejemplo, en lo que significaría la libertad real para el Estado, para un padre de familia e incluso para un ciudadano. ¿Acaso todos ellos no se horrorizarían si se permitiera ejercer la libertad de manera total? La respuesta natural es que no es posible.

Sin embargo, toda noción fundamental sigue a la vista, horrorizando pero también fascinando al sujeto, quien la observa ideal e inasible, o, como diría Žižek, a la manera de un espectro. El espectro es un concepto que propone Lacan y Žižek alude precisamente para comprender ese límite impuesto pero necesario. En palabras del autor, “Lo que el espectro oculta

no es la realidad sino lo ‘primordialmente reprimido’ en ella, el X irrepresentable sobre cuya ‘represión’ se funda la realidad misma” (“El espectro” 32). En esta cita podemos observar varias cosas: en primer lugar, el elemento es “irrepresentable”, pero aun así se intenta hacer comprensible dentro de la razón simbólica, que en ese proceso, no obstante, se reprime, demarca y limita. Esos límites son las leyes y normas que rigen a las sociedades y, por lo tanto, son atributos necesarios para la convivencia social. Por esta última razón, Žižek dice que en esa “‘represión’ se funda la realidad misma” (“El espectro” 32). Sin embargo, el límite ya presupone una separación entre lo que la ideología cubre y aquello que deja por fuera, y esto implica división.

De hecho, el marxismo observa la ideología como división cuando se refiere a la brecha que separa a la sociedad en clases. Como manifiestan Marx y Engels en *La ideología alemana*: “La división del trabajo dentro de una nación se traduce, ante todo, en la separación del trabajo industrial y comercial con respecto al trabajo agrícola y, con ello, en la separación de la ciudad y el campo y en la contradicción de los intereses entre una y otro” (16). Así, el antagonismo social surge por la división del trabajo, pero es insuperable porque sin obreros no hay producción y sin industriales no hay trabajo ni salario. Esta idea es compartida por obreros e industriales, quienes observan necesaria esa separación. Es precisamente en la codependencia vista como una necesidad en donde surge la ideología para explicarla y sostenerla. Al respecto, señala Žižek que, para Marx,

La ideología propiamente dicha emerge sólo con la división del trabajo y de clases, sólo cuando las ideas “erróneas” pierden su carácter “inmediato” y son “elaboradas” por intelectuales con el fin de sostener (o legitimar) las relaciones de dominación existentes;

en pocas palabras, sólo cuando la división entre Amo y Sirviente se conjuga con la división del trabajo en intelectual y físico (“El espectro” 28).

Dicho de otra manera, Žižek sostiene que la clase hegemónica usa a los intelectuales y sus ideas para convencer al vulgo de que el sistema vigente es el mejor para todos. Si bien es cierto Marx percibe en el trabajo intelectual la producción de discursos que validan la ideología hegemónica, Louis Althusser considera que se necesita de una estructura para afianzarla en la comunidad, que denomina Aparatos Ideológicos del Estado (AIE). Según este autor, los AIE son:

Los religiosos (las distintas Iglesias), el escolar (las distintas “Escuelas”, públicas y privadas), la familia, el jurídico, el político (el sistema político que forman los distintos partidos), el sindical, el de información (prensa, radio, TV, etc.) y el cultural (la literatura, las artes, los deportes, etc.) (Althusser 126).

Como se observa, los AIE son instituciones tradicionales y respetadas, como la familia. Sin embargo, lo perverso es que los poderes hegemónicos transitan o se sustituyen, pero los AIE se mantienen y a través de ellos el individuo se adhiere al todo social. En este punto estoy de acuerdo con Althusser porque es indudable que una persona cree en lo que ha escuchado y observado de sus padres, de sus maestros y de los adultos, pues han contribuido a formar su conciencia. Lo que dice Horkheimer acerca de la familia como primera escuela y donde el niño obtuvo su primera experiencia vital sirve para ilustrar este punto:

La familia se ocupa en especial, como uno de los más importantes agentes educativos, de la reproducción de los caracteres humanos tal como los reclama la vida social y les da, en gran parte, la indispensable capacidad para la conducta específicamente autoritaria, de la que en gran medida depende la existencia del orden burgués (Horkheimer 123-124).

Cada uno de los miembros de la familia aprendió que existe una manera de comportarse y una relación jerárquica en donde cada uno tiene una función asignada y hay normas que determinan las relaciones entre sus miembros. En esa organización el autoritarismo mantiene esa organización y la reproduce. El autoritarismo es inevitable porque es condicionante del bienestar que le proporciona el padre a su familia, como apunta Horkheimer:

“El hecho de que, en la familia burguesa normal, sea el hombre quien posee el dinero, ese poder que reviste forma sustancial, y disponga acerca de su empleo, hace que también en la Edad Moderna la mujer, los hijos y las hijas sean ‘suyos’” (130). Con esto, el autor ya está proporcionando las bases de lo que es el patriarcado, pues el padre le suministra a su familia resguardo, pero también le ordena con quién relacionarse, a quién evitar o a quién amar. Acceder a esas prerrogativas significa acatar la norma y someterse a lo que él y la comunidad —que le ha dado el poder— disponga. Ese deber causa tensiones, pero la necesidad de sobrevivir obliga a aceptar lo dispuesto o se corre el riesgo de ser excluido. Así que el estatuto se acepta por idealismo o condicionamiento psíquico, pero también por necesidad.

Ahora bien, el gobierno autoritario del padre se impuso por tradición y se afianzó por el rol que debió asumir dentro de la comunidad. Esa complejión se formó a través de distintos acontecimientos significativos que se afianzaron en la memoria colectiva por la necesidad de supervivencia del clan. Por ejemplo: la función del padre que cazaba para alimentar a la familia, fue un hecho cotidiano en la época primitiva gracias al cual su familia grabó mentalmente la imagen de que el padre era el guía y el protector. Esta idea se mantuvo en el grueso del pensamiento social y se fue afianzando a lo largo del tiempo hasta institucionalizarse incluso por decreto. Tomemos, por ejemplo, la figura del *paterfamilias* institucionalizada en la antigua Roma por el Senado, para el cual “la familia termina siendo el grupo de personas que viven juntos en torno a un hogar común, los que estarán, además, sometidos a un único jefe, el *paterfamilias* que

ejerce su potestad sobre ellos” (Amunátegui párr. 79). En esta norma se expone un escenario de tradición que ha puesto al varón y padre en el mismo lugar que al dirigente de la comunidad. Por ello, no es de extrañar que la imagen de padre y líder terminó por afianzarse y constituir lo que hoy conocemos como patriarcado. En palabras de Glenda Lerner:

Es con la creación de estas dos construcciones metafóricas, que se encuentran en las raíces de los sistemas simbólicos de la civilización occidental, con lo que la subordinación de las mujeres se ve como «natural» y, por tanto, se torna invisible. Esto es lo que finalmente consolida con fuerza al patriarcado como una realidad y como una ideología (6).

Las dos construcciones metafóricas de las que habla Lerner son el hombre y la mujer. Esta es una separación que señala la presencia de formas de pensamiento que obligan a uno y otro a asumir un rol y una relación de dominio y subordinación. En este sentido, la autora señala que el patriarcado es una ideología porque expone una estructura mental de la sociedad que “se ve como ‘natural’ y, por tanto, se torna invisible” (6). Entonces, hombres y mujeres formados en la familia aceptan esa estructura de manera natural y la siguen reproduciendo a sus hijos. Por lo tanto, lo que ocurrió en Roma fue la legalización de un acuerdo tácito que garantizaba lo que la comunidad ya había convenido. Esa brecha, al igual que ocurre con la división entre obrero e industrial, separa al hombre de la mujer en funciones específicas, pero los une en una relación de codependencia. Como expresa Engels: “El hombre empuñó también las riendas en la casa; la mujer se vio degradada, convertida en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción” (22). Engels manifiesta un estado constante de cosificación de la mujer porque su lugar de esposa e hija se reduce a lo funcional, incluso hasta el mismo acto sexual. En este sentido, aunque el lugar de la mujer no variaba a nivel funcional, racionalmente se

intentaba regular de acuerdo con sus funciones dentro de la familia. De hecho, el concepto de reproducción y funcionalismo nos ubica nuevamente ante la brecha social determinada por la división del trabajo ya señalada por Marx.

En todo caso, el padre y la madre han ocupado un lugar específico en la familia independientemente de la importancia que cada cultura les ha otorgado. La cuestión es que se ha procurado mantener un orden sostenido en la división de funciones que garantice el funcionamiento de la comunidad familiar. Cada individuo debe encajar en ese engranaje para garantizar la producción de bienes materiales e inmateriales, incluyendo a los hijos. Sin embargo, los bienes garantizan no sólo la supervivencia y el bienestar del padre, sino su opulencia y poder. El poder no se quiere perder, es más, se quiere perpetuar, pues en cualquier lugar quien vive mejor es quien posee dinero y cuánto mejor si además tiene el poder. En palabras de Canetti: “La situación de la supervivencia es la situación central del poder” (19). Esta sentencia expone la necesidad de mantenerse y a la vez plantea de manera tácita que para lograrlo se debe hacer lo que sea necesario, es decir, se debe ejercer el poder a toda costa, y esto incluye la sujeción de quienes se encuentran bajo su potestad. Para que esto sea posible, también se deben aceptar las concesiones morales y éticas que implican el autoritarismo propio del ejercicio del poder o la misma corrupción de la imagen del guía y protector.

La institucionalización de la autoridad supone poder para el investido y obliga a acatar la ley públicamente aceptada que representa. Sin embargo, el líder y quienes se encuentran bajo su potestad saben que también deben acatar su reverso obscuro. Como dice Žižek “Permítasenos abundar en la cuestión de la resolución narrativa de los antagonismos relacionándola con la escisión de la ley en una ley pública neutral y en su superyó obscuro suplementario” (*El Acoso* 17). Para este autor, el ejercicio del poder necesariamente conlleva un complemento ilegal que se mantiene a resguardo de las miradas. De manera que el poder tiene dos fases que son

perfectamente reconocibles por la comunidad, pues esta también exige se cumpla la norma ilegítima de la misma manera que reclama la ley pública legal. Esta situación condiciona que los actos de quien detenta el poder sean aceptados así no sea lo correcto porque él en sí mismo es la ley, y por lo mismo nadie lo cuestiona. De hecho, la comunidad también se encuentra involucrada en los tratos que se efectúan bajo la mesa. ¿Cuántas veces no hemos escuchado que ante actos de corrupción muchos giran la cabeza o aceptan dinero porque de no hacerlo pueden ser despedidos o incluso asesinados porque se viola o incumple una ley obscena?

El superyó obsceno es consensuado socialmente y se mantiene de manera tácita como condición indivisible del poder. De acuerdo con esta postura, el superyó obsceno habita en la oscuridad, a espaldas de la comunidad, pero en el sentido práctico no está oculto porque es socialmente aceptado. Es decir, el poder mantiene dos caras de la ley y ambas son admitidas por la comunidad: la ley legal y la obscena. Esa constitución doble del poder, según Peter Sloterdijk, condicionó en la posmodernidad una posición cínica social: “Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser” (40). Esta cita suena familiar porque en un sentido muy parecido, como se apuntó más atrás, Horkheimer expresó que los miembros de la familia debían acatar el autoritarismo del padre para sobrevivir. Aquí la cita de Sloterdijk permite una nueva interpretación sobre este punto y es que el poder del padre se acepta en toda su dimensión dual (legal y obscena): por un lado, en el pragmatismo de acatar su ley para que cada quien ejerza su función y sea posible tanto la supervivencia como la convivencia en la familia y, por otro lado, porque el padre como cabeza del poder puede abusar. Por ejemplo, al exigir respeto convoca la ley legal, pero si golpea a los hijos o le es infiel a su esposa, emplaza la ley obscena, en tanto él como cabeza del hogar tiene el poder para contradecirse. Esa doble faz es aceptada por la familia porque se teme perder el amparo paterno. Por lo tanto, el poder es cínico en el sentido

vulgar, porque la masa, al igual que el líder, acepta lo ilegal y no le importa, pues todos hacen lo mismo. Posiblemente ello obedece a que se está aceptando de una vez por todas la condición íntegra de todo poder o, en palabras de Sloterdijk, “Se trata de personas que tienen claro que los tiempos de la ingenuidad han pasado” (40). De hecho, el sujeto es cada vez menos inocente, pues ¿cuántas veces no se escuchan expresiones de inconformismo hacia los políticos, pero el pueblo los sigue eligiendo, porque tras su triunfo vienen los beneficios en puestos públicos, contratos y prebendas?

Sin embargo, esa malicia social no aparta al sujeto de la ideología, pues sigue participando de ella. Lo que ocurre es que él es consciente de ser el actor de este teatro. Esta particularidad conlleva dos cosas: en primer lugar, que el sujeto también observa la ideología como un relato hasta cierto punto reconocible, y, en segundo lugar, que la faz del poder, que representa a la ideología hegemónica, tiene un repliegue oculto que se devela en la práctica obscena. Aunque es posible que el sujeto no sea el todo consciente de esta situación, siempre existe la posibilidad de enfrentarse con otro *corpus* ideológico y desde allí comprender el propio. En otras palabras, “no hay ideología que no se afirme a sí misma por medio de su demarcación respecto de otra ‘mera ideología’” (Žižek, “El espectro” 29). Esto bien puede ocurrir por el encuentro entre dos formas de pensamiento o desde el punto de vista cínico al advertir la doble máscara del líder, quien expresa valores que luego corrompe. Sin embargo, el sujeto se mantiene dentro del orden, sea autoritario u obsceno, porque se siente halado por quien lo lidera y además le proporciona bienestar. Por esta razón, muchos sistemas de gobierno, religiosos y sociales se mantienen. Es más, crean un culto casi religioso hacia sus líderes para que la comunidad no los olvide, como lo expresa Horkheimer (2003):

Aquí puede buscarse una de las raíces del culto de los antepasados. La superioridad del anciano sobre los jóvenes, como principio para concebir la relación de las generaciones, significó entonces, sin más, que los antepasados del actual jefe de la familia debieron haber superado a este en poder y sabiduría (89).

En lo que apunta Horkheimer se entiende que no se trata meramente de un culto al individuo, sino a su capacidad intelectual, que se observa como un bien a superar. Porque esa capacidad hizo posible una herencia que expresa el poder que alcanzó y sus herederos deben mantener y superar. Esto vale tanto para el padre de familia como para el líder. Recordemos los grandes murales que representaban a hombres ilustres u otros símbolos que expresan un culto hacia los antepasados de una comunidad. Esos símbolos señalan la necesidad de mantener el sistema que su líder encarnó, pues fue el protagonista de un relato donde la comunidad se siente incluida y, por lo tanto, las representaciones se hacen para que el pueblo evoque su nombre o su rostro, pero también su legado. Esto nos dice que el poder puede no tener rostro, pero necesita de una faz visible que lo identifique ante la comunidad aún después de su muerte para que ella observe allí el ideal a mantener y alcanzar. O sea, esa imagen puede ser un símbolo para la comunidad, pero ella también necesita advertir allí a su semejante.

La imagen del líder expresa una nueva división del poder, pues se repara en la faz visible del líder recordado, el símbolo, pero también en el individuo. Esto implica una faz pública expuesta, por ejemplo, en retratos y fotografías y una faz privada que se halla en imágenes mentales conformadas por las emociones que despierta o la historia que dejó ese sujeto representado. Sin embargo, de esas dos caras la pública es la que sujeta a la comunidad. Recordemos lo que expresó Susan Sontag acerca de esa cualidad que tienen las imágenes de poseer al espectador: “No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído) por

imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado” (229). Las imágenes poseen por el significado que tienen. Para ilustrar esta afirmación tomemos un álbum familiar y se observará que las imágenes de los antepasados encarnan una deuda doble, porque la impone la historia familiar y la genética heredada, ya que el observador se puede sentir semejante al otro que ya existió. Esto de cierta manera hace del descendiente la repetición de un antepasado. Como dice Henry Cartier-Bresson: “la continuidad del hombre se da a través de las cosas externas que lo constituyen aun cuando ello se diese en el nivel donde se confunde al ‘tío’ con el ‘sobrinito’ en el álbum familiar” (20). Recordemos que la genética heredada es excusa para que en las reuniones familiares los viejos recuerden los rasgos que heredaron los más jóvenes y de manera inocente los incluyen en la historia de algún antecesor. El heredero señalado de cierta manera se siente deudor y observado por la familia y por aquel sujeto en el retrato.

Para comprender esto, Jacques Lacan proporciona una serie de conceptos que explican cómo actúan las imágenes en la psiquis. Según Lacan, las imágenes tienen una doble constitución imaginaria⁵ y simbólica, debido a que incitan procesos mentales por percepción visual y por articulación de significados y conceptos. El enfrentamiento del individuo con la imagen del semejante, según Lacan, inicia en un primer momento inaugural denominado “estadio del espejo” (Evans 38). El estadio del espejo se produce cuando el niño, después de los seis meses de edad, reconoce su imagen en el espejo y se observa completo, momento desde el cual comienza a formar su personalidad (yo). Sin embargo, este instante fue inducido por otro⁶ (la madre, el padre u otro). Como precisa Capetillo: “no es exacto que sea el niño quien dice “yo soy este”, es más

⁵ Rabinovich (1995) expone que Lacan rescata la idea Imago de Jung, quien parte de los estudios que Panofsky hizo sobre el Renacimiento. Panofsky descubrió que ciertas imágenes se repiten en distintas circunstancias como parte de un orden simbólico, lo que señala que toda cultura es simbólica y que desde allí se producen las imágenes.

