

# DUDA Y EXISTENCIA EN *ÍDOLOS ROTOS*

Barreto González, Juan José\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela.

## Resumen

La novela, por ser un hecho semiótico, forma parte de la cultura y la experiencia humana es narrada. Desde el punto de vista de la trayectoria del personaje en el acontecimiento, a través de la narración que lo identifica en una experiencia temporal, podemos interpretar las variadas condiciones que lo convierten en un sujeto de sentido en movimiento en el mundo del texto. Ese movimiento es lo que nos va a permitir comprender su representación, su identidad narrativa como manifestación del sentido relatado, del mundo llevado al relato. En este estudio, entonces, nos hemos planteado aproximarnos a la interpretación de dos personajes en la novela venezolana *Ídolos Rotos*, para comprender su movimiento dentro del sistema relacional de la novela como materialización semiótica de lo que hemos llamado a partir del *sujet* lotmaniano el *sujet* de la in-certidumbre como resaltante en el conjunto de *sujet* en el mundo del texto.

**Palabras Clave:** Existencia en la duda, *Sujet*, Identidad narrativa, Giro semiótico, Cuerpo

## Abstract

The novel, as a semiotic fact, is part of the culture and the human experience is narrated. From the point of view of the trajectory of the character in the event, through the narration that identifies a temporal experience, we can interpret the various terms that make sense on a moving subject in the world of text. That movement is what will allow us to understand their representation, narrative identity as a manifestation of consciousness reported, the world carried the story. In this study, then, we have considered approach to the interpretation of two characters in the novel *Broken Idols* Venezuelan to understand their movement within the relational system of the novel as semiotic realization of what we have called from the *sujet* of lotmaniano *sujet* the uncertainty as highlighted in *sujet* set in the world of text.

**Keywords:** Existence in doubt, *Sujet*, Identity narrative, Semiotic turn, Body

\*Doctor en Ciencias Humanas. Investigador y profesor de la Universidad de Los Andes-Trujillo. Poeta y columnista. Editor-Jefe de la Revista "*Cifra Nueva*". E-mail: inyoinyo@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Agosto-2012 / Revisado: Noviembre-2012 / Aceptado: Enero-2013

## La existencia en la duda

Para trabajar este tema, voy a leer e interpretar fundamentalmente a dos personajes de la novela venezolana *Ídolos Rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez: Teresa Farías y Alberto Soria.

La duda y la existencia son narradas en esta novela. Este tipo de duda, la conocemos, gracias a Charles Peirce, con el nombre de inferencia, o la refiguración de un sentido a otro. Esta refiguración constante de un signo a otro, convierte a Alberto dentro del cuadro semiótico propuesto, en el ser que más duda, oscilando permanentemente “entre varias soluciones cognitivas” (Fabbri, 2000, p.71), cognoscitivas y pasionales. Esto nos conduce a considerar la posibilidad de explicar la pasión de Alberto, como inspiración en la exigencia psicológica de introducir correcciones al pasado que, como ipseidad artística, lo afecta a través de lugares y autores (Florencia en su arte, Miguel Ángel, ahora Giorgione y Beethoven a través de un recuerdo grabado en su memoria “no se sabe como”) y, desde tales correcciones, *vivirlas en una vida futura*, siendo este proceso de identidad efectiva generativa de la presunción de que en él o frente a él se abrirán las puertas de la gloria. Nos expresa Fabbri, sobre la inferencia peirceana, lo siguiente:

La idea de Peirce es que la duda se caracteriza por el hecho de que para pasar de un signo a otro es necesario algo más. Las inferencias dudosas se producen cuando las operaciones que ponen en cuestión los conocimientos provocan un *estado insostenible*, por lo que es preciso obviar esa situación, calmando esa *turbación*, recuperando la calma necesaria para avanzar en la vida. Como vemos, ya no estamos en el terreno de la lógica simbólica: la operación inferencial es un modo de calmar la turbación constitutiva del hombre (Fabbri, 2000, p.71).

