

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**Interpretación de lo femenino a partir del símbolo y el
arquetipo en *Ídolos Rotos* y *Sangre Patricia* de Manuel Díaz
Rodríguez**

Tesis de Grado presentada para optar al título de Licenciado en
Letras

Br. Jeetid Giménez Alonzo
Tutor: Ana Virginia Paris

Caracas, 22 de enero de 2007

DEDICATORIA

A mi mamá . . .
Más que una madre, has sido amiga y compañera,
Juntas en alegrías y también en tristezas.
Por ti estoy aquí,
y este nuevo paso se convierte en un nuevo triunfo
Lo logramos!

AGRADECIMIENTOS

Primero que nada a Dios, por permitirme estar aquí y darme la fortaleza y la sabiduría para dar los pasos necesarios en mi vida.

A mi madre, por ser mi norte, por guiarme, y brindarme felicidad. A mi padre, porque siempre, incluso en silencio, estás allí, enseñándome a vivir a plenitud y a disfrutar lo que hago.

A Magaly, Margarita y María, por ser pilares en la vida que estoy construyendo y por darme una familia única.

Silvana, por tus locuras y alegrías, por dejar de lado las diferencias, pero sobre todo por tu hermandad

Dubra, hermana, la mano que se extiende en todo momento, por dar pasos juntas y crecer... amiga una vez más por mirar y comunicarnos, por escuchar y entendernos, por mostrarme un mundo donde la amistad se pierde de vista...

A quienes han estado allí aun sin saberlo: Roland, Fe, July y Viole... en unos la distancia, en otros el nuevo compartir ha fortalecido lo que somos hoy... amigos.

ÍNDICE

Resumen Analítico	VI
Introducción	1
Capítulo I: Contexto Histórico	4
Capítulo II: Lo femenino, el arquetipo y consideraciones sobre el símbolo	14
1.- Definición de lo femenino	14
2.- El Arquetipo	22
2.1 Definición de arquetipo	22
2.2 Arquetipos de desarrollo: el anima animus	25
2.3 Lo femenino: Tríada arquetípica	27
3.- Consideraciones sobre el símbolo	32
3.1 El símbolo	32
3.2 Expresión e interpretación simbólica	36
Capítulo III: Lo femenino en <i>Ídolos rotos</i>	39
1.- Julieta, el amor parisiense	46
2.- Rosa Amelia, la flor sacrificada	48
3.- María Almeida, el amor azul	53

4.- Teresa Farías, misticismo y pasión	59
5.- Matildita	63
6.- Elicita Riguera	64
7.- Las Uribe	64
8.- La mujer y la patria en <i>Ídolos rotos</i>	65
Capítulo IV: Lo femenino en <i>Sangre patricia</i>	67
1.- Belén Montenegro deidad terrenal y sirena	70
2.- La voz maternal	77
3.- La traición de la mujer, el fracaso del matrimonio	78
4.- El jardín del músico Martí	80
Conclusiones	83
Bibliografía	88

RESUMEN ANALÍTICO

Título del Trabajo de Grado: **Interpretación de lo femenino a partir del símbolo y el arquetipo en *Ídolos rotos* y *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez.**

Autor: **Jeesid Giménez Alonzo**

Tutora: **Ana Paris Bruni**

Fecha: **22 de enero de 2007**

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**Interpretación de lo femenino a partir del símbolo y el
arquetipo en *Ídolos Rotos* y *Sangre Patricia* de Manuel Díaz
Rodríguez**

Tesis de Grado presentada para optar al título de Licenciado en
Letras

Br. Jeetid Giménez Alonzo
Tutor: Ana Virginia Paris

Caracas, 22 de enero de 2007

El presente trabajo de investigación ha tenido como objetivo principal interpretar y analizar cómo se expresa lo femenino a través del símbolo y el

arquetipo en las obras *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez.

A partir de una definición de lo femenino, basándonos en las consideraciones expuestas por Fernando Rísquez en su libro *Aproximación a la feminidad* (1997), se estudian ciertos caracteres que explican dicho concepto y que constituyen los elementos esenciales a analizar en las obras. Mediante el estudio del arquetipo, en base a las consideraciones de Carl Gustav Jung (1984) en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, y del estudio del símbolo a través de los estudios de Juan Eduardo Cirlot (2001), Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1993) entre otros, se logra dar una nueva interpretación de lo que hemos llamado femenino, de sus características propias y de su definición como tal.

Así, estas consideraciones son empleadas para estudiar lo femenino en ambas obras del autor mencionado anteriormente, entendiendo que en cada una de las obras, lo femenino se refleja en los diversos personajes que en ellas participan acompañados de las diversas características otorgadas a cada uno de ellos.

De esta manera lo femenino en *Ídolos rotos* y *Sangre patricia* se hace eco de un cambio de pensamiento y evolución de la representación de la mujer dentro de la sociedad, del ambiente cultural y del pensamiento del hombre.

En lo que respecta a la metodología utilizada para citas de autor, referencias bibliográficas, y demás aspectos formales del presente trabajo, se han tomado en cuenta las normas sugeridas en el *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL). Dicho manual contempla el sistema de normas conocido como American Psychological Association (APA).

INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre la obra de Manuel Díaz Rodríguez han estado enfocados, en su mayoría, al análisis de diversos aspectos relacionados con el estilo del autor y su vinculación con el movimiento modernista. Orlando Araujo, en 1982, presenta un señalamiento entorno a la personalidad y el poder creativo del autor, así como también de su estilo:

De gran riqueza imaginativa y de fácil expresión, su trabajo no consistía en la búsqueda afanosa de una frase feliz sino, al contrario, en el freno a la expresión espontánea y en el dominio y medida de una desbordante fantasía.
(p.IX)

Por su parte Jorge Olivares (1984) estudia las obras *Ídolos rotos* y *Sangre patricia* de Díaz Rodríguez como ejemplos de la llamada novela decadente y Rafael Di Prisco (1995), en *La conciencia creadora*, estudia las obras del autor en relación con el movimiento modernista y su aparición en la literatura venezolana.

En nuestro caso, nos hemos interesado específicamente en el estudio de lo femenino como elemento arquetipal y simbólico en: *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902).

En estas novelas se muestran diversas historias entrelazadas que, más allá de parecer secundarias frente a un protagonista desolado y marcado por el fracaso, se construyen y se definen como base y eje central de las obras. Dichas historias poseen como figuras centrales a las mujeres: hermanas, confidentes, amadas y amantes, quienes conservan aquello que las define como tales, que las distingue entre ellas y que las forma como ser único bajo

perspectivas que determinan sus caracteres. Cada carácter conforma parte de su ser femenino.

De esta forma, a través de dichos caracteres, se muestran diferentes personificaciones y figuraciones de la mujer y de su ser femenino, las cuales se analizaron en este trabajo desde una lectura del arquetipo y del símbolo.

Fernando Rísquez, en *Aproximación a la feminidad* (1997), expone diversas consideraciones que se tomarán como base para la definición de lo femenino y de las características o caracteres que forman la feminidad.

Más allá de la contraposición femenino-masculino, lo femenino se refiere a todos aquellos caracteres que lo definen como tal, y que lo diferencia de aquello que se conoce como propio de lo masculino. Dichos caracteres logran generar una imagen que refleja lo femenino, dando a conocer diversas visiones de ello que pueden variar según la percepción de cada individuo.

Estas visiones llegan a formarse como contenidos o imágenes colectivas, que se presentan una y otra vez en distintos individuos y que se hacen universales. La imagen de la mujer, y por ende lo relacionado con la feminidad, ha cambiado a medida que ha transcurrido el tiempo. En la Edad Media nos enfrentamos a una visión sobre lo femenino desde lo religioso, como virgen vinculada a su condición de madre, y a su vez como pecadora, representando la tentación y el pecado, frente a la visión moderna de la mujer.

Así lo femenino puede ser interpretado a través de esos contenidos que pueden aparecer en la mente de todos los individuos llamados arquetipos y que podrían tener diversas caracterizaciones según la mirada ante la cual son evocadas.

Lo femenino se definirá a través de una tríada arquetípica conformada por tres figuras fundamentales: Deméter, Kore y Hécate. Este planteamiento de Rísquez es de gran importancia para nuestra investigación, en especial lo que refiera al análisis de los personajes femeninos de las obras antes

mencionadas, ya que se usará como guía para determinar las diferentes imágenes arquetípicas a través de las características que a cada personaje le otorga el autor, y las diversas construcciones que se generen alrededor de esos personajes femeninos.

Cada una de estas figuras representa y muestra características y valores propios de su ser lo cual definiría a su vez lo femenino. Existen además otras figuras mitológicas como Venus, Artemisa, Hera, entre otras, que también conforman y definen lo femenino, al mostrar otras cualidades y modos de ser.

De esta forma el ser humano comienza a utilizar su imaginación para interpretar las situaciones que se presentan a su alrededor. Recrea nuevos espacios y resemantiza los hechos a los que debe enfrentarse.

En ocasiones dichas significaciones están asociadas con la inclusión de símbolos en las interpretaciones o explicaciones de las situaciones o acciones de cada ser.

El símbolo se convierte en la imagen de algo, imagen que muestra un sentido definido y que nos lleva a él, permitiendo entenderlo y explicarlo. A su vez los arquetipos pueden ser entendidos como símbolos universales que le otorgan ciertas significaciones a las situaciones y a diversas figuras.

Dichas consideraciones estarán apoyadas en los planteamientos de Juan Eduardo Cirlot (2001), Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1993), conjuntamente con las ideas sobre el arquetipo de Carl Gustav Jung.

A través del análisis de las novelas, se mostrará cómo la simbología de lo femenino se manifiesta en dichas obras y qué características arquetipales definen lo femenino como tal. De modo que cada personaje femenino se construirá a través de la mirada de los otros, creando una o varias imágenes sobre sus propios seres, y que gracias a las características que de ellos se presentan, podrán ser vistas como algunos de los arquetipos explicados en el presente trabajo, y como símbolo de lo femenino.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO

A lo largo del siglo XIX los diversos factores que integran la sociedad exploran los caracteres y valores que conforman lo propiamente nacional a través del debate de ideas que se genera en los espacios letrados, prensa, foros, tertulias, intentando definir las características propias de la venezolanidad y con ella representar los rasgos específicos en la narrativa emergente para ese momento. Las obras debían presentar ciertos elementos que se manifestaran y que fuesen considerados como esenciales de lo venezolano:

Durante mucho tiempo, se estuvo atendiendo exclusivamente a fijar el criterio de que la novela venezolana había nacido en 1890, fecha de publicación de *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García. . . especificando que se trataba del nacimiento de la novela criollista, no dejaba de sorprender que en la casi totalidad de los casos, el criterio predominante fuera el mismo: fijar la fecha de publicación de una obra por el simple hecho de que en ella se dan, por vez primera, elementos característicos de lo que se podría llamar “la venezolanidad”. (Di Prisco, 1995, p.13)

Esta búsqueda de lo nacional da cuenta de un momento de profunda transformación social en el cual la literatura debe adaptarse a una nueva sensibilidad que se gestaba para ese entonces. Esto genera una encrucijada en el ámbito literario que desemboca en una bifurcación que abre nuevos espacios para la creación literaria, con estilos renovadores que a veces se conjugaban con la tradición:

Estilo, temática y personajes de novelas posteriores [refiriéndose a novelas posteriores a la obra *Zárate* (1882) de Eduardo Blanco] señalan los vaivenes de una literatura que unas veces se sumergió en lo propiamente nacional y otras veces se alejó obstinadamente –como en las novelas de Pedro César Dominici- del medio propio, para crear otros distantes en el tiempo y en el espacio. (Castro, 1930, p.109)

La llegada de nuevos movimientos no sólo artísticos sino de orden científico o filosófico conlleva a la conjunción de diversos elementos que representan el inicio de un proceso de formación y de transformación de la sociedad y de la literatura de finales del siglo XIX.

El positivismo es uno de esas corrientes de pensamiento que invade el ámbito cultural latinoamericano y consecutivamente el venezolano. Esta filosofía plantea hallar una verdad que equivale a la propia realidad, a la que se podía acceder mediante el estudio de los hechos, no como situaciones aisladas sino como elementos que se relacionan entre sí y que conducen a una verdad determinada. La experiencia constituye el instrumento primordial para acceder a esa verdad, dejando de lado otros estudios especulativos que no fuesen la ciencia, medibles, cuantificables.

Con el positivismo se anuncia una era de transformación del hombre, que, en el caso venezolano, se extiende a los sistemas políticos, sociales, históricos y literarios. La llegada de Adolfo Ernst a Venezuela abre las puertas a cierto optimismo y a un pensamiento que conducía hacia la modernización y el progreso del país:

Es un hecho incuestionable que con la llegada de Ernst a Venezuela podemos, por vez primera en la historia cultural de la nueva república, hablar de una corriente de pensamiento que determina un cambio –más como actividad divulgadora que como trabajo verdaderamente creador- en la orientación del hombre culto venezolano. (Di Prisco, 1995, p.28)

Muéstrase el positivismo como un eficiente instrumento ideológico de cardenal utilidad en la evolución de la cultura

material y espiritual de Venezuela. Filosofía sustentadora de los diecisiete años de poder guzmancista (1870-1887) y cuya consigna, en el terreno de la vida humanística y universitaria, bien podría conceptualizarse en la lucha del progresismo contra el conservadurismo, del raciocinio científico contra el obscurismo escolástico y confesional. (Cardozo, 1982, p.18)

El positivismo genera un nuevo espacio donde el hombre venezolano puede buscar respuestas a sus inquietudes. A su vez, dicho movimiento da paso a la aparición y difusión del movimiento naturalista que se venía formando en el ámbito cultural francés:

El positivismo prepara y facilita, pues, la llegada de la influencia naturalista, a través de una actividad indirecta, formando una mentalidad presta a la transformación, permitiendo un pensamiento más liberal, más amplio, dotando al hombre de una nueva sensibilidad y percepción aunque no lograra una acabada expresión literaria. (Di Prisco, 1995, p.30)

Para Di Prisco (1995) la literatura naturalista en Venezuela es aquella literatura de carácter realista a la que se le ha puesto otro nombre (p.31). El naturalismo apunta a la posible influencia de las obras de Emile Zola en Venezuela, como por ejemplo *Débora* de Tomás de Michelena. Esta nueva vertiente presenta como elementos renovadores una expresión realista caracterizada por gran psicologismo y un argumento débil (p.31). Pero Di Prisco señala que las muestras de este tipo de obra en Venezuela contradicen esta hipótesis de tal manera que podría pensarse que representa una imposición de la crítica y no un consciente movimiento renovador de la prosa de ficción para el momento (p.32).

Otra influencia clave para la transformación del ámbito literario venezolano lo constituye el simbolismo. Este movimiento pretende explicar otras realidades ocultas, pero que también forman parte del mundo y del ser humano, aunque no todos tengan acceso a ellas. El medio de expresión para esas otras realidades es el símbolo, elemento que representará diversos

entes a los que se le otorgan significados que logren explicar de la mejor manera esos espacios intangibles o misteriosos.

El simbolismo podría considerarse como una influencia fundamental para la nueva prosa de carácter esteticista, que va más allá de la presentación de lo regional, del ambiente que se muestra alrededor, y que cuenta bajo otra visión:

Las novelas de estos esteticistas [haciendo alusión a Manuel Díaz Rodríguez y a Pedro César Domínic] se caracterizan por la utilización de un lenguaje que se pretende liberado de las determinaciones regionales, por la presencia de personajes artistas cuya sensibilidad no soporta la mediocre sociedad venezolana, por una tendencia a escaparse del medio ambiente y del tiempo a través de una novela psicologista o, simplemente, por la recreación de escenas de una antigüedad remota. (Castro, 1930, p.111)

Di Prisco sostiene que aparece una conciencia creadora que no era característica en tiempos anteriores y que, a partir de ese momento, comienza a formar parte del proceso creador de la literatura venezolana. La influencia de las diferentes corrientes y movimientos conllevan a la definición del panorama del momento:

Creemos que otros criterios, además de la fijación cronológica, han de tomarse en cuenta. Entre ellos destaca uno, de probable mayor perspectiva para el estudio histórico del nacimiento y desarrollo de la narrativa venezolana. Se trata de un proceso evolutivo creador a partir de un estado de conciencia no característico del escritor venezolano del siglo XIX. Las constantes contradicciones entre las corrientes de influencia y la expresión literaria, añaden un elemento definidor de la situación. (Di Prisco, 1995,p.27)

Producto de esta transformación del proceso creador, se cristaliza una tendencia muy marcada en todo el continente que se ha identificado con el modernismo esteticista. A través de esta tendencia aparece el deseo de otorgar una forma nueva a la expresión literaria, un afán de renovación y de

cambio, con la utilización y conjunción de diversos recursos estilísticos para la expresión de distintos temas, tomados de movimientos como el simbolismo, el decadentismo, parnasianismo entre otros:

Quando mencionamos el modernismo en literatura, estamos entendiendo una conjunción de tendencias predominantes a lo largo de todo el siglo XIX y que al final de éste se juntan –o se aglomeran, si se quiere- en una sola expresión. (p.124)

La prosa modernista venezolana llevaba en su seno una actitud renovadora consciente, como no la tuvo ningún movimiento o escuela precedente y de la cual participaron otros escritores . . . (p.62)

De esta actitud consciente parte Di Prisco para señalar la aparición de un movimiento que poseía ese afán de cambio y que a su vez mostraba la construcción de nuevas imágenes y de nuevos trabajos de la mano de una actitud crítica de la creación del momento:

Poco a poco y casi sin percibirlo, los hombres de comienzos del siglo XX, van construyendo una nueva imagen de la realidad, a la vez que intentan un fortalecimiento de la nueva actitud crítica, a través de breves trabajos en los que, no sin alguna confusión, plantean la necesidad de ese renovado comportamiento, mientras buscan dotarlo de una ideología . . . Son los escritores modernistas los que así se expresan, aunque en algún caso su obra creadora no guarde proporción menos directa o no sea una consecuencia inmediata de esos planteamientos. (p.46)

En la literatura, el modernismo canónico manifiesta el gusto por lo cosmopolita, por la representación de la ciudad, acercándose a temas propios de lo urbano, a las transformaciones físicas de las ciudades y de la mentalidad del hombre, y alejándose de aquellos aspectos que representarían un ambiente rural, campestre y contrario a lo moderno. Existe también un gusto por lo refinado, por el lujo, por el idealismo y la tendencia al

exotismo entre otras características. En relación a los recursos estilísticos se utiliza un lenguaje cargado de símbolos, el uso de imágenes que abren espacios desconocidos de la realidad circundante los cuales son vistos desde una nueva perspectiva:

La novela modernista no dejó de utilizar el símbolo como recurso de uso frecuente. Como en la lírica, servía para añadir una dimensión a lo narrado, proyectando tema y personajes más allá de lo literal, hacia una posibilidad de lectura que la novela realista suele ignorar. (Jiménez, 1979, p.24)

Así, surge la figura del artista con conciencia de su ser creador, que se aleja de la tradición, de lo local, y que se cobija en la búsqueda de la idea del progreso, de la modernidad, y de un nuevo poder otorgado y motivado por las transformaciones de su alrededor, y por el nacimiento de una nueva manera de expresar esos cambios por medio de una prosa renovada.

Más allá de las transformaciones físicas que enfrentaban las ciudades, más allá de la construcción de nuevos espacios, se generaba un cambio de pensamiento y de mentalidad en la cual provocaba el surgimiento de una nueva sensibilidad. Las calles por las que se transitaban ya no eran las mismas, la aparición de nuevas formas de transporte y otros espacios públicos para la reunión y el entretenimiento, conllevan a un espacio distinto, pero con el tiempo anhelado como el momento perfecto de la modernidad.