⁶ “En 1955 Lacan introduce una distinción entre ‘el gran Otro’ y ‘el pequeño otro’ (u ‘otro imaginario’), reservando esta última expresión para el semejante y la imagen especular” (Evans 172).

bien un otro: la madre quien le dice: ‘tú eres ese, el del espejo’” (356). El otro provoca el descubrimiento, pero este contexto se sigue repitiendo cada vez que alguien se relaciona con el niño y le induce nuevas imágenes. Recordemos las expresiones que le dicen lo parecido que es a alguien de la familia e incluso a un actor de cine. Por esta razón, Capetillo considera que “Cuando Lacan apunta ‘yo soy el otro’” (354), es porque el individuo se colma en los otros que encuentra en su vida. Ahora bien, esas imágenes que primero se dieron por percepción imaginaria llevan en sí significados que el niño asimila en tanto ingresa al mundo simbólico a través del estadio del espejo. En el mundo simbólico se encuentran el lenguaje y los mecanismos de comunicación que hacen posible la experiencia social. En palabras de Capetillo:

En lo simbólico, el Otro con mayúscula encontramos todos los antecedentes históricos, culturales, antropológicos, de deseo, etc. que conforman la estructura del lenguaje humano, es condición de lo imaginario⁷ y aparece para el sujeto en un primer momento a través del soporte que le presta la madre (357).

El enunciado materno —“tú eres ese, el del espejo” (Capetillo 356)— es también la primera experiencia que tiene el niño con el lenguaje, a través del cual también se representa la cultura que Lacan asocia como el Otro. La cultura antecede al sujeto, por lo que este se ve obligado a aprender una lengua y un sistema de valores predeterminados. Sin embargo, la entrada a lo simbólico es una condición necesaria para interactuar. Como lo expone Žižek: “no estamos meramente interactuando con otros; nuestra actividad discursiva está fundada en nuestra aceptación y subordinación a una compleja red de reglas y presuposiciones” (*Cómo leer* 19). En el caso hipotético de que un individuo no logre o se niegue a introducirse en esa red, quedaría

⁷ Para Lacan el inconsciente se encuentra en un punto de anudamiento en el que se intersectan los órdenes real, simbólico e imaginario. Cada uno de estos se superpone a los demás según el caso para cada individuo. El orden imaginario se refiere al tipo de pensamiento que Freud asociaba a la representación o pensar en imágenes.

incomunicado de la sociedad y sería semejante a un autista. La cuestión es que ese ingreso también conlleva la asunción de un sistema de jerarquías y relaciones de poder. Esa primera relación se da entre el niño y su madre y Lacan también la explica desde el estadio del espejo. De acuerdo con Evans, “Inmediatamente después de haber asumido jubilosamente su imagen como propia, el niño vuelve la cabeza hacia este adulto, quien representa al gran Otro, como si le pidiera que ratificara esa imagen” (62). Esto es así porque el niño espera el consentimiento de su madre, como posteriormente también lo esperará de todo aquel que está por encima de él.

Esta imagen de poder que el niño le otorga a su madre es la que también le impone las normas y le exige. Es por esto por lo que “Lacan equipara esta alteridad radical con el lenguaje y la ley, de modo que el gran Otro está inscrito en el orden de lo simbólico” (Evans 143). En otras palabras, el gran Otro es la norma que reclama obediencia. En esta especificidad retornamos al mismo enunciado de Žižek cuando se refería al espectro de lo “irrepresentable en cuya ‘represión’ se funda la realidad misma” (“El espectro” 32). Habíamos dicho, y aquí se vuelve a lo mismo, que la norma es la que rige a la sociedad y garantiza la convivencia social. Ahora bien, la norma se sostiene sobre lo prohibido, sobre aquello que la comunidad no acepta de los suyos. Sin embargo, ese gran Otro no siempre se encuentra escrito en códigos civiles. Ese gran Otro en el sentido amplio es un consenso social que no sólo determina qué es lo que la comunidad distingue como bueno, sino también a quién se debe obedecer, lo cual se puede advertir en enunciados, símbolos, imágenes, esculturas e himnos que tienen el poder de convocar. Esta instancia parece desdoblarse para exigirle al sujeto dondequiera que se encuentre. Por ello, según Evans, “Lacan “utiliza la palabra ‘Dios’ como metáfora del gran Otro” (167). Desde este punto de vista, el gran Otro, al igual que Dios, parece estar en todas partes y obliga de manera psíquica al sujeto cuando este se enfrenta a todo lo aquello que representa.

Para ejemplificar lo dicho, pensemos en el sentir de un sujeto que se sabe observado por una cámara de vigilancia que o se encuentra dentro del panóptico de Bentham.⁸ El sujeto sabe que hay alguien detrás quien vigila, pero no es una persona sino una idea, un poder simbólicamente conferido por alguien más, o, mejor dicho, por el poder. Esto significa que la mirada está del lado del poder y en favor del estatuto que representa ese objeto que parece mirar. De la misma manera, la imagen del líder, como la fotografía del antepasado, es un objeto que reclama al sujeto porque cuestiona si este corresponde con lo que la sociedad espera. Entonces el sujeto interpelado mira a su alrededor para preguntarse qué opinan los demás de él. Esta incertidumbre hace las veces de panóptico y lo induce a asumir un rol públicamente aceptado. En todo caso, debe aceptar el *statu quo*, ya sea por convicción o por supervivencia, pues toda forma de pensamiento social hegemónica lleva en sí un relato y una imagen de poder y exclusión que provocan la división social e individual, lo que es consustancial a la misma noción de ideología.

⁸ De acuerdo con Barou (1979), el panóptico fue un diseño de prisión que propuso Jeremias Bentham en el siglo XVIII en la obra El Panóptico. La noción de panóptico la emplea Michel Foucault para explicar la manera en que un objeto adquiere el poder de mirar.

2. Ideología e imagen del padre en el cuento *Oriane, Tía Oriane*

En *Oriane, Tía Oriane* Marvel Moreno narra la desazón de María, una mujer que se sentía prisionera de su matrimonio y por un esposo indeseado. Esta situación motivó a María intentar reencontrar en sus memorias lo que parece haber sido una ilusión de juventud que estaba olvidando y creía que se podría encontrar en los recuerdos de unas vacaciones de su niñez en las que conoció a tía Oriane, una mujer amable y apacible. Pero María también recordaba que tía Oriane era una mujer misteriosa a la que sus abuelos le tenían recelo. Por esta razón, María pensaba que tía Oriane vivía alejada de la ciudad en una gran casa en donde convivía con una vieja criada de nombre Fidelia. Aquella casa era señorial y decadente, pero también misteriosa, porque María escuchaba ruidos inexplicables y susurros. María tampoco olvidaba la fotografía del hermano de Oriane, a quien creía muerto, dos imágenes de Oriane, que se parecían a María, al igual que el retrato de un hombre que adornaba un gran salón y tía Oriane dejaba que el sol lo decolorara. María también recordaba que en aquel tiempo llegó un desconocido que se sentaba a observar hacia la casa. Sin embargo, en medio de aquel inexplicable mundo, María ya no se sentía como una niña, sino como una mujer y desde entonces soñaba que aquel desconocido y el hermano de tía Oriane eran el mismo hombre que la deseaba. De ahí que la última noche de aquellas vacaciones María intentó consumir ese amor ilusorio, pero Fidelia, la criada, lo interrumpió inesperadamente.

Observemos algunos puntos de esta narración para luego exponer el objetivo a desarrollar. En primer lugar, María se siente prisionera del matrimonio. En segundo lugar, ella viaja dos veces a visitar a tía Oriane, la primera vez cuando era una niña y la segunda vez cuando estaba casada, porque recordaba las vacaciones de su niñez en la casa de tía Oriane. Recordemos que en el cuento este viaje fue posible cuando el abuelo ya había muerto, porque dice Moreno: “a él no

le agradaba tía Oriane” (172). Entonces los dos viajes coinciden en que a ellos les anteceden las imágenes de dos entes constrictores representados por el esposo y el abuelo. También tienen en común que María se aleja de ellos. En ese sentido lo que María seguramente quiere recordar es la libertad que en el pasado encontró en la casa de tía Oriane.

El otro tema del cuento son los misterios que representan los ruidos, el desconocido y la fotografía de Sergio que María recordaba le causaban miedo, pero que luego dejaron de ser temidos y se volvieron deseables cuando ella se descubrió como una mujer. María entonces transforma esa situación, porque la pubertad implica el despertar sexual y seguramente imagina que Sergio y al desconocido eran un mismo hombre con quien ella podría colmar esa necesidad. Entonces, en el cuento, el misterio no parece estar relacionado con lo sobrenatural, sino con el sentimiento que le generaba a María la imagen de Sergio que la hacía sentir mujer.

El último tema que observamos es la irrupción de Fidelia dentro de lo que parece ser la fantasía de María. Esta situación es extraña porque María se encuentra imaginando, pero aquí lo importante es que se está censurando lo que parece ser una trasgresión. Esta transgresión bien puede ser el acto sexual que, aunque imaginario, es prohibido.

En este breve análisis se observa que en el cuento se manifiesta un estatuto patriarcal represor que le impide a María alcanzar la libertad. Sin embargo, desde otra óptica, también se advierte el conflicto de lo simbólico con lo real, que parece se muestra en el cuento con el despertar de María como mujer.⁹ Desde mi punto de vista las imágenes que Moreno presenta en el cuento revelan estos dos conflictos. El primer conflicto se muestra a partir del cuadro del patriarca, porque encarna lo simbólico y representa para el personaje de María una estructura ideológica que se reproduce en la herencia, en las tradiciones familiares y en las imágenes e historia de los antepasados. El segundo conflicto se muestra en el cuento a través de algunas

⁹ Recordemos, como se apuntó en el capítulo de ideología, que la ideología se encuentra en lo simbólico.

imágenes que parecen ambiguas, como la del hermano de Oriane, y con las que María se siente como si se mirara en un espejo, tal como con la fotografía de una niña vestida de organza, pues parecen cuestionar lo simbólico. Por todo ello, en el presente capítulo, se pretende explicar cómo en el cuento *Oriane, Tía Oriane* las imágenes exteriorizan las tensiones entre la ideología patriarcal y lo real; observando que en el cuento lo real se muestra a través de lo sensible, de los sentidos y de la naturaleza y en donde posiblemente se vislumbra la libertad.

Para empezar, se analizará lo que Moreno apunta en el cuento es “el retrato de un hombre” (178), que aparentemente no tiene mucho protagonismo, pero, como se señalará, es un férreo símbolo de poder que determina el conflicto de María. Desde mi punto de vista, ese retrato puede representar a un patriarca, porque Moreno lo describe como si se tratara de un paisaje de poder: esto se observa en algunos símbolos que apuntan a ello, como la riqueza del indumento que llevaba este sujeto. Sin embargo, también hay otras partes de este retrato que o bien Moreno no describe, como el rostro, o bien suenan extrañas, como “la mirada airada” (178); sin embargo, desde otra perspectiva, también apoyan esa noción de paisaje de poder, como se argumentará más adelante. En este retrato Moreno puede estar mostrando que el poder no se reduce solamente a la mera imagen mimética, sino también a la organización social y material que la soporta, (la ideología y el patrimonio). En este sentido, el retrato señalado puede constituir en el cuento una imagen cognitiva con la fuerza necesaria para imponerse y sujetar a María y a Tía Oriane. Esto ayudaría a explicar por qué en algún momento del cuento Tía Oriane exponía el retrato al sol para que se borrara. Para comenzar veamos la manera en que Moreno presenta “el retrato de ese hombre” (178) tal y como aparece en el cuento:

El retrato de aquel hombre de mirar airado, con el smoking cruzado por una banda de seda púrpura y dos condecoraciones prendidas a la solapa, recibía el sol de frente y estaba ya

tan desteñido que algún día, decía tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño. (Moreno 178)

Tomemos la primera parte de la descripción que se refiere al indumento. Esta señala que el hombre en el cuadro lleva un esmoquín, una banda de seda púrpura y dos condecoraciones. El smoking es un traje costoso que se reserva para eventos especiales. Las condecoraciones pueden apuntar a que aquel hombre fue reconocido por el Estado por cierto servicio, porque la banda de seda, al parecer, señala que ejerció la dignidad de algún cargo oficial de alto rango. La banda de seda y el color púrpura también exaltan la grandeza de ese hombre, pues recordemos que con este material y con este color se vestían los reyes del pasado, como se puede observar en distintos pasajes de La Biblia. Por todo ello, el cuadro parece representar a un hombre notable, sobre todo, porque la imagen seguramente también está aludiendo a una ceremonia específica en donde el Estado le reconoció su importancia, razón por la cual lleva las dos condecoraciones. De ser cierta esta deducción, el cuadro rememora un acontecimiento significativo para este hombre y para su familia, porque la comunidad lo reconoció como un miembro notable e influyente entre los suyos.

En efecto, los puntos señalados muestran que los símbolos sobresalen y, de cierta manera, opacan el rostro del patriarca. Porque la dignidad y el poder son más importantes que el hombre. Según mi opinión, Moreno no estaba describiendo a un hombre, sino un paisaje de poder: esto explicaría por qué no tuvo en cuenta las características humanas, como el rostro. Un retrato, como paisaje de poder, tiene varias cualidades que también poseen las imágenes que han representado a reyes, príncipes, e inclusive, a hombres menos aristócratas, pero también poderosos. Veamos esas cualidades según Martínez-Artero:

El tradicional retrato de esponsales, la pose de cuerpo entero, el paisaje como lugar de poder, la importancia de la indumentaria del *estatus* social y en definitiva la estructura espacial como semántica de la identidad, confluyen el retrato burgués, significativamente a un paso de la revolución. Mitología y alegoría se darán cita incluso para representar la inmortalidad, sin pudor, de los miembros privilegiados de la comunidad (66).

El autor presenta algunas características que ya se anotaron sobre la imagen del patriarca (el indumento). Asimismo, Martínez-Artero además señala que el objetivo de este tipo de retratos es, principalmente, representar la inmortalidad del poderoso. Sin embargo, mi sentir, es que el sujeto representado en un retrato como paisaje de poder personifica algún tipo de autoridad familiar o institucional y esta es la que se pretende immortalizar. No olvidemos también que el poder se sostiene con dinero y, de cierto modo, hay quienes creen que este proporciona la inmortalidad. En este sentido, el dinero es un elemento constitutivo del retrato como paisaje de poder, así no se muestre de manera directa. Razón por la cual los símbolos de poder que lleva este tipo de retratos construyen en el observador una imagen cognitiva que se soporta en elementos externos a ella. Tomemos, por ejemplo, el retrato de alguien que fue significativo y se podrá comprobar que pertenecía a una familia o asociación destacada, la cual le ayudó a alimentar una jugosa cuenta bancaria, pertenecer a algún club de lujo, tener un puesto en la junta directiva de alguna compañía, e incluso, en el gobierno. Es decir, un retrato como paisaje de poder aparenta representar a un sujeto, pero en realidad él es la imagen totalizadora de una organización, social o familiar, que posee prestigio y riqueza financiera.

Analicemos ahora en el cuento el retrato del patriarca con base en la idea de imagen totalizadora que aspira a la inmortalidad sobre la base del dinero y el poder. Comencemos con la idea de inmortalidad certeramente expresada por Moreno en el cuento cuando se refiere al retrato

y el modo de “mirar airado” (178) del sujeto representado allí. Recordemos que Moreno apunta a la mirada, pero no describe el rostro del patriarca, porque como se señaló, al parecer, los símbolos de poder que lleva encima opacan el rostro del hombre. Pero si no hay rostro tampoco se pueden apreciar las emociones que se dibujan en los gestos de una cara, menos formular juicios o lograr empatía hacia esa persona. Siguiendo con esta idea, si el retrato del patriarca no tiene rostro tampoco debería expresar emoción alguna; sin embargo, Moreno apunta que, a pesar de ello, los ojos alcanzan a transmitir emoción y, por lo tanto, parece que tuvieran vida. Los ojos son una cualidad del retrato ya señalada de manera precisa por Martínez-Artero, quien dice:

He aquí precisamente la dialéctica de la que se nutre el primer retrato. Por eso la presentación vertical frente a la horizontal, con los ojos abiertos, no cerrados por la muerte o el sueño, puede transmitir triunfo de la vida sobre la muerte y lo más importante: la representación de la supervivencia, esencia de lo humano (30-31).

Como apunta Martínez-Artero, en el paisaje del retrato, los ojos abiertos intentan negar la muerte. Es cierto que los ojos son vida, pero sin el soporte de la cara, como parece los presenta Moreno en el retrato del patriarca, crean la sensación de flotar en el aire y, de ser así, quien los observa sentiría miedo, porque creería que se encuentra frente a un fantasma, en el mundo espectral o en el divino. Desarrollemos la idea de lo divino para comprender por qué en el cuento la mirada airada del patriarca puede representar la vida en el sentido de inmortalidad. Recordemos que en algunos pasajes de La Biblia que aluden a Dios se menciona su rostro o su mirada. Observemos lo que dicen al respecto Jenni y Westermann: “Las afirmaciones en las que el ‘rostro de Dios’ aparecen como objeto de una acción significan que dirige su mirada, portadora de gracia y de vida o bien de ruina” (568). En el texto religioso, son varios los pasajes que mencionan la mirada de Dios y su rostro, pero la faz divina nunca se describe porque es irrepresentable. Aunque La

Biblia también aclara que el hombre fue hecho a la imagen y semejanza de Dios, la faz divina sigue siendo inalcanzable porque Él es el creador, y sigue vedada por el temor que produce su presencia o el resplandor que emite. Como ejemplo, consideremos el siguiente pasaje del Éxodo: “Entonces Moisés cubrió su rostro, porque tuvo miedo de mirar a Dios” (3, 6). El rostro divino atemoriza y no es visible a menos que el hombre se encuentre en estado de gracia.