En *IR*<sup>1</sup>, Alberto es símbolo de una turbación permanente, nos hace recordar al hombre-incertidumbre en la constitución de su mismidad como el modo relacional de sí con el mundo. Se va configurando el *sujet*<sup>2</sup> de la *incertidumbre* en una ciudad-mundo que no le permite calmarle. La incertidumbre gira en ella y su existencia temporal lo lleva a la fuga, al autoexilio, buscar la certidumbre de la vida en otro lugar fuera del lugar al que pertenece: su lugar lo puede asfixiar y la superación posible de ese espacio de lo insostenible es salir de él. No existe lo que vamos a llamar el *sujet* estancado. El *sujet* sería la capacidad de pasar de un sentido a otro, y también, de desbordar fronteras en su desplazamiento, garantizando la narratividad de la teleología del sentido, su crecimiento. Al configurarse una trayectoria narrada, el texto con *sujet* contiene tres características: a) dirección, b) realización del movimiento y, c) posible desviación de la trayectoria. Este movimiento del personaje tiene que ver con la mimesis de la acción y del propio personaje en el relato.

La aspiración mayor de Alberto Soria se narra a partir de la turbación semiótica que sobre él ejerce Florencia: Miguel Ángel se ha convertido en su ideal entrevisto, rectificado “años más tarde”. Primero, quiere continuar la obra inacabada del gran artista, luego quiere interpretarla, pero este “querer” anda todo resquebrajado por la incertidumbre. Su disposición a hacerlo ha sido disminuida por una cotidianidad que *desarma la voluntad*, a diferencia de Emázabel que, en el lado de los inconformes, “mantenía su voluntad armada

1 Esta será la forma de citar la novela *Ídolos Rotos*. Usamos la edición correspondiente a Biblioteca Aya-cucho, Caracas, 1982.

2 El *sujet* es un valioso concepto propuesto por I. Lotman que nos permite concretar la identidad del personaje en un acontecimiento específico y debe ser considerado este *sujet* como el personaje en tal acontecimiento cuyo sentido pudiera afectar su carácter. La consecuencia es que podemos interpretar al personaje convertido en *sujet* en su recorrido por el mundo narrado: “El *sujet* siempre es un camino: la trayectoria de los desplazamientos de cierto punto en el espacio del modelo de la cultura” (Lotman. 1998:120).

como siempre” (IR:142). Alberto Soria es como la mimesis ascendente de aquellos seres con una doble incapacidad y sin heroísmo para “levantar intrincados castillos en el aire y luego copia(rlos) sobre la tierra firme” (CP:6. 289).<sup>3</sup>

La patria y Alberto han girado a lo pérfido. Aquella nobleza de su pasado ya no es posible. La patria también es la mujer pérfida que se burla del artista. Su semiosfera (Lotman, 1996) actúa sobre el cuerpo y este cuerpo se apasiona. Crece la presunción de creerse aquél artista burlado por su amante, amante que pierde su elevación como mujer ideal para convertirse en la pérfida traidora. De tal manera, Alberto-Miguel Ángel quiere continuar la gran obra hasta que se pierde el efecto de esa pasión; Alberto-Giorgione-Beethoven se vería traicionado por el barbilindo Pepito Vásquez y María. Entonces, la historia trata de girar hacia atrás y hacia adelante al mismo tiempo. Este movimiento es imposible en el sistema temporal lineal. Ambos movimientos en este sistema no pueden coincidir en el mismo instante: ahora soy otro mismo que era antes y seré también después mi otro. En la novela la pasión por el otro se resuelve en Alberto: “continuar” o “interpretar” a Miguel Ángel. O frente a la historia del *otro* novio, llamando a María, María Luisa, como no la llama ese otro.