Esta nueva realidad socio-cultural rompe con una sociedad sumergida en los valores tradicionales y que comienza a dar frutos de la mano de la modernidad expresada en la literatura.

Respondiendo a esta nueva sensibilidad, surgen las voces de autores como Manuel Díaz Rodríguez, Pedro César Domínicí, Rufino Blanco Fombona, Rafael Cabrera Malo, Pedro Emilio Coll, quienes a través de su producción literaria muestran las características que conforman esa literatura

modernista, así como las vertientes que forman parte de ella y logran reflejar la época de transformación y cambios en la que vivieron.

La figura de Manuel Díaz Rodríguez es central en el movimiento modernista venezolano. Sus viajes por países como Italia y Francia, le permiten nutrirse del ambiente literario e intelectual del viejo continente y esta experiencia constituiría una influencia primordial en su obra. Su actividad literaria es el reflejo de ese afán renovador de la época y de la representación de nuevos espacios para la ficción venezolana, que más allá de ser un estilo para la presentación de diversas temáticas, se convierte en un modo de vivir para el autor:

. . . Díaz Rodríguez se sabe modernista, vive y actúa como un modernista y concibe una novela modernista. El escritor escribe dentro de su época y busca que su obra se refleje su momento histórico. (Di Prisco, 1995, p.64)

En 1896 publica *Sensaciones de viajes*. Ese mismo año aparece *Confidencias de psiquis*, libro de narraciones breves que deja ver los más profundos pensamientos y sentimientos de los personajes que allí se presentan, otorgándole a cada relato gran dimensión psicológica.

Posteriormente publica un libro de ensayos *De mis romerías* (1898). En 1899 aparece *Cuentos de color*, relatos impregnados de la más variada imaginación y que vienen a representar un cromatismo de situaciones donde se relacionan los colores con las emociones a nivel simbólico.

Pasa del cuento a la novela y aparece *Ídolos rotos* (1901), donde nuevamente el mundo interior de los personajes se hace presente. Alberto Soria al llegar a su ciudad natal, Caracas, se enfrenta a un medio hostil que no reconoce y no comprende, donde lucha, en su condición de artista, por mantener intactos sus propios ideales. *Sangre patricia* (1902), ofrece personajes con conflictos internos que se enfrentan con ellos mismos, sin reconocerse; y *Peregrina o el pozo encantado* (1922), muestra el reencuentro

con la naturaleza y su misterio, completan el encuentro del autor con una narración más extensa donde va exaltando o degradando personajes que, en oportunidades, podrían identificarse con seres que caminan día a día a nuestro lado.

Otras obras, como *Camino de perfección* (1910) y *Sermones líricos* (1918), plantean la visión del crítico, del ensayista, donde el autor esboza las ideas sobre movimientos como el modernismo, entre otros temas.

Diversos autores como Di Prisco, José Antonio Castro y Orlando Araujo estudian las obras de Díaz Rodríguez como parte del movimiento modernista y como representación del momento de giro dentro de la literatura venezolana. Ellos caracterizan las novelas del autor como obras de gran carga psicológica, elemento que reflejan los diferentes personajes descritos en ellas mismas:

En las obras de Díaz Rodríguez abundan los personajes hipersensibles para quienes el arte es la más alta justificación de una vida, personajes enfermos, neuróticos que –a diferencia de los personajes populares y optimistas de los escritores criollistas- se mueven como fantasmas en una sociedad que juzgan mediocre, corrompida, vulgar, y ante la cual no queda más salida que el exilio o la muerte. (Castro, 1930, p.111)

Por su parte, Jorge Olivares (1984) muestra una lectura de *Ídolos rotos* y *Sangre patricia*² como ejemplos de la novela decadente en Venezuela. Olivares realiza una breve introducción sobre el decadentismo y su relación con la novela, así como también indica la aparición de la novela decadente en Hispanoamérica.

El movimiento del decadentismo se caracteriza por la presentación del individualismo. Este elemento es reflejado en los personajes de las diversas

² Jorge Olivares (1984) define la novela decadente y el decadentismo como: “. . . aquellas novelas que estuvieron abiertas al decadentismo, entendiéndose por esto último una sensibilidad históricamente delimitada y no una constante estética trashistórica” (p.45).

obras; con ello se logra mostrar la interioridad de uno de los mismos enfocándose en sus sentimientos y su estado psicológico.

Todos estos aspectos conjugan un ambiente en el cual el autor logra presentar, a través de sus escritos, diversos elementos que lo diferencian con la literatura que, hasta entonces, se generaba en el panorama nacional.

Si bien nuestro análisis comprende la utilización de diversos aspectos del simbolismo y de otras corrientes como parte del estilo del autor, éste no es el objetivo central de nuestro estudio, sino que el mismo se enfoca en el estudio del arquetipo y el símbolo como interpretación de lo femenino en dos novelas de Manuel Díaz Rodríguez: *Ídolos rotos*, publicada en 1901, y *Sangre patricia*, publicada en 1902.

La figura de la mujer es presentada por el autor como parte esencial de las principales acciones que se desarrollan en ambas obras. En la mujer logran reunirse distintos caracteres y valores, que dan cuenta de su feminidad, de lo propiamente femenino. Cada carácter lleva a la formación de diversas imágenes de la mujer, de sus visiones de acuerdo a la mirada del espectador.

Estas imágenes que se van deformando y formando a través del tiempo, se hacen presentes en la literatura. Y como hemos visto, la literatura sufre cambios que vienen dados por las corrientes que surgen a través del tiempo, por la influencia fundamental del nuevo pensamiento del hombre y de la época con la que se desarrolla conjuntamente. Así, la visión de la mujer también varía.

De acuerdo a los cambios y transformaciones que van apareciendo, la mujer ocupa un espacio determinado en las sociedades donde le toca desempeñarse. Su condición como madre no desaparece, sin embargo, esta madre adopta otros roles con más participación en el lugar donde se encuentra. En ocasiones no es tan solo la esposa que cumple con todas las labores del hogar, sino que ya toma parte de opiniones políticas, es mucho

más atrevida saliendo del espectro intocable en el que permanecía muchas veces.

De esta manera la visión de la mujer es renovada de acuerdo a los nuevos roles que puede cumplir, a los diversos espacios donde se presenta, apoyada en el contexto socio-cultural donde se muestra y donde lleva a cabo alguna actividad.

De forma tal que dentro de esta atmósfera de cambio, que caracterizaba la sociedad venezolana, y el ámbito literario que forma parte de ella, la representación de la mujer también cambia, logrando mostrar diversos matices y nuevas formas de pensar, cambios que se reflejan a lo largo de la narración de Díaz Rodríguez, que logra reflejar esa conciencia creadora de la época, por medio de la renovación del estilo y quien, además, a través de sus obras da razón del momento que se vivía para entonces.

CAPÍTULO II

LO FEMENINO, EL ARQUETIPO Y CONSIDERACIONES SOBRE EL SÍMBOLO

1.- Definición de lo femenino

El término “femenino” se define en base a la distinción de géneros: se habla de lo femenino en contraposición a lo masculino. Hablar de lo femenino también implica referirse a las características o caracteres que forman la feminidad y el ser femenino.

Existe también la consideración de lo femenino más allá de la contraposición femenino-masculino, que se genera desde la propia esencia del ser femenino, es decir, con la presentación de caracteres propios de lo femenino (caracteres innatos, propios de su naturaleza) que no necesariamente surgen en contraposición con otros caracteres (Argüelles, M. y J., 1989, p.24,25). Autores como Lucía Guerra Cunnigham (1986), alude a la contraposición femenino-masculino desde los personajes literarios; sin embargo otorga algunos caracteres propio de lo femenino:

nos parece válido examinar inicialmente los significados primarios atribuidos a cada sexo en el código simbólico que funciona como base de nuestra tradición cultural. Según dicho código, lo masculino, abstracción que señala las características supuestamente esenciales del hombre, se define como un sinónimo de la actividad y la conciencia, esferas que en la representación simbólica se

apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. Lo femenino, por otra parte, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente atribuyéndosele los referentes naturales de la tierra, el agua y la luna. (p. 3)

En la introducción de *Aproximación a la feminidad* (1997) de Fernando Rísquez, libro que se toma como base para la definición de lo femenino en esta investigación, se plantea tres consideraciones claves para el entendimiento de lo femenino. En primer lugar la feminidad definida como la calidad de femenino y con una variante médica “estado anormal del varón en que aparecen unos o varios caracteres sexuales femeninos” (p. 23). En segundo lugar la feminidad es definida como un conjunto de caracteres anatómicos y fisiológicos propios de la mujer, que son atribuidos a ésta por oposición a los atribuidos al hombre (p.24). En tercer lugar aparece el concepto de femineidad referente a la calidad de lo femíneo, definiéndose éste último como un adjetivo que significa “femenino femenino” (p. 24). Esto conlleva a la estimación de lo femenino como aquello que refleja lo propio de la mujer o relativo a dicho ser.

La definición de lo femenino apoya la formación de la imagen del ser femenino y sus características. Dicha imagen puede variar según la visión de cada espectador, que si bien toma en cuenta los elementos básicos de la definición de lo femenino, interactúa con esos elementos para obtener una imagen propia que vaya de la mano con su percepción exterior. Las imágenes o visiones vienen dadas por el lenguaje y el pensamiento del ser humano (como espectador) donde su percepción exterior y la reflexión sobre lo subjetivo se conjugan.

De esta manera Rísquez interactúa con planteamientos realizados por Freud y Jung acerca del inconsciente dinámico y el inconsciente colectivo, con la finalidad de comprender esa relación del exterior y el interior del ser, como expresión de una forma de concepción de pensamiento. Rísquez retoma tres nociones de Sigmund Freud: el inconsciente dinámico, el

complejo de Edipo y la transferencia. De Jung menciona como aporte lo referente al inconsciente colectivo, noción fundamental para las ideas que Rísquez plantea sobre lo femenino y lo que conforma la feminidad. Con respecto al inconsciente colectivo Rísquez (1997) plantea:

El inconsciente colectivo es un conjunto de complejos inconscientes pertenecientes a la filogenia del psiquismo que se manifiestan indirectamente en los mitos, el arte, los ensueños, las alucinaciones, y los delirios del hombre de todas la etapas históricas y las regiones del globo terrestre mediante imágenes repetitivas y misteriosamente poderosas, cuyos conjuntos constituyen constelaciones que aparecen y desaparecen en distintas épocas, con caracteres específicos y detectables . . . (p.25)

Se presentarán una serie de imágenes en el inconsciente de cada ser que forman y están en relación con la figura femenina, y que por tanto constituyen lo femenino.

En el inconsciente colectivo aparecen ciertas imágenes que establecen el modo como se capta el mundo. Se hacen colectivos en tanto que se refieren a contenidos universales más allá de concepciones individuales o particulares. Con respecto a esto Jung (1984) señala:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión "colectivo" porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son . . . los mismos en todas partes y en todos los individuos. (p.10)

Esas imágenes que aparecen y se forman en el inconsciente son los llamados arquetipos (Ídem).²⁴

Teniendo en cuenta los conceptos antes señalados sobre la feminidad y lo femíneo, se presenta ciertas diferencias entre lo masculino y lo femenino y se generan algunas imágenes que funcionan como arquetipos del ser femenino. Dichas imágenes reflejan caracteres que permiten la representación y la explicación de lo femenino.²⁵

De esta forma la imagen femenina ha cambiado a lo largo de la historia. Por ejemplo, Rísquez presenta una visión en la que la mujer en la Edad Media es vista como objeto de deseo y de seducción coexistiendo con la imagen mariana caracterizada por la pureza y lo virginal; se debe recordar que la educación en la Edad Media estaba bajo el dominio de la Iglesia, por lo tanto se imponen ciertos valores e ideas sobre la ética y la moral del individuo. La figura que pecó y que condujo a la pérdida del paraíso fue Eva, una mujer, de allí su vinculación con el pecado y como imagen del deseo y de la perversión. En contraposición a esta imagen se halla María, la madre de Jesús, figura asociada a la pureza y de virginidad. Rísquez (1997) señala: “... desde la baja Edad Media hasta el Renacimiento, lo religioso era considerar que *la mujer era la tentación y el hombre el tentado. Lo femenino, la mujer, estaba en conexión con Belcebú, con lo diabólico*” (p.36).

Si se indaga en la literatura griega, las visiones se enmarcan bajo la mirada masculina, las mujeres en el ámbito mitológico se muestran desde una lógica masculina. En este sentido Rísquez afirma que:

²⁴ Posteriormente se hará referencia al concepto de arquetipo y sus relaciones con lo femenino.

²⁵ Se debe destacar que en el presente trabajo se pretende interpretar lo femenino a través del arquetipo. El estudio se centrará en los arquetipos que refieren características del ser femenino. Jung, en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1984), hace referencia al ánima y animus; la primera como reflejo de lo femenino y el animus referido a lo masculino, elementos que se relacionan entre sí y que pueden coexistir en un mismo ser. El término anima es también utilizado por Jung para referirse al concepto de el alma.

Existen dos personajes que se constituyeron en hitos de la literatura griega y que nos aportaron su visión del hombre, la mujer y la feminidad. Estos son Hesíodo y Homero.

La importancia que esto tiene desde el punto de vista mitológico es indudable, pero desde el punto de vista psicológico, es que tanto Hesíodo como Homero plantean el tema de la feminidad desde posiciones lógicas y *la lógica es esencialmente masculina*. *La razón*, por así decirlo, es *específicamente masculina*, mientras que *el afecto*, también por así decirlo, *es esencialmente femenino*.

De tal manera que la visión, inclusive mitológica e histórica, que se tiene de la feminidad, *es una visión filtrada* por la masculinidad, una visión <<logisticada>>, cristalizada y, por tanto, *reducida por los hombres*. (p.36)

Rísquez también ofrece otra visión de la mujer en el siglo XX que se relaciona con los movimientos pro-femeninos que constituirían “*unas mascaradas masculinizantes de la feminidad*” (p.37). No debemos pasar por alto estos movimientos que buscan la igualdad entre hombre y mujer como propósito principal.

Ahora bien, desde una perspectiva biológica la feminidad se relaciona con la maternidad y la capacidad de reproducción, con la consideración del óvulo como símbolo de lo femenino; en contraposición con el espermatozoide del hombre como símbolo de lo masculino. A partir de esta concepción biológica se generan otras características referentes a lo femenino y a lo masculino (con carácter psicológico); lo masculino como representación del movimiento y la vida rápida frente a lo femenino visto como quietud, conservación y misterio. Se pasa a un punto de vista biológico sobre la concepción psicológico de lo masculino y lo femenino (p. 40).

Para Rísquez la feminidad se une con la masculinidad, manejada en términos de femenino y de masculino, como dos manifestaciones que si bien se diferencian no necesariamente no se contraponen.

Se expone la existencia de la feminidad tanto en la mujer como en el hombre, pero, según el autor, para la mujer es absurdo referirse a ella ya que la posee, mientras que a las mujeres les resulta claro referirse a la

masculinidad, posiblemente porque no forma parte de su propia naturaleza y no tienen conciencia de ella. Se reconocen en otros individuos valores o caracteres contrarios a los que posee el propio individuo, es decir, la mujer entiende y comprende lo femenino en tanto que ve reflejado en el hombre características referidas a lo masculino, que no pertenecen a lo propio de su ser femenino. Para el hombre la feminidad parece una incapacidad ya que no la conoce, sin embargo yace en su inconsciente: “La única forma en que un hombre puede realmente tocar este tema es refiriéndose a *las imágenes de su inconsciente colectivo dinámico, que aparecen también en el inconsciente dinámico de otros hombres*” (p.35). Es decir aparecen como imágenes que informarán y deformarán algunas manifestaciones conscientes que posee cada uno de ellos.

Esta idea está asociada a los conceptos de ánima y animus de Jung; el ánima es el contrapeso femenina ante la dominación de lo masculino en el hombre, y el animus es la compensación masculina ante la dominación de lo femenino en la mujer. Así el hombre y la mujer poseen una parte femenina y una parte masculina, respectivamente:

. . . en su inconsciente, todo hombre tiene un ánima, que es femenina. No que es mujer, sino que es *femenina*, que es *misteriosa*, que es *intuitiva*, que es *afectiva*, *poderosa*, *transformadora* y *creadora*. Asimismo, todas las mujeres tienen en su inconsciente un animus, una representación de la masculinidad, que es lógico, útil y que tiende a hacer consciencia. (Argüelles, 1989, p.41)

Lo femenino y lo masculino tienen caracteres propios que los hace diferenciarse y complementarse:

Lo femenino es crear, soplar, empujar y echar a rodar. . . De modo que la maternidad es la expresión más alta de la feminidad, porque representa la creación y la continuidad. La masculinidad no puede reproducir. Los hombres somos competitivos y receptivos. (Argüelles, 1989, p.191)

Miriam y José Argüelles en su libro *Lo femenino* (1989), específicamente en el capítulo relacionado a la comunicación, proponen la relación entre lo femenino y lo masculino como “imagen de la dinámica básica de nuestro funcionamiento interno” (p.24), de la relación con lo exterior, con el mundo. Lo femenino y lo masculino son caracteres inherentes al modo de ser, a la mente de cada mujer y de cada hombre.

Como se ha indicado anteriormente, a través de los planteamientos de Rísquez, lo femenino está relacionado a ciertas imágenes que se generan en cada persona, a los llamados arquetipos, que remiten al tipo o imagen más antigua. Rísquez retoma el concepto de Jung para explicar esas imágenes que permanecen en el inconsciente y que traen consigo imágenes de nuestro pasado, o de una forma antigua que posee características similares:

Las imágenes no son conscientes en nosotros constantemente, pero aparecen y se refieren a complejos inconscientes que están presentes en todos nosotros y que pertenecen al pasado de nuestra especie, al pasado de la humanidad, Carlos Gustavo Jung los llamó <<arquetipos del inconsciente colectivo>>.

En cada uno de nosotros, una imagen puede hacer aparecer súbitamente un arquetipo. . . (Rísquez,1997, p. 192)²⁶

De esta forma Rísquez establece la relación entre feminidad y los arquetipos que la representan:

. . . la feminidad pertenece a un tipo de arquetipo, a una forma antiquísima que se representa en imágenes triformes.

En primer lugar, existe el arquetipo de *la diosa madre*, que los griegos llamaban Deméter. . . La mujer tiene

²⁶ Las imágenes que se forman en el inconsciente se hacen conscientes en tanto a un proceso de proyección: “La proyección es . . . un proceso inconsciente, automático, por el cual un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto, de modo que este contenido aparece como perteneciente al objeto. Pero la proyección cesa en el momento en que se hace consciente, es decir, en el momento en el que el contenido es visto como perteneciente al sujeto.” (Jung, 1984, p.55)

en ella otro arquetipo, que es la imagen del retoño que luego se convierte en flor: *la diosa hija*, Kore. Por el tercer lado, la mujer tiene imágenes de encantamiento, de brujería, que constituye el arquetipo de Hécate, *la diosa bruja*. . . La mujer, durante toda su vida, consteliza esas tres formas, *dándole un pequeño apoyo a una de ellas*. (p. 41)

La definición de lo femenino viene dada por el estudio de esta tríada arquetípica, conjuntamente con otros arquetipos que giran alrededor de la feminidad y que otorgan una imagen determinada de la mujer y en sí del ser femenino.