La noción del temor que produce el rostro de Dios en el contexto en donde se tejió el Antiguo Testamento, se explica, como señala Jenni y Westermann, porque “‘La luz del rostro’ refleja el sentimiento de benevolencia y de gracia y significa por tanto el favor otorgado (Dhome 53, [...]) ‘el rostro del sol (= del rey) brilló mucho para mí’” (569). La cita expresa, en primer lugar, que el rostro divino emerge como una luz para otorgar su favor; en segundo lugar, apunta a la analogía arcaica entre Dios y el sol, porque ambos son luz y asimismo dadores de vida. Estos atributos también fueron otorgados simbólicamente en la antigüedad al rey, quien velaba por su pueblo y otorgaba la vida, pero también tenía el poder para segarla. En este contexto, desde el punto de vista del poder divino, rostro y mirada se funden y señalan que el omnipotente favorece a quien sigue sus preceptos o, en caso contrario, castiga a quien le desobedece. Desde esta perspectiva la aparición del rostro divino puede ser atemorizante, porque puede señalar que la divinidad retiró su rostro y, por lo tanto, sus beneficios.

Esto también recuerda el poder del patriarca y de manera muy semejante funciona en el retrato que lo representa en *Oriane, Tía Oriane*. El retrato, como paisaje de poder, es respaldado por una constitución económica e ideológica que reclama para sí al igual que el mismo sujeto representado; dicho de otra manera, la comunidad que se beneficia o que hace parte de esa constitución observa que los suyos cuiden de ese legado. De este modo, en el cuento, el retrato del patriarca parece mirar como si estuviera vivo, porque toda su familia vigila por él para exigirle a los suyos. Para ejemplificar esta idea en el contexto del cuento recordemos en las

películas de misterio la imagen de unos ojos que observan a través de la rendija de un retrato. Este es el mismo sentido en el cual el retrato del patriarca adquiere un atributo divino, porque, al igual que Dios, está en todas partes o, mejor dicho, tiene muchos ojos que vigilan por él. Continuando con la idea anterior, en mi opinión, en el cuento el rostro del patriarca parece “mirar airado” (178) porque tras esta imagen está la familia que tiene muchos rostros y vigila con muchos ojos (razón por la cual es difícil distinguir una faz concreta en el retrato). Así que, de cierta manera, la mirada ha sido despojada del soporte que proporcionan el rostro y el cuerpo por la idea de poder conferida por quien está detrás. De manera que el cuadro simboliza un poder no humano, casi divino, como el rey, quien aún después de muerto sigue velando, pero también reclamando a los suyos. En consecuencia, la mirada que describe Moreno se sostiene sin el soporte del rostro por su significado.

Ahora bien, ¿cómo actúa ese significado sobre el observador? Particularmente, ¿cómo actúa en aquel que tiene algún vínculo consanguíneo o contractual con el poder casi divino que emana del retrato de algún poderoso? Ese poder actúa principalmente porque les recuerda a los beneficiarios que a él se le debe el bienestar del que disfrutaban y, por lo tanto, le deben seguir correspondiendo. Sin embargo, el observador se cuestiona porque sabe que el retrato no tiene vida y no lo puede mirar, aunque es consciente que la comunidad sí lo puede observar y se siente constreñido; como le ocurre a María cuando Moreno señala que el hombre en el retrato parece “mirar airado” (178). Los ojos no son los del retrato, sino de la comunidad, que le otorgan a este ese carácter casi divino. Porque la comunidad, al igual que Dios, está en todas partes. Este tipo de retratos exteriorizan una estructura simbólica que, como en el cuento, genera en el observador una imagen cognitiva totalizadora de poder.

Como algunos saben, el poder económico se soporta en el patrimonio, y sobre el patrimonio se edifica la imagen cognitiva de poder del patriarca en el cuento *Oriane, Tía Oriane*.

En el cuento la casa es lo que mejor simboliza el patrimonio del patriarca. La casa en la que vivía Tía Oriane y que María conoció en sus vacaciones —la cual seguramente el padre construyó para los suyos— es también un componente fundamental de la tradición familiar y lo que mejor expresa la estrecha relación entre riqueza y poder. La manera en que Marvel Moreno describe la casa de tía Oriane expresa esa integridad: “Era una casa grande y silenciosa rodeada de un jardín sembrado de acacias. A lo largo de los corredores se alineaban salones y dormitorios cerrados desde hacía muchos años, con muebles que dormían sobre figuras de polvo y jirones de telarañas” (171). Es claro que Moreno expresa en la descripción que la propiedad se encontraba en decadencia, sin embargo, aún se alcanza a percibir la riqueza de antaño, lo que prefigura que la familia de Tía Oriane era próspera. Se asume también que en aquellos salones y habitaciones había muebles y adornos refinados que contribuían a apoyar esa opulencia y además la tradición. Porque la tradición muchas veces se aprecia en los objetos, incluso los superfluos de los que es difícil desprenderse, porque recuerdan los logros del antepasado.

Observemos que Moreno mantiene la idea de tradición en otra parte del cuento cuando dice: “Sin saber por qué, María se sentía tentada a caminar en puntillas. Por todas partes había retratos y espejos. Había gobelinos y alfombras de arabescos repetidos sin fin, y una ventana con vidrios de colores parecida al vitral de una iglesia” (172). Es entendible que las familias con tradición conserven las cosas de los antepasados, porque los herederos comprenden la importancia y la razón de cada cosa. Es claro que en una gran casa, como en la que vivía tía Oriane, las cosas viejas le provean de cierta solemnidad, como también lo muestra en la cita la figura de la ventana con vidrios de colores que parecía el vitral de una iglesia. Ese vitral expresa la idea de que el lugar es casi sagrado y solemne, tal como lo es un templo. Ahora bien, la riqueza y la tradición ayudan a soportar la imagen de poder, pero esta también conlleva otra característica adicional que es el control. El control también lo expresa Moreno en la descripción de la

propiedad de tía Oriane cuando en otro momento del cuento dice que el jardín estaba cercado por un muro (178). Este muro cercaba el jardín y, por lo tanto, la casa. Esta imagen recuerda la de un castillo medieval, porque expresa la misma idea, es decir, resguardarse del exterior y poner límites al interior. Seguramente el objeto del muro era resguardar la propiedad, pero es inevitable pensar que también ayudaba a mantener el control de lo que había adentro. Deducimos, entonces, que Moreno en la descripción de la casa de tía Oriane muestra las características del poder, porque la casa representa el dinero en el patrimonio, la tradición en la acumulación de cosas de los antepasados y el control en el muro que rodea la propiedad.

En el análisis de la descripción de la casa de tía Oriane se observó que el dinero, componente externo al retrato como paisaje de poder, está afiliado a la tradición y al control. Estos dos componentes lo podemos encontrar en otros momentos del cuento, por ejemplo, en las costumbres, en el lugar que ocupaba cada cosa, en las relaciones jerárquicas, en las historias y fotografías de los antepasados. Particularmente son las costumbres, muchas de las cuales hacen parte de ritos cotidianos, a veces tan simples como cenar en familia, son las que mejor sujetan a la tradición. Recordemos que al respecto Althusser expresó:

Comprobamos en todo ese esquema que la representación ideológica de la ideología está obligada a reconocer que todo “sujeto” dotado de una “conciencia” y que cree en las “ideas” que su “conciencia” le inspira y acepta libremente, debe “actuar según sus ideas”; debe por lo tanto traducir en los actos de su práctica material sus propias ideas de sujeto libre. (Althusser 142-143)

En efecto, el individuo actúa según sus ideas, pero estas han sido formadas desde la niñez precisamente a través de prácticas y costumbres, y por esta razón forman la conciencia. En este sentido, las costumbres son un potente reproductor de las tradiciones y por supuesto de la

ideología. En el cuento observamos esas costumbres en lo que parece era la vida banal e improductiva que llevaban Oriane y María.

Ya que María como su tía no estaban obligadas a asumir un trabajo remunerado para subsistir; ni siquiera realizaban las labores habituales que requiere una casa. Esto ocurría porque había alguien encargado de esas tareas y facilitaba que las cosas estuvieran bajo control. En este entorno el trabajo doméstico era desempeñado por alguien más, es decir por Fidelity, la criada, quien atendía a las dos damas con diligencia y esmero. La abnegación de Fidelity se debía, tal como señala Maravall, a que, “[...] el criado debe a su señor su subsistencia, toda su formación y se encuentra ligado a él por un lazo de gratitud y fidelidad. Por eso, originariamente, tanto quiere decir criado como alimentado” (6). Los criados, al igual que los hijos, dependen y acatan al padre. Sin embargo, es el criado quien puede ser más fiel, porque no tiene un vínculo consanguíneo con su patrón y esto lo hace más vulnerable, por ejemplo, de perder el empleo, que también significa perder la protección del patrón. Por esta razón, el criado se esfuerza por desempeñarse adecuadamente en el trabajo doméstico y, además, de resguardar las costumbres y la tradición de sus patrones.

Esta idea de tradición apoyada en el criado se aprecia en el cuento cuando Moreno dice que “[...] Tía Oriane insistía en tomar el desayuno a las ocho en punto de cada mañana” (177), al igual que más adelante cuando agrega: “Así había sido y así sería mientras la plata reluciente en la mesa y Fidelity sirviera el desayuno recobrando su perdida dignidad detrás de un uniforme almidonado” (177). Como se observa en las dos citas, Fidelity se asegura de que haya puntualidad en la mesa y además vigila para que todo esté en orden.

Rememoremos la imagen de la familia cenando y se observará la idea de unidad, pero sobre la base de una jerarquía debido a que alrededor del comedor se reúne la familia para compartir, pero también para recordar de manera tácita que allí está presente el padre como

proveedor del alimento para su hogar. Ciertamente en esta disposición y en el rito de alimentarse la familia recuerda quiénes son y a quién se deben. Porque allí también surgen conversaciones, anécdotas de la familia; a veces sobre hechos superfluos, que también han sido repetidos en aniversarios o efemérides y sirven de modo informal para evocar a los antepasados, entre los cuales surge alguien importante, por ejemplo, un patriarca, a quien posiblemente la familia le debe algo de lo que posee.

En efecto, en las familias existe la necesidad de recordar a los antepasados, pero en esas situaciones, seguramente de forma informal, también se recuerdan a los parientes más destacados. Recordemos que Horkheimer (2003) observa acertadamente en esta situación un “culto a los antepasados” (89). Porque de manera tácita se expresa la necesidad de conservar y superar el legado material e intelectual de los ascendientes más importantes. De esta manera, se reproduce de forma incognoscible el legado inmaterial del antepasado y, por ende, la ley instituida a la que se debió. Para explicar este punto tomemos lo que claramente expresa Evans, quien, a propósito de Lacan, dice: “La palabra fundante, que envuelve al sujeto, es todo lo que lo ha constituido, sus padres, sus vecinos, la estructura total de su comunidad, y no sólo lo ha constituido como símbolo, sino que lo ha constituido en su ser” (148). Evans se está refiriendo a la voz de la cultura que, representada en la comunidad, se impone simbólicamente. Recordemos aquel relato que una y otra vez los mayores le contaron a los niños, esta historia de alguna manera quedó guardada en sus conciencias. Lo que significa que seguramente más adelante el niño puede sentirse obligado a imitar a su antepasado y, por supuesto, a continuar con la tradición familiar. De esta manera el legado del patriarca se sigue sosteniendo y, de cierta manera, ganando la inmortalidad.

Sin embargo, esas historias se hacen mucho más potentes con el soporte material de los retratos que las acompañan. Notemos que observar un álbum de fotografías es un hecho cotidiano

y, en este hecho, las fotografías que allí aparecen pueden no decir nada, e incluso, sentirse ajenas, pero en otros casos provocan reacciones en quien las observa, sea por afecto hacia la persona retratada o, en otros casos, cuando detrás existe un legado, como ocurre con la imagen del patriarca en *Oriane Tía Oriane*. En este caso se habla de las imágenes que reclaman dar continuidad a la historia del patriarca. Esta historia se apoya en las fotografías de la familia que muestran a los parientes que se quieren recordar porque fueron fieles a la tradición. Para ilustrar lo anotado, recordemos en el cuento la circunstancia en que Tía Oriane le enseñó a María el álbum de fotografías:

Tía Oriane sacó el álbum de un armario y lo abrió sobre sus rodillas. En sepia y nubladas las imágenes habían empezado a desfilar ante sus ojos y se habían sucedido confusamente hasta llegar a una niña vestida de organza. Por un instante María creyó verse a si misma. Reconoció con estupor sus trenzas, su figura, incluso su encogido recelo frente a la cámara (173).

En el álbum María se advertía físicamente semejante a la joven Oriane del pasado y esta semejanza física era causada por la genética heredada que la confrontaba y la hacía participe de otros significados. En esta situación María sentía ser la repetición de la joven Oriane y esto inevitablemente la proyectaba mentalmente al futuro para verse igual a la mujer mayor y formal en la que observa a su tía. Esto ocurre porque, seguramente, Tía Oriane despertaba empatía en María, lo que le facilitaba sentirse identificada con su imagen y, por supuesto, con lo que ella representaba. Recordemos que en la experiencia de escuchar las historias de los antepasados los descendientes se sienten deudores de la familia y sus valores. Siguiendo esta idea, las fotografías que enseña el álbum familiar expresa los deseos de la familia en tanto aquel que estaba allí debía

concordar con los valores que habían sido defendidos por los antepasados, en caso contrario, la imagen sería enojosa y se retiraría de allí.

En el cuento, al parecer, la fotografía de la formal niña vestida de organza cumplía con las reglas, como también, indudablemente, debían corresponder las fotografías que mostraban a otras mujeres de la familia que eran aceptables para la complejión patriarcal. De modo que estas mujeres seguramente también estaban en el álbum fotográfico, porque correspondían a un mismo prototipo de mujer que proyectaba una imagen cognitiva en María para que ella también fuera aceptable. Observemos que este contexto tiene un carácter didáctico soportado, como ya se ha dicho, por la tradición en la que es fundamental la historia de los antepasados. Desde mi punto de vista, cuando Moreno en el cuento presenta la confrontación de María con la fotografía de la joven Oriane no está mostrando una repetición física de la última, sino una metáfora que refiere a que María debía dar continuidad a la tradición familiar ocupando el lugar que ya le había sido asignado como mujer. Veamos lo que dice Žižek sobre este punto:

El sujeto está siempre ligado, prendido, a un significante que lo representa para el otro, y mediante esta fijación carga un mandato simbólico, se le da un lugar en la red intersubjetiva de las relaciones simbólicas. El asunto es que este mandato es, en definitiva, siempre arbitrario. (“El sublime” 156)

En este sentido, la imagen que María observa de la joven Oriane le dice que debe continuar soportando la estructura familiar que se recoge bajo la imagen del patriarca. Lo que significa que María debe ser el fiel reflejo de la imagen que en esta complejión se tiene de la mujer, como descendiente y deudora de ese legado.

Como se ha anotado, las imágenes y las historias de los antepasados son un potente determinante que mantiene la estructura de poder que evoca la imagen del patriarca. No obstante,

también notemos que en el cuento Moreno muestra cómo esta imagen y las que se recogen bajo esta estructura de poder generan extrañeza, tienen algo que les falta, están incompletas o tienen un opuesto que las confronta. En mi opinión, Moreno lo muestra a través de las emociones, los sentimientos, los miedos y los deseos que comunican las imágenes. En las emociones, entre otras, observo lo real, lo que no se puede simbolizar y, por lo mismo, sujetar a la ideología. En este aspecto, las imágenes que soportan la ideología patriarcal son frágiles. Con base en esta idea ahora analizaremos las imágenes que Moreno presenta en el cuento y, a mi juicio, señalan el conflicto entre lo real y lo simbólico.

Este conflicto emerge tempranamente en el cuento en la misma imagen del patriarca, esa imagen que Moreno, al parecer, presenta con atributos casi divinos. Recordemos la última parte de la breve descripción que hace Moreno en el cuento sobre el hombre en el retrato: “[...] recibía el sol de frente y estaba ya tan desteñido que algún día, decía tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño” (178). En el fragmento el retrato del patriarca, casi divino, por alguna razón es profanado por Tía Oriane quien permite que el sol lo deteriore. Son oscuras las razones por las cuales Tía Oriane hace esto, pero aquí lo destacado es que ella lleva por dentro un sentimiento que la obliga a hacerlo y, sobre todo, es significativa la manera en que lo hace, porque el sol destruye la imagen por ella.

En la situación presentada hay una oposición entre la imagen y el sujeto determinada por lo que no se puede ver, posiblemente, por una emoción oculta que se carga en el interior. Se infiere que en el cuento Tía Oriane sentía rencor hacia el hombre representado en el retrato, pero no lo podía exteriorizar destruyendo la imagen de manera abierta, así que se vengaba de manera oculta permitiendo que el sol la destruyera. En las otras imágenes que presenta Moreno en el cuento se manifiesta la misma intención de ocultar, de no decir, lo que se siente hacia la persona que representa la imagen. Al respecto de esta ambigüedad dice Žižek en *El sublime objeto de la*

ideología que “Esta noción espontánea es doblemente engañosa. En primer lugar, la característica, el rasgo con base en el cual nos identificamos con alguien, habitualmente está oculto —no es necesariamente una característica encantadora” (147). Desde mi punto de vista Žižek se está refiriendo a dos cosas: por un lado, la imagen es producida por y para alguien —siguiendo con la idea de que existe una complejión ideológica demandante; por otro lado, quien observa la imagen puede identificarse con una parte oculta de la imagen que, seguramente, para lo aceptado e instituido no es encantadora.