Este sentido de la pasión, al no poder ser el otro, produce un *sujet* que podemos denominar *intento de corrección del pasado*, expresado en un redoblamiento del acontecimiento vivido por *otro en mí*, traducido a la memoria desde esta particularidad, también está presente en el círculo de intelectuales del Taller al pretender volver al pasado glorioso de Bolívar y, en Alberto, cuando cree que María puede creer que él hace lo mismo que *otro* (Pepito Vásquez). Así, pues, la Pasión generada por el impacto Florencia, también se prolonga

como la Pasión de la Ciudad Nativa por convertirse en una Ciudad Ideal, traducción a la esfera artística como la posibilidad del reconocimiento a los artistas gloriosos (Taller) y estos últimos, reconociendo a sus mujeres ideales; en la esfera política, como espacio colmado de instituciones justas y, finalmente; en la esfera familiar, un espacio redimido en la felicidad y no en la incertidumbre de su grupo por el incumplimiento de sus promesas. El pesimismo de los pesimistas es que la realidad de los hombres inútiles los arrastra y el acoplamiento de estos últimos es porque pretenden la continuidad de ese mundo. La acción humana y su afectividad por un mundo que, al igual que Alberto Soria, ha sido poseído por la *incapacidad* adquirida para alterar su condición, y su inestable candidez es amenazada y eliminada. Recordemos la siguiente escena:

— ¡Y nosotros que teníamos la candidez de pensar en el arte como un medio de regeneración política! ¡Blasfemos!...  
¿Ves? ¿Ves? Por aquí pasó la Bestia, la gran Bestia impura. ¡Ah, la Democracia!  
¡Nuestra Democracia! ¡Nuestra *santísima* Democracia! (IR:162).

Se configuran narrativamente dos *sujet* en la esfera política que, como unidades discretas la hemos traducido como leyes semióticas, direcciones de sentido. El *sujet del acoplamiento y el sujet de la candidez*, este último será reducido por lo que hemos llamado ley del pesimismo, solamente adversada, en el estrato del Taller, donde se ha pensado el arte con Emazábel, “como un medio de regeneración política”. La ruta de tales *sujet* en el tiempo de la historia narrada es diferente. El poder-hacer cambiar el mundo ha sido reducido enormemente, valga el oxímoron, porque la novela es una poética narrada de esa incapacidad, ratificada con el “Y yo nunca, nunca realizaré mi ideal en mi país. Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria...” (IR:162).

Es así como la turbación semiótica en Florencia no se resuelve en la ciudad nativa con la “gran” obra del estatuario, impedido,

<sup>3</sup> Hemos citado los cuadernos de Charles Peirce del modo como lo hacen los especialistas en este interesante “filósofo de los signos”: (Collected Papers: Volumen y el Párrafo correspondiente).

desde su misma pretensión y dudas, *para* resolver la incertidumbre de sus vacilaciones perennes, vacilaciones más o menos presentes en sus compañeros de existencia, resueltas en unos y otros de manera diferente pero cuyo enclave lo constituye la trayectoria narrada de Alberto Soria.

Entre esos tres grandes momentos, salir de su ciudad, regresar a *la* patria y el “Vámonos. Aquí nada hacemos” de Romero, se relata desde un ahora (el regreso de Alberto a su ciudad nativa) un antes, un ahora y un después de una historia personal y colectiva, donde la identidad de sus experiencias correspondería, como diría Ricoeur respecto a la relación identidad personal y colectiva, a “la identidad dinámica propia de la historia narrada” (Ricoeur, 1996, p.147). El novelista ha construido las memorias de un país “ineficiente” a través de la identidad de sus personajes.

El después ha quedado narrado como el ahora de “Finis Patriae”, el ahora como la posibilidad de cambio de dirección y el antes, como el inicio del viaje hacia lo que podría hacer cambiar en tres giros claves: 1.- El drama perfecto, 2.- La nueva sensación y, 3.- La turbación en Florencia. La vida es un giroscopio semiótico. Al narrarse ese movimiento, al meterse en el relato humano, ese movimiento se hace simétrico, es decir, gira en una trayectoria ordenada en el relato, reduciendo la nube de probabilidades en el relato acabado, donde ha sido registrada en sus distintos lenguajes esa posibilidad de existencia humana.