A partir de estas imágenes, que se explicarán con más detenimiento en el próximo apartado, se dará un proceso de formación y aparición en nuestro inconsciente de representaciones que determinarán el concepto y las características de lo femenino.

2.- El Arquetipo

La idea del arquetipo se presenta como punto central de la definición y la interpretación de lo femenino. Se habla de una tríada arquetípica, y del arquetipo como la forma más antigua de representación de diversas imágenes. A esta idea o primera aproximación sobre el arquetipo es fundamental añadir otras consideraciones sobre el mismo tópico. En primer lugar nos preguntamos ¿qué es el arquetipo?

2.1 Definición de Arquetipo

Partiendo de la distinción que hace Jung (1984) entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo se define arquetipo como aquellos contenidos de lo inconsciente colectivo (p.10).²⁷

En relación con el mito y la leyenda, el arquetipo representa la imagen generada en el inconsciente que no ha sido sometida a una elaboración consciente y, por lo tanto, representa tan sólo un dato psíquico (Jung, 1984, p.11). El arquetipo es una imagen que no se ha exteriorizado y que por tanto permanece en la psique de cada ser.

El arquetipo es una categoría de carácter universal. Representa una idea contenida en el inconsciente colectivo que se hereda en la estructura mental de cada ser humano. Esta idea o disposición es capaz de producir imágenes que adoptan diversas formas y que se pueden presentar de manera similar en un grupo de personas.

El arquetipo se presenta como una imagen primordial o principal que no posee una estructura específica debido a que no ha tomado forma consciente (o no se ha hecho consciente):

²⁷ Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos*. (Jung, 1984, p.10)

Jung se refirió inicialmente a las imágenes primordiales, y solamente después a los arquetipos, del inconsciente colectivo. Es comprensible que pensara originalmente en los arquetipos como imágenes primordiales, puesto que las imágenes simbólicas eran las que encontraba en los sueños de sus pacientes. Pero con el tiempo se fue dando cuenta de que las imágenes eran personales o culturales, y que no podíamos sacar conclusiones acerca de la estructura de los propios arquetipos. (Robertson, 1998, p.197)

La imagen posee aspectos que no están determinados por la experiencia personal del individuo. Las imágenes primordiales se van formando como elementos determinantes en el inconsciente de cada ser.

Jung señala que el surgimiento de las imágenes primordiales o imágenes arquetípicas, no son “reflejo de sucesos físicos sino productos del *factor anímico*” (Jung, 1984, p.53).

Surgen otras dimensiones acerca del arquetipo o imagen arquetípica. Robertson (1998) realiza una distinción en el arquetipo o experiencia arquetípica; ésta posee dos formas: una visual y otra muscular. La forma visual corresponde a la imagen arquetípica llamada anteriormente imagen primordial. Esta imagen se exterioriza mediante un proceso de proyección que constituye la forma de percibir el arquetipo.²⁸ La segunda forma, la muscular, está representada por la conducta instintiva que activa la imagen arquetípica e impulsa la totalidad que conforma el arquetipo (p.199):

Hemos dicha anteriormente que la psique humana contiene arquetipos y que el arquetipo tiene dos caras: la imagen arquetípica y la conducta instintiva. Puesto que experimentamos el mundo de manera correlativa, los arquetipos se activan en muchas, o quizás en todas, las situaciones humanas. Al ir experimentando el mundo

²⁸ Robertson también hace referencia directa a Jung en relación a este planteamiento: “. . . un arquetipo en su estado de reposo y sin proyectar no tiene una forma determinada, sino que es una estructura indefinida que puede tomar una forma definida solamente si se proyecta” (p.197). El proceso de proyección alude a un proceso en el cual un contenido interno de la psique se exterioriza en el otro.

personalmente a través de los arquetipos, les vamos dando una forma particular y altamente personal. (p. 200)

Esta segunda forma a la que alude Robertson, la muscular, se correspondería con ese factor anímico del que nos habla Jung, que funciona como motor principal para la formación y proyección de las distintas imágenes arquetípicas.

Así, la imagen arquetípica, se va generando en cada ser de acuerdo a su experiencia personal y de acuerdo a ciertos elementos que determinan en todo individuo la similitud e igualdad de la experiencia colectiva, y por ende de la imagen:

Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil, como en los delirios de la esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños de los normales y neuróticos. No se trata entonces de representaciones heredadas sino posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos. (Jung, 1984, p. 62)

Nuestra forma de captar cualquier situación determina nuestra forma de actuar ante ésta. Dicha forma de actuar otorgará cierto modo de percibir las diferentes imágenes y por ende a los diversos arquetipos. La imagen se conserva independientemente de nuestro conocimiento o carga intelectual y ante las posibles deformaciones afectivas que ayudan a que tome un aspecto determinado según el individuo y la situación en la que se generen. De acuerdo a lo anterior, se formarían tantos arquetipos como posibilidades y situaciones a los que nos enfrentamos.

Alrededor del arquetipo se agrupan las experiencias que forman parte de la historia personal del individuo y que son llamados complejos. Robertson llama complejos a los recuerdos acumulados alrededor de los arquetipos;

estos refieren a esos recuerdos acumulados alrededor de las experiencias y que relacionan a las cosas y las personas; sin embargo entra un elemento adicional que es la conciencia. (Robertson, 1998, p. 200, 201).

El arquetipo es la aparición de lo oculto en el interior en un continuo fluir desde dicha interioridad por medio de sueños, visiones, fantasías, mitos. Jung se refiere con el arquetipo a aquellos símbolos de carácter universales, en virtud de los cuales se puede atraer los contenidos de la conciencia que convengan. Se trata de cierto elemento innato a la formación de representaciones semejantes formadas en el inconsciente colectivo.

2.2 Arquetipos de desarrollo: el ánima/animus

El término ánima aparece inicialmente en los planteamientos de Jung para exponer el ejemplo de la ondina, un simbolismo asociado a lo femenino. Jung explica el reflejo en el agua de la propia imagen, pero surgen otros seres vivientes como por ejemplo la ondina, pez femenino que seduce a los pescadores: “La ondina es un grado aun más instintivo de un ser femenino que denominamos *ánima*” (Jung, 1984, p. 31). Posteriormente señala: “Pero, ¿cómo nos atrevemos a llamar *ánima* a esa sílfide? *Ánima* quiere decir alma y designa algo muy maravilloso e inmortal” (Ibíd., p. 32).

El ánima, como alma, es un ente vivo en el hombre y que a su vez produce vida. No se trata del anima en tanto a lo dogmático sino como un arquetipo que subsume las manifestaciones del inconsciente. El anima es un aspecto del inconsciente, representa lo femenino y no lo masculino, como el no-yo y en el exterior se proyecta en las mujeres (Ibíd., p. 33).²⁹

²⁹ “. . . el anima es sin embargo sólo un arquetipo entre muchos otros. No es entonces lo que caracteriza sin más ni más lo inconsciente. Es sólo un aspecto de éste. Esto ya se pone de manifiesto en el hecho de que sea femenina. Lo que no es yo, es decir, lo que no es masculino, es muy probablemente femenino, y como el no-yo es experimentado como no correspondiente al yo, y por lo tanto como exterior, la imagen del anima, por consiguiente, es proyectada por regla general sobre mujeres” (Jung, 1984, p.33).

Robertson explica la relación anima-animus como personificación de la relación consciente e inconsciente. El anima de Jung representa el vínculo de conexión entre cuerpo y espíritu: “Jung trazó una distinción principal entre anima y animus. Mientras que anima es el término latino para alma, animus lo es para mente o espíritu” (Robertson, 1998, p. 230).³⁰

De esta forma ya se establece la diferencia entre las cualidades femeninas y masculinas. Se expone el tema de la sicigia (Syzygias) que corresponde al apareamiento y unión entre lo femenino y lo masculino dentro de la psique humana:

Históricamente, al *anima* nos sale al encuentro ante todo en las *syzygias* divinas, las parejas andróginas de dioses. Estas se retrotraen por un lado hasta las oscuridades de la mitología primitiva y por el otro hasta las especulaciones filosóficas del gnosticismo y de la filosofía clásica china, en la que el par de conceptos cosmogónicos es designado como *yang* (masculino) y *yin* (femenino). Con toda tranquilidad se puede afirmar que estas *syzygias* son tan universales como la aparición del hombre y la mujer. (Jung, 1984, p. 55)

El contenido es el tema de la *syzygia*, que expresa que con algo masculino siempre se da al mismo tiempo lo correspondiente femenino (p. 61).

Esta polaridad femenino-masculina se ha reflejado a través del tiempo, histórica y culturalmente como representación de ciertos papeles dentro de la familia, el trabajo y la sociedad.

Históricamente, en casi todas las culturas, el papel de la mujer se ha centrado alrededor del hogar y la familia, el del hombre en torno al mundo exterior al hogar. En las primeras etapas de la revolución sexual, era común

³⁰ “. . . He denominado al factor creador de proyección en las mujeres animus, que significa mente o espíritu.” (Jung en Robertson, 1998, p.230).

declarar que las únicas diferencias entre hombres y mujeres eran culturales. (Robertson, 1998, p. 235).³¹

Ambos, hombre y mujer, se relacionan entre sí tratando de entender a plenitud la experiencia del otro. Se pretende integrar lo femenino y lo masculino de cada ser para llegar a un mayor entendimiento y complemento del ser.

2.3 Lo femenino: Tríada arquetípica

En la definición de lo femenino hemos visto como se hace la relación a la conjunción y distinción de lo femenino y de lo masculino, además de la concepción de la feminidad como arquetipo o específicamente como una tríada arquetípica conformada por tres figuras centrales: Deméter, Kore, Hécate. Existen también otros arquetipos que giran alrededor de la feminidad que dan cuenta de otros caracteres y a su vez de otras visiones de la imagen de lo femenino. A continuación se explicarán las características que definen a cada uno de los arquetipos mencionados anteriormente.

2.3.1 Deméter

La esencia de la mujer se relaciona con la capacidad de reproducción y con la posibilidad de generar una nueva vida. Esta idea de la maternidad indica el camino para la interpretación y presentación del arquetipo de Deméter.

³¹ Otro ejemplo lo hallamos en la visión de la mujer en las culturas paganas medievales: “Aunque se trata de un Paraíso esencialmente masculino —es decir, que en él la mujer es imaginada como objeto de placer para el hombre, el cual es siempre el héroe y el audaz viajero” (Acosta, 1993, p.22,23). También: “. . . ni rechaza con indignación el papel de *frívolo adorno de la vida*, de *diosa decorativa*, de gentil muñeca humana, hecha especialmente para endulzar con sus estériles gracias los momentos que los hombres dedican á la *expansión elegante*, esas verdaderas horas muertas” (Soubllette, 1909, p. XCI-XCII.).

Deméter es la diosa griega de la naturaleza y de la fecundidad. Se relaciona con la figura de la madre, principalmente, a través del mito de Proserpina o Kore. Éste es calificado por Rísquez como “un mito de separación y de reencuentro” (Rísquez, 1997, p.55).

A partir de esta historia se refleja que ser madre es concebir y también separar y expulsar lo concebido. Posteriormente vuelve a concebir y a expulsar, repitiéndose el ciclo sucesivamente. Esta idea se asocia a aquella donde las diosas intercambian sus nombres a medida que adquieren otros caracteres y adoptan otras facetas: “Este punto queda claro en estos mitos, cuando se intercambian los nombres de las diosas: cuando Proserpina o Kore llega al Olimpo, la llaman Deméter, cuando Deméter baja a los infiernos, la llaman Kore” (Ídem.,p.57). Cada una de ellas adquiere varias caras y por lo tanto permite varias interpretaciones.

Con Deméter se expone el arquetipo de la madre-hija. Además se indica que las mujeres tienen varias edades contenidas a través de cada diosa: la de Kore, de la doncella; la edad de Deméter, de la madre; y una tercera edad que se relaciona con las tinieblas, con la oscuridad, la de Hécate (Ídem., p.59).

2.3.2 Kore

Es la doncella. Ella representa la diosa de la castidad y de la naturaleza salvaje. Se asocia a la diosa Artemisa también llamada Diana.

Su feminidad, de naturaleza intocable, la conecta con la virilidad, en el sentido de que no hay doncella sin varones. Esto implica cierta contraposición o identidad en la que la doncella aparece como marido; y esto a su vez se conecta con la idea misteriosa de la muerte (p.71). Ésta es una de las diversas imágenes que puede tener Kore, que bien presenta un lado luminoso pero no esconde un lado terrible. En ella el concepto de lo masculino y lo femenino aparecen integrados o vinculados.

También se le adjudica el poder de mujer que se basta a sí misma, que nace por sí misma y que es su propia madre.

2.3.3 Hécate

Es una diosa lunar, infernal y marina. Es presentada como diosa de la noche, de los muertos y de los fantasmas, y que se forma en el inconsciente colectivo como la llamada bruja. Se le adjudica el valor del encantamiento, de la hechicería.

Se le relaciona con las Gorgonas, una figura triforme de tres cabezas, que la conecta, aún más, con un mundo de lo misterioso y de lo terrible. Se presenta como bruja malhechora.

A partir de la tríada arquetípica se generan otra figuras arquetipales que a su vez otorgan otras características e imágenes de lo femenino, y que por lo tanto también debemos explicar:

2.3.4 Artemisa

Diosa griega de la castidad y de la caza, desea permanecer virgen y protege la castidad de los jóvenes y de las doncellas.

Llamada también Diana, la cazadora, como doncella presenta ese carácter virginal y de individualidad. Lo individual se relaciona o tiende a masculinizar la imagen. Por lo tanto surge nuevamente la dicotomía masculino-femenino que conduce a esta imagen arquetipal hacia lo hermafrodítico; esta condición implica el arquetipo de la deportista que compete, y a la amazona donde lo femenino y lo masculino se enfrentan (p.99).

Artemisa es vista como dueña de los bosques, espacios de misterio y peligro. Es considerada la diosa de las bestias, idea que lleva a pensar en lo destructivo, en lo agresivo, y en la figura de la madre devoradora (p.102).

Esta característica del arquetipo le otorga otra dimensión: el poder. Éste puede interpretarse como un poder que correspondería a la figura de Deméter; el poder como vía de manipulación, de Hécate.

2.3.5 Afrodita

Diosa del amor, conocida además como Venus, es reflejo de la trinidad naciente del mar que nos acerca a la simbología de las Tres Gracias.

Encarna el poder creador del deseo amoroso al que se someten todos los seres. Refleja la voluptuosidad, el encanto, la pureza y pulcritud. Es la diosa que permite que el amor esté presente. Vincula la figura femenina con la capacidad de engendrar, de crear, del placer, por lo tanto se asocia tanto con el amor profano como el sagrado.

2.3.6 Hera

Es la divinidad del matrimonio, protectora de éste y de las mujeres casadas. Se le otorgan las siguientes características: celosa, vengativa, violenta. Manifiesta la igualdad entre la mujer y el esposo, que lucha por la igualdad o superioridad de poder entre la mujer y su pareja.

2.3.7 Palas Atenea

Diosa de la guerra, de las artes y todos los conocimientos. Se describe acompañando a Zeus y Apolo con algunas características viriles. También representa la razón, el entendimiento y la comprensión, caracteres que asocian su imagen con lo masculino.

Se relaciona con Hécate y Artemisa en tanto que no necesita ni madre ni hija. A su vez es doncella de acuerdo a que es virgen, pero esta virginidad

representa al poder y la independencia ante la masculinidad. Se le adjudican varios animales simbólicos como el ave de rapiña, la culebra entre otros.

2.3.8 Hestia

Diosa del fuego que brilla en el hogar, se relaciona con todo aquello que implica la esencia misma del vivir. Es calificado como un “arquetipo paradójico” que mantiene la esencia de la familia pero que se niega a unirse a la masculinidad (p.206).

Las diversas características que se han presentado a través de los arquetipos expuestos anteriormente, conllevan a la formación de diversas imágenes en correspondencia con dichos caracteres y que en ocasiones se relacionan entre sí, y que permitirán una interpretación de lo femenino a través de ellos.

Los caracteres de los distintos arquetipos se unifican con los caracteres propios de cada ser, de cada personaje lo que permitirá otorgarle otras dimensiones y otras interpretaciones que van de la mano con su imagen arquetipal.

3.- Consideraciones sobre el símbolo

Al jugar con la imaginación entramos en un mundo de imágenes entrelazadas entre sí con la finalidad de obtener la representación de espacios, en algunos casos desconocidos, que abren un camino hacia lo infinito y en ocasiones hacia una nueva realidad.

Este nuevo espacio generado por la imaginación busca una interpretación más cercana y exacta posible a ella, pero nos hallamos ante una presentación cargada de símbolos que se constituyen como base de dicha vida imaginativa.

Si bien el símbolo parece una figura de fácil acceso, es decir, de lectura y entendimiento sencillo por su carácter interpretativo y de reunión de extremos o polaridades, la imagen y expresión simbólica puede confundir al lector o espectador con facilidad.

Se pretende aquí exponer ciertos parámetros del símbolo y presentar algunas consideraciones sobre el término que permitan esclarecer y entender las ideas que servirán de base para el posterior trabajo de análisis de esta investigación.

3.1 El símbolo

El símbolo se define como “cosa sensible que se toma como representación de otra, en virtud de una convención o por una razón de analogía que el entendimiento percibe en ambas” (VOX, 1979, p.3330). El concepto del símbolo nos indica la representación de un objeto, de una cosa por medio de otra, gracias a la unión por similitud, por analogía entre una y otra, de una imagen a la que se le otorga un nuevo sentido.

A través del símbolo se forma una serie de relaciones complejas que vincula el mundo físico con el metafísico. Se trata de la relación de carácter

polar en tanto a la unión de estos dos extremos (Cirlot, 2001, p.18). Por lo tanto, además de estas relaciones que asocian los objetos de diversas características, el símbolo establece esa correlación de lo material (mundo físico) con lo espiritual (mundo metafísico) y se generan nuevas significaciones:

. . . aparte de la red de relaciones que liga todos los objetos (físicos, metafísicos, reales, ideales, e irreales en tanto que verdaderos psicológicamente), el orden simbólico se establece por la correlación general de lo material y lo espiritual (visible e invisible) y por el despliegue de significaciones. (Cirlot, 2001, p.43)

El símbolo se muestra siempre como la imagen de algo; una imagen con un sentido. Ésta nos conduce directamente a la cosa o a ese algo simbolizado, pero lo simbólico nos lleva a la imagen y de ésta al sentido que se ha pretendido explicar. La característica del símbolo es reflejar un sentido del que se hace portador por medio de la imagen u otro elemento que refiere a dicho sentido (Peña Vial, 1987, p.42).

El símbolo establece una correspondencia entre todos los órdenes que conforman una realidad.³² No suprime la realidad sino que le añade otra dimensión y establece, a partir de ella, relaciones imaginativas entre planos o mundos de la existencia como por ejemplo el plano cósmico, humano y/o el divino.

Para Freud el símbolo expone de forma indirecta, figurada, con complicaciones para descifrar, los deseos o conflictos (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p.22). Para él, la imagen simbólica es reflejo de la manifestación de la vida psíquica. El simbolismo es visto como una careta o

³² “Si para los psicólogos, el símbolo es una realidad casi exclusivamente anímica, que se proyecta luego sobre la naturaleza . . . no es así para los orientalistas o para los esotéricos, quienes fundamentan el simbolismo en la ecuación inquebrantable: macrocosmo=microcosmo. Por ello señala René Guenón: <<El verdadero fundamento del simbolismo es, como ya hemos dicho, la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad, ligándolos unos con otros y que se extiende, por consiguiente, desde el orden natural tomado en su conjunto, al orden sobrenatural>>.” (Cirlot, 2001, p.37)

disfraz en el que se revela una libido sexual que siempre está presente; las imágenes o símbolos refieren a las alusiones imaginarias de los órganos sexuales masculino y femenino (Peña Vial, 1987, p.49).