Para ilustrar, volvamos en el cuento a la parte en donde María observa las fotografías del álbum familiar y encuentra el retrato de Sergio, el hermano de Oriane: “Al doblar una página las uñas de Tía Oriane rasguñaron suavemente la cara de un hombre, una cara triste que parecía reflejada en el agua” (173). Moreno señala que el rostro de Sergio parecía un reflejo en el agua, lo que también expresa el dolor que la imagen le transmitía a Tía Oriane y alcanza a percibir María. Allí hay un sentimiento que, al parecer, quiere ser opacado y por esta razón, seguramente, el rostro de Sergio se percibe como si se tratase de un reflejo. Existe un sentimiento que no se reduce a la nostalgia por aquel que ya no está, sino a algo más profundo que se relaciona con lo que Sergio le inspiraba a Oriane como hombre. Tía Oriane no comparte abiertamente con María lo que siente hacia Sergio, porque, se deduce, existía un amor ilícito y, en este sentido, el reflejo en el agua que oculta el rostro es una metáfora que apunta a no revelar el rostro de ese amor. Sentido en el cual la fotografía de Sergio declara una trasgresión a la ley. Entonces, observamos que María no se podía identificar de manera directa con Sergio, ni sentir empatía hacia él, porque su rostro no se veía con claridad. Sin embargo, el sentimiento de Tía Oriane es compartido de manera intersubjetiva con María y logra que ella se identifique en lo que no puede ver, pero sí sentir; es decir, con el amor oscuro que Oriane sentía por Sergio. En ese sentido, como señala

Žižek, el sujeto, en este caso María, se identifica con Oriane en el amor prohibido que, para quienes lo señalaban como ilícito, no era una cualidad encantadora.

En el cuento el amor prohibido entre Oriane y Sergio parece estar relacionado con el incesto y la sexualidad, como se observa en otras imágenes que también presenta Marvel Moreno en el cuento y tienen el mismo talante clandestino. Moreno presenta convenientemente ese talante en el segmento que narra el momento en que Tía Oriane permitía que María jugara con los extraños objetos que guardaba celosamente en una gaveta de su armario. Esos objetos causaban sorpresa y turbación en María, porque encerraban acertijos que al ser descubiertos revelaban imágenes eróticas. En esta misma escena, María también encontró otras imágenes de Oriane, pero, al contrario de la formal niña vestida de organza, esta la mostraba de manera impudente. Veamos como Moreno muestra este escenario:

Oriane le había dado a entender que debía descubrir las claves por sí sola pero la observaba sonriendo mientras ella escudriñaba sus gavetas y de pronto, con un gesto casi imperceptible, le sugería que había elegido la llave indicada o la hacía volver sobre un objeto que había dejado de lado para buscarle su artificio. A veces María descubría dibujos y retratos de su tía, una insólita Tía Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes que corría descalza por la playa. Y figuras de cobre; grandes pájaros cuyas alas se abrían sobre mujeres desnudas. Y láminas donde hombres parecidos a animales acechaban a pastoras o las perseguían bailando alrededor de los árboles. Aquellas cosas la turbaban. (Moreno 179)

El fragmento resalta que los objetos señalados se encuentran escondidos y la razón, al parecer, se debe a que tienen relación con lo erótico. Pero esos objetos no expresaban abiertamente su condición erótica a menos que se descubriera la clave o, como señala Moreno, el acertijo. En este

mismo contexto se encuentran las imágenes de la insólita Oriane. En esta nueva imagen María se ve una vez más como Oriane, pero separada de la imagen formal y correcta que antes vio en la niña vestida de organza. Se asume que esa nueva imagen es físicamente semejante a María, al igual que la niña de organza, pero opuesta e impudente porque al encontrarse en la gaveta del armario con los objetos de Tía Oriane, adquieren la misma característica secreta y, por lo mismo, se supone igual condición erótica. En este contexto, Moreno parece mostrar que la sexualidad se debe esconder y vivirse en la oscuridad, pero no es posible a menos que se resuelva el acertijo. Desde mi punto de vista, en la noción del acertijo se encuentra también la clave de lo que parece expresar Marvel Moreno acerca de estas imágenes que se deben ocultar de la mirada oficial. La clave para descubrir el acertijo, seguramente, no se relaciona con la lógica, desde el punto de vista del conocimiento, la cultura o el pensamiento humano; es decir no se halla en lo simbólico. Más bien, la clave para abrir el acertijo se encuentra en lo real, que se expresa a través del despertar de los sentidos que animaban esos objetos, como lo expresa Moreno más adelante:

Las ilustraciones de los libros variaban si eran observadas desde lejos. Los estuches japoneses se convertían en diminutos teatros al rozar una superficie; surgían parejitas que se hacían reverencias entre un revoloteo de sombrillas y abanicos; pero si la superficie se rozaba en sentido contrario las mismas parejitas aparecían desnudas y acostadas bajo los árboles de un jardín (179).

Las ilustraciones, los estuches, y demás, causan impresión en María, porque esa faz erótica e inaceptable públicamente la seducía y le permitía sentir. Los sentidos que afloraban con el roce de las superficies y la visión de “las parejitas [...] desnudas”. De la misma manera María, que antes se observó en la formal niña vestida de organza, ahora se observaba como una joven sensual en la “insólita Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes” (179). Moreno

entonces está mostrando a través de este descubrimiento la sexualidad de María y, por ende, que se estaba transformando en mujer y dejaba atrás a la niña. Como observamos, Moreno parece señalar que las imágenes impudentes provocan los sentidos, como le ocurría a María quien sentía la transformación de su cuerpo. Sin embargo, esta nueva imagen mental es conflictiva porque, como se verá más adelante, parece que no es fácil distanciarse de lo simbólico y la prohibición. En mi opinión, Moreno señala este conflicto en el cuento, cuando muestra que María, por un lado, advierte en el amor el mundo metafísico, de los espíritus y de los muertos; por otro lado, cuando María asocia lo que siente con los elementos, particularmente con el agua. En esta última parte analizaremos la manera que en el cuento se presenta este conflicto y lo que posiblemente sobre esto pretende expresar Marvel Moreno.

En el cuento María siente que está perdiendo la niñez cuando redescubre su sexualidad. Esta, como muestra el cuento, se relaciona con el erotismo que despiertan en ella los objetos que guardaba Tía Oriane. Sin embargo, María no tenía en quien encausar este sentir, a excepción del sentimiento que le inspiraba Sergio y había advertido en Tía Oriane. Asimismo, María tampoco tenía en quien confiar sus contradicciones internas para poder comprender lo que le estaba ocurriendo a su cuerpo ni alguien con quien compartir esa experiencia. Entonces, María debía descubrir la pubertad por sí misma, como seguramente también lo había hecho Tía Oriane y otras mujeres de la familia. De manera que lo que María cree y siente intenta resolverlo como, dice Moreno, antaño lo hacía; es decir, ella recurre a la imaginación y a la fantasía, la misma estrategia que usó para desterrar los ruidos donde habitaban las “brujas y lloronas” (175). Pero los cambios del cuerpo son parte de la naturaleza humana y no se pueden controlar. La naturaleza no se puede domesticar porque simplemente obedece a una ley consustancial a sí misma.

Las sensaciones del cuerpo son confusas y la razón no las puede explicar. Moreno muestra que María no logra asimilar lo que siente y lo percibe como algo extraño e inexplicable,

como los “ruidos” (175) que ella escuchaba en casa de su tía, los “sortilegios” (175) que creía formulaba Fidelia, los “amuletos y horribles figuritas de trapo” (179) que Oriane guardaba en el armario, e incluso los viajes de su abuela a la casa de Tía Oriane cada víspera de San Juan. Las partes citadas tienen en común que los personajes del cuento, en algún momento, ponían su confianza en la magia, lo mítico, lo invisible, el mundo espiritual. Lo mítico en el cuento en algún momento se invocaba para intentar controlar lo indescifrable, para explicarlo o expiarlo de una manera simbólica alterna a la que tradicionalmente regía el mundo normalizado. Porque desde esta perspectiva lo inexplicable se traslada a la ilusión y al mundo de los sueños, donde todo es posible.

De manera que la fantasía en el cuento vuelve cercano lo desconocido e indiscernible pero deseado; o sea, la sexualidad. La fantasía también le podía permitir a María sentir lo mismo que aquella insólita Oriane y, además, amar al mismo hombre; es decir, a Sergio. Con esta solución, María deja de temer a los ruidos y provoca que el desconocido la busque. En el cuento Marvel Moreno presenta esta situación cuando dice, respecto a María, que “[...] el desconocido la rondaba como una silueta gris perdida entre el resplandor de la arena” (Moreno 178), “[...] el desconocido surgía en la roca rompiendo el hilo de sus sueños” (Moreno 180). Estos fragmentos muestran que para María el desconocido era una fantasía asociada a ciertos elementos de la naturaleza como la roca y la arena. La naturaleza, al parecer, es una metáfora que en el cuento Marvel Moreno afilia a lo que sentía María y su despertar como mujer. Esta metáfora aparece en distintas partes del cuento, sobre todo en las sutiles asociaciones en las que Moreno liga el agua al amor deseado, pero también a la muerte. Para ilustrar, recordemos, entre otros, el momento en el que Tía Oriane “pasaba las tardes dibujando figuritas junto a una ventana que daba al mar” (172), en el mar posiblemente murió Sergio y fue allí donde Oriane vivió su feliz juventud junto a él, así que, seguramente, estar junto a esa ventana le evoca ese pasado. La misma idea la

encontramos cuando María descubre la fotografía de Sergio, “una cara triste que parecía reflejada en el agua” (Moreno 173); al igual que en la advertencia de Fidelia a Tía Oriane y que María alcanza a percibir como “algo asociado con la muerte de alguien en el mar” (Moreno 176). En lo citado se da a entender que Sergio murió ahogado en el mar, pero nunca se confirma su muerte.

El misterio de la muerte de Sergio está relacionado con el mar, posiblemente, también con el amor que sentía por Oriane; así que la muerte, el amor y el mar son elementos en los que María, al parecer, configuraba la ilusión de sentirse mujer. Estos elementos son incontrolables, pero en el cuento parece que María los puede controlar. Veamos esta parte tal como se presenta en el cuento:

Aquella noche volvió a llover. Se había sentido toda la tarde el olor de las acacias y una algarabía de chicharras en el jardín, pero la lluvia llegó bien entrada la noche cuando Fidelia recorría el pasillo apagando las luces. Desde su cama María empezó a oír borbotear el agua por los canales del tejado [...]. Entre las acacias surgía ya una sombra, un rumor de hojas quebradas, una especie de ternura que le subía a los brazos y lentamente su figura empezaba a recortarse en la noche, avanzaba hacia ella y le sonreía. Le decía que no sintiera miedo, que no iba a hacerle daño, la tomaba de la mano y una ráfaga de brisa subía a las acacias, la envolvía en sus brazos y le ponía flores amarillas en el pelo, sentía ganas de orar y se abrazaba con fuerza a la almohada, pero él reía, le apartaba el cabello de la frente, decía que había vuelto a encontrarla y corrían a la orilla del mar. Sobre la arena escribía su nombre, la rociaba de espuma y se alejaba, volada cabalgando en un caballo negro, al pasar junto a ella la montaba a su lado, iban más allá de la playa, más allá del mar, sus brazos la oprimían, sentía sus brazos como un aro de luz alrededor del cuerpo. Abrían el álbum, las páginas corrían, él tocaba la punta de sus dedos

y ella huía, pero la brisa la devolvía a sus brazos que la apretaban con fuerza y su cabeza se inclinaba buscando los labios. Volvían los largos árboles metidos en la noche, su mano apenas la rozaba y el columpio se estiraba al cielo, le pedía que la empujara más arriba para que sus trenzas brillaran y su vestido de organza se abriera al viento. En el fondo del mar recogían caracoles, él ponía guijarros en su frente y le llenaba la falda de corales, sentía el calor de su cuerpo al resbalar junto a una acacia, la brisa no se oía, la lluvia arañaba apenas los cristales, había algo inaprensible en el cuarto, algo cruzaba sigilosamente la oscuridad mirándola, y mirándola avanzaba hacia ella. Pero una corriente cálida desnudaba su cuerpo, entreabría sus manos, su piel se recogía, sonriendo abría los ojos, aquella cara triste y de algún modo remota se acercaba a la suya, su voz la envolvía, como un soplo de aire su voz la envolvía hasta que de pronto no fue más su voz sino un grito colérico, el sol en la ventana y Fidelia gritando que el desconocido había entrado a la casa. (Moreno 181-182)

En este largo párrafo se encuentran la mayoría de las piezas que Moreno ha colocado a lo largo del cuento: el álbum de fotografías, el columpio, los juegos de Oriane y Sergio en la playa, entre otros. Sin embargo, el párrafo también tiene la característica de estar dividido en dos momentos; la primera parte, un mundo fantástico que el agua cubre y que recrea un ambiente en donde María imagina que habita Sergio quien, además, es el desconocido; la segunda parte se define porque ese mundo ilusorio se rompe al final por la irrupción de Fidelia. Tomemos lo primero y observemos que el agua, en particular el mar, seguramente en la mente de María es el lugar en donde habitan el amor y los fantasmas. Pero este ambiente es parecido al bucólico y romántico que mostraban los objetos e imágenes escondidas en el armario de Tía Oriane cuando simulaban la faz visible y aceptable. El ambiente romántico se mantiene aún en lo que parece ser la

consumación del amor carnal. También se percibe que los elementos como la lluvia y el mar se muestran como si fueran a desencadenar una tormenta, pero luego se calman cuando María inicia su idilio con quien, se infiere, es el fantasma de Sergio. En consecuencia, en esta parte se muestra una fantasía en la que el erotismo parece representarse en los elementos que se apaciguan cuando sobresale el amor romántico.

Tomemos ahora la segunda parte del párrafo, casi al finalizar, y notemos que Fidelity interrumpe la fantasía cuando esta parece pasar del amor romántico al carnal. Cuando María es descubierta se tiene la sensación de intimidad desnudada. Porque el grito de Fidelity parece penetrar ese mundo fantástico creado en los sueños por María. Sin embargo, no es precisamente que Fidelity tuviera la capacidad de entrar en los sueños de María, sino lo que Fidelity representaba para la complejión patriarcal. Recordemos que en el cuento Fidelity es quien guardaba el orden, mantenía el control y resguardaba las costumbres en la casa de Tía Oriane, pues ella como criada era deudora y debía ser fiel a su patrón; o sea, al patriarca. En el cuento durante la época en que María visitó a Tía Oriane el patriarca ya no vivía, pero como hemos visto en este análisis, el retrato del patriarca le recordaba a la familia que eran deudores de su patrimonio y, en ese sentido, Fidelity como criada tenía el deber de mantener la tradición que él instituyó, incluyendo el control. Al parecer, el grito de Fidelity representa al estatuto patriarcal represor. En efecto, la familia consolidó una imagen cognitiva de obediencia hacia el patriarca que, por supuesto, influyó en María e hizo emerger desde su conciencia el estatuto represor en la imagen del Fidelity y en su grito censura.

Retomemos ahora el párrafo analizado y notemos que en la mayoría del texto el mundo romántico creado por María emerge con la lluvia como anticipando una tormenta. El agua, como se dijo más atrás, representa a Sergio, la muerte y el amor carnal; por esta razón, la tormenta es la irrupción del amor y del deseo sexual de María. Sin embargo, en mi opinión, para María el amor

y el deseo eran algo nuevo y, por esta razón, también les temía, como además le temía a la censura que se intuye ejercía la familia sobre el amor ilícito entre Oriane y Sergio. Observemos, que en el sueño de María el encuentro con Sergio se presenta como si se tratase de un cuento de hadas. Por lo tanto, deduzco que María en sus sueños edifica el mundo acuático en el que está con Sergio para apaciguar sus deseos de amor de manera romántica. La aparente amenaza de tormenta, seguramente, son los deseos que invaden los sentidos de María y ella intenta controlar simbolizando un relato romántico. Sin embargo, Sergio parece un fantasma. Esto representa la imposibilidad de María de sentir el amor como parte de la vida. Porque en el cuento el amor se presenta como algo misterioso, incomprensible, desterrado al mundo espectral, que regresa al mundo material para acosar a los vivos. En esta situación observo la lucha interna de María que trata de controlar lo real a través de complicados simbolismos como los que representan los cuentos de hadas.