*El cuerpo funciona como un giroscopio semiótico con un movimiento que se hace discreto en los acontecimientos narrados a través del tiempo experimentado en esa historia de identidades personales convertidas en mundo. Sin duda, el giro narrado que nos lleva a otros es el de Alberto Soria. Son giros reconocibles en los distintos espacios o esferas semióticas que constituyen el mundo del texto, mundo del texto que se nos entrega “como ya cumplido”. Convención textual de*

un mundo habitado y habitable. Al respecto, nos indica Lotman:

Este pasado se ilumina en el momento en que pasa de un estado de incompletud a uno de completud. Ello se expresa en particular en el hecho de que todo el andamiaje del desarrollo de la trama se da al lector como pasado que aparece también como presente, y como convencional que, al mismo tiempo, aparece como si fuese real. La acción de una novela o de un drama pertenece a un tiempo pasado respecto del momento de la lectura (Lotman, 1999, p.204).

Desde el presente nuestro, esta novela se proyecta a nuestro mundo y desde nuestro ahora podemos interpretarla. Ya dejaremos para más adelante una reflexión sobre las relaciones del mundo del autor y del mundo del lector mediadas por el mundo finito de la novela (él, la novela y nosotros), pero, se ha concretado la situación de leer un texto como leer *un* mundo en ese texto y, como leer *el* mundo desde ese texto.

### **No hay pasión sin cuerpo giroscópico**

Es la vida de seres imaginarios en un mundo imaginario que se convencionaliza como relato. A medida que cambia ese mundo narrado, también cambia la existencia. En toda acción, quien la realiza revela una imagen y, tal imagen, se revela como identidad de ese *ser* en la acción y en el tiempo narrado: esa imagen en ese “ahora” narrado constituye un *ser* experimental<sup>4</sup>, *hacia* el acontecimiento experimental en ese cuadro semiótico, en ese instante captado por la narración, instante que puede o no permanecer como efecto de sentido en el tiempo, como pasión.

4 En la semiosfera viven todos los signos, incluso los que se comienzan a experimentar. Pero, para que esto sea posible es necesario poseer un lenguaje que nunca es previo a tales formaciones semióticas. Por ello, señala Lotman, “Como todo lenguaje, el del *sujet*, para transmitir y modelizar un contenido, debe de estar separado de ese contenido” (Lotman, 1998, p.211). Este contenido lo otorga el acontecimiento narrado. Entonces, el personaje en un *sujet* n en el acontecimiento, ha comenzado a narrarse y queda sujeto a los cambios o no en o de ese acontecimiento.

Sólo alguien que puede convertir la pasión en una acción, convierte la mismidad en ipseidad, en la relación de un cuerpo con la otredad, con un afuera semiótico, de su cuerpo, de su casa, de su ciudad, etc. Afuera que pudiera convertirse en un adentro. Dos cuerpos, aún afectados por la misma acción, no se apasionan idénticamente. Esto, nos lleva a subrayar lo siguiente: “no hay pasión sin cuerpo”, comporta una percepción del cuerpo apasionado. “La pasión origina, por ejemplo, cambio de estados físicos del cuerpo”, o mejor dicho, “nos muestra un intercambio de las configuraciones de organización del cuerpo, por un lado, y de las concatenaciones más abstractas de significado, como la modalidad o el tiempo, por otro” (Fabbri, 2000, p.p.67-8).

La pasión de Alberto en torno al arte se comporta como un traer desde un tiempo pasado, ser continuidad a través de sí, de su mismidad, *para* un querer ser como aquellos grandes artistas, querer-ser interrumpido o reducido por un poder-no ser, dado por su creer oscilante. El cuerpo mismo creará ser otro, querrá ser- otro. Esta identidad no es ignorada en la dimensión narrativa. La identidad de un cuerpo en un sí mismo y su alteridad sólo son posibles si se narran en una experiencia temporal, planteando la conjunción-disyunción entre mismidad e ipseidad como una cuestión de “la permanencia en el tiempo” (Ricoeur, 1996, p.109). La trayectoria de una identidad narrada se convierte en el cómo se en-trama un ser particular o colectivo en la acción humana y de las pasiones. De tal manera que, Ricoeur nos propone resolver la noción de identidad narrativa en relación a la identidad personal en sus perplejidades y paradojas con la teoría narrativa justificada “en la función que ejerce entre el punto de vista descriptivo sobre la acción (...) y el punto de vista prescriptivo” (Ricoeur, 1996, p.109). Entonces, nos remite a la mismidad como un concepto de relación y de “una relación de relaciones”. Veámoslas:

1.- Existe una identidad *numérica*. Cuando nombramos dos veces la cosa

que designamos narrativamente por un nombre invariable se constituye, se configura como “una sola y misma cosa” permitiendo autodesignarse como o asignar “la misma cosa dos o *n* veces”. Alberto es Alberto, Pedro es Pedro y así sucesivamente. Esta identidad se disipa temporalmente en Alberto Soria cuando se representa imaginariamente al otro como su otro-pasado, o cuando le “asaltaba el temor de que la sombra se hiciera visible a María, de que esta viera en el amor de él una copia del amor pasado; de que María a través de él, como a través de un cristal, estuviese contemplando la imagen del *otro* (...)” (IR:105). De allí piensa nombrarla “como el *otro* nunca la nombró”: María Luisa. Para no coincidir con el nombre del *otro*, su pasado y su vida vivida.

2.- La identidad *cualitativa* la comprenderemos como “ semejanza extrema”. Pongamos el ejemplo de Mario Burgos y Antonio Del Basto. Ambos son portadores de la misma moda. Podemos intercambiar sus trajes y en tal sustitución “no hay pérdida semántica” (Ricoeur, 1996, p.110) Esta identidad cualitativa, para nosotros funciona desde la ipseidad en Teresa Farías, al considerarse como *lo mismo* a Mario Burgos, Alberto, Matilde Urrutia. Los tres son el París ansiado por ella. El cuerpo viene del lugar semiótico de una cultura, al poseerlo, se posee tal lugar. Desde una mismidad como relación de relaciones, se posee al otro como ipseidad igualada a otros.

3.- Aquella serie de cambios débiles “que, tomados de uno en uno, amenazan la semejanza sin destruirla”. La identidad de “continuidad ininterrumpida del cambio” que no se destruye, también plantea la identidad como “un principio de permanencia en el tiempo” (Ricoeur, 1996, p.111).

Con esta tercera característica del *Idem* propuesto por Paul Ricoeur, llegamos a una definición que nos interesa subrayar. La comprensión del *carácter* como:

(...) conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona. En

este aspecto, el carácter puede constituir el punto límite en que la problemática del *ipse* se vuelve indiscernible de la del *idem* e inclina a no distinguir una de otra. Por consiguiente, es bueno preguntarse acerca de la dimensión temporal de la disposición: ésta repondrá más adelante el carácter en el camino de la narrativización de la identidad personal (Ricoeur, 1996, p.115).

Esta sería la forma irreducible, de permanencia en el tiempo que responde a la pregunta ¿Quién soy? El carácter se convierte en el qué del quién. La teoría de la acción distingue entre lo que alguien hace del que lo hace dentro de una experiencia temporal y espacial, pasando por la dinámica de la adscripción. Es el *sujet actuando y/o apasionado*. Las disposiciones duraderas del carácter también lo son, porque contienen su historia, es una manera de existir narrada donde la *costumbre* y las *identificaciones adquiridas* contienen la dimensión de afectividad de alguien en la apertura relacional con el mundo narrado, relaciones que nos permiten reconocernos y que nos reconozcan como persona.

Enfatiza Ricoeur: “la costumbre proporciona una historia al carácter” sedimentando la mismidad, la recubre para “abolir la innovación que la ha precedido” confiriéndole “la especie de permanencia en el tiempo que yo interpreto aquí como el recubrimiento del *ipse* por el *idem*”, el yo mismo se enuncia (o es enunciado) como si mismo. La disposición duradera de una costumbre constituye un *rasgo*, siendo “un signo distintivo *por el que* se reconoce a una persona, se le identifica de nuevo como la misma” (Ricoeur, 1996, p.116).