Para Jung, “el símbolo no es, ciertamente ni una alegoría, ni un simple signo, sino más bien una imagen apta para designar . . . la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu.” (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p.22). El símbolo no es algo que posee una relación concreta con otra cosa. En tanto a su capacidad de otorgar sentido y significación, el símbolo, Jung plantea al símbolo como un elemento constante en la mitología, en la cultura popular y la religión. Es un medio para entender la psique humana, pero no de manera restrictiva de Freud, sino ampliando su función para diversas interpretaciones:

Jung no negó la existencia del tipo freudiano de simbolismo, pero agrega otro al que considera necesario otorgar una carta de ciudadanía para comprender y hacer justicia no sólo a la psique individual, sino también los símbolos que se encuentran en el mito, la cultura popular, la alquimia y la religión. Al lado o por debajo del simbolismo individual, variable y superficial, existiría un simbolismo colectivo . . . El pensamiento simbólico colectivo se organiza en torno a símbolos y arquetipos con larga vigencia en el tiempo. (Peña Vial, 1987, p.53)

Ya el símbolo no es sólo un signo o síntoma sino un símbolo-arquetipo que puede otorgar un sentido literal a la representación o un sentido espiritual (Ídem).

Con estas concepciones, son expuestos otros términos que suelen asociarse y/o confundirse con el símbolo. Algunos de los términos que tomamos en consideración son:

a.- Signo: es algo que evoca en el entendimiento la idea de otra cosa (VOX, 1979, p.3292). El signo señala o apunta una significación específica. Las palabras y los gestos se considera como signos de los pensamientos.

El símbolo es un signo y es más que eso, ya que va más allá de la significación y necesita de una interpretación con mayor profundidad.

El símbolo presupone varios signos (o imágenes) a los que se le otorgan múltiples sentido. Es decir, la figura del signo estaría contenida dentro del símbolo:

El símbolo siempre presupone signos, que ya tienen un sentido primario, literal, manifiesto, y a través de los cuales remiten a diversos sentidos. Uno de los rasgos característicos del signo es el carácter arbitrario de la convención que relaciona el significante con el significado. El símbolo, por el contrario, nunca puede ser completamente arbitrario: carecería de fuerza y de sentido. (Peña Vial, 1987, p.43)

b.- Alegoría: refiere una representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras o atributos. En el campo de la retórica se define como “figura que permite patentizar en el discurso, por medio de metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, dando a entender una cosa expresada por otra distinta” (VOX, 1979, p.121).

Por lo general la alegoría es una representación de forma casi siempre humana, de una hazaña, de determinada situación, de algún elemento de carácter abstracto, como por ejemplo, una mujer alada es la alegoría de la victoria. Chevalier (1993) señala que la alegoría implica un plano más racional que el símbolo, ya que no conduce a una mayor profundidad de la conciencia; el símbolo permite decir o busca decir aquello que no puede ser comprendido de otra manera, que no implica una nueva interpretación (p.18).

c.- Analogía: Es una relación de semejanza entre cosas distintas (VOX, 1979, p.191). Estos seres o cosas distintas entre los que se establece la analogía suelen tener un aspecto o una particularidad que los asemeje.

La analogía no solo puede ser vista como un proceso de unificación de elementos, que pertenecen al exterior o interior, sino que también es vista como un reflejo del mundo psíquico sobre el mundo material, o también como reflejo de los fenómenos propios de cada instancia, por ejemplo del mundo físico (Cirlot, 2001, p.44).

3.2 Expresión e interpretación simbólica

La utilización del símbolo junto a la creación de imágenes simbólicas no puede ser desvinculada de la expresión de los mismos. Además la persona que se enfrente a determinado símbolo hará su interpretación, la cual podría ser comparada con otras lecturas para lograr alguna similitud con otras interpretaciones.

“La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera.” (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p.16). Cada persona puede tener una idea o interpretación de lo que se pretende expresar a través del símbolo, lo que le otorga una condición individual. Pero en este punto recae uno de los peligros³³ que puede presentarse con el símbolo: el otorgar y recargar de manera excesiva el símbolo con muchos sentidos y significaciones.

Las interpretaciones que se dan de un símbolo expresan el punto del cual se ha partido para llegar a ellas. Si bien se interpreta una imagen específica o elemento determinado, la interpretación está influenciada por la situación en la cual ese símbolo se presente. Dicha situación viene dada y es conocida a través de la expresión y construcción de ella misma:

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que unen entre sí dando

³³ Este argumento es expuesto por Peña Vial (1987) en el apartado titulado “Simbolismo imaginario o imaginación simbólica”: “Así pues, tenemos en el símbolo dos aspectos importantes que deben mantenerse unidos nunca desvincularse: 1) una imagen (signo) 2) un sentido. Dos peligros pueden acontecer: A. Se puede producir la disolución del símbolo si tendemos a identificarlo con el signo, y por ello devenir algo superfluo, innecesario e incluso molesto y acientífico. . . B. El segundo problema que puede presentarse es el recargar excesivamente el elemento material, representativo y literal del símbolo, de los más variados sentidos y las más diversas significaciones. Todas las relaciones simbólicas son relaciones de sentido, pero no todas las relaciones de sentido son simbólicas: tiene que darse el engarce adecuado entre la imagen representativa y literal, y lo que trasciende esa significación primera e inmediata. (p.45).

lugar a composiciones simbólicas bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas). (Cirlot, 2001, p.57)

El arquetipo se define como contenido del inconsciente de la psique humana. Este contenido se muestra como imágenes que permanecen en él a través del tiempo. Así el arquetipo es visto como un símbolo universal, y que como tal revelan sentidos a diversas situaciones o representaciones. El arquetipo adquiere pues el carácter simbólico en tanto que preserva y muestra una imagen con un sentido único y específico, relacionado con la situación en la que se genere.

Se ha visto que el símbolo es un figura que representa a otra y que le otorga un nuevo sentido. Para lograr su interpretación se juegan con ciertas estructuras que permitan llegar a una significación acertada del mismo; este juego se da en la mente de quien va a interpretar un símbolo específico:

El símbolo . . . juega con estructuras mentales. Por esto se le compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte de totalidad del psiquismo. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, lo calificaríamos de . . . <<eidolo-motor>>. (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p.19)

El arquetipo constituiría un ejemplo del eidolo-motor, ya que se manifiesta como estructura psíquica heredada, innata como conciencia colectiva y que logra expresarse por medio de símbolos particulares: “Los arquetipos serían, para C. G. Jung, prototipos de conjuntos simbólicos, tan profundamente escritos en el inconscientes que constituirían una estructura” (p.20).

No se debe pasar por alto la definición de lo femenino como una tríada arquetípica: Deméter, Kore y Hécate. Además se forman otros arquetipos de lo femenino a través de otras figuras de la mitología clásica como Artemisa,

Afrodita, Hestia, entre otras. Estos arquetipos como representaciones de lo femenino con sus diversas características, a su vez, podrían ser considerados como símbolo de lo femenino. Esto no quiere decir que no existan o generen otros elementos que lleven a una interpretación de lo femenino en ellos.

Estas consideraciones conllevarán a la interpretación de lo femenino, a partir del arquetipo y del símbolo, y a través del análisis de los personajes femeninos de las obras *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902) de Manuel Díaz Rodríguez.

CAPÍTULO III

LO FEMENINO EN *ÍDOLOS ROTOS*

La novela se inicia con el regreso de Alberto Soria, personaje central de la obra, a su ciudad natal Caracas donde se enfrenta a un ambiente y a diversas situaciones que no resultan ser lo que él esperaba. *Ídolos rotos* parece mostrar no sólo a Alberto, sino al resto de los lectores, un mundo nuevo de sensaciones y experiencias, que representa una realidad que parece desconocida para el personaje tras la ausencia de varios años, que genera un extrañamiento con respecto al ambiente que se muestra a su alrededor.

Caracas, espacio central donde se desarrollan las acciones, está sumergida en el pasado, en la tradición, no sólo en lo que corresponde a la estructura física, a su aparente urbanismo, sino también en el pensamiento y en la conducta de sus habitantes. Contrario al cosmopolitismo y la modernidad de París, Caracas se presenta como un espacio provinciano, poco idóneo para que Alberto lleve a cabo sus ideales de artista:

. . . es conveniente tener presente el choque cultural entre París y Caracas como uno de los temas que le confieren cohesión a la obra. Más que la proyección novelesca de un simple episodio biográfico, el tema apuntado representa una neta incorporación de lo universal del modernismo a la prosa de ficción venezolana, aun dentro de la consideración de la “moda París”. (Di Prisco, 1995, p.105)

Caracas representaría el atraso y el fracaso de los ideales de progreso que triunfaban en la ciudad europea. Tras el avance de una cultura que cree

poseer todos los beneficios de una vida moderna, la ciudad no deja de presentar, tras la máscara de nuevas edificaciones e innovaciones en el ámbito arquitectónico, una sociedad sumergida en lo tradicional, que busca otras respuestas y salidas a las nuevas situaciones que se presentan y que da apertura a un espacio que podríamos llamar “burgués”, el cual pretendía representarse a sí mismo.

Pero en *Ídolos rotos* el tema central no es la representación de la ciudad, sino el desarrollo del pensamiento y de la actitud de Alberto Soria luego de su regreso de París. De este punto partimos para decir que la novela se encuentra caracterizada por la penetración en la interioridad del personaje, de lo psicológico, para de esta forma apropiarse de nuevos espacios de la literatura de entonces:

En *Ídolos Rotos*, la realidad exterior sirve todavía de soporte para la acción de la novela, del conflicto con ella proviene el desarrollo sucesivo de la trama, pero el escritor se refugia continuamente en la integridad del personaje, se detiene en sus pensamientos, en sus luchas internas, en los vaivenes de su alma, o bien sustituye, en un momento dado, la relación del héroe con el medio por la relación amorosa. (Castro, 1930, p.125)

En Alberto Soria encontramos un ser que no puede llevar a cabo sus ideales; quiere escapar de esta situación a la que no logra adaptarse, mostrando cierta tendencia pesimista frente a la sociedad que se representa. Con respecto a este punto José Antonio Castro (1930) señala:

En *Ídolos Rotos*, el fracaso de Alberto Soria para imponer en el país sus ideales de artista le sirve al autor para ir más allá y darnos la imagen de la decadencia social de la patria. (p.122)

El devenir del héroe dentro de la novela sirve al autor para darnos una imagen de la composición social (mujeres impuras, corrupción política, mediocridad), y todo ello actúa sobre el estado de ánimo de Soria para impedir que se realice la buscada armonía necesaria para la creación artística y para el logro de la felicidad. (p. 122, 123)

La visión de la realidad exterior de Alberto lo conduce al encuentro con su propio ser, con su interioridad que busca dar respuestas a lo que sucede a su alrededor con una evasión constante del mundo en el que vive:

En el trayecto, el recién llegado se complace en darse cuenta de que está pisando la calle que, de lejos, con la imaginación, había recorrido a menudo, y, aunque no desagradablemente, lo marea y lo turba cierto contraste repentino entre lo que ve y lo que él esperaba ver, porque la ausencia había en él poco a poco borrado la memoria de las proporciones. . . (Díaz Rodríguez, 1982, p.23,24)

Esta evasión del personaje es vista como rasgo principal de la novela modernista de acuerdo al criterio de Arturo Almandoz, quien lo expone en su obra titulada *La ciudad en el imaginario venezolano* (2002), donde señala que:

Al igual que en las novelas modernistas, puede decirse que en algunas obras de José Gil Fortoul, Miguel Eduardo Pardo, Pío Gil y José Rafael Pocaterra se completa la gama de temperamentos y de variadas actitudes de los personajes con relación a los mitos urbanos. Revisamos a continuación algunas de esas actitudes, en las que se alternan tres perspectivas distintas que ya hemos bosquejado: la de los cosmopolitas que retornan de las metrópolis foráneas; los provincianos venidos a la capital de la Bella Época, y la de los mismos parroquianos sobre su propia ciudad. (p.45)

Alberto Soria representaría al cosmopolita que regresa de una metrópoli como París y que en su retorno se halla ante una ciudad que no le ofrece todos los beneficios que esperaba encontrar.

El pesimismo y la evasión del personaje también vienen dado por otro tema que presenta el autor en la novela: el contexto político del momento. La conformación de distintos grupos en la plaza Bolívar, nuevo espacio urbano de reunión pública y donde se muestran las diversas clases de la sociedad, recrea un área de comunicación e intercambio de información de la sociedad, con grupos de intelectuales, o de aquellos que tenían como

abanderado ciertos ideales políticos que se pretendían imponer a toda la nación:

el autor nos presenta la triste gama de politiquillos, los que tenían a la plaza Bolívar como centro de reuniones. . . Al lado de las reacciones internas de Soria frente a la realidad que se le opone, está el cuadro sombrío de una época. Es una crisis político-social lo que caracteriza a aquel período de la historia de Venezuela, y Díaz Rodríguez toma partido al novelar lo que veía; pero la interpretación de esa realidad por el autor tiene fundamento marcadamente idealista, pesimista, pues concibe la historia del país como un ciclo (revolución-poder) que se repite con caracteres idénticos y que elimina de hecho toda posibilidad de esperanza. (Castro, 1930, p.141)

De esta manera, el personaje de Alberto Soria parece construir un espacio interior de aislamiento, de desarraigo de un recién llegado que no logra construir a plenitud sus ideales ni sus sueños.

Conjuntamente con esta atmósfera cargada por la falta de esperanza, la no identificación y la incompreensión de lo que sucede a su alrededor, se ha visto en *Ídolos rotos* la simbología de la patria a través de la figura del padre de Alberto Soria:

por qué lo que motiva la narración es una crisis familiar (el llamado de un hijo ausente al lecho del padre moribundo); y, precisando un poco más, por qué un padre enfermo y no otro miembro de la familia. Muy sugeridor es que a las voces "padre" y "patria" están etimológicamente relacionadas. (Olivares, 1984, p.58)

Así que Alberto, cuando regresa a su patria, no sólo asiste a la enfermedad y muerte de su padre, sino también a la enfermedad y muerte (simbólicas) de su familia porque, como el patriarca, ha ido descomponiéndose hasta "morir" con él. (p.60)

Así, Alberto regresa para enfrentar no sólo la desintegración de su familia, sino también la progresiva caída de su patria, generando un

desarraigo con el medio que lo rodea, donde sus ideales no se llevarán a cabo lo que crea un ambiente de desasosiego e incertidumbre.

El narrador logra llevarnos a los diversos hechos a los que se enfrenta Alberto, pero también nos presenta a otros personajes.

Al enfrentarnos a la lectura de la obra *Ídolos rotos*¹² podemos observar como la historia principal de la misma, el regreso de Alberto Soria a su ciudad natal, se hilvana a través de una voz narrativa que va describiendo y dando cuenta de los principales hechos que ocurren alrededor de dicho personaje. Pero la visión de esta voz narrativa no sólo presenta a Alberto, sino a medida que la narración transcurre, va mostrando a los demás personajes que también son partícipes de la historia.

Así, el narrador, desde su perspectiva como testigo de los acontecimientos, nos recrea todas las situaciones que enfrentan los diversos personajes, sus contradicciones, angustias y deseos, sin entrar plenamente en el pensamiento de los mismos, quienes serían los responsables de revelar sus propios secretos.

A su vez, tanto los personajes como los distintos hechos, también son presentados desde las perspectivas de los propios personajes, como ocurre con Alberto, Rosa Amelia, María Almeida, Pedro Soria, don Pancho, Emázabel, uno de sus compañeros del ghetto, entre otros; visiones que se muestran por medio de las conversaciones entre los personajes y que siempre son llevadas por el hilo conductor que encarnaría la voz narrativa de la novela. Los distintos personajes se construyen bajo la mirada del otro, enalteciéndolos o destruyéndolos a través del dolor o de la confusión.

Esto genera la pluralidad de perspectivas que se van desarrollando y mostrando en el transcurso de la narración. Esta pluralidad no impide que la voz conductora de la narración en su totalidad otorgue otras dimensiones de los hechos que se presentan. De esta forma, se llega a la presentación y

¹² Todas las referencias a la obra se remiten a la siguiente edición: Díaz Rodríguez, M. (1982) *Ídolos rotos*. En: *Narrativa y Ensayo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

conformación de los diversos personajes femeninos, que nos permiten observar las características de lo definido como femenino y de su simbología, así como su relación con el arquetipo, mostrada en capítulos anteriores.

A través de la voz narrativa, que en ocasiones parece representar el pensamiento y la propia voz de Alberto Soria, y de la visión de los diversos personajes como Don Pancho, Pedro Soria, Uribe, Mario Burgos, los amigos del ghetto, perspectiva principalmente masculina, en la novela se muestra una visión amplia y diversa del ser femenino y de sus actuaciones. A medida que se desarrollan los hechos, nuevas voces aparecen y otorgan nuevos caracteres que permiten definir y distinguir lo femenino.

Se muestra pues una primera visión de la mujer. En el tren que lleva a Alberto a la ciudad de Caracas, se encuentra una pareja conversando. La mujer es reconocida como una mujer “vendedora de caricias”, y es posible que su imagen se vincule a un ser sin mucho pudor, que inmediatamente genera curiosidad en Alberto captando su atención:

Por segunda vez la atención de Alberto fue distraída hacia lo interior del coche, pero entonces no fue la voz de su hermano, sino la voz de una mujer la que rompió su éxtasis contemplativo. En el mismo vagón, enfrente de Soria, conversaban dos pasajeros: un hombre como de treinta y ocho años, . . . y una mujer bastante joven, rubia, de labios rojos, frescos, sensuales, lujosamente vestida y sentada entre una multitud de cachivaches: abanicos, abrigos, cajas de cartón, de varios estilos y dimensiones. En el hombre, Alberto reconoció un vago de buena familia, un elegante de profesión, antiguo héroe de salones y clubes, y en la mujer a una vendedora de caricias, antaño muy de moda en la capital, por cuyos paseos y calles arrastraba, como nuncios de su impudor, trajes llamativos y escandalosos. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 6)

Podríamos considerar que esta figura femenina es vista por Alberto y el narrador con un poco de recelo por su condición, por su impudor. Esta visión conlleva a la imagen de lo indecoroso, del deseo carnal, y del pecado; hecho

que nos llevaría a relacionar la figura de esta mujer con Eva, en contraposición a la figura mariana, caracterizada por la virginidad y la pureza:

la mujer es siempre vista a través de una doble imagen, de un doble símbolo, de una doble personificación: Eva, la pecadora; María, la virgen . . . la mujer es ante todo Eva, la tentadora, la maldición del hombre, la responsable de la pérdida del Paraíso y la inocencia, la fuente del Pecado Original . . . (Acosta, 1993,p.14)

Esta visión de la mujer es una mirada modernista. La mujer tradicionalmente ha sido vista como aquel ser destinado a las labores del hogar, como ser primordial y base de la familia. Si bien esta mujer sensual es cuestionada en la Edad Media, en la literatura modernista permite que lo femenino tenga otra dimensión, que resalta la voluptuosidad y la sensualidad, presentando a una mujer más atrevida.