En consecuencia, en la última parte analizada distingo lo que creo que Moreno pretende exponer en el cuento como dos grandes conflictos. Por un lado, el más evidente: la imposición de una ideología patriarcal sobre los personajes del relato, en particular sobre María y Tía Oriane; por otro lado, el conflicto entre lo simbólico y lo real que se presenta en el deseo sexual de María que intenta comprender imaginando un relato romántico. Por esta razón, como señala Vargas, podemos decir que: “Luego, lo simbólico es un proceso represor, por cuanto la socialización inicia aquí el establecimiento de roles, con lo cual el individuo pierde una visión integral de sí mismo” (149). En efecto, en la estructura simbólica que hace coherente el mundo se encuentra la ideología, que implica supresión, y esto obliga al sujeto a asumir un rol y un discurso de exclusión. En este sentido obliga al sujeto a reprimir, incluso, lo que siente; pero además implica el conflicto de simbolizar lo que no es posible, como se puede apreciar al final del último párrafo ya comentado. Por esta razón, las imágenes, en particular las que corresponden a lo que hemos

señalado como un paisaje de poder, son un potente componente simbólico que estructura la vida de los sujetos; como le ocurre en el cuento a María, a Tía Oriane y a Fidelia. En este contexto, la huella del patriarca es una poderosa imagen cognitiva que le impide a quienes sujeta alcanzar la libertad, porque sigue demandando por la estructura de poder que se recoge bajo su imagen; aún a pesar de que Moreno parece que lo presenta como un poder caduco.

3. Ideología e imagen en el filme *Oriana*

En el capítulo anterior se expuso que en el cuento *Oriane, Tía Oriane* las imágenes expresaban el conflicto ideológico como una contradicción entre lo simbólico y lo real. Recordemos que se identificó lo simbólico en el retrato del patriarca, porque expresaba una complejidad ideológica a través de un paisaje de poder que se extendía hasta el patrimonio y las tradiciones familiares. Por otra parte, lo real se reconoció en otras imágenes (la insólita joven Oriane, las jóvenes de los gobelinos, etc.) que transmitían emociones y sensaciones. Se concluyó, que la imagen de poder (simbólica) terminó por imponerse sobre María, la protagonista. En el presente capítulo se va a explicar la manera en que en el filme *Oriana* las imágenes nuevamente provocan el conflicto ideológico, pero esta vez a través del retrato del patriarca y en el de la familia que exponen una imagen dual (íntegra y obscena) del padre. Observaremos la manera en que nuevamente esa dualidad devela la contradicción entre lo simbólico, en la integridad del padre, y lo real, en la obscenidad. Asimismo, la manera en que en el filme Fina Torres reconfigura esta dualidad como instrumento de liberación. Para contextualizar comencemos por una breve sinopsis del filme.

El filme retrata la saga familiar de dos generaciones de mujeres que tienen en común un pasado oscuro y un presente incierto ocasionado por la opresión patriarcal. La historia inicia con María, quien, casada y radicada en Francia, recibe la noticia de la muerte de su tía Oriana y la herencia que le dejó. María quería a tía Oriana, pero prefiere olvidar su pasado; sin embargo, Georges, el esposo, veía en la herencia una oportunidad e insiste en viajar a Venezuela para reclamarla. La casa de tía Oriana era grande y decadente, pero aún conservaba la mayoría de las cosas que María recordaba. De aquellas cosas aún se conservaba en el comedor el retrato del patriarca, un militar de aspecto autoritario, que le inspiraba miedo y le recordaba que su tía Oriana lo odiaba. Pero lo que más recordaba María eran las vacaciones que vivió en su juventud

con su tía, porque las rememoraba un inservible piano, un álbum de fotografías, un caleidoscopio, cartas de amor, entre otras, eran imágenes parciales que se agolpaban en la memoria y parecían esconder el misterioso amor de juventud de Oriana con su hermano Sergio; el cual fue castigado cruelmente por el padre. Todo ello presentaba un pasado oscuro, que descubierto por María, le permitió reencontrar a una desconocida e insólita joven Oriana que decidió asumir una actitud libre, a pesar de las consecuencias.

El filme muestra en dos tiempos, presente y pasado, a dos mujeres constreñidas por la opresión patriarcal. María, la mujer del presente, es obligada por su esposo a reclamar la herencia de tía Oriana, la mujer del pasado, que en su juventud fue sometida por su padre por haber tenido un amor ilícito. Sin embargo, son los indicios los que le permitieron a María recordar y redescubrir a la verdadera Oriana y, por lo tanto, lo que parece era el verdadero legado de su tía; es decir, asumir una actitud libre. Desde mi punto de vista, el legado de Oriana es una imagen cognitiva de mujer que edificó sobre la imagen contradictoria y cínica del patriarca. En esta imagen además observo la causa del conflicto subyacente en el filme. Porque en el filme el patriarca se muestra como un hombre severo, pero íntegro. Sin embargo, bajo esta imagen notable, al parecer, esconde otra procaz que quebranta los principios que parecía defender.

El filme parece que anticipa esas contradicciones en el retrato del patriarca y en el de la familia. En el retrato del patriarca y en la conducta del padre de Oriana, además, pueden observarse afinidades en el parecido físico y en la manera de actuar que recuerdan al dictador venezolano Juan Vicente Gómez. Este hombre fue un férreo símbolo de autoridad y de cierta manera representa a un gran patriarca, porque su poder estuvo asociado a la tierra y al progreso, pero proyectó una imagen contradictoria, porque su gobierno aparentaba ser progresista y honorable, pero abiertamente usaba el poder para su propio beneficio. Esta misma contradicción también parece presentar el retrato de la familia, porque muestra la integridad del padre y la

aparente estabilidad del círculo familiar, pero este círculo sugiere antagonismos, por ejemplo, de clase y raza, que develan un lado obscuro. En el filme, el posible parecido físico del retrato del padre con Juan Vicente Gómez y su manera de actuar muestran una imagen dual del patriarca, íntegra y obscuro, que parece dirimirse de manera cínica, como también lo muestra el retrato de familia.

En mi opinión, Oriana y Sergio se identificaron con esa imagen dual, lo que provocó el conflicto subyacente en el filme. Esto se debe a que en el filme, Sergio veía en su padre el poder al que se tenía que someter, pero Oriana se identificaba con la imagen poderosa y cínica, porque esta le permitía tener un amor ilícito con Sergio y esta relación, quizás, representaba para ella la libertad. A mi juicio, la intención de Torres en el filme es presentar esta imagen cínica como objeto de liberación para María y, en este sentido, la verdadera herencia de Oriana. En consecuencia, en el presente capítulo se pretende explicar cómo la imagen dual del padre fue apropiada por Oriana de manera cínica para ser libre y poder amar, sentido en el cual este talante es un legado que debía recoger María, la sobrina. Para ello se explicará la manera en que la imagen contradictoria del padre se devela en el retrato del patriarca y en el retrato de familia. Posteriormente se analizará el modo en que esa contradicción desencadena el amor ilícito entre Oriana y Sergio; para terminar se mostrará cómo María redescubre la imagen obscuro de Oriana.

Para comenzar, tomemos el retrato del patriarca que María, después de muchos años, encuentra en el mismo lugar. Este momento sirve para ejemplificar el carácter dual que usualmente contiene la imagen de un sujeto que representó reconocimiento social. Recordemos que María escupe sobre las flores de cayena que, como antaño, aún adornaban el retrato del adusto militar. Esta reacción expresa un enfrentamiento con la imagen, porque la imagen parece un objeto, pero seguramente recoge parte de la sustancia vital del sujeto que personificaba —no se odia a un objeto sino a un individuo. Esto muestra acertadamente dos partes que constituyen

todo retrato: lo que simboliza para el observador objetivo y lo que representa para quien recuerda al hombre.¹⁰ Esa constitución doble demuestra que un retrato prioriza lo simbólico sobre lo humano, porque lo simbólico es la imagen que se quiere proyectar a la comunidad que no conoció al hombre, pero lo humano, como los fallos y desaciertos, se prefieren ocultar para no deshonar al símbolo. Veamos lo que dice Martínez-Artero respecto a la constitución dual del retrato:

[...] así también la aparición del retrato se gesta desde ese deseo de superveniencia de un individuo que ha adquirido identidad social y va tomando forma a partir de un ingenuo “doble” donde se ensamblan definitivamente vida y muerte, ser humano y sujeto, rostro y hombre, retrato y poder (31).

Martínez-Artero confirma lo ya dicho acerca del objeto del retrato, en el sentido de que se intenta preservar el símbolo sobre el hombre, ya que el símbolo es poder y la comunidad lo prefiere. El autor también señala que el retrato es un ingenuo doble, entre otros, porque además se ensamblan rostro y hombre; es decir, el retrato necesariamente lleva en sí mismo una condición dual y contradictoria, porque el símbolo usualmente encarna una idea, pero el hombre que la representa seguramente no era perfecto. De la misma manera en el filme, el retrato del gallardo y adusto militar no parece encarnar al despótico padre de Oriana.

Como lo señalé atrás, en el filme el retrato del militar recuerda al general Juan Vicente Gómez. Cabe anotar que no encontré registros que confirmaran si Torres tuvo la intención de proponer una analogía entre el general Gómez y el padre de Oriana; sin embargo, se detectaron

¹⁰ Aquí se entiende representación y símbolo de la siguiente manera. Según Stuart Hall, *representación*, siguiendo la definición del *Shorter Oxford English Dictionary*, es semejante a *descripción*: “poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos; como, por ejemplo, en la frase, ‘Este cuadro representa el asesinato de Abel por Caín’” (15). Por otro lado, *símbolo* se entiende en el sentido expuesto por Umberto Eco, quien dice: “Símbolo, entidad figurativa u objetual que se refiere a un valor, a un acontecimiento, a una meta, no definidos exactamente, de manera oscura y alusiva (a veces utilizado en el sentido de «palabra poética»)” (*Signo* 14).

algunas coincidencias que sugieren que pudo haber sido así. Por una parte, el actor (Rafael Briceño) que interpretó al patriarca en el filme tenía un fenotipo semejante al del general Gómez; por otra parte, tomemos las décadas de 1910, 1930, 1940 y 1970, en las que transcurre la acción del filme y observemos que en las dos primeras el padre de Oriana gobernaba en la hacienda, del mismo modo que el general Gómez gobernaba o influía en Venezuela, mientras que en las dos décadas finales, cuando el padre de Oriana ya había muerto, Gómez también había fallecido. Es inevitable hacer una analogía visual e histórica entre el relato de ficción y esa realidad. De todas maneras, más allá de estas coincidencias, lo principal es que el general Gómez proyectó en Venezuela una imagen cognitiva contradictoria, porque simbolizaba el gobierno, pero también la maldad. De hecho, la imagen de Gómez, como se mostrará más adelante, se instaló como centro de críticas para sus opositores que veían en sus facciones lo opuesto a lo que debía ser un jefe de estado. Sin embargo, Gómez siguió gobernando de la misma manera, haciendo caso omiso a sus contradictores y ejerciendo el poder de manera cínica. Entonces, de una u otra manera, el general Gómez, seguramente, al igual que el padre de Oriana, encarnaba al patriarca, el poder – sustentado en la tierra–, el autoritarismo, la violencia y, sobre todo, una imagen contradictoria, pulcra y obscena, que dirimió de manera cínica.

Para comprender lo dicho es útil recordar primero quién fue Juan Vicente Gómez. Como se señala en el libro *Juan Vicente Gómez y su época* (Iturrieta y Méndez 1988), Gómez gobernó durante casi tres décadas de manera dictatorial, fue el jefe máximo del ejército y uno de los hombres más ricos e influyentes, consultado continuamente en diversas situaciones de la vida pública. Según Cipriano Rodríguez, cuando Gómez inició su mandato en 1908 Venezuela era “el mismo país de latifundios, predominantemente precapitalista y rural” (“Gómez” 109). Sin embargo, en 1910 Gómez logró mudar la economía agrícola por la explotación petrolera. Este tránsito, según Irene Rodríguez, generó “suficientes recursos para financiar su larga permanencia

en el poder y para cancelar la deuda pública externa e interna de Venezuela” (“Perfil” 92). Con esta decisión Gómez parecía enarbolar la bandera de la modernidad, lo que provocó una ruptura con la antigua casta de tradición rural, que se sintió maltratada y lo señaló como un advenedizo, un bárbaro que se había enquistado en el gobierno. Sin embargo, la oposición prefirió atacar el origen de Gómez y desviar los problemas hacia la imagen que encarnaba para ellos, como expone Caballero: “Es un rústico que parece llevar consigo la atmósfera de las sabanas, los potreros, los hatos, los trapiches, los mesones. Imaginaos a un peón en la Presidencia de la República” (16). La cita muestra que la imagen de Gómez se exponía para insistir porque su gobierno tenía el carácter rústico de un grupo más propio de los hatos. En otras palabras, interpretando a Caballero, ¿qué más podía esperarse de ese campesino rudo e ignorante acostumbrado a regir sobre el ganado y los peones? Esto muestra que quienes se referían a Gómez no se expresaban en términos de gobernanza ni de economía; más bien manifestaban desdén hacia la raza y clase que representaba.

De manera que la oposición, más que denunciar una autocracia, señalaba una distinción entre quienes por derecho debían gobernar y Gómez, el mestizo y campesino, a quien veían como un advenedizo. La tensión de clase parece anteponerse al debate político, como expresa Caballero (1988): “En *Con quién estamos y contra quién estamos*, Betancourt reafirma [...] que en Venezuela existe la tiranía [...] de una *clase*, y no de un hombre o de una región” (25). Como también apunta Cipriano Rodríguez Gómez era un: “[...] militar vencedor y empírico, convertido en jefe político que domina el país con el primer y represivo criterio de quien administra y explota —con ayuda de mayordomos incondicionales— su propia hacienda agropecuaria” (“Gómez” 110). Como manifiesta el autor, para la oposición, nación y hacienda se hacían iguales en el gobierno, pero ese modo de gobernar, por lo expresado en la cita, no era posible sin la fuerza ejercida por Gómez y sus compinches a quien Caballero denomina “mayordomos

incondicionales”. Esa noción de gobernanza es la misma que caracteriza al terrateniente, porque el terrateniente era el dueño de la tierra y, en esta, él era la ley. Asimismo, el general Gómez controlaba la nación y a quienes vivían en ella, como un terrateniente que controla y exige a quienes viven bajo su techo. Vale la pena señalar que este carácter es muy semejante al *paterfamilias*,¹¹ pues, como expone Amunátegui, “[...] las relaciones de parentesco agnaticias se estructuran en torno a él, determinando la sujeción al *pater* la pertenencia a la familia *proprio iure*” (párr., 84).¹² El *paterfamilias* o padre de familia era un hombre independiente no sujeto a ninguna potestad que tenía el control sobre sus bienes y sobre todo aquel que estuviera bajo su techo o dependiera de él (*proprio iure*) fuera su esposa, sus hijos o sus esclavos.¹³ De la misma manera que el *paterfamilias*, Gómez expone una imagen íntegra de poder como autócrata y patriarca, pero sobre todo como terrateniente, como señor de la ley y de la tierra.

Para los detractores de Gómez, su origen encarnaba lo opuesto a la tradición, pero en sustancia él era el gobernante y se sostuvo por la fuerza. Gómez de cierta forma era un patriarca y un terrateniente a nivel de nación, porque él era la ley y la autoridad, que ejercía para proteger sus intereses y le era indiferente si a sus opositores les parecía. Esta manera cínica de gobernar se mantuvo, efectivamente, por el poder que tenía Gómez que le permitía convocar al “superyó obsceno” para acomodar el gobierno a su gusto. Recordemos que para Žižek “El poder, en consecuencia, descansa en un suplemento obsceno; es decir, la obscena ley ‘nocturna’ (el superyó) acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la ley pública” (“El Acoso” 84). Así, el “superyó obsceno” promueve que la comunidad dispense los fallos de los poderosos y les permite actuar de manera no ética porque simbólicamente ellos también son la ley.

¹¹ “*Paterfamilias* es toda persona de sexo masculino que no se encuentra sometida a potestad ajena” (Amunátegui cap. III, párr. 2).

¹² Amunátegui explica que el parentesco agnaticio en el derecho romano se fundamenta en la potestad del padre, así no exista relación de sangre. Y en esta configuración los agnados son todas las personas que están sometidas a la potestad del *pater* (padre).

¹³ *Proprio iure* o derecho propio que se le otorgaba al *pater*, según explica Amunátegui.

Seguramente, la imagen de Gómez no es muy diferente a la de otros dictadores, pero lo particular de su gobierno es el temperamento de terrateniente con el que gobernó, porque su poder y riqueza se sostenía en la tierra sobre la que regía a su parecer. Por consiguiente, este gobierno proyectó una imagen dual de Gómez como símbolo y hombre; por un lado, de gobernanza porque, aunque autoritario, su nombre se reconoce como uno de los presidentes en los anales de la historia venezolana y su retrato se mantiene junto al de los demás (incluso, cuando alguien lo menciona seguramente no duda en afirmar que en su momento canceló la deuda externa de Venezuela); por otro lado, algunos no olvidan, como lo señalan los autores aquí citados, que Gómez se aprovechó de su gobierno para enriquecerse y asesinar a quienes se le opusieron.

Ahora se analizará el retrato de familia que se muestra al inicio del filme. Observemos a qué nivel el patriarca provocaba tensiones muy semejantes a las que proyectaba la imagen cognitiva de Gómez, tanto de raza y clase, de poder y autoridad, que edificaron una imagen dual y cínica del padre. Una imagen que Torres anticipó en el filme con el retrato de familia que muestra un orden social roto. Como se mostrará, el retrato de familia presentaba la imagen pulcra y solvente del padre, que seguramente él quería proyectar. Sin embargo, el retrato contiene detalles que también presentan una imagen obscena del padre. Veamos primero la imagen pulcra: si se observa en detalle el retrato de familia, al fondo se aprecia la casa que emula lo mismo que para un aristócrata su castillo. En el centro está el padre sentado y sosteniendo un bastón, como evocando a un rey en su trono. La madre y las hijas están de pie rodeando a su padre. En el retrato de familia es significativo que los hijos posen junto al padre, como en este caso, porque de manera tácita confirman que él es el centro de la familia, y que además ellos, sus vástagos, prolongarán la herencia paterna. En estos detalles se observa la aparente solvencia e integridad del padre.