La conversación que sostiene la “vendedora de caricias” con el hombre elegante, conlleva a una breve mención, pero no desmerecedora de atención, del personaje de Teresa Farías. Pareciese que de momentos se estuviese anunciando a esta otra mujer, que según la conversación no tiene la mejor reputación, ni la consideración de las demás personas:

Pero el tren se detuvo en una estación, y entonces Alberto oyó a la mujer decir de modo claro y distinto:

-¿Y qué me dices de Mario Brugos? Me han asegurado que tiene amores con Teresa Farías. Como Teresa Farías antes de casarse con Julio Esquivel fue novia de Mario . . .

Y la mujer acabó ahogando un refrán grosero en una carcajada cínica y ruidosa. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 6)

Esta primera visión de Teresa Farías la relaciona con un acontecimiento que no es del todo bien visto por los demás. Es vista como una adúltera, situación impura y que conlleva a su repudio general. Esta idea se tomará en consideración más adelante cuando se analice la figura de Teresa Farías.

1.- Julieta, el amor parisiense

Al recordar Alberto su salida de París, aparece la imagen de su novia, Julieta, hermosa rubia a quien deja para venir a Caracas por la enfermedad de su padre:

Y ahora, cuando tal vez iba a extinguirse completamente, se lo representaba doloroso y bello como nunca. Era el recuerdo de un adiós todo besos y lágrimas. Era la visión de un cuerpo de mujer, lleno de temblores, enlazado a su cuerpo; la visión de un rostro inclinado sobre su rostro; la visión de unos ojos rebosantes de lágrimas, inclinados sobre sus ojos, húmedos de llorar . . . (p. 7)

Así, la imagen de esta mujer se presenta de manera fragmentada. Cada parte de ella representará algo distinto para Alberto: todos los elementos descritos conforman un todo envuelto de delicadeza, de detalles que dejan ver una relación íntima de pasión y, a la vez, de un sentimiento de amor puro entre ambos. Sin embargo es vista desde otras perspectivas como una mujer que induce al deseo, y según los amigos de Alberto, que lleva a la perdición y que ha sido capaz de cambiar el sentir y el pensamiento del mismo Alberto, sin lograr lo que realmente se proponía en un principio al llegar a la ciudad francesa, especializarse en sus estudios de ingeniería:

- Cuanto a ese pobre muchacho de Soria, me parece perdido, perdido, sin remedio . . .

-¿Por qué?

-¿Me preguntas por qué? Soria tiene más de dos años aquí, sin ocuparse en nada. En nada, en nada se ocupa. Es decir, no se ocupa sino en venir al café, en vagar sin objeto, en visitar museos . . . Y todo eso en la compañía de Julieta, de esa rubia para quien debe ser como grano de anís una escasa pensión de estudiante. Nunca le he visto sin ella. ¿No crees perdido al que cae en las garras del monstruo? El monstruo es la mujer. Ella es la perdición de muchos de los nuestros, y va a ser la de Soria. (p.14)

La figura de Julieta se relaciona pues con un ser devorador. Su poder femenino ha envuelto a Soria y lo ha llevado a descubrir espacios desconocidos. Recordemos que el viaje de Soria a París se debe a sus estudios en Ingeniería, pero esta intención cambia y ahora Alberto estudia Humanidades.

La idea de la mujer que embruja, le adjudica al personaje de Julieta, el valor del encantamiento y de la hechicería, lo que permite relacionarla con la imagen de Hécate, diosa que a su vez, como se mencionó anteriormente, que se relaciona con las Gorgonas. Esto otorgaría esa dimensión de monstruo, que encierra cierto misterio para los demás personajes que observan como ha cambiado Alberto y cómo su ser parece haber sido devorado por el deseo de Julieta:

Las brujas son casi siempre mujeres; y a menudo, viejas y pobres, cosa que las ayuda poco a la hora de defenderse. Y estas mujeres son asociadas por los inquisidores y magistrados estatales de fines de la Edad Media a una conspiración demoníaca contra el poder . . . La mujer vuelve a ser de nuevo, en esos siglos postreros del medioevo, la imagen del pecado, al degradación suprema de la pecadora Eva, el instrumento directo al servicio del Demonio. (Acosta, 1993, p.27)

Así Julieta, posee ese poder encantador, que si bien es un símbolo y elemento que se ha mantenido y se remonta a la Edad Media, es vista como esa mujer que embruja y que conduce al pecado representado por el cambio de Alberto y la nueva vida que lleva, y que no es aceptada o entendida por los demás.

Pero para Alberto, Julieta ha significado tranquilidad, amor y la posibilidad de creación, hallando en ella uno de los motivos principales para su obra de arte:

Al contrario, hallaba en la fatiga como un desmayo delicioso, y a veces verdadero júbilo. A este fin contribuía

Julieta, sirviéndole de auxiliar inteligente aunque humilde: Desde los comienzos de sus amores, ella había sido para él todo abnegación y ternura. Los menores escrúpulos y caprichos del amante los respetaba ella, de modo que nadie hubiera podido, por causa de ella, conocer la vida ni adivinar los proyectos de Soria. Removiendo, ejercitando y afinando la sensibilidad más recóndita y oscura del amante, contribuía, sin ella saberlo, a despertar en el amante la fuerza creadora del artista. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 15)

Esta fuerza creadora que le genera Julieta a Alberto, relaciona la figura de esta mujer con su capacidad de creación, con su capacidad de reproducción, pudiéndola asociar también con el arquetipo de Deméter; generando una nueva vida, como madre, en esta ocasión de la nueva vida que encarnaría la obra de arte de Alberto.

Otra simbología la podemos obtener del mismo nombre del personaje, Julieta, que vendría a evocar al personaje de Shakespeare, que no logró vivir a plenitud el amor con su amante Romeo; al igual que éstos, Julieta y Alberto no logran vivir por más tiempo su amor debido a un impedimento que representaría la enfermedad del padre de Alberto y su regreso a Caracas. El nombre de este personaje femenino implica otras situaciones y otra simbología que la caracterizaría:

En Julieta, la amante, la apasionada, la mujer capaz de convertirse en sujeto de drama, está claramente definida. Julieta no es dama del amor cortés, quiere una realización concreta y sensual de su amor; si bien es castigada con la muerte, porque los códigos morales serán los mismos y siempre se castigarán estos excesos, se abre un nuevo concepto sexual: el amor pasional en la mujer es posible. . . (Acosta, 1993, p.44)

Su amor no es entendido y la muerte en este caso estaría representada por la partida de Alberto y la imposibilidad de vivir a plenitud su amor.

2.- Rosa Amelia, la flor sacrificada

Rosa Amelia, hermana de Alberto, es otro personaje que refleja lo femenino en la obra. La semejanza con su madre, permite ver en ella la ternura y comprensión que hace falta en la familia Soria. Rosa Amelia, luego de casarse, ha quedado destinada a cuidar a su padre enfermo, a estar sometida a los designios y voluntad de su esposo.

Rosa Amelia, la hermana de Alberto, es un personaje caracterizado por su gran dulzura y por su abnegación a la familia. A pesar de haberse casado, Rosa se ha mantenido en su casa, cuidando a su padre y a su esposo, quien se encuentra enfermo.

Espera ansiosa la llegada de su hermano. Durante la ausencia de Alberto se ha sacrificado por su familia, se mantiene en el seno de su hogar y logra encontrarse consigo misma en el jardín que en los últimos años le ha servido de refugio, representando su espacio interior:

Y las miradas de Alberto, al ver a la hermana, la abrazaron como caricias de reconciliación y gratitud. “¿Cómo pudo guardar ni sospechas de un rencor a la que había sido con él buena hermana, buena amiga y perenne mediadora feliz entre él y su padre?”.

-Gracias por tus flores, Rosa Amelia, porque supongo las cortaste para mí.

-Por supuesto. Pero no me des las gracias, porque tengo muchas, muchas y muy bellas. En toda la ciudad no hay rosas tan lindas como mis rosas. Ya verás. Te preparo una sorpresa. Espérame aquí un segundo y te mostraré mis rosales. (p. 17)

Es así como Rosa Amelia muestra su jardín, lugar de refugio, de serenidad, espacio en el que se siente más libre, más a gusto, y al que le ha brindado toda su dedicación y esmero. En el jardín logra reencontrarse consigo misma, convirtiéndose este lugar en un espejo de su propio mundo interior. Se genera una relación entre su nombre y el mismo jardín, lo que le otorga una dimensión distinta a su personaje. Es vista pues como una flor

que ha intentado crecer a pesar de los inconvenientes y que se ha convertido en una “rosa grande” como el propio Alberto señala, y no un simple capullo:

-¡Tonto! ¿Vas adularme para que te consiga algo de papá, como antes hacías? ¡Adulador!
-Sólo que al lado de la Rosa grande pensaba yo encontrar, si no una rosa chiquitina, por lo menos un capullo.
(p. 19)

Además, el espacio del jardín y del corral muestra la renovación del espacio físico, y como consecuencia la inclusión de la modernidad en su propio hogar. Así, al reconocer el jardín como mundo interior de Rosa, el cambio físico representaría la posible intromisión o no de lo moderno en el mismo personaje. El jardín, lugar que hemos visto como reflejo del interior de Rosa Amelia, ha permanecido intacto, parece no ser tocado por lo que la rodea: la enfermedad de su padre, el descontento ante su matrimonio. El jardín conserva también cierto matiz de virginidad, de pureza, de tranquilidad y de lugar de riqueza interior.¹³

La rosa representa cierta alegría de vivir, y en el caso de Rosa Amelia, la alegría es hallada en el jardín; así este personaje parece encontrarse con ella misma en el jardín, espacio que se torna por momentos en su hogar y en su espacio de recreación.

La imagen de la flor es pues un elemento fundamental que llega a relacionar a los distintos personajes femeninos entre sí, como es el caso de Rosa Amelia y María vistas como rosas gemelas, además de vincular a los personajes con sus propios estados de ánimo.¹⁴

¹³ Con respecto a esto, María Fernanda Palacios (2001) señala: “En la geografía psíquica de la casa criolla, patio y corral conforman una reserva virginal, un núcleo silvestre, inasimilable a la ciudad, que protege la existencia doméstica civilizada. . .” (p.40).

¹⁴ En torno a este aspecto, José Antonio Castro (1930) señala: “Para ese momento . . . el escritor utiliza la flor y la mujer como elementos constitutivos de las imágenes con que se expresa. La flor aparecerá siempre en la novela en relación con los cambios en la ilusión, en tanto que la mujer la veremos en relación simbólica con la patria y con la tierra.” (p.130)

A nivel simbólico, la flor es considerada como “imagen del <<centro>> y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma” (Ciriot, 2001, p.212). Rosa, vista pues como flor, representa el centro y alma de ese jardín que tanto cuida y conserva.

Así, esta rosa ha crecido y su vida se ha tornado diferente. Araujo (1966) señala: “Su hermana Rosa Amelia, que ha pasado su vida dedicada al cultivo de las flores y en ellas suele refugiar sus desengaños . . .” (p.76)

En el personaje de Rosa Amelia hallamos la inocencia y la pureza del amor, además de la paciencia, un ser sumiso y conservador que parece resignarse día a día, ya que no tiene salida a su situación. Esta imagen de mujer sacrificada vincula a Rosa Amelia con Perséfone o Ifigenia.

Su sacrificio fue inducido por su propio padre, Don Pancho, lo que la ha llevado a ser una mujer infeliz, que se ha limitado a obedecer las exigencias del padre: “Así, en efecto, había sucedido. Pero a don Pancho le pareció haber obtenido muy pronto la obediencia de Rosa, y esta obediencia fácil lo entristeció mucho” (p.34).

Rosa ha accedido a este capricho paterno, que la ha llevado a permanecer en una constante lucha entre su padre y su marido, viviendo en angustia y en el desconsuelo que le produce esta situación. En una de sus conversaciones con su hermano Alberto le dice:

Es cierto. Pero te diré muy pronto. Sí, te diré. . . Estoy segura. . . Pues bien, papá no puede ver a mi marido. No lo quiere. Sí, no hagas así con la cabeza, como dudando. Esa es la verdad, la triste verdad. Ahora, figúrate mi vida, que no es tal vida, obligada a estar continuamente entre ellos dos, tratando de esconder al uno la inquina del otro, evitando que a la visible aversión del uno, el otro responda con un gesto de vinagre, esforzándome por deshacer entre los dos una nube cada vez más densa, por allanar entre los dos un abismo cada vez más hondo. Esto no puede ser vida. . . no es vida. . . (p.20, 21)

Esta situación descrita por Rosa Amelia, genera en Alberto una conmoción y pena por la confesión de la hermana. Posteriormente, al brindarle consuelo, Alberto encuentra a su hermana muy parecida a la figura que desde el recuerdo tiene de su madre, brindándole otra dimensión a su figura:

La vio, y al verla, sin saber por qué, pensó en la madre muerta, y evocó la imagen de la madre, tal como la guardaba en sus borrosos recuerdos de niño. Eran las mismas facciones no muy bellas, pero agradables, finas, tal vez demasiado menudas. Los mismos ojos negros, la misma boca, y la misma expresión y casi igual frescura infantil por toda la cara. (p.21, 22)

Ya Alberto no sólo ve a su hermana como un ser sacrificado e infeliz, ni como una flor que se refugia en el jardín buscando la felicidad, sino como una madre, que ha llevado sobre sus hombros todo el peso del hogar, pudiendo observarla bajo el arquetipo femenino de la diosa Hestia. De esta forma Rosa representaría ese papel de la mujer en la sociedad propio de la época: mujer del hogar, sacrificada en esta labor. La mujer destinada entonces solo a las labores propias para mantener sus condiciones de madre y esposa.

A su vez su similitud con su madre la relaciona con este ciclo de las tres edades de la mujer que planteábamos en el primer capítulo del presente trabajo: las diosas intercambian sus nombres a medida que adquieren otros caracteres y otras facetas. Así, Rosa Amelia pasa de ser la mujer sacrificada a la imagen de mujer vinculada al hogar, adoptando caracteres de la diosa Hestia; pero al ser comparada con su madre, y desdibujarse bajo su mismo modelo, su feminidad podría ser vista desde la faceta de madre encarnada por Deméter, que conllevaría posteriormente a ser vista como la doncella Kore, porque a pesar de sus años de casada conserva su misma apariencia:

Alberto creyó estar viendo entonces por primera vez a a la hermana. Su talle, sus líneas y contornos, los rasgos de su fisonomía, Rosa los conservaba, después de tres años de matrimonio, tales como en sus tiempos de muchacha soltera. Nada revelaba en las formas de su cuerpo, ni en las líneas del rostro, la obra casi maravillosa del amor, que arranca a las entrañas y trae afuera, esparciéndolas como luz, la gracia y la belleza ocultas en el seno de las vírgenes. Algo de infantil había aún en sus facciones, como si por ella hubiesen pasado inútilmente el amor y los años. (p.19)

Esta relación con su ser materno le otorga al personaje la condición de la pureza y virginidad, y de cierta veneración a la maternidad, generada por el mismo símbolo que representa María, la madre de Dios, y a quien se le adjudica la virginidad como valor primordial, con la diferencia de que Rosa Amelia no tiene hijos lo cual reafirma su condición de doncella – virgen.

De esta manera el ciclo de transformación o de adopción de distintas facetas es algo que caracteriza a Rosa Amelia. Adopta diversas características en mayor o menor intensidad que otras, lo que le permite ser vista desde diversas perspectivas según la imagen que de ella se forme.

3.- María Almeida, el amor azul

María Almeida pareciera ser aquella mujer que todo hombre quisiera tener a su lado. Es capaz de representar los ideales amorosos más puros y sinceros; pero, por otra parte, podría esconder la furia de su ser, bajo la imagen de niña de sociedad.

La primera imagen de María es introducida por Rosa Amelia, su mejor amiga, quien le cuenta a su hermano las desavenencias amorosas de la dulce María:

Rosa Amelia rompió al fin el silencio, que empezaba hacerse penoso:

-María me ha ayudado mucho en mis labores de jardinera.

-¿María?

-¡Si hombre! María . . . María Almeida. Como ahora somos vecinas. . . Porque el señor Almeida está viviendo muy cerca, a dos pasos de aquí. Es muy simpática María, y para mí ha sido una amiga excelente. Su amistad me ha servido a menudo de consuelo en mi vida un poco triste y solitaria. (p.19)

María Almeida ha acompañado a Rosa, pero a su vez la hermana de Alberto también ha servido de apoyo y consuelo para la propia María. Ambas parecen estar unidas por el desconsuelo amoroso. Son vistas como doncellas, como seres similares que se familiarizan y intentan salir de la situación en la que viven:

Rosa y María se profesaban un cariño profundo. Sus vidas parecían a obedecer un destino idéntico. Un lazo sutil y muy fuerte ligaba sus almas. Rosas gemelas, nacidas en el mismo gajo, abiertas al mismo soplo, casi a la vez un mismo insecto nauseabundo manchó de baba sus pétalos. (p.61)

Así María también es igualada a Rosa en tanto a la pureza y posible tristeza ante el desengaño amoroso. Además ambas son comparadas con la flor como imagen de su personalidad, como pertenecientes a un espacio del jardín no tocado antes pero en espera de hallar seguridad y tranquilidad.

Con respecto a este paralelismo que se genera entre los personajes de Rosa y María, José Antonio Castro (1930) señala:

Ambas se unifican en una simbología de la pureza, y eso explica las relaciones María-Rosa-Alberto en el proceso del primer amor de éste en su país. Amar a María es amar también a su hermana Rosa. (p.146)

Así estos personajes parecen integrarse en uno solo que creen encontrar esa tranquilidad y seguridad que anhelan en Alberto.

Rosa le comenta a Alberto la situación de María, incluso la relación de ésta con Pepito Vázquez, situación ante la que Alberto parece ser indiferente:

Alberto hablaba indiferentemente de esos amores como de cualesquiera otros amores, olvidado en absoluto de su antigua admiración de niño por la belleza de María. Esta fue la primera belleza de mujer que Alberto admiró y adoró en el silencio de sus timideces infantiles. Pero ya hombre, se burlaba, como hacen casi todos los hombres, de ese culto ingenuo de la infancia. Sobre todo después de viajar mucho y de ver los más excelsos tipos de belleza de todos los países y todas las razas, se consideraba alejado por más de un siglo de la dulce época inocente en que, para él, María Almeida poseía la belleza irreprochable de las Diosas. (p.20)

Si bien es una visión que pertenece a la adolescencia de Alberto, la belleza de María es comparada con la belleza de las Diosas; belleza que más tarde captaría nuevamente la atención de Alberto llevándolo hacia un amor que le brindaría tranquilidad, pureza y serenidad. Ese carácter de diosa la muestra como un ser etéreo, de otra dimensión e inalcanzable. Posee otros elementos que la hacen única e inigualable. Esta comparación de María como diosa, la relacionaría pues con la belleza de otras diosas que conforman los diversos arquetipos de la feminidad.

María también se muestra con una personalidad desafiante, como una mujer capaz de tener su propio criterio, como en el momento en el que expone su opinión política, defendiendo alguno de sus ideales:

-Y tiene razón-interrumpió María Almeida-. Lo que llaman partido liberal es ni más ni menos como una posada de reputación dudosa, a la cual se acogen los pícaros de todas las clase, todos los pícaros.

-Tanto no. . . Tanto no. . . Usted exagera. El buen éxito y el triunfo han dado al partido liberal mucho de esos elementos perniciosos. Créalo: si en vez de ese partido, el contrario estuviese en el poder, en el contrario habría quizá igual número de pícaros. El partido liberal cuenta en sus filas muchos canallas; pero ha contado y no debe dejar de contar todavía muchos hombres de honor.

-No, no. Los liberales son todos ladrones y pícaros-prorrumpió María con la pasión contenida y profunda de su familia conservadora (p.50).

María sigue pues los ideales de la familia burguesa, de su propia familia. Es una muchacha respetuosa, correcta, que no rompe los lineamientos sociales que ha establecido su familia, y la misma sociedad. Esta opinión llama la atención de Alberto, quien observa a María como un ser desafiante para este momento.

Posteriormente Soria se aleja de la casa de los Almeida. Pero tal alejamiento era casi imposible para Alberto, y poco a poco fue encontrando frases para excusar a María. De esta forma, los dos personajes se van acercando formando un relación amorosa donde se enaltece la figura de María, otorgándole otra caracterización a su ser femenino.

El baile aparece como la ocasión perfecta para reencontrarse con María, pero ante la imagen inesperada de María Almeida con Antonio Del Basto en el salón, Alberto se perturba, sintiéndose celoso e inseguro con la situación. Sin embargo, la culminación de la sonrisa de la dama ante la mirada acuciosa de Alberto, lo regocija y lo hace pensar en otra situación. Más adelante, a la salida del baile, se concreta este nuevo amor de Alberto que lo lleva a una atmósfera distinta: “El creía estarse iniciando entonces en al amor, en el verdadero amor tranquilo y puro . . . ” (p.60).

También, María va dando paso a ese amor, situación en la que es comparada con las flores, al igual que Rosa Amelia:

A esas flores, así las cultivadas en el jardín de Rosa, como a las flores ideales nacidas en el alma de Alberto, María abrió su alma, y en su alma entró de improviso el amor, todo el amor, como entra de improviso una fiesta en un palacio lleno de cosas ricas y de cosas bellas, pero desde hace tiempo cerrado, silencioso y mustio. (p.62)

María pasa a representar una figura pura, inocente y, en consecuencia, el amor ideal para Alberto. Su figura es casi virginal. Ese espacio que ha permanecido cerrado por el desengaño y el temor, ahora da paso a una nueva experiencia, sin esconder algún indicio de perversidad en su ser, sino

prevaleciendo la ingenuidad y seguridad que brinda la sinceridad y pureza de este amor:

-Hay gentes que no ven el color sino en las cosas. No lo alcanzan a ver en las almas. También en las almas hay color, María. Y tu amor es azul. . . Hay mujeres cuyo amor descolora. El amor de éstas es como un ácido sutil, como un ácido perverso, enemigo de colores; no mata las almas, pero las anula y vulgariza, despojándolas del color: su originalidad y su belleza. Es un amor egoísta y malo . . . Hay otras cuyo amor es azul, y ése no descolora ni destruye: antes pone el infinito en un alma. El azul ama lo infinito, y el infinito ama lo azul y se complace en tomar apariencias azules. El cielo es azul, María. (p.63)

Esta pureza, que se puede relacionar a la virginidad, nos lleva a relacionar su figura con el arquetipo de la doncella Kore, diosa de la castidad y de la naturaleza salvaje; naturaleza que se puede ver en María en el momento que descubre los amoríos entre Alberto y Teresa Farías.

A su vez esa pureza se refleja en su propio nombre, situación que la construiría bajo el arquetipo de María, la virgen-madre de Dios. La figura Mariana se constituye como tal en la Edad Media, a través de la institución de la Iglesia. Algunos autores señalan que la Iglesia necesitaba disociar la figura de una mujer pecadora encarnada por Eva, que connota lo sexual, enalteciendo la figura de María como símbolo de pureza, de virginidad y teniendo la maternidad como preciado a esa virginidad, y como resultado de la fidelidad y respeto (Torres, 1993, p.41,42).

En este caso, María Almeida, representaría ese enaltecimiento de la figura femenina caracterizada por la pureza, el respeto, la ingenuidad y fidelidad. Y es que su ser femenino es admirado constantemente por las miradas que están a su alrededor.

Esa imagen de María Almeida con ciertas características de virgen-madre va cambiando ante los ojos de Alberto. Su figura enaltecida y

admirada, va sufriendo una degradación a través de los celos y las dudas, cuando comienza a desconfiar de su amor y de su amada:

. . . pero ese dardo en el espíritu de Alberto ni hizo mella ninguna, resbalando sobre él, sin turbar la impetuosa armonía del fondo, como la hoja seca sobre el agua. Y pronunciado ahora sencillamente, ingenuamente, sin temblar la voz, el mismo nombre en los labios de María, recobraba con más violencia mortífera el maleficio que antes le comunicaron los labios perversos de la virgen loca. Tuvo para Alberto una significación inesperada y terrible, y esta significación se la daba al instante ideal a que María lo asoció al pronunciarlo . . . Por la primera vez, el amante reconocía que algo intangible escapaba a esa unión, haciéndola imperfecta e ilusoria. . . (p.103)

Esa imagen se va transformando y generando inseguridad en Alberto, situación que lo lleva a tener otra relación, pero con Teresa Farías, personaje que vendría a representar el opuesto a María Almeida.

Ya María no ofrece la misma tranquilidad, y esa pureza tan admirada al principio de la relación pasa a ser el encubrimiento de la existencia “del otro” al que Alberto le teme. Pero María también posee la astucia para percatarse de que Alberto está cambiando, de que algo ocurre: la llamada anónima aviva su inseguridad, hasta descubrir que su amado la engaña con Teresa Farías:

Lo que primero detuvo la atención de las dos, a su llegada al taller, fue la estatua vestida de su capucha de lienzos recién mojados (. . .) María, al ver la estatua, se abalanzó sobre ella y la despojó de sus lienzos, ya separándolos, ya arrancándolos, hasta dejar todo el barro desnudo.

-¿No es Teresa? ¡Sí, es ella! ¡Es ella! No puede ser sino ella –gritó María, y al vez tendió los puños crispados y vibrantes, como a derribar la estatua de su pedestal exiguo. (p.152)

María descubre en el taller de Alberto el olor de Teresa, su presencia:

En vez de sentirse ahí como violadora de un secreto y de un domicilio ajeno, sentíase al contrario como violada por aquella atmósfera y su espíritu voluptuoso. De sus ojos, de sus manos, de toda ella partieron desatentadas las iras, como de la aljaba de Diana disparábanse las flechas a castigar al cazador insolente que, por entre el fresco laberinto del bosque, corría, inflamado en deseos impuros detrás de los cándidos pies esquivos de la diosa. María, casi loca, en un acceso de dolor y de rabia, deshizo el lecho, revolviendo sus ropas, y rasgó sus cortinas . . . (p.153)

Así María se desprende de su habitual dulzura, de su figura de doncella, para convertirse gracias a la furia, el dolor y los celos, en una mujer capaz de odiar y destruir lo que consigue a su paso. Nos recuerda al paralelismo entre la mujer y el monstruo presentado para la descripción de Julieta. En este caso, María Almeida devora debido al engaño no para embrujar ni engañar, sino por ser engañada. Destruye, y su figura es vista bajo la agresión, estableciendo así una conexión de su personaje con Diana o Artemisa, arquetipo con los que es comparada en la misma narración de Díaz Rodríguez.

4.- Teresa Farías, misticismo y pasión

Teresa Farías es la viuda de Julio Esquivel y además es prima de las Almeida. En principio conocemos a Teresa gracias a la conversación que sostiene “la vendedora de caricias” con un hombre elegante, escuchada por Alberto en el tren cuando se dirige a Caracas. Esa primera imagen relaciona a Teresa como una mujer pecadora y que es amante de Mario Burgos.

Se podría pensar que Teresa logra su redención tras la faceta de una mujer devota y de apariencia tímida, pero esta situación puede ser vista como un recurso que relaciona lo místico con lo erótico, uniendo lo sagrado y lo profano en un solo ser.

Teresa asiste con frecuencia a la Iglesia, proyectando una imagen de mujer pura y abnegada, pero a través de su viudez esconde una mujer intensa, apasionada, con el deseo que no ha muerto. Es una mujer de apariencia ambigua. Es capaz de despertar las más diversas opiniones de parte de las demás mujeres de la ciudad como las esbozadas por las Uribe, o incluso las Almeida, así como también del mismo grupo de amigos que frecuentaba Alberto:

Entre las frases de la cultivadora de lujurias y las palabras de Elisa estaban las historias de vírgenes locas, narradas de Pedro, se alzaba la imagen de Teresa Farías con su ambigüedad turbadora . . . La sola imagen de Teresa Farías bastaba a mantenerlos en vibración perpetua. (p.107)

En ella parecían vivir, una al lado de otra, dos mujeres distintas. Y según cuál de las dos predominase, así cambiaba Teresa de vida y costumbres. De aquí las alternativas que por sí solas formaban su existencia: iba de excesos de vida piadosa a excesos de vida mundana. (p.126)

Teresa es pues una mujer enigmática, con cierto halo de misticismo que le otorga pureza, pero que no logra esconder su lado impuro, infiel, pecador que la contrapone a María que se ha presentado como el símbolo del amor ideal y puro. Teresa, al estar cerca de María, la contamina con cierto carácter de impureza, de perversión y que hace que Alberto dude de ella. Esta impureza y misterio hacen que Alberto, por momentos rechace a Teresa:

Así como Teresa era ambigua en su persona, por sus aires devotos y el prestigio fluente de las aventuras de amor que se le atribuían, así era ambigua la sensación que en Alberto despertaba. Parecía hecha de atracción y grima. Teresa le inspiraba repugnancia que inspiran las culebras y al mismo tiempo le atraía, como el vaso colmo que atrae al labio sitibundo. (p.107)

Se le otorga pues a Teresa el elemento de la atracción, del misterio y del encantamiento. Inspira negatividad pero esa misma negatividad y repugnancia que despierta en Alberto, lo atrae y lo seduce, como una bruja o hechicera.

El juego con el deseo inspirado por Teresa llevará a Alberto a conocer otra forma de amar, más pasional. De esta forma Teresa se convertiría en esa Eva que condujo al hombre al pecado, y que lo llevó a perder el paraíso, todo lo que tenía, la tranquilidad en la que vivía: “. . . se besaron largamente, escondidos bajo el sonrosado parasol de Teresa, abierto a ellos, entre el verdear de las hojas y a la vera del camino, como una monstruosa anémona salvaje.” (p.124).

Así, nuevamente la imagen de la mujer está vinculada al arquetipo de la bruja y hechicera representada por Hécate, y como el monstruo que devora dejando de lado su máscara de inocencia y aparente pureza para corresponder a sus deseos y con el poder de encantar al otro a través del misterio, haciéndose similar al arquetipo de Artemisa, no como diosa devoradora, sino como mujer que devora.

De su ser voluptuoso, apenas persistía el vivo gusto con que saboreaba las caricias de los vientos y del agua. Sus goces principales eran exponer su rostro a la violencia de las más fuertes brisas del mar, y sentir en todo su cuerpo los besos de la onda. (p.127)

Parece, pues, estar presente en Teresa esa dimensión de diosa marina, que disfruta de los placeres que el amor le brinda, permitiendo compararla con Afrodita o Venus, como diosa naciente del mar, encarnando el poder del deseo amoroso que es capaz de someter a todos los seres. Recordemos que al describir el arquetipo de Afrodita, reconocíamos como alguno de sus caracteres fundamentales el encanto, la voluptuosidad, y señalábamos también, esa capacidad de engendrar, de crear, de complacer. Así, Teresa

representaría pues estos valores, apoyados en su condición de madre de dos hijos.

Pero esta comparación entre Afrodita o Venus es expuesta por los mismos personajes de la obra:

De mí sé decir que he presenciado muchas veces, cada vez con mayor gozo el nacimiento de Venus. ¡Cuál no sería el regocijo de un escultor que, pudiendo sorprender las formas de la diosa entre su aérea veste de espumas, fuese capaz de fijar esas formas en el mármol!". Sin alcanzar entonces el verdadero sentido, oculto en esas palabras y en la sonrisa burlona con que Teresa las decía, Alberto acertó a responder: -Si Venus quiere, no es preciso que yo la vea surgir de entre la espuma de los mares. Puede aparecérseme de un modo, si bien prosaico, mejor que otro ninguno para esculpir sus formas. Si Venus quiere, puede prosaicamente ir a mi taller, *cuando estemos de vuelta en la ciudad*. -Y Venus quiso. (p.128)

Teresa representa esta nueva Venus que gracias al deseo de los amantes nace como una nueva creación para Alberto, creación que más tarde sería destruida por la incompreensión de los demás.¹⁵

Tanto Teresa como María, si bien son figuras que se contraponen, parecieran evidenciar esa figura de la madre dando paso a la creación. En primer momento Alberto parece tener una etapa depresiva, pero la figura de María lo hace confiar más en él y en su trabajo como artista; María representaría esas bases bien fundadas en las cuales Alberto encuentra el mayor apoyo para su creación. Si bien Teresa ya es madre de sus hijos que tuvo con Julio Esquivel, despierta en el protagonista otra dimensión de su ser creador, a partir de una vida más mundana o pagana, llena de deseo, de

¹⁵ Con relación a este mismo paralelismo entre Teresa y la diosa nacida del mar, José Antonio Castro (1930) señala: "La escena en que Teresa se baña desnuda en el mar pone de relieve la personalidad erótica de la mujer, pero el novelista provee una mayor complejidad al marco erótico por la inclusión del mito y la obra artística. No contento con el detallismo presentado respecto de las sensaciones táctiles de la mujer, asimila la presencia de ésta a la diosa misma del amor. El baño de Teresa es entonces "el nacimiento de Venus", tal como lo expresa Boticelli. " (p.150,151)

sensualidad. Teresa representa pues el modelo perfecto para la creación de su Venus Criolla.

Estos dos personajes se complementan: María representaría lo racional y lo sentimental, mientras que Teresa encarnaría la parte sensual, carnal, del deseo, simboliza el pecado. Ambas han conocido el amor pero de formas distintas.

Existen, además, en la obra *Ídolos rotos* otros personajes que ejemplifican el ser femenino y que, aunque no tengan tanta relevancia dentro de la narración, no dejan de demostrar las características propias de lo femenino y de su simbología:

5.- Matildita

Este personaje es mostrado como un ser burlado por los caprichos de Pedro, hermano de Alberto, cuyos sentimientos no son los más sinceros ni los más duraderos.

Ella, al igual que María Almeida, representaría una doncella que espera con ansiedad el amor y que se entregan a él con la mayor inocencia e ilusión:

En las habitaciones de la derecha . . . halló a Pedro y Matildita; él se explicaba con cierta viveza de gestos y de voz; ella oía sin hacer gran caso de las palabras de Pedro, impaciente, los labios recogidos en un mohín coquetón, avanzando y retrayendo sobre la alfombra, con movimiento nervioso y rítmico, sus pies calzados de raso blanco. Vestida de muselina de seda blanca, apenas le faltaban los azahares y un velo para semejar, en su pequeñez de estatura, una linda muñeca trajeada de novia en un juego de niños. (p.57)

Así, la inocencia de Matildita le concede a su imagen pureza y virginidad, acompañada de su vestimenta blanca, color que apoya esa

pureza en su ser. Kore, nuevamente se recoge en este personaje que pretende conocer los deslindes del amor.

6.- Elicita Riguera

Esta mujer es admirada en el momento del baile. Su figura es idealizada, comparada con una creación de Boticelli, simbolizando y representando a su vez la voluptuosidad y el deseo, de la mano de la ingenuidad que no le permite saber las opiniones sobre su persona:

Quando la pareja dejó de bailar, Alberto se fijó en la mujer, admirándola. Grácil de formas, rubia de un rubio suave, raro, exquisito, difundido como luz áurea por cabellos y tez, lucía surgiendo del traje, como surge del cáliz un lirio de oro y enfermo. Con esa como luz blanda parecía extenderse por todo su rostro una expresión de ingenuidad imponderable . . . Semejante expresión formaba con la belleza rubia, y con el traje mismo, tal conjunto armonioso, que hizo exclamar Alberto, como si hablase con alguien “¡Un Boticelli!”. (p.57)

Elicita es pues descrita en una atmósfera propia de una obra de arte. De gran belleza, y que capta la atención de los demás.

7.- Las Uribe

Este grupo de mujeres escudadas en el apellido Uribe están constantemente emitiendo opiniones de las demás personas, de su grupo social. No parecen tener otra característica que la defina mejor sino su mala intención y vanalidad ante las cosas:

Pedro le contestaba con evasivas y reticencias, y esas reticencias le enojaban no por lo que ellas valían, sino como evocadoras de una sospecha que ya otra vez lo había rozado, aunque vaga y sin forma. El no estimaba mucho a las Uribe, pero en su estimación no las ponía como Pedro en

sus frases y palabras ambiguas. Las juzgaba iguales a tantas otras de entendimiento limitado y huero. Vanas, frívolas, en sus cabezas de pájaros llenas de aire hacían veces de ideas cuantas preocupaciones. (p.68)

Al parecer en ellas no existen bondades, sólo el misterio ronda sus comentarios e intenciones al hacerlos. Este elemento permite verlas como posibles brujas o encantadoras con fines diversos que esconden la verdadera razón para hacer las cosas.

8.- La mujer y la patria en *Ídolos rotos*

Algunos autores, como Olivares (1984) y Castro (1930), señalan la existencia de una simbología entre la mujer y la patria en la novela *Ídolos rotos*. La figuración de la patria como ser femenino la lleva a ser comparada con distintos personajes de las obras, quienes representarían diversos estadios de la patria.

Alberto está entre dos amores: María, quien revive el amor adolescente, e implica pureza e inocencia y Teresa, por el contrario, representa a la devoradora, la destructora de la pureza, y que constituye un peligro para Alberto. Lo místico y lo erótico se hacen presente para mostrar un espacio de dualidad al personaje central de la obra.

Y la patria presentada como mujer ante Alberto también muestra esas dos dimensiones expuestas anteriormente:

La patria para Alberto Soria es, simbólicamente una mujer. El fracaso de sus ilusiones frente a la realidad de su país se expresa, en un momento dado, en el símbolo de la mujer que pasa del amor al odio . . . Esa concepción de la patria como una mujer facilita la interrelaciones simbólicas, y de la mujer-patria, en abstracto, expresada en una imagen, podemos pasar los personajes femeninos: María Almeida (la patria idealizada con toda su pureza), y Teresa Farías (la patria real). Teresa es el personaje en el que los defectos del país –codicia, corrupción, violencia- se unen a la expresión simbólica de la voluptuosidad. (Castro, 1930, p.145)

Esta misma idea también es planteada por Jorge Olivares (1984) en *La novela decadente en Venezuela*. La figura de estas dos mujeres, con sus respectivos valores, representa la bifurcación de la patria, la duda en la que está sumergida. Si bien representa o se quiere implantar un ideal de nación, éste no se lleva a cabo y es destruido por la codicia y la corrupción del ambiente, lo político va ganando terreno dejando de lado y destruyendo los nuevos ideales.

Para Olivares, María, bajo el arquetipo y el símbolo de Diana, representa la creación, el idealismo; el amor adolescente puro que representa el pasado ideal de la patria; Teresa, bajo el arquetipo de Venus, encarna la desintegración con el oportunismo (que podría verse en el nuevo mundo de politiquillos), del amor voluptuoso representando el presente fatal de la patria donde los ideales no se llevan a cabo y no permite el desarrollo de una nueva nación (Olivares, 1984, p.77).

Es así como en *Ídolos rotos* se reflejan diversos símbolos y espacios donde la representación de lo femenino está apoyado en ciertas figuras con caracteres que permiten observarlas como distintos arquetipos e imágenes.