No obstante esa opulencia y probidad, el retrato también manifiesta una contradicción dentro del círculo familiar, porque parece que Oriana es la favorita de todas las hijas, pues el retrato indica que está a la derecha del padre y, al contrario de todos los demás, unida a él porque tiene puesta la mano sobre su hombro. Este favoritismo se observa en el filme cuando el padre consiente que Oriana incluya en la fotografía a un niño (Sergio) que no parece formar parte de la familia. La falta de un hijo varón legítimo pone en evidencia al padre, porque si no tiene hijos varones no puede perpetuar su apellido. Por otro lado, la anuencia que el padre muestra hacia Oriana facilitará que ella se identifique con él, y no con su madre ni con sus hermanas. Ahora bien, ¿cuál es el lugar de Sergio en la fotografía si parece que no hace parte de la familia? Como se indicó, Sergio fue introducido en el último momento por Oriana, por ello su presencia en la fotografía es ilegítima. Más adelante en el filme se aclara que Sergio es hijo natural del patrón y parece no ser aceptado. Observemos que Sergio se encuentra a la derecha de la fotografía, aislado de la familia. Sin embargo, en el retrato se nota cierta cercanía entre Sergio y su padre, porque los dos tienen un matiz de piel parecido, el mismo de Fidelia y Sánchez (la criada y el peón). En sentido opuesto, la madre y las hijas son de raza blanca. Esto parece apuntar a una situación de ascenso social, porque el padre es mestizo, seguramente un antepasado suyo fue campesino, pero su solvencia económica le pudo haber permitido, a él o su antepasado, ascender socialmente al emparentar con alguna familia blanca de mayor nivel social. La raza mestiza de Sergio y su padre, tan cercana a los peones, probablemente señala que el padre engendró a Sergio con alguna campesina a su servicio, tal vez porque deseaba un hijo varón o simplemente deseaba desfogar su deseo. Por esta razón, lo más seguro es que el padre, así su color de piel diga lo contrario, socialmente se siente más cercano a su familia blanca que a su hijo mestizo.

Estos indicios muestran que el retrato cuestiona la aparente estabilidad de la familia del patriarca, pero también delatan la procacidad del padre. En el contexto del filme el hedonismo es

el causante de la trasgresión de la norma, porque en este contexto el “superyó obsceno” se convoca para acceder al amor, la infidelidad, el incesto o la voluptuosidad. Como se puede observar en el retrato de familia, Sergio, seguramente fue fruto de la concupiscencia del padre, pero se expone como si fuera legítimo, mientras que el patriarca, así como su esposa e hijas, lo disimulan y mantienen la solemnidad de la pose, de manera que nadie pensaría que la imagen advierte sobre una situación inmoral. Esta situación era tolerada, porque el padre era un hombre rico. Posiblemente, por esta misma razón se le perdonó al padre que tuviera un origen mestizo y que trasgrediera las costumbres y valores de su familia blanca. Por esta razón, surgen los desequilibrios, pues a vista de todos se promulga la ley y la moral, pero también se corrompen y falsean los valores para justificar la manera de actuar o para guardar las apariencias. La transgresión del padre se disimula o no se nombra, ya que existe un acuerdo obsceno que la comunidad acepta si hay poder y dinero de por medio. Este pacto subterráneo, que Žižek denomina “superyó obsceno” es consecuencia del poder, como el que tiene el padre y le permite transgredir sus propias normas. Entonces, la fotografía presenta una imagen dual del padre, recta y obscena, porque muestra a un hombre notable pero que en realidad fue infiel a su esposa. Aún así, él exhibe sus faltas cínicamente a toda la familia. Sin embargo, en este entramado, la condescendencia que el padre le demostró a Oriana parece haberle permitido a ella identificarse con él y no con el resto de la familia.

Ahora analizaremos la manera en que los conflictos, que anticipó la imagen dual del padre, se desarrollan en el filme. Estos conflictos, recordemos, están ligados a la procacidad del padre que engendró un hijo ilegítimo y lo llevó a vivir cerca de su familia. En este entramado se analizará el sitio que ocupan la esposa y las hijas, Sergio —el ilegítimo— y, por supuesto, Oriana. Esas posiciones eran condicionadas desde temprana edad por la familia, la cual inculcaba las costumbres y valores que consideraba buenos y que además ayudaban a soportar la estructura de

la que todos se beneficiaban. A propósito de esto, recordemos el planteamiento de Horkheimer según el cual la familia era “uno de los más importantes agentes educativos, de la reproducción de los caracteres humanos tal como los reclama la vida social” (123). En efecto, los valores se inculcan en la familia para mantener esta estructura social.

En el contexto del filme, particularmente en la década de 1930 cuando Oriana es joven, podemos observar los valores que soportaban a la familia patriarcal gracias al lugar que ocupaba la mujer. Uno de esos valores es el orden de la época, según el cual, seguramente, todo padre esperaba llevar a su hija virgen al matrimonio y así expresar su dignidad a través de la novia; aunque también la dignidad de la novia era garantía para arreglar algún matrimonio por conveniencia que le permitiera al padre aumentar su riqueza y seguir ascendiendo en la escala social. Para ello era necesario que las señoritas mostraran buena educación y actuaran según las costumbres de sus padres, tales como responsabilizarse del hogar, educar a los hijos e inculcar en ellos la moral. Estos valores, recordemos, en Venezuela donde se desarrolla el filme, como en toda Latinoamérica, fueron instituidos por la hegemonía católica y española que le había asignado a la mujer esas funciones. Posteriormente, la burguesía como clase más influyente retomó los valores asignados a la mujer y en el siglo XIX los configuró con el nombre de ángel del hogar. En palabras de Esteban, “Aquellas clases medias pujantes lograron imponer un modelo de feminidad, un ideal de domesticidad, que para las décadas de 1830 y 1840 se había convertido en un discurso secularizado y socialmente dominante” (364). En este contexto la imagen de ángel del hogar era el ideal que se esperaba debía alcanzar toda mujer. En esta vía dice Cantero:

Una vez más afloran las dos cualidades que en este momento se demandan a las mujeres: amor y sacrificio; las mismas que durante siglos ellas habían venido desarrollando con su

familia, siempre —tanto en siglos anteriores como en estos momentos— como un deber que es justificado desde la fuerza que dicta la naturaleza inferior de la mujer (37).

A la mujer como ángel del hogar se le demandaba mantener las dos virtudes que se creía le eran propias: amor y sacrificio. Desde mi punto de vista, estos valores idealistas simbólicamente parecían sublimar a la mujer en una entidad escatológica, porque la forzaban a prescindir de lo mundano y por lo tanto a ser invisibles; es decir, a la mujer se le demandaba ejercer sus funciones de ama de casa y a cumplir con este deber calladamente. En el filme podemos encontrar esta situación si nos preguntamos en dónde se encontraba la madre de Oriana e incluso, la hermana. En el filme la madre y la hermana de Oriana no habían muerto, porque se pueden observar en la escena del retrato de familia y posteriormente en el momento en que el padre le enseña a disparar a Sergio. A lo largo del filme, la madre y la hermana mayor son dos figuras efímeras, casi etéreas (recordemos que ellas tampoco intervienen ante el capricho de Oriana). En el filme, la casi ausencia de la madre y la hermana reside en que a ellas, en la complejión patriarcal, se les demandaba discreción, como ángeles del hogar. En el filme la madre y la hermana casi no estaban presentes porque Torres, al parecer, quería señalar su invisibilidad.

Como señala este breve panorama, la educación al interior de la familia, en el contexto del filme, estaba soportada por valores y costumbres para que la mujer ocupara un lugar específico. Sin embargo la estabilidad, que parecía buscar esta formación para seguir manteniendo la estructura patriarcal, sólo era aparente, porque generaba vacíos, seguramente, de afecto e incluso de identidad. Observemos que, en el filme, la madre y la hermana de Oriana parecen ausentes mientras Fidelia parece suplir esa ausencia. Es comprensible que los largos años de servicio de la criada al lado de su señora le hubieran conferido autoridad y afecto, porque la relación de Fidelia con Oriana muestra que la protege, la aconseja, le ordena y es amorosa; pero además Fidelia

cocina, hace el aseo y obedece. Ella podía representar un modelo materno, pero era la criada. ¿Oriana querría ser el ángel del hogar si la presencia de su madre era casi etérea? ¿Querría parecerse a Fidelia, la criada?

Opuesta a aquellas imágenes que representan un modelo de mujer, se encuentra la presencia constante y vigorosa del padre. El padre también educa a sus hijos, pero la imagen que más influye es la que proyecta, porque expresa lo que espera de su familia y las posibles consecuencias en caso de que alguien incumpla. Esta imagen también es dual, porque por un lado el padre expresa afecto, pero por otro autoridad, como aún hoy en día ocurre. Sin embargo, en el contexto del filme, la imagen autoritaria está tan separada de la afectiva que el símbolo de autoridad parece opacar el lado humano.

En este contexto la imagen de poder del padre impone límites que se vuelven conflictivos para los hijos. Consideremos, por ejemplo, la escena del jardín en la que María le pregunta a su tía Oriana quién le enseñó a cuidar las rosas:

María: ¿Quién te enseñó a hacer eso?

Oriana: Mi papá. A él le encantaban las rosas.

María: Pero en el retrato del comedor no parece...

Oriana: ¿No parece qué?

María: Delicado.

Oriana: No lo era.

María: ¿Entonces... cómo era?

Oriana: Como en el cuadro. Daba miedo.

(39:15-39:42)

El diálogo muestra que existen dos padres: el que ella llama “mi papá”, el ser amoroso que le enseñó a cuidar las rosas, y el otro que no menciona porque inspiraba miedo. La imagen del padre es poder, y se opone a la imagen mental del padre amoroso. De la misma manera ocurre con la imagen que el padre proyectaba a cada uno de sus hijos. Mientras a Sergio se le exigía trabajar como un peón y vivir casi con ellos, el padre consiente a Oriana. El terrateniente se comporta como se esperaría de un padre de la época: amoroso con su hija, pero duro con su hijo. Oriana crece con todas las prerrogativas que le proporciona el padre y observa en él a un hombre con poder y autoridad. Sin embargo, Oriana se identificaba más con el reverso obscuro de esa imagen de poder. Recordemos que Žižek se refiere a este proceso de identificación, como también se anotó en el capítulo anterior, que “[...] el rasgo con base en el cual nos identificamos con alguien, habitualmente está oculto” (*El sublime* 147). La escena del garañón es ilustrativa del pensamiento que se conformó en la mente de Oriana. En esta escena se muestra a un semental que intenta aparearse con una yegua. El padre advierte que la niña observa escondida tras unos matorrales, la aparta y la lleva hasta la casa para castigarla, pero ella lo mira directo a los ojos, como si no le temiera. El padre parece disipar su enojo y dice: “¡Me alegra que no llores!” (0:00:36:52). En esta escena padre e hija se enfrentan con las miradas, pero ese desafío también conlleva admiración mutua, porque seguramente el padre admira la fuerza de espíritu que demuestra Oriana. Mientras tanto, Oriana bien pudo creer que a su padre le complacía su valor porque era igual a él. En esta situación se observa la proyección de la imagen autoritaria del patriarca, pero en un segundo plano aflora la obscenidad, porque parece que a Oriana no le importa el castigo, ya que en el fondo se salió con la suya, como seguramente sabe que también su padre lo hace.

En ausencia de la imagen materna que le hubiera permitido a Oriana verse semejante a un ángel del hogar, estaba el espejo de su padre recio, que le enseñaba a actuar. Por lo tanto, cuando Oriana quiere consumir su amor con Sergio responde a la prohibición haciéndose igual a su

padre y convocando su ley obscena. Esto se observa en la escena donde los dos jóvenes se interrogan. En este contexto aflora el tabú del incesto y la separación de clase que es dirimida por Oriana invocando su lugar y el de Sergio en la familia. En los argumentos de la pareja el tema del amor está determinado por la tierra, porque en esta estructura simbólica la tierra representa el poder que emana de la imagen del padre. Este es el diálogo:

Oriana: ¡Sergio! ¿Cierto que te vas?

Sergio: Sí. Cierto.

Oriana: ¿Por qué? ¿Por causa mía?

Sergio: ¡No!

Oriana: ¿Entonces por qué?

Sergio: Porque estas tierras nunca serán mías. Hay una finca en Caño Largo donde todo está por

hacer. Me voy para allá.

Oriana: ¿Es por las tierras que te vas?

Sergio: Sí. Es por eso. Por las tierras.

Oriana. Mentiroso, mentiroso, mentiroso.

Sergio: ¡Cállate!

Oriana: Entonces, dime qué te dijo.

Sergio: Que no tengo derecho a estas tierras.

Oriana: Ni a las tierras ni a la hija, ¿verdad?

Sergio: Él tiene razón. Es mejor así.

Oriana: ¿A qué le tienes miedo? ¿A sus tierras o a su hija?

Sergio: Yo no tengo miedo.

Oriana: Sí. Le obedeces como Fidelia. Como un peón, como un lacayo.

Sergio: Justamente; en Caño Largo nadie me va a decir eso.

Oriana: ¿Y eso te basta para dejarme? ¿Y yo?

Sergio: Oriana, tú eres mi hermana.

Oriana: ¿Y?

Sergio: Yo soy tu hermano y él es mi padre.

Oriana: ¿Y?

Sergio: Es mejor que me vaya.

Oriana: No. No puedes ir solo, yo también tengo derecho a estas tierras.

Sergio: Oriana, déjame.

Oriana: No. Ahora la que habla soy yo. O las tierras o la hija, pero no: ni las tierras ni la hija.

Escoge: ¿qué prefieres?

Sergio: Vete.

Oriana: ¿La hija, o prefieres las tierras secas de Caño Largo? [coge la mano de Sergio y la pone en

su pecho]. Te vas a quedar.

Sergio: ¿Y si él viene?

Oriana: ¿Y si tú te vas?

[Sergio besa a Oriana]

(1:05:05-1:07:26)

Como se ve, el argumento de Sergio es: “No tengo derecho a estas tierras” (1:05:28), al que le siguen dos réplicas de Oriana: “Ni a las tierras ni a la hija, ¿verdad?” (1:05:47), “¿A qué le tienes

miedo, a sus tierras o a su hija?” (1:05:56). El tema de la tierra trasciende al amor porque es lo más importante, pues la tierra es la vida. La tierra es el lugar donde la familia plantó sus raíces, es la que proporciona el bienestar y sostén de quienes la poseen y trabajan, pero las tierras pertenecen al padre. Así que los enunciados coinciden en que sin tierra el futuro es vacío, sin amor y sin vida. Sin tierra Oriana y Sergio son nada. En respuesta a esa incertidumbre se presenta un mundo nuevo en la mocedad de Oriana y la tierra que ella posee como heredera. Sin embargo, esto no salva el tabú del incesto, pues la apocada respuesta de Sergio “Yo soy tu hermano y él es mi padre” (1:06:15) advierte que esta falta es contra la familia y, por lo tanto, contra el padre y todo lo que representa. Sergio ve en la propuesta de Oriana un cambio radical al orden instituido, ve en el nuevo mundo que le ofrece su hermana la necesaria destitución del padre. Desobedecer al padre es tomar a la hija y arrebatar la tierra. En otras palabras, es asesinar simbólicamente al padre. Oriana sabe perfectamente que Sergio no tiene el valor para contradecir a su padre. Bien lo mencionó con toda claridad cuando lo comparó con un lacayo. Las postradas afirmaciones de Sergio sólo intentan evadir el interrogante vacío emitido por Oriana. “¿Y?” simplemente significa: “lo quiero y no importa”.

Esa respuesta es cínica, pues para Oriana es más importante satisfacer su amor, así el padre se entere; ella quiere amar a pesar de las consecuencias. Aquí la desobediencia al padre también implica transgredir el tabú del incesto y la separación de clase. En este contexto, estas dos prohibiciones eran necesarias, porque evitar el incesto impedía las taras genéticas en la familia y la separación de clase posiblemente garantizaba el porvenir de Oriana. Quebrantar estos dos estatutos sociales implicaba desobedecer al padre y a la comunidad, pero sobre todo apropiarse del “superyó obsceno” como patrimonio exclusivo del patriarca. Oriana es consciente de esa ley; hemos visto que va sujeta a la imagen de poder del padre, pero esta es la imagen con la que Oriana se identifica. Oriana invoca al “superyó obsceno” para imponerse sobre la negativa

de Sergio, ella sabe que es la hija del patrón, está ocupando su lugar y tiene derecho a ordenar. Oriana actúa como ha visto que lo hace su padre. Ella lleva la iniciativa y exige porque, al igual que su padre, ella es la ley. En esta constitución ideológica, en donde cada uno de los hijos formó su propia imagen observando a su padre, Sergio obedece como siempre ha obedecido a su señor. En el filme el plano que muestra las manos blancas de Oriana recorriendo la espalda parda de Sergio exponen el orden patriarcal roto como lo había anticipado la fotografía del retrato de familia. La desobediencia, el incesto y la mezcla racial son trasgresiones que propició el terrateniente. Pero Oriana se apropió de esta imagen para hacer lo que no estaba permitido, porque de otra manera no hubiera sido posible obtener la libertad para consumir el amor que sentía por Sergio, a pesar de que eran hermanos. Sin embargo, todo poder sustentado en el autoritarismo también se mantiene a pesar de las consecuencias; por ejemplo, sobre el crimen, la mentira y la violencia. En este contexto, el patriarca, fiel a su ley, recompone el orden para evitar su muerte simbólica.