No se trata de una sola mirada, sino de varias perspectivas con las que se observa lo femenino a través de elementos referenciales que lo definen como tal, integrando valores como la sensualidad, la maternidad y creación, el poder del encantamiento, del deseo, la pureza como reafirmación de los propios personajes y de la imagen de la mujer.

CAPÍTULO IV

LO FEMENINO EN *SANGRE PATRICIA*

En esta novela el personaje que encarna la historia principal es Tulio Arcos. La novela se inicia con la partida de Belén Montenegro, novia-esposa de Tulio Arcos, hacia Europa, específicamente hacia Francia, para encontrarse con su prometido. En el vapor Belén es la mujer más admirada, por hombres y mujeres, debido a su gran belleza.

Los días pasan y Belén se contagia con una misteriosa enfermedad que la conduce a la muerte en altamar. Los tripulantes desconsolados se sumergen en una atmósfera de desilusión y de tristeza en el barco. Así, el personaje de Belén se convierte en un eje de cambio en el orden narrativo:

En todos, del capitán al último criado y del viajero de más distinción al último viajante de comercio, causó una sorpresa infinita. Confundidos, lanzaban exclamaciones, y no lograban explicarse la trágica violencia de la muerte:

- ¡Si anteaayer estaba sentada aquí a esta misma hora!
- ¡Llena de salud!. (Díaz Rodríguez, 1982, p.166)

Tras conocer la muerte de Belén, Tulio comienza un proceso donde, poco a poco, se sumerge en la tristeza por la pérdida de su amada. Esta situación desencadena constantes alucinaciones y lucha con sus recuerdos, que lo enferman y lo degradan ante los demás.

La degradación de Tulio Arcos toma mayor fuerza con la introducción de la idea de decadencia de su familia perteneciente al antiguo patriciado criollo. Él es uno de los últimos descendientes de su estirpe y encarnaba las esperanzas de un cambio:

Así, en el linaje de los Arcos había de esas ramas muertas o enfermizas. Pero la rama principal, aquella donde la fuerza del raigamen ascendía como una ola, se presentaba siempre, a la cita de la cosecha, con su carga de talentos y virtudes. Y en Tulio, último brote de esa rama, la conciencia del valer de su estirpe despertó la conciencia de su responsabilidad abrumadora. De ahí la reflexión abierta en su espíritu como una flor de orgullo:

“Un Arcos no podía quedarse viendo pasar la vida como se queda un soñador o un idiota viendo pasar el agua del torrente.” (p.169, 170)

En relación a este punto José Antonio Castro (1930) señala:

El autor concentra sus recursos en los buceos psicológicos del alma de Tulio Arcos, el último descendiente de una familia que entroncaba con los conquistadores, con los guerreros de la Independencia y con los forjadores de la República. Este origen ilustre iba a determinar el conflicto de Arcos, quien al llegar a los veinticinco años siente la necesidad de actuar a fin de justificar su existencia en relación con la gesta de sus antepasados. (p.156)

Pero Tulio Arcos se encierra en sí mismo y juega en su interior con el misterio que significa para él la muerte de Belén. Sueña con ella, la relaciona con el mar hasta idealizarla o imaginarla como una sirena.

En este caso, la narración refleja a totalidad la interioridad de los personajes, principalmente la de Tulio Arcos, que si bien se conecta con el exterior donde se desarrollan las acciones, éste parece servir de marco referencial para lo que ocurre en el interior de los personajes:

Sangre Patricia corresponde a un tipo de novela donde la negación del mundo exterior se suplanta por una actitud interior que constituye un proceso líricopsicológico por medio del cual la forma de la novela se disuelve. (p.155)

Tulio Arcos, al igual que Alberto Soria, evade la situación trasladándose a su interioridad, otorgándole gran carga psicológica a la historia. Dicha interiorización desemboca en un estado de locura de Tulio. Poco a poco, el

personaje se confunde cada vez más debido a la muerte de su amada, conjuntamente con la aparición de sueños y divagaciones que conlleva a la formación de un estado de inseguridad y desasosiego del personaje:

Así, Tulio, fantaseando y fantaseando, empezó a divagar como un loco. Siempre más numerosas y más rápidas, las divagaciones empezaron a correr a través de su espíritu como una desbocada fuga de cuadrigas violentas. (Díaz Rodríguez, 1982, p.187)

Del sueño volvía Tulio como de un baño que hubiese refrescado su espíritu y restaurado sus fuerzas. Pero nunca, excepto quizá la primera vez, pasaba sin transición del sueño a la vigilia. Antes de recobrar su plenitud absoluta, la conciencia fluctuaba en un duermevela siempre más largo. Simulando el vaivén de la marea, en ese intervalo se sucedían en el espíritu de Tulio momentos de somnolencia y momentos de lucidez maravillosa. Ya veía los objetos con una visión clara, y pensaba con lógica precisa; ya su visión se obscurecía, y su pensamiento se enredaba en una madeja inextricable de sueños. (p.189)

En el caso de Tulio, el sueño no se presenta solo cuando duerme, sino también en momentos de vigilia. Las imágenes que se presentan en sus sueños, que en su mayoría representan a Belén, refleja una realidad distinta a la que él vive. Mientras en sus sueños su amada permanece junto a él, besándolo, en realidad ella ha muerto. De esta manera se va creando un estado de desasosiego, de inseguridad, y de descontrol en la vida de Tulio.

Al igual que en la novela *Ídolos rotos*, en *Sangre patricia*, la narración es llevada a través de diversos puntos de vista. Existe una voz narrativa principal que entreteje las situaciones y circunstancias que se desarrollan alrededor de los distintos personajes, además de las opiniones y puntos de vista de otros personajes en relación a las acciones que se llevan a cabo en la novela.

A medida que transcurre la narración se van presentando personajes que representan y caracterizan lo femenino dentro de la obra.

1.- Belén Montenegro, deidad terrenal y sirena

Empezamos con este personaje que parece motivar el resto de la historia: Belén Montenegro. Hemos mencionado que el personaje de Belén Montenegro genera un giro en la historia y, a pesar de su muerte física, podría ser considerada como un personaje principal de la obra junto a Tulio Arcos. La figura de Belén es exaltada e idealizada por la mirada de todos cuando la conocen, la elevan a un nivel superior, inalcanzable para el resto de las personas. Belén se presenta como un eje conductor de acciones y de recreación de nuevos espacios para los demás personajes de la obra:

El tratamiento que el escritor da a Belén, el misterio que rodea su aparición en el barco y después su muerte misma, nos inducen a creer que ella está asociada a una representación simbólica de gran importancia que ayuda a comprender el comportamiento ulterior de Arcos, la evolución de su personalidad. (Castro, 1930, p.166)

Este mismo misterio da paso a la descripción de Belén quien desde el primer momento es enaltecida por su gran belleza.

La belleza de Belén es admirada por el narrador, no se trata de la presentación de cualquier mujer que va en el vapor, sino que su persona es descrita con la mayor delicadeza, relacionándola con una deidad marina:

Alguno la había columbrado, al embarcarse ella en La Guaira, en el saloncito de vapor y entre un grupo de señoras y muchachas, a las que repartía abrazos, besos y adioses. Alguno, en Fort-de-France, la habría visto bajo los árboles, en la misma ribera, tal una diosa del mar venida de las ondas . . . (Díaz Rodríguez, 1982, p.163)

Ya su imagen es vista como alguien diferente con cierta distinción, imaginada tal vez en otros espacios y con gran belleza. Esa vinculación al mar, como diosa venida de allí nos permite relacionar a Belén con la diosa

Afrodita o Venus, quien, al igual al personaje de Teresa Farías en *Ídolos rotos*, parece nacer del mar, similar a la diosa del amor.

Los viajeros la observan con admiración, unos con deseos, otros sienten celos respecto a quien espera por ella en Francia, es decir, por su prometido Tulio Arcos:

Pero no se trataba entonces de espejismo, sino de realidad cuasi perfecta, y bien podían la admiración espontánea, la simpatía ingenua, y hasta los deseos, tributarle el homenaje más rendido, sin temor a sonrojos futuros. (p.164)

Merced a esta circunstancia, la admiración por la belleza de Belén cambió de carácter en casi todos los viajeros. Tiñóse en unos de melancolía. En otros, una recóndita furia de celos la avivó con la vida vertiginosa de la llama. Los jóvenes, aquellos en quienes el deseo andaba ya transformando la candidez de la admiración en viva flor de púrpura, pensaban con envidia en Tulio Arcos, y no se lo podían imaginar sino feo, antipático o ridículo, en tanto que los más viejos pensaban en él con sabia ironía, o con el fácil desprendimiento con que un padre ve sobre la frente filial desgajándose a besos la gloria o la ventura. (p.164)

Esta imagen cambia con la ausencia de Belén. Algunos atribuyen dicha ausencia a una simple vanidad de la fémina que quiere envolverse en un manto de misterio para despertar el interés de los demás viajeros y así satisfacer su ego; pero, cuando conocen la verdadera razón de su retiro, se compadecen y lamentan su situación. Ahora deja de ser envidiada o adorada, para ser compadecida por la enfermedad que ha debido enfrentar.

Por otra parte, su belleza y su compromiso recrean en su imagen un aire de pureza. Es una doncella que pronto llegará a los brazos del amado, quien también la admira. Así como la diosa Kore, su pulcritud y belleza son tal que conjuntamente con el valor de la castidad la hacen inalcanzable al resto de los personajes.

También su figura se vincula con la naturaleza. En primer lugar se dice que alguien la pudo haber visto en los bosques, lo que relaciona su imagen con Artemisa, diosa de la castidad y de la caza. Artemisa es vista como dueña de los bosques y del misterio que este espacio encierra. De esta misma forma, Belén con sus características recrea entorno a su figura un gran misterio incluso hasta después de su muerte.

Otro elemento con que se relaciona la figura de Belén es el mar. Como mencionamos anteriormente, el mar surge como la atmósfera principal que envuelve a Belén. A medida que se desarrollan los hechos, observamos como la descripción y demás detalles que otorga el narrador a Belén están íntimamente relacionados con el mar. Recordemos también su figura vista como deidad marina, como una sirena que luego de su muerte aparecerá de esa forma en los sueños y divagaciones de Tulio Arcos:

Por un proceso de simbolización, la mujer se convierte en una deidad marina, en una sirena, y cuando muere y es arrojada al mar, sólo se le está devolviendo a la vida en el fondo del océano. A partir de ese momento, en los sueños y en las alucinaciones de Tulio Arcos, el mar, la mujer y la sirena, ejercerán sobre él una atracción irresistible. (Castro, 1930, p.167)

Simbólicamente el mar corresponde a un mediador entre lo considerado como no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido), y entre la vida y la muerte. Además el mar es considerado así como la fuente de vida y el final de la misma (Cirlot, 2001, p.305). Esto permite ver a Belén como una imagen etérea, difusa, que permanecerá en la vida de Tulio bajo estos caracteres, entre lo real y consciente e inconsciencia del personaje.

Así, la asociación del mar con la figura de Belén como una deidad marina permite observar su personaje, como se mencionó anteriormente, bajo el arquetipo de la diosa Afrodita o Venus. Como esta diosa, Belén representa el valor del encanto, la pureza, la pulcritud, la belleza y

voluptuosidad que encanta o que embruja, hasta llevar a Tulio a la enajenación y la locura.

Además, como Venus, se hace reflejo de la trinidad naciente del mar que nos acerca a la simbología de las Tres Gracias. Nace del mar y tras su muerte vuelve a él, convirtiéndose el mar en elemento que procrea y que constituye el inicio y fin de la vida.

Arriba, por encima del vapor y de su cordaje, el cálido azul intenso de los cielos del trópico. Abajo, la mar impávida y de un azul turquí a los costados de la embarcación, tomaba en el horizonte la oscura tinta del acero . . .

Cuando apareció la urna saludaron marinos y viajeros. Todos los viajeros asistían vestidos, en general, con sus mejores ropas, y los rostros compuestos en una expresión melancólica y grave . . . Ya por milagro, como pensaron unos, ya por la mala disposición del peso, como creyeron los más, la caja, descendida hasta el agua, quedó algún tiempo flote; al fin se inclinó de un lado, luego del otro y la mar cerró su boca insaciable y azul sobre fruto belleza. (Díaz Rodríguez, 1982, p.167)

Al volver Belén al mar, estaría retornando a su propia fuerza creadora, a su punto de origen, que ahora abre las puertas hacia la materialización de una nueva vida pero solo en la imaginación y sueños de Tulio. Belén se convierte en su propia fuerza destructora, como madre devoradora y destructora:

La muerte, por otra parte, en su calidad disyuntiva con respecto a la vida simbolizó a partir nuevamente de la mujer reiterando su rol primario para hacer de la Madre-Terrible una distorsión monstruosa de la maternidad, una figura bestial que devora a sus propios hijos o consume ávidamente las entrañas de los cadáveres. (Guerra-Cunningham, 1986, p.6)

Esta entidad se forma en el inconsciente de Tulio. Esto nos permite observar cómo, en el personaje de Tulio, el proceso de formación de la figura de Belén, como novia, deidad marina, ser encantador que embruja, se

transforma, a medida que pasa el tiempo, en diversos momentos que conforman la inconsciencia de Tulio.

Esta representación como elemento del mar, que vuelve a él tras su muerte, y el misterio que muestra este hecho, permite reconocerla bajo el arquetipo de Hécate. Como diosa marina e infernal, definiendo lo femenino por medio de la noche, los muertos y los fantasmas. Belén se convierte en un fantasma que aparece constantemente en las alucinaciones de Tulio.

Nos atrevemos a decir que en Tulio se desarrolla el proceso de formación de arquetipos, de proyección de diversas imágenes que mantienen ciertos elementos constantes o que muestran el pensamiento e imaginación de demás personajes. Por ejemplo, para Tulio a través de sus sueños, Belén es una deidad marina, una sirena, y dicha imagen parece confirmarse con la existencia de esta figura cuando los demás personajes como Martí creen también en la existencia de una sirena. Así, el elemento marino se hace presente en el pensamiento de diversos personajes, permitiendo crear imágenes con caracteres similares.

Y es que el sueño funciona como el medio ideal para que Tulio observe otra realidad, generada por su tristeza, soledad y desconsuelo al perder a la amada. La imagen de Belén varía de acuerdo a la situación en la que es proyectada en el inconsciente de Tulio.

En los sueños de Tulio, Belén es una vez más esa deidad marina que se convierte en una sirena y que se conforma como un elemento que se repite a lo largo de la narración, que logra crear un hilo conductor y de identificación entre los diversos hechos que se narran. Con respecto a esta temática que se hace constante a través del sueño, Chevalier y Gheerbrant (1993) señalan:

Numerosas confrontaciones de imágenes y de situaciones soñadas han testimoniado una especie de temática constante, es decir un conjunto de esquemas eidolomotores, donde series de imágenes diferentes revelan

una misma orientación, los mismos sentimientos, las mismas preocupaciones, así como la existencia de una red de comunicación interna. . . (p.963)

Entonces Belén aparece como deidad, como sirena, envuelta en una atmósfera de misterio, relacionada con el mar, elementos que se repiten y se hacen constantes en la descripción y caracterización de su personaje:

Y el sueño se renovó muchas veces con la visión de la montaña púrpura, en lo más alto de la cual se levantaba la imagen de Belén como un lirio. Tulio no osaba acercarse, temeroso de ver a la novia convertirse en madrepora. Desde lejos hablaba y sonreía a Belén, y ella le sonreía y hablaba. (Díaz Rodríguez, 1982, p.191)

Desde ese día, de vuelta de la mar, lo dominó otra vez el sueño, apenas modificado por algunos caracteres distintos. La novia ya no se cambiaba en laberíntica madrepora. Casi no hablaba, y cuando hablaba sonreía con gestos pudorosos. . . En efecto, gracias a los caracteres distintos y a la repetición del sueño, la fiesta del desagravio de la flores vino a ser el germen y principio de un idilio . . . (p.218)

Al vincular a Belén con la imagen de Hécate, a su vez se le relaciona con las Gorgonas. Nuevamente Belén está asociada con una trinidad o con un personaje triforme reafirmando, así, su conexión con el misterio y posiblemente con lo terrible, con un hada o con una bruja:

Tulio se encontró de improviso en una obscuridad preñada de misterio. El misterio lo aumentaba la circunstancia de aquella muerte en plena juventud y en plena mar, como el extinguirse de una viva exhalación al beso de la onda . . . En el fondo del océano, según el creer de los pueblos, hay pérfidas deidades y monstruos malignos. Tal vez con aquella muerte la mar y sus dioses vengaban antiguas pero inolvidables injurias. (p.186)

Recordemos que Belén, cuando muere, desciende al mar entre algas y las llamadas uvas del trópico, coronas y guirnaldas. Éste se convierte en el primer punto de relación de Belén con las flores.

A medida que su imagen se revela ante Tulio, es comparada con las flores, lo que otorga otra dimensión a dicho personaje:

A muy corta distancia de donde blanqueaba esa cándida flor gigantesca se dilataron, con el asombro del prodigio, los ojos Tulio. En el seno de la blancura chispearon como vivas turquesas dos ojos glaucos: los glaucos ojos de Belén; se agitaron, como pétalos, dos labios, por cuya curva de flor se deslizó el alba de una sonrisa: la sonrisa de Belén; y, en el gran lirio abierto sobre una montaña de rosas, Tulio reconoció a Belén, que lo esperaba, le hablaba, le sonreía. (p.190)

A través de esta comparación queda establecida nuevamente la relación entre la naturaleza y la mujer.¹⁶ Cada elemento de la figura de Belén es vista como las partes de una flor, de sus componentes. En esta primera mención Belén es vista como lirio entre rosas. El lirio tiene una significación especial. Ya que ha sido vinculado con la figura de la Virgen María, representa la pureza y virginidad de la madre de Jesús. Así, el lirio, le otorga al personaje de Belén esas características, logrando exaltar aún más su figura, y describiéndola bajo los parámetros del carácter femenino que representa la imagen mariana.

Luego este lirio pasa a ser una “laberíntica madrépora blanca”, conservando el color de la pureza pero cambiando la forma que tenía anteriormente. Ya no es un lirio sino una planta laberíntica, que abre la

¹⁶ Con respecto a esta relación, Rosa Pellicer (1994): “La transformación de la mujer en flor se debe a la relación, no siempre positiva para los espíritus de la época, de la mujer con la naturaleza, y por tanto, con la vegetación. La visión dicotómica y arquetípica de la mujer bien como un ser frágil y etéreo, “el ángel del hogar”, cercano a la santidad, bien como un ser fatal, tiene su reflejo en la asociación de un determinado tipo de mujer con unas flores y unos colores específicos. A esto hay que añadir que dado que la mujer es una planta, su lugar natural el jardín, jardín habitualmente cerrado que debe ser cultivado por el hombre, de modo que éste se convierte en jardinero y la mujer en flor.” (p.1)

posibilidad del mundo de misterios, de sombras alrededor de la figura de Belén.

Esta relación de la mujer con la naturaleza, a través de su comparación con las flores, aparece en otros personajes femeninos de la novela. Los nuevos personajes que son vistos como flores pertenecen a la familia de Alejandro Martí, quien mima y cuida constantemente su pequeño jardín.¹⁷

Como flor o como deidad marina, Belén Montenegro se convierte en eje motor del desarrollo de la novela y de las acciones de los personajes, en espacial de Tulio Arcos. Su personaje llega a comprender y/o a agrupar diversos caracteres que permiten al lector presentar distintas interpretaciones de su imagen. Para algunos pasajeros en el vapor, Belén representaba una belleza incomparable, una deidad terrenal; para algunas mujeres se trataba de una mujer que se regodeaba en su belleza, sus ausencias en las caminatas en el vapor correspondían a la coquetería de la muchacha. Para Arcos, representaba el amor, la pureza y la tranquilidad; más tarde el hermoso recuerdo e imagen que lo lleva a otros espacios de su mente.