El padre asesina a Sergio como si fuera una serpiente y observa airado a Oriana. Una vez más, Oriana se enfrenta a la imagen autoritaria de su padre y como antaño sostiene la mirada; no llora porque no se arrepiente, a pesar de las consecuencias. En el filme el padre parece un dictador y castiga como tal: Sergio es desterrado, pero desobedece y es asesinado; entre tanto Oriana purga su falta condenada al encierro. El capricho de Oriana y el deseo de los adolescentes son auténticos y comprensibles: la juventud actúa con insensatez cuando es impulsada por el deseo. Sin embargo, la situación expuesta es el resultado de la manera en que los jóvenes amantes fueron educados. Ambos fueron formados en consonancia con la imagen de poder que representaba el padre. Particularmente, Oriana se creyó heredera de una ley legal y obscena que no estaba hecha para ella. Al parecer, en el filme, la libertad está sujeta a la transgresión de esa ley legal y obscena instituida por la estructura patriarcal, porque Fidelia, la fiel criada, también la

trasgrede al ejercer el acto libertario de asesinar al padre, ahora sí de manera real, y liberando a Oriana. Sin embargo, este acto no recompone el orden instituido, sino que lo sostiene. Oriana se transforma en la señora de la hacienda, pero no sustituye al padre, sino que sigue su mandato. Ella se tornó en una correcta dama que cuidaba los rosales, tejía en las tardes, interpretaba el piano, leía en las noches: se transformó en el ángel del hogar como su padre esperaba.

La imagen autoritaria del patriarca terminó por imponerse sobre sus hijos y opacó el lado obscuro con el que se identificaba Oriana. Esto significa que la imagen dual del patriarca edificó dos imágenes de Oriana: la primera, de una joven libre e impúdica, la segunda, de una mujer sujeta a los preceptos patriarcales. En consecuencia, la primera Oriana quedó simbólicamente prisionera de la imagen autoritaria del padre, porque la segunda continuó el credo social del padre. Desde mi punto de vista, en el filme, María regresa a la hacienda para rescatar la imagen obscena de Oriana, porque representaba la verdadera herencia y no el patrimonio económico representado en la hacienda, como Georges, el esposo, esperaba.

Desde esta perspectiva, se expondrá la manera en que María logra reconocer y asumir el legado obscuro de Oriana, donde los recuerdos y la intuición tienen un papel fundamental. Recordemos que María vive una situación de opresión que no se percibe tan aciaga como la que vivió Oriana, pero se manifiesta en el filme con la imposición de Georges de reclamar la herencia. El cable de Venezuela que anuncia la muerte de Oriana de cierta manera expresa esa opresión, porque simbólicamente provoca el llamado del autoritarismo de la ley patriarcal, o del gran Otro, como diría Žižek, que se encarna en la voz de Georges para exigir: “*nous devons y aller*” (00:02:32).¹⁴ Este es un pedido muy parecido al que recibe el niño de su madre cuando ella dice: “Tú eres ese” (Capetillo 356). El niño no se niega y María tampoco, pues, como anota Evans, “Los dos ejemplos favoritos de Lacan al respecto son las oraciones ‘Tú eres mi amo /

¹⁴ “Tenemos que ir”.

maestro (*maitre*)' y 'Tú eres mi mujer', que sirven para posicionar al hablante como 'discípulo' y 'esposo', respectivamente" (147-148). Este enunciado simbólicamente posee al otro y lo obliga a corresponder porque le recuerda su lugar. De manera que María sentía esa imposición y seguramente anhelaba la manera de liberarse.

En el filme, la búsqueda de María se produce de manera causal, porque en su memoria se agolpan recuerdos y fragmentos desordenados que le evocan distintos momentos que vivió con su tía. Esas imágenes mentales estaban sueltas, pero son indicios en los que María, seguramente, percibe un secreto que siente la necesidad de develar. Esto necesariamente denota que para descubrir el secreto se deben juntar las piezas y encontrar el sentido para que encajen, como si se tratase de un rompecabezas. En el filme la idea del rompecabezas es expuesta claramente por Fina Torres en la escena en la que María encuentra un cofre que guarda varios objetos entre los que se destacan un álbum familiar y un caleidoscopio. En el álbum las fotografías parecen sueltas, como un rompecabezas, pero ciertamente narran una historia que es susceptible de recomponerse. Por otro lado, el caleidoscopio es también un rompecabezas, pero su objeto no es armar un relato, sino jugar con las distintas posibilidades que puede ofrecer una imagen. Estos dos elementos, al parecer, cada uno compone una metáfora del rompecabezas, pero sólo uno de estos es el que María debe escoger.

En el álbum las imágenes se encuentran sueltas, algunas están tan deterioradas que casi se han borrado, a otras se les ha arrancado una parte. Muchas de las fotografías que María encuentra evidentemente fueron manipuladas por alguien que seguramente veía en ellas algo incómodo o enojoso para la familia. Esto denota que alguien pretendía conservar los valores instituidos y censurar lo inconveniente, porque se sentía obligado por la estructura ideológica a la que respondía la familia. En este sentido, estas imágenes sólo seguían manteniendo la imagen formal, recatada y pulcra de tía Oriana, que María ya conocía. Por lo tanto, estas imágenes no son fiables,

al menos las que María encuentra, sin embargo, apuntan a otros indicios materiales que demuestran que detrás de la formalidad existe algo más. Por ejemplo, la fotografía que presentaba a Oriana vistiendo un atuendo de organza es el mismo vestido que María en algún momento encontró guardado en un viejo armario. Lo mismo ocurre con la dedicatoria “De Sergio para Oriana” (22:47) que estaba labrada en la madera de una casa para pájaros y en el asiento de un columpio abandonado (28:29). En la casa existían huellas de que tía Oriana, al menos en su juventud, no fue la mujer pulcra y recatada que María conoció.

En la situación de María la única forma de recomponer el pasado de tía Oriana era colmar lo incompleto con la intuición y la imaginación, de la misma manera que se recompone una imagen que se observa a través de un caleidoscopio. Como se sabe cuando se juega con un caleidoscopio, no se busca una imagen específica. La metáfora del caleidoscopio en el filme parece sugerir que los indicios que María halla deben ser recompuestos de la manera que ella sienta más conveniente, es decir, con lo que ella desea y necesita. Recordemos, que María se sentía dominada por su esposo, de la misma manera en que en el pasado Oriana fue constreñida por su padre. De ahí que la imagen que María necesitaba de Oriana, seguramente, no era la oficialmente presentada, por el contrario, era la oculta, porque le proporcionaba un significado a su vida. Por esta razón, cuando María descubre que en la hacienda aún vivía su primo, el hijo ilegítimo de Oriana, comprende que el secreto de su tía también era el suyo. En este momento aquellos trozos sueltos adquieren sentido y María pudo intuir que Oriana, ya fuese por amor, deseo o capricho, fue dueña de su destino, así sólo hubiera sido por un momento. De este modo, el amor que fue suprimido por el poder del patriarca fue imaginado por María para ser libre.

En este contexto, no importa que el misterio se resuelva de manera objetiva, pues lo que importa es llenar el vacío que necesita el sujeto. Sentido en el cual la imagen que María recompone de Oriana no es la formal y pulcra, sino la oculta y obscena, “la cualidad menos

encantadora”, como diría Žižek. En este contexto, el cable que desde Venezuela le anunciaba a María la muerte de tía Oriana y se presentaba como el reclamo patriarca (el gran Otro) parece adquirir un nuevo sentido al final del filme, porque la verdadera herencia de María era el legado obscuro de Oriana. Esta nueva imagen le permite a María enfrentar el autoritarismo del poder encarnado en Georges y su ambición de vender la hacienda. María, al igual que Oriana en su juventud, invoca al padre en toda su integridad autoritaria y obscena. La imagen del padre autoritario es abiertamente asumida por María, como dueña de la tierra, para exigir que la hacienda no se vende, mientras, la imagen obscena pretende que allí siga viviendo su primo, el hijo ilegítimo de Oriana. De esta manera, María se impone, como antaño lo hizo Oriana, de manera cínica, a pesar de las consecuencias.

Entonces Torres, en *Oriana*, presenta una situación en la que la mujer es sometida, evidentemente, por una complejión patriarcal. Una complejión que condenaba a la mujer a la sumisión, a aguantar la practicidad del padre o el esposo; una ley que obligaba a callar, a aceptar la infidelidad y la violencia. Sin embargo, las imágenes de poder que generaba esta complejión para representar al padre mostraban una parte obscena. La imagen de poder como una dualidad íntegra y obscena se observa como el componente principal del filme. Desde el punto de vista de la ideología patriarcal este objeto es contradictorio, porque sostiene el poder, pero expone su debilidad. En mi opinión, el filme parece proponer que en esta imagen dual se encuentra la libertad de la mujer, pero si se la apropia con valentía para devolverla contra la ideología patriarcal de manera cínica. En consecuencia, en el filme el cinismo se proyecta como una forma de subversión contra esta hegemonía.

Conclusiones

Este trabajo tuvo como propósito analizar el cuento *Oriane, Tía Oriane* y el filme *Oriana*, entendidos como documentos culturales. Mi intención fue comprender, en el contexto de cada relato, cómo funcionaban las imágenes dentro del aparato ideológico y la manera en que ponían en conflicto a los personajes. Ya que mi principal interés es estudiar la ideología y sus representaciones en la puesta en escena de un relato, como es el caso de los dos aquí analizados. Estos dos relatos tenían en común que expresan un dominio patriarcal que subyugaba a la mujer. Esa idea común se expresaba en la imagen rectora y autoritaria del padre. Se observó que esta imagen, al igual que las expuestas en los contextos de los dos relatos, eran conflictivas a causa de esta complejidad ideológica. Por ello, se propuso a manera de hipótesis que en los relatos mencionados las imágenes reproducían la ideología patriarcal al interior de la familia, pero parecen expresar fisuras que eran detectadas por el sujeto constreñido y lo confrontaban con otra realidad en donde vislumbraba la libertad. Para soportar esta hipótesis la primera estrategia fue indagar en investigaciones que abordaran el análisis del cuento *Oriane, Tía Oriane* y el filme *Oriana*. De manera paralela se estudió la noción de ideología desde la perspectiva de varios autores que se consideraban relevantes para este propósito, principalmente Slavoj Žižek, Max Horkheimer y Louis Althusser.

Por otro lado, se consultó el sitio web *Marvel Moreno.Net* donde se encuentra una significativa colección de documentos referidos a Marvel Moreno, en gran parte recopilada por el crítico francés Jacques Gilard, amigo de Moreno. En este sitio se encuentra, entre otros, la biografía oficial de Marvel Moreno, fotografías, algunas entrevistas y cartas, al igual que estudios sobre su obra, muchos de los cuales se leyeron para esta investigación. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la obra de Fina Torres que parece despertar interés solamente por el filme *Oriana*, que

fue inspirado en el cuento *Oriane, Tía Oriane*. Este filme es representativo en el contexto latinoamericano, y por ello hay varios estudios sobre este. Es de anotar que son diversos los artículos dedicados a la obra de Moreno y al filme *Oriana*; entre estos existe una representativa cantidad de estudios de enfoque feminista, pero pocos desde la noción de ideología. En los estudios feministas se observaron principalmente dos tendencias hacia la obra de Marvel Moreno y de Fina Torres: la primera, se interesaba en descubrir en las obras los mecanismos de la subjetividad femenina y, la segunda, en develar la manera en que las autoras expresaban los dispositivos ideológicos causados por una complejidad patriarcal.

Sin embargo, la noción de ideología es compleja, lo cual la hace difícil de asir. Esto muestra la riqueza de la noción y, además, la dificultad para abordar un estudio desde esta perspectiva. De esta revisión teórica fue relevante identificar el enfoque de ideología de Slavoj Žižek, porque permitió comprender la relación de esta noción con la imagen. Recordemos que esta obra se caracteriza porque desarrolla la teoría de la ideología sobre la base del psicoanálisis de Lacan y la filosofía de Hegel. Desde esta perspectiva se comprende, entre otros, los mecanismos de represión y división como una contradicción entre lo simbólico (realidad) y lo “real”. En palabras del autor: “La “realidad” misma, en la medida en que es regulada por una función simbólica, oculta lo “real” de un antagonismo” (*El espectro* 37-38). Ya que el sujeto posee cualidades singulares (miedos, deseos, aprensiones, etc.) que entran en contradicción con la sociedad, necesariamente constituida por mecanismos de normalización simbólicos, tales como políticos, religiosos o económicos, por nombrar unos cuantos.

Una deducción que extraje de esta teoría es que el mandato social le otorga al sujeto una serie de cualidades simbólicas que proyectan una imagen cognitiva específica que lo identifican ante la sociedad. De igual manera esa proyección se refleja en la imagen mimética que representa al sujeto. En efecto, cualquier persona posee cualidades que lo representan ante los demás y se

recuerdan cuando se observa su retrato. Desde mi punto de vista, esas cualidades que proyecta la imagen cognitiva del sujeto también tienen un componente “real”, porque esa imagen puede producir sensaciones en quien la observa.

Desde mi perspectiva, la imagen contiene un carácter dual (simbólico y “real”) que pone en evidencia la ideología cuando esos dos componentes entran en contradicción. Esta cualidad dual de la imagen es la que se identificó y determinó como punto substancial para este análisis. Durante el primer análisis del cuento y del filme se concluyó en primera instancia que los dos relatos se caracterizaban, evidentemente, por representar el contexto de una complejión patriarcal. Sin embargo, los conflictos parecían tener relación con el retrato del patriarca, porque se observaba en el personaje principal (María) animadversión hacia la imagen, pero esta imagen se presentaba de manera tangencial y ambigua.

Recordemos que en el cuento el retrato del patriarca se menciona sólo en un momento cuando se enuncia como “El retrato de aquel hombre [...]” (Moreno 8) y en el filme se presenta brevemente en tres momentos (9:23, 26:17 y 48:28). No obstante, en ese poco espacio, estas imágenes exponían varias características comunes y relevantes, a saber: la ya mencionada animadversión de María hacia la imagen, el retrato representaba a alguien, al parecer, desconocido, porque en el cuento no se describe el rostro y en el filme no guardaba del todo afinidad con el personaje retratado. Finalmente, el retrato mostraba varios símbolos de poder que permitían deducir que el personaje representado era alguien influyente o poderoso. Por otro lado, en cada relato, había imágenes que se mostraban borrosas, otras estaban mutiladas, se veían opacas o se contradecían con el discurso público, entre otras cosas. Esto le impedía al personaje principal percibir con claridad a la persona allí representada. Sin embargo, esas imágenes, contrario al retrato del patriarca, transmitían simpatía, deseo, sentimientos o estimulaban la imaginación. En conclusión, la imagen principal del patriarca y las imágenes secundarias tenían

una cualidad dual, porque representan a un individuo concreto, pero inspiraban sentimientos contradictorios. En esa doble cualidad de las imágenes se observó que podía existir una contradicción entre lo simbólico y lo “real” causado por la ideología, en este caso patriarcal.

Ahora se procederá a exponer el análisis efectuado en cada capítulo. Es de aclarar que el análisis del cuento y del filme se realizó de manera independiente, porque se partió del punto común de la imagen de poder del patriarca, pero esa imagen tenía en cada historia cualidades particulares a la que también respondían de manera diferente los personajes de cada historia.

Comencemos por el cuento *Oriane, Tía Oriane*. Recordemos que la historia presentaba a María (el personaje principal) que se sentía prisionera por su esposo y esto la llevó a recordar las lejanas vacaciones de su juventud en la casa de Tía Oriane, donde se descubrió como mujer y halló un amor secreto que fue reprimido. Se dedujo que los recuerdos representaban la búsqueda de la libertad que María no alcanzaba, porque existía un estatuto patriarcal que había proyectado sobre ella una imagen psíquica que le impedía liberarse. Se llegó a esta deducción porque en los recuerdos de María se exponían, principalmente, dos imágenes que representaban la represión y la libertad respectivamente. La primera imagen, evidentemente, fue el retrato del patriarca que evocaba un paisaje de poder. Ese paisaje iniciaba en el retrato que exhibía símbolos de poder, como una banda de seda y dos condecoraciones, pero se replicaba en la herencia y en las tradiciones familiares. La segunda imagen fue el retrato de Sergio, el hermano de Oriane, que despertó en María sentimientos de amor y afecto.

La imagen del patriarca y la de Sergio mostraban el contraste entre lo simbólico y lo “real”. En primer lugar, porque la imagen del patriarca, como paisaje de poder, representaba el estatuto patriarcal sostenido por las tradiciones de la familia que María debía respetar. En segundo lugar, porque la imagen de Sergio movía sentimientos en María que se alimentaban de su despertar como mujer y lo que le transmitía Tía Oriane. Se dedujo que esta última imagen

provocaba el despertar sexual de María y, por lo tanto, proyectaba lo “real” que representaba la libertad. Entonces, el cuento muestra dos imágenes masculinas, una que encarna el poder (patriarca) y otra el deseo (Sergio), desde este punto de vista, es una sola imagen dual de hombre que se muestra de las dos maneras en que lo observa la mujer. El conflicto se produce porque la estructura ideológica del patriarca prohíbe la sexualidad y el personaje principal (María) no se logra liberar de esta imagen de poder que la constriñe y oculta la imagen, “real”, que despierta la sexualidad.

Ahora sigamos con el filme *Oriana*. Recordemos que la historia mostraba a María que debía reclamar la herencia de su tía Oriana. Esta solicitud obliga a María a recordar y reencontrar a una desconocida Oriana que le enseñó a ser libre. Se dedujo que la imagen dual del patriarca (íntegra y obscena) proyectó en Oriana una imagen cognitiva en la que ella se vio a sí misma como su padre y la aprovechó de manera cínica para ser libre de amar, esa imagen es luego descubierta por María quien la recoge como la verdadera herencia de su tía. El filme presentaba una imagen dual del patriarca, porque los retratos lo mostraban como un hombre íntegro y poderoso, pero las acciones de ese hombre lo revelaban como un tirano que quebrantaba los principios de la familia. El símbolo del patriarca íntegro y del hombre obsceno mostraba de manera clara una contradicción entre lo simbólico y lo “real”. Esa contradicción se consideró era consecuencia del “superyó obsceno” (*El Acoso* 17), porque el poder conferido al patriarca le permitía actuar a su capricho, así quebrantará las normas, porque él mismo era la ley.

Se concluyó que Oriana se identificó con la imagen dual del patriarca. En primer lugar, con la imagen de poder que fue alentada por su padre quien fue más condescendiente con ella que con sus otros hijos. En segundo lugar, con la obscena en la que Oriana veía en su padre el poder que le permitía a ella actuar a su antojo. Esa imagen dual es tomada por Oriana para tener una relación incestuosa con su hermano, a pesar de la prohibición del patriarca. En esta situación se

observó la necesidad de Oriana de afianzar una imagen de poder obscena para ser libre de amar, a pesar de la prohibición. Esa decisión es tomada abiertamente, lo que determina también la asunción de una actitud cínica. Desde mi punto de vista, la imagen dual del patriarca es tomada de manera cínica como objeto de liberación. La otra conclusión es que María en el presente logra descubrir esta imagen que toma para sí, como una herencia para imponerse sobre la imposición de su esposo. Se dedujo que María logra descubrir esa imagen, porque los indicios que halló sobre el pasado de Oriana le permitieron, intuir lo que ella hizo y María decide seguir su ejemplo. Esa decisión, se consideró fue fruto de la necesidad que María tenía de ser libre y que se fortaleció con la herencia económica, también, heredada por su tía.

Como se alcanzó a observar, en el cuento y en el filme las imágenes tienen un talante conflictivo, porque reproducen e, incluso, afirman simbólicamente la imagen de poder. Sin embargo, al parecer, tienen fisuras que en los dos relatos se presentan como contradicciones ocasionadas por lo “real” (las emociones, sentimientos, etc.). Estas contradicciones las podemos observar, en primer lugar, en la necesidad de libertad, cuando el sujeto observa la imagen del otro libre, que en los dos relatos es representado en la joven Oriane(a), en segundo lugar, en la necesidad de vivir la sexualidad, cuando el sujeto descubre el deseo en la imagen del otro. Esas imágenes entran en contradicción con la imagen de poder que constriñe, pero ese constreñimiento no puede impedir que sean detectadas por el sujeto y este las quiera alcanzar. Ese deseo significa que el sujeto anhela la libertad y esto implica una ruptura con la imagen de poder.

Para terminar, los dos relatos expresan a través de las imágenes que el símbolo de poder —y, por consiguiente, la ideología— es puesta en cuestión por Moreno y Torres. Porque el sujeto no puede impedir, a pesar de la prohibición, el llamado del cuerpo y del erotismo que despierta el otro. En este sentido observo una apuesta por el individuo y su singularidad. Ya que en el cuento y en el filme el problema de María está relacionado con sentir. Si ponemos atención al cuento, la

angustia de María de olvidar la primera vez que escuchó los ruidos, es el temor de no volver a sentir. En el filme la necesidad de María de olvidar es el miedo de volver a sentir. En los dos relatos esa necesidad se manifiesta a través de los sentidos y, no de lo simbólico, puesto que sentir es instintivo, un reflejo biológico y “real”. Esto entra en contradicción con lo simbólico, porque lo simbólico seguramente impide alcanzar lo esencialmente humano como el amor, el afecto o el erotismo.

Bibliografía citada

- Abdala-Mesa, Yohainna. “Mavel Moreno: ¿una escritura en mutación?” *marvelmoreno.net*. Web. 2 de enero de 2017. <http://www.marvelmoreno.net/site/documents/essays_articles/AbdalaY_Marvel_Moreno_una_escritura_en_mutacion.pdf>
- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado.” *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 115-157. Impreso.
- Amunátegui, Carlos Felipe. “El origen de los poderes del ‘Paterfamilias’ I: El ‘Paterfamilias’ y la ‘Patria potestas’.” *Revista de estudios histórico-jurídicos* 28 (2006): 37-143. Impreso. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-54552006000100002&script=sci_arttext&tlng=en>
- Ansón, Antonio. *Novelas como álbumes: Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo, 2000. Impreso
- Aristóteles. *La política*. Pedro Simon, trad. Madrid: Ediciones nuestra raza, 1951. Impreso. <<http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/politicaAristoteles.pdf>>
- Arreaza, Emperatriz. “‘Oriana’ de Fina Torres: un lugar para el discurso femenino.” *Revista Fermentum* 15.44 (2005): 398-425.
- Aumont, Jacques, y Antonio López Ruiz. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Barou, Jean-Pierre, y Michel Foucault. *Jeremias Betham. El Panóptico* [título original: *L'oeil du pouvoir*] Madrid: La Piqueta, 1979. Impreso.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Berger, John et al. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Impreso.
- Boudieu, Pierre, y Terry Eagleton. “Doxa y vida cotidiana: Una entrevista.” *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2003. 295-309. Impreso.

Caballero, Manuel. "El hombre Gómez. Un retrato enemigo." *Juan Vicente Gómez y su época*.

Caracas: Monte Ávila, 1988. 11-26. Impreso.

Camero, Clara. "Fusión de tiempo y espacio en 'Oríane, tía Oriane' de Marvel

Moreno." *Cuadernos de Literatura* 9.17 (2014): 111-120.

<http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec27-28/2.rec_27-28_claracamero.pdf>

Canetti, Elías. *La conciencia de las palabras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Impreso.

Cantero, María Ángeles. "De 'perfecta casada' a 'ángel del hogar' o la construcción del arquetipo

femenino en el XIX." *Tonos Digital* 14.0 (2007). Web. 10 de marzo. 2016.

<<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/142/116>>

Capetillo, Juan. "El otro, lugar de deseo y de goce." *Semiosis* 26-29 (1991): 353-363. Impreso.

<<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6451>>

Caponi, Orietta. "Las raíces del machismo en la ideología judeo-cristiana de la mujer." *Revista de*

filosofía de la Universidad de Costa Rica 30.71 (1992): 37-44. Impreso.

<<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXX/No.%2071/Las%20Raices%20del%20Machismo%20en%20la%20Ideologia%20Judeo%20Cristiana%20de%20la%20Mujer.pdf>>

Cartier-Bresson, Henry. "El instante decisivo." *El malpensante* 43 (2002): 20-27.

Cortázar, Roberto, y Luis Augusto Cuervo, eds. *Congreso de Cúcuta 30 de agosto de*

1821 Congreso de Cúcuta: libro de actas 35. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1923.

Eco, Umberto. "De los espejos." *De los espejos y otros ensayos*. Bogotá: Debolsillo, 2012.

_____. *Signo*. Barcelona: Labor, 1994. Impreso.

- “El Festival: La historia del Festival”. *Festival de Cannes*. Web. 3 de enero de 2018. <<http://org-www.festival-cannes.com/es/about/aboutFestivalHistory.html>>
- Engels, Friedrich, y Karl Marx. *La ideología alemana*. Montevideo: Ediciones pueblos Unidos, 1974. Impreso.
- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires: Ambrosía, 2002. Impreso.
- Esteban, Nerea. “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión, género en la España del siglo XIX.” *Historia contemporánea* 21 (2000): 363-394. Impreso.
- Evans, Dylan. *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 1.ª edición, 6.ª reimpresión, 2010. Impreso.
- Finol, José Enrique. “Nuevos escenarios en la Corposfera: Fotografía, selfies y neo-narcisismo.” *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* 6.11 (2014): 111-126. Impreso. <<http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/158>>
- Fontenla, Marta. “¿Qué es el patriarcado?” *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008. Web. 3 de enero. 2018. <<http://mujeresenred.net/spip.php?article1396>>
- Fiennes, Sophie, y Slavoj Žižek. *The pervert's guide to cinema*. Bryan, Texas: Lone Star, 2006.
- Friedemann, Nina. “Castas, mestizaje y blanqueamiento.” *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993. 62-67. Impreso.
- Garavito, Carmen. “Ideología y estrategias narrativas en *Algo tan feo en una señora bien* de Marvel Moreno.” *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Vol. 1. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995. 399-421. Impreso.
- García, Asun et al. “Velos, burkas... moros: estereotipos y exclusión de la comunidad musulmana desde una perspectiva de género.” *Investigaciones Feministas* 2 (2011): 283-298.

Impreso. <<http://www.sosracisme.org/wp-content/uploads/2014/02/ARTICLE.-Estereotipos-y-exclusi%C3%B3n-de-la-comunidad-musulmana.pdf>>

Gilard, Jacques. “Algo tan feo en la vida de una señora bien. Entrevista con Marvel Moreno.” *Magazín Dominical* de El Espectador, s.n., 8 de noviembre (1981): 4-5. Web. 3 de enero. 2018.

<http://www.marvelmoreno.net/site/documents/works_about/17_1_Gilard_Algo.jpg>

Gilard, Jacques. “‘Oriana’. Del cuento de Marvel Moreno al guión de Fina Torres. Filmar en femenino”. *Hispanística XX* 14 (1996): 123-136. Impreso.

Gómez, Suzuky. “Blancos, mestizos y pardos: Notas sobre convivencia en el pueblo de doctrina del buen Jesús de Petare”. *Tiempo y Espacio*, 21.56 (2011): 95-122. Impreso.

González-Rubio, Mercedes. “Igualdad y diferencia: La construcción de lo femenino en la obra de Marvel Moreno.” *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 17 (2013): 89-103.

Graña, María Cecilia. “De tía a sobrina: La iniciación en dos cuentos caribeños (‘Oriane, Tía Oriane’ y ‘La muñeca menor’).” *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Madrid: Editorial renacimiento, 2014. 247-261. Impreso.

Hall, Stuart. “El trabajo de la representación.” *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Thousand Oaks, California: Sage, 1997. 13-74. Impreso.

Horkheimer, Max. “Autoridad y familia”. *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortú, 2003. Impreso.

Iturrieta, Elías y Rosalba Méndez, comps. *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas: Monte Ávila, 1988. Impreso.

Jaramillo, José Eduardo. “Eco: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984).” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 26.18 (1989): 3-17. Impreso.

<https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2712>

Jaramillo, N. “Diferencia entre Inglaterra, Reino Unido y Gran Bretaña.” *Diario de un londinense. La guía indispensable para los nuevos residentes de Londres*. 16 de junio de 2016. Web. 3 de enero de 2017.
<<http://www.diariodeunlondinense.com/varios/curiosidades/diferencia-inglesa-reino-unido>>

Jenni, Ernst, y Claus Wensterman. *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento*. Tomo II Madrid: Ediciones Cristiandad, 1985. Impreso.

Lecourt, Dominique, dir. *Diccionario Akal de historia y de filosofía de las ciencias*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.

Lerner, Gerda. *La Creación del Patriarcado*. Barcelona: Critica, 1990. Impreso.

Lutereau, Luciano. “El objeto a como mirada: la “función cuadro”. Lacan y la obra de arte en el seminario 11.” *IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2012. Web. 3 de enero. 2018. <<https://www.aacademica.org/000-072/828.pdf>>

Malraux, André. *La condición humana*. Barcelona: Pocket-Edhasa, 1999. Impreso.
<[http://novelas.rodriguezalvarez.com/pdfs/Malraux,%20Andr%C3%A9%20"La%20Condition%20Humaine"-Xx-Fr-Sp-Xx.pdf](http://novelas.rodriguezalvarez.com/pdfs/Malraux,%20Andr%C3%A9%20)>

Maravall, José Antonio. “Criados, graciosos y pícaros.” *Ideologies & Literature* 1 (1977): 3-32. Impreso. <http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n4_02.pdf>

Martínez-Artero, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. España: Editorial Montesinos, 2004. Impreso. Serie Montesinos 77.

- Marx, Karl y Friedrich Engels. “Burgueses y proletarios.” *Manifiesto del partido comunista*. Web. 3 de enero. 2018. <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/47mpc/i1.htm>>
- Medina, Diana. “Literatura y cine en Venezuela.” Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2006. Web. 3 de enero. 2018. <<http://studylib.es/doc/6108353/literatura-y-cine-en-venezuela>>
- Moreno, Marvel. “Oriane, Tía Oriane.” *Eco. Revista de la cultura de occidente* 29.2 (1975): 172-182. Impreso.
- Murillo, María Alejandra. “‘Algo tan feo en la vida de una señora bien’ de Marvel Moreno y los mecanismos de represión sexual a la mujer en una sociedad conservadora.” Presentado en el XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas: “Narrar Colombia: Historia Narrada”. 3 a 5 de agosto de 2011, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Web. <http://www.colombianistas.org/portals/0/congresos/documentos/congresoxxvii/toro_murillo_alejandra_maria.pdf>
- Ordoñez, Monserrat. “Una mirada desde Oriana: Vidas y mentiras.” *marvelmoreno.net*. Web. 27 de diciembre. 2014. <http://www.marvelmoreno.net/site/documents/works_about_books/ordonez.pdf>.
- Oviña, David. “El profano llamado del mundo”. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones: AKAL, 2016. 65-123. Impreso.
- Pêcheux, Michel. “El mecanismo del reconocimiento ideológico.” *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Barcelona: Paidós comunicación, 2003. 157-168. Impreso.
- Raymond, Williams. “Ideología.” *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Península, 2000. Impreso.

- Rabinovich, Diana. *Lo imaginario, lo simbólico y lo real. Clase de la Dra. Diana S. Rabinovich del 22/06/1995*. 1995. Web. 3 de enero de 2018. <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/el-activas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf>
- Restom, Marcela. *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2003. Web. 9 de enero. 2018. <<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2003/tdx-0728105-142452/mprp2de4.pdf>>
- Reyes, Víctor. “Educación y papel de la mujer en el periodo de transición del siglo XVIII al XIX en mesoamérica.” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4 (2002). 201-219. Impreso. <http://uptc.metarevistas.org/revistas/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/1473>
- Rodríguez, Cipriano. “Gómez y el agro”. *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas: Monte Ávila, 1988. 109-138. Impreso.
- Rodríguez, Irene. “Perfil de la economía venezolana durante el régimen gomecista”. *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas: Monte Ávila, 1988. 81-107. Impreso.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, 2003. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Santillana, 2006. Impreso.
- Sosa, Ricardo. *Análisis del poder y la sexualidad en los cuentos de Marvel Moreno*. Tesis de maestría. Miami: Miami University, 2012.
- Stolcke, Verena. “Los mestizos no nacen sino que se hacen”. *Avá* 14 0-0 (2009). Web. 3 de enero. 2018. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169013838002>>

- Torres, Olga. *María y Oriane, tía Oriane, encabalgamiento de analepsis y prolepsis del cuento de Marvel Moreno al guión cinematográfico de Fina Torres*. Tesis de maestría. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015. Web. 03 de octubre. 2016. <<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/16777/TorresSanchezOlgaLeonor2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
- Triana, Claudia, y Esperanza Durán. *Escrita feminina e laços familiares: Clarice Lispector e Marvel Moreno*. Tesis de maestría. San Pablo: Universidade de São Paulo, 2011. Web. 3 de enero. 2018. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27082012-111942/pt-br.php>
- Vargas, Roy Alfaro. “Tiempo y espacio como ideología.” Revista *PRAXIS* 66 (2011): 145-154. Impreso. <<http://revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/viewFile/3980/3822>>
- Voloshinov, Valentin. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.
- Žižek, Slavoj. “¿Cómo inventó Marx el síntoma?”. *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Barcelona: Paidós comunicación, 2003. 329-370. Impreso.
- _____. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- _____. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- _____. “El espectro de la ideología”. Introducción. *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 7-42. Impreso.
- _____. *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.
- _____. *El sublime objeto de la ideología*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2001. Impreso.

_____. “Los órganos sin cuerpo de Hitchcock”. *Lacan Dot Com. Is Jacques Lacan in the Us*. 27 de noviembre de 2003. Web. 2 de enero de 2017. <[http://www.lacan.com/Žižek - hitchcock.htm](http://www.lacan.com/Žižek-hitchcock.htm)>

_____. “The neighbor in burka”. *Roncando el nostromo*. 14 de octubre. 2010. Web. 29 de diciembre. 2017. <http://www.roncandoenelnostromo.com/2010/10/burka.html>

Žižek, S., y Antón A. *En defensa de la intolerancia*. (2007b). Sequitur. Web. 28 Mar. 2015. <http://www.mundolibertario.org/archivos/documentos/SlavojŽižek_defensadelaintolerancia.pdf>

Žižek, Slavoj, and Patricia Willson. *Las Metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires (Argentina: Paidós, 2010b. Impreso.

Žižek, Slavoj, y Raquel Vicedo. *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso, 2014. Impreso.

Filmografía citada

Torres, Fina, director. *Oriana*. 1985. Filme.