2.- La voz maternal

Si bien no tiene un papel de gran importancia en el desarrollo de la novela, su mención no es desmerecedora de presentación.

La fortaleza y confianza que se puede generar en el personaje de Tulio Arcos nace bajo la mirada y voz protectora de su tía abuela. Podríamos decir que en la breve mención y descripción que se hace sobre la tía abuela, ésta logra encarnar el valor de la maternidad en la obra:

Pero su confianza no renacía, ni se disipaban su angustia y su terror, sino escuchando a la tía abuela. Porque la voz de la tía abuela encerraba para él una gran virtud secreta: lo refrescaba como un rocío, o como un bálsamo. En su voz, muy suave, eran suaves las cosas más duras . . .

¹⁷ Estos personajes serán presentados en páginas posteriores de este mismo capítulo.

pero la suavidad no era un tributo de la voz: la voz servía como al torrente el cauce. (p.174)

Dulzura, tranquilidad y una atmósfera de apoyo brindaba la abuela a Tulio.

Además, la tía abuela representa el pasado y la tradición de la familia. Antepasados gloriosos, que Tulio no conoció o no recuerda, y ante los cuales se siente vencido o derrotado. La abuela recordaba con lucidez, evitando hablar de sí misma, pero dando cuenta de la realidad que poco a poco se ha ido desvaneciendo a medida que transcurre el tiempo:

Muy poco y rara vez hablaba de sí misma. De su propia vida oculta solamente se conocía la imponderable suavidad con que narraba la vida de los otros. De los otros hablaba mucho y siempre: del hermano, de los tíos de su padre y de los contemporáneos de su padre. De modo invariable, por sus reminiscencias, pasaban la silueta y el nombre de algún personaje ilustre. Y de modo invariable, sus narraciones las balbuceaba con un principio ingenuo:

-Tal día, a tal hora, estaba el Libertador. . . (p.175)

Pero a Tulio lo que le interesa es la voz que lo refresque, que lo acaricie y que le ayude a disipar la angustia y el miedo.

3.- La traición de la mujer, fracaso del matrimonio

A medida que se desarrolla la vida de Tulio, su posible locura y otras acciones, comienzan aparecer otras amistades del protagonista.

A Ocampo, Borja y Martí el amor no los ha dejado de lado. Cada uno de ellos ha vivido una experiencia distinta que, a su vez, muestra una imagen distinta de la mujer que representa diversas facetas y actividades. Esto permite, una vez más, observar esos nuevos personajes que se presentan a través de los posibles arquetipos y símbolos que conducen a una nueva interpretación de lo femenino en cada uno de ellos.

En el caso de Borja podemos ver la desilusión del matrimonio y la degradación de la mujer. Borja, amigo de Ocampo, es un ser que le ha servido de gran ayuda. Tiene las cualidades necesarias para lograr lo que quiere o lo que se ha propuesto en la vida. Borja es presentado como una de las mejores opciones para las mujeres de la ciudad:

Aficionado a la música, el primero en el baile y el primero en lo cortés, ejemplo de discreción y muy disertado en el decir . . . Y como su elegancia, ducha en su propia sencillez, la realizaban muy buenas prendas personales y la enjorjaba la riqueza, mariposeaban a su alrededor, ganosas de arder en la lumbre de sus ojos, las más tiernas almas femeninas. (p.193)

Pero fue una de esas almas la que lo cautivó y lo invitó a vivir el amor que, poco a poco, se fue perdiendo y le trajo un final inesperado:

Era, pues, un hombre casi perfecto y dichoso hasta donde es posible. Pero un día prefirió, a ser amado de todas, el serlo de una. Se enamoró, se casó y fue infeliz a la vuelta de tres años. Del blando sueño de su felicidad lo despertaron su mujer y un amigo. Fue el adulterio vulgar con sus vulgares marionetas: el amigo sin escrúpulos y la mujer de cabeza de pájaro y deseos de leona. (p.193)

Así, la primera imagen que tenemos entorno a la mujer de Borja es la de la adúltera, que no reprime su sensualidad y que indiscutiblemente es considerada como una pecadora.

Esta vinculación con el pecado, lleva a relacionar esta imagen con Eva, como la mujer que transgredió el orden establecido y llevó al hombre a la pérdida del paraíso. Así, los principios que debía seguir para permanecer en el paraíso pueden ser vistos en correspondencia con los principios que debía cumplir la amada de Borja durante el matrimonio, para que el mismo permaneciera intacto y perdurara en el tiempo:

En este punto conviene destacar que al personaje literario femenino no sólo se lo sanciona por su participación activa en el ámbito despreciable de la Carne que implica la transgresión de los límites convencionales de la Virtud Femenina. (Guerra-Cunningham, 1986, p.9)

De esta forma este personaje, al contrario de Belén, no es exaltado sino que ha sido satanizado al perder su virtud, encantando y seduciendo a su voluntad a los hombres; por tanto es peligroso, ya que atenta contra los valores morales.

Esta situación lleva a que los demás personajes, como es el caso de Ocampo, no crean en la institución del matrimonio, realizando una crítica a éste, y lo que implica. El adulterio sufrido por Borja representa una situación a la que todos pueden llegar debido a la mala influencia de la mujer, su encantamiento y su capacidad de seducción:

Y luego el hombre se inventó para las gentes pequeñas, muy mediocres o muy nulas. No es para quienes buscan la sabiduría; aún menos para quienes llevan algo por dentro, siquiera sea el más humilde germen de una obra. Para éstos la influencia de la mujer es detestable, si no es una influencia remota como la de una estrella . . . su influencia no es benigna sino cuando es como una influencia de astro. (p. 194)

Nuevamente, el poder del encantamiento se hace presente representando otro símbolo y elemento característico de lo femenino.

4.- El jardín del músico Martí

Caso contrario al de Ocampo, para Martí la mujer es un ser prodigioso, puro, en ocasiones frágil al cual debe proteger.

Su mujer lo ha acompañado en todo momento y su matrimonio ha significado la consolidación de la relación, de la pareja, del amor entre ambos y un punto de fortaleza para la vida de artista de Alejandro Martí:

Casado desde muy joven, su mujer, consciente compañera de artista, protegió su vivo empeño de arte, rodeándolo con una muralla de silencio. Alma abnegada y fuerte de varona, puesta de rodillas en el silencio, adoraba. (p. 199)

De esta forma, la mujer de Martí es vista como un ser provisto de mucha comprensión y a la vez de encantamiento, lo que ha otorgado seguridad al personaje masculino, y con capacidad de brindarle la mayor protección. Ella constituye el verdadero “ángel del hogar”:

Si él dejaba el sueño por la acción, cuando volvía de ésta chorreando sangre, ella vaciaba sobre él sus palabras como ánforas llenas de óleo. Sus palabras eran ánforas llenas de óleo y urnas de silencio, porque ella al hablar, el silencio crecía alrededor de él hasta defenderlo como un baluarte. (p.199)

Esta capacidad de protección, de resguardar al hombre tras sus encantos representados por medio de sus palabras, permiten relacionar su imagen con la visión de la diosa Hécate, en tanto a su poder de encantamiento y hechicería; en esta ocasión dicho encantamiento va dirigido al cuidado del pintor.

La esposa de Alejandro Martí se presenta como un ser con la capacidad de agrupar, de guiar a los que se encuentran a su alrededor hacia diversas situaciones, en las cuales les otorgue amor, tranquilidad, apoyo a su familia, cumpliendo a plenitud su papel de “matrona”. De esta forma su figura estaría relacionada con el arquetipo de Deméter, y a su vez con la capacidad de generar una nueva vida, entendiendo esta nueva vida a través de la reproducción; también por el poder para acompañar y llevar a sus seres queridos a otras situaciones:

Pensaba muy bien que nada podría deshacer su reino, su jardín, su hogar; que éste la seguiría adonde ella guiara

los pies, porque ella lo llevaba en los pliegues de su manto y en sus virtudes de matrona. Y sin vacilar ni un punto acompañó en sus peregrinajes al artista aventurero. (p.199-200)

Como madre se encarga a plenitud de la educación y cuidado de sus niñas vistas como flores y símbolos de pureza:

Mientras él creaba melodiosas flores frágiles en el jardín cerrado de su vida interior, ella cultivaba otras flores – las hijas- como lirios de pureza en otro jardín, cerrado a los vientos del mundo. (p.199)

Sus hijas, como nuevas flores, parecen intocables y estar cubiertas con el manto de la pureza y de la protección, llenas de bondad. Pueden ser vistas pues como doncellas, representando la castidad y la naturaleza intocable. Esta imagen vincularía a las hijas de Martí con el arquetipo de Kore.

Es importante resaltar la dimensión otorgada a la familia como jardín. Al igual que en *Ídolos rotos*, en esta novela el jardín viene a representar el espacio interior, donde se encuentra un refugio y un momento de libertad para los personajes. En el caso de Martí, el jardín es donde encuentra sus melodías y composiciones y, a su vez, la representación de su familia.

CONCLUSIONES

Cada carácter, cada elemento catalogado como propio de lo femenino, conlleva a la formación de las distintas imágenes de la mujer, de sus visiones de acuerdo a la mirada del espectador.

En el modernismo, la mujer toma otra dimensión llegando a encarnar roles distintos, que en ocasiones se asemejan a imágenes anteriores de la mujer, y por ende de lo femenino, que se hacen repetitivas y a su vez muestran nuevos matices de cada ser.

En el caso de las novelas estudiadas de Manuel Díaz Rodríguez se hace presente una galería de las imágenes de la mujer y por ende lo femenino.

La imagen presentada de la mujer, por medio de los personajes femeninos de ambas obras, ejemplifica ese cambio de visión del ser femenino que se ha ido transformando a través del paso del tiempo, y que ha llevado a que la misma adopte diversos roles en la sociedad.

Dichas imágenes son construidas por el espectador, mirada masculina, que recrea y reforma cada visión con su punto de vista particular y en ocasiones influenciado por su experiencia.

La mujer puede presentarse como un ser místico, puro e ideal; pero a la vez vicioso, mezclando lo sagrado y lo profano, juega con su sensualidad, y en ocasiones la esconde, se relaciona con la naturaleza llegando adoptar alguno de sus caracteres, vinculados a la creación y también al origen del desastre o de la tragedia.

En *Ídolos rotos* (1901), lo femenino se define a través de la construcción y creación de varias imágenes de la mujer. El primer amor de Alberto Soria, protagonista de la novela, llamada Julieta, representa para él

un motivo de creación, de fuerza creadora gracias a la pasión que siente por ella. Además su figura es relacionada con un ser devorador, que ha logrado llevar a Alberto a espacios distintos, desconocidos, gracias a su encantamiento.

Se puede decir que Julieta representaría esa imagen que desde la Edad Media representa en algunos espacios la mujer: ser que embruja, que encanta, y que lleva al pecado, menospreciando la sensualidad de la misma y teniendo algunas reservas hacia ella, tal como las tienen los amigos de Alberto en París. Por su parte, Rosa Amelia, su hermana, viene a representar la figura de la mujer del hogar, maternal, que cobija bajo sus brazos a su padre, a su esposo, y que se dedica a cumplir con las tareas propias del lugar. Su ser femenino está marcado por el sacrificio que ha cumplido en su vida: permanecer al lado de su esposo y su padre enfermo, sintiéndose insatisfecha e infeliz. Así, su figura vinculada a la moral y a ciertos roles de la burguesía, representaría valores de la mujer destinada a un solo rol, centro del hogar, sin salir ni atreverse a otras acciones, encarnando la figura de la mujer sumergida en lo tradicional y lejana a la modernidad imperante de la época.

Como seres contrarios pero que se complementan, se presentan a María Almeida y Teresa Farías: María representa la parte racional y sentimental, pureza y virginidad, y la tranquilidad de un amor seguro e ideal; Teresa es la parte sensual, carnal, del deseo tras una atmósfera donde lo místico sirve de puerta al misterio.

María es un personaje que logra ejemplificar la transformación y mediación de una condición a otra de la mujer. Si bien representa el valor de la pureza, de la tranquilidad y la inocencia, su imagen varía a medida que transcurre la narración. En contraste con Rosa Amelia, María ya no es la mujer que se consuela solo con la permanencia en el hogar como pilar fundamental dentro de la familia, sino que también toma parte de otras actividades, es más desinhibida, asiste a reuniones, emite opiniones de

temas no acostumbrados o destinados a la mujer, como por ejemplo sus comentarios acerca de la política, como ejemplo de un cambio de visión de la mujer y de su papel dentro de la sociedad, no solo como eje del hogar sino también en lo que refiere a su privacidad.

Teresa Farías, tras la imagen de mujer devota que asiste con frecuencia a la Iglesia, esconde una mujer que siente con intensidad y que está dispuesta a mostrar su sensualidad. Por momentos juega con su rol de madre para envolver y captar a Alberto, y generar el momento preciso para el amor pasional y el juego con la sensualidad y lo indecoroso. Teresa representa una mujer que es mucho más abierta en sus pensamientos, que parece no temerle al que dirán ni a las recriminaciones de la sociedad, sino que simplemente actúa como cree que lo debe hacer sin prejuicios ni limitaciones.

De manera tal que con la visión de lo femenino otorgada gracias al personaje de Teresa, podemos observar como el rol y postura de la mujer cambia de acuerdo a las acciones que realiza, a la situación en la que se encuentra y que debe enfrentar y depende del espectador. Si bien Rosa Amelia representaría a esa mujer sumergida en lo tradicional, María podría representar un punto intermedio, como representante de la transformación del pensamiento y el rol de la mujer en la sociedad, y Teresa sería el ejemplo de una nueva visión, de un cambio de perspectiva en la que el espectador también ha cambiado y ya no la observa con recelo ante conversaciones de extraños, sino la mira como posibilidad para compartir parte de su vida.

En *Sangre patricia* (1902), la belleza de Belén Montenegro la enaltece convirtiéndola en una diosa intocable. Y se hace más etérea e inalcanzable debido al misterio de su muerte que la lleva al mar, elemento que sirve de medio para transformarla en sirena y/o diosa marina. Su figura va cambiando de acuerdo a las diversas construcciones en las que la logra recrear Tulio, bien sea a través de su imaginación o sus alucinaciones, permitiendo un

nuevo enlace con la amada y generando otras dimensiones a su situación y, en fin, a su propia vida.

Por otra parte, hallamos también a la figura femenina relacionada con la flor. Para Martí su familia es un jardín que permanece intacto, caracterizada por la pureza y el amor. A la par que la crítica a la institución del matrimonio se hace presente dejando de lado la creencia absoluta en éste como medio para asegurar el amor. Sin embargo, se muestran dos imágenes que contrastan entre sí: la esposa e hijas de Martí, aman y viven por su familia, mantienen su hogar enmarcándose dentro de lo tradicional: mientras que la mujer de Borja, rompe con esa tradición de la mano del matrimonio, y simplemente pasa a llevar otro estilo de vida. Quien ha traicionado, en este caso la esposa de Borja, ha roto con los parámetros establecidos para entonces, dejando de encarnar un posible papel de mujer sumisa, encerrada en el hogar y enfrentándose a los demás teniendo como arma el atrevimiento.

La mujer logra recrearse así en diversos momentos, actuando en correspondencia con los cambios que vive y con la influencia del espacio que las rodea, logrando asumir distintos papeles ante la mirada expectante del otro.

De esta forma, por medio de la descripción de los distintos personajes de ambas obras, además de crear varias imágenes de la mujer, se logra exponer caracteres que definen lo femenino. A su vez estas imágenes se han logrado relacionar con imágenes que se asemejan a arquetipos de la femineidad tales como Deméter, Kore, Hécate, y otros como Artemisa, Afrodita, Palas Atenea, entre otras, que aparecen con distintas figuraciones a través del tiempo y el contexto en el que se presentan.

Cada figura representaría una percepción del ser femenino, de sus caracteres, de sus elementos que lo definen como tal; pero, sobre todo, de la caracterización bajo una mirada influenciada no solo por la experiencia

personal, sino también por el contexto en donde se ha formado y desarrollado, en correspondencia con el mismo.

Existen elementos, características que conforman la base de lo llamado femenino, que logran repetirse en los seres que lo ponen de manifiesto. Sin embargo, existen otras cualidades que diferencian entre sí sus representaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, V. (1993). Eva y María. La mujer en la simbología y en la literatura cristiana medieval. En: *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila. p.11-35.

Almandoz, A. (2002). *La ciudad en el imaginario venezolano. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Araujo, O. (1966). *La palabra estéril*. Maracaibo: LUZ.

_____ (1982). Prólogo. En: Díaz Rodríguez, M. (1982). *Narrativa y ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

Argüelles, M. y J. (1989). *Lo femenino*. Barcelona: Lairós.

Belrose, M. (1999). *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Cardozo, L. (1982). *El criollismo, período de estabilización de la narrativa nacional. Una hipótesis*. Mérida: Venezolana.

Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto del símbolo*. México: Fondo de Cultura Económico.

Castro, J.A. (1930). *Narrativa modernista y concepción del mundo*. Maracaibo: LUZ (Universidad del Zulia).

Cirlot, J. E. (2001). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los símbolos*. (4ª. Ed.). (M. Silvar y A. Rodríguez, Trads.). Barcelona, España: Herder.

Debicki, A. (1971). *Sangre Patricia: una novela de punto de vista*. (F. Ugel, Trad.). Barquisimeto: Instituto Pedagógico Experimental.

Díaz Rodríguez, M. (1982). Ídolos rotos. En: *Narrativa y ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. p.3 – 163.

_____ (1982). Sangre patricia. En: *Narrativa y ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. p.163 – 234.

Di Prisco, R. (1995). *La conciencia creadora*. Caracas: La Casa de Bello.

Diccionario de la Lengua Española. (1956). Madrid, Real Academia Española. (18ª Ed.) En: Rísquez, F. (1997). *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila.

Guerra Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. En: *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año XV. N°43. p.3 -19.

Jiménez, J. O. (1979). *El simbolismo*. Madrid: TAURUS.

Jung, C. G. (1984). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (M. Murmis Trad.). Barcelona, España: Paidós.

Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales. (2005). (3ª. Ed.). Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Olivares, J. (1984). *La novela decadente en Venezuela*. Caracas: Armitano.

Palacios, M. F. (2001). *Ifigenia: Mitología de la doncella criolla*. Caracas: Angria / CANTV.

Pellicer, R. (1994). *La mujer como flor. Un tópico en la novela modernista hispanoamericana*. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.155.210.60.15/GCORONA/artic04.htm> [Consulta: 2004, Septiembre 20].

Peña Vial, J. (1987). *Imaginación, símbolo y realidad*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Rísquez, F. (1997). *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila.

Robertson, R. (1998). *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*. Barcelona, España: Paidós.

Soublette, H. (1909, marzo). La mujer en nuestra sociedad I. En: *La Alborada*. N°VI. p. XCI-XCII.

Torres, A. T. (1993). Mujer y sexualidad. La inserción de la mujer en el orden sexual. En: *Diosas, musas y mujeres*. Caracas: Monte Ávila. p.37 – 47.

VOX, Diccionario enciclopédico. (1979). Tomos 1 A/COF y 5 S/Z. (3ª Ed.). Barcelona, España: Bilbiograf.

Vidal, H. (1979). El simbolismo y la prosa modernista. En: Jiménez, J. O. *El simbolismo*. Madrid: TAURUS. p.328 – 341.