La costumbre es la disposición temporal de una innovación, es su sedimentación en el cuerpo mismo. La narración puede desplegarla en el tiempo. Esa innovación viene de lo otro, en la relación con un *ipse* que posiblemente se sedimente en un *idem*, se recubre en éste último. Entonces, a las disposiciones duraderas, habrá que

agregarle “el conjunto de *disposiciones adquiridas* por las cuales lo otro entra en la composición de lo mismo” (Ricoeur, 1996, p.116) tejiendo los valores en que una persona y una comunidad se reconocen en sus espacios habitados. Venir de otro espacio (o ir a otro espacio semiótico), condición del *sujet* móvil, contiene la posibilidad de introducir nuevas identificaciones, adquiridas en el espacio semiótico anterior, e introducir en el nuevo espacio tales identificaciones presentadas como innovación semántica, despertando la pasión de la curiosidad o de deseo de posesión de ese cuerpo introductorio de la pasión, cuerpo/signo actuante sobre otras identidades. Todo cruce de frontera puede despertar una pasión, en el que cruza la frontera o, el impacto de este cruce, en el otro habitante de ese espacio.

Se activan en la novela, una teoría de la acción para leer a los personajes como *sujet* poseedores posibles y experimentales de un carácter en una trayectoria de los espacios habitados. Esto también nos permite entender y comprender mejor la trayectoria de los personajes y cómo se adscribe su identidad narrativa, la riqueza semiótica de su representación experimental en el mundo habitado y habitable.

### Cambios en las disposiciones duraderas

Algo actúa sobre alguien, este alguien adquiere una pasión, adquiere una identificación y esta identificación innovadora entra o no a formar parte de su carácter que, como disposición duradera discurre en el tiempo. Hay adquisiciones que no saben leerse inmediatamente o en un lapso particular, como el caso de Alberto Soria respecto al “drama perfecto”. Pero este drama se convierte en la trama de un carácter inconstante, caracterizado por una constante crisis en la dimensión pasional, en lo *adquirido*.

La falta de disposiciones duraderas colocan a la costumbre en un estallido personal producido por la incertidumbre entre lo que viene de fuera y lo de dentro,

metaforizada esta incertidumbre en forma particular por el propio Emazábel, en París, para la identidad colectiva de los intelectuales: “De vuelta a la patria, uno y otros, así los que viven en la ociosidad como los que vivimos en el trabajo, iremos a dar tal vez en una misma encrucijada oscura” (IR:15). En tal encrucijada van a coincidir los compañeros de existencia en una ciudad “inmunda y bella”. Dicho de otro modo: al salir por primera vez de su ciudad nativa Alberto es dueño de una costumbre, de una identidad narrada, que un narrador adscribe. Previo al viaje de salida y después de su llegada a París, otra ciudad, se insinúa un nuevo espacio semiótico, lo invade una nueva sensación.

Después, el viaje a Florencia produce una *turbación* que ya la podemos leer como una identificación adquirida (el deseo de ser artista) como el deseo de ser-otro. Al llegar a París, de regreso de Italia, se dedica con ahínco, abandonando sus estudios de ingeniero, a su trabajo de Artista con una auxiliar-amante y contando con Iglesias “y un artista notable maestro de Iglesias” (IR:12). Con su primera obra gana un premio. Años más tarde, ya en su ciudad nativa, “comprende” que no puede continuar la obra de Miguel Ángel. Nos preguntamos, en qué consiste, entonces, la innovación de la costumbre a partir de esta presunción adquirida por la turbación que ejerce sobre él y Magriñat una ciudad-arte: Identificarse con un modelo, con un ideal. Con una gloria, hacerla suya, adquirirla.

Florencia es el punto de partida de una innovación. Previos, en el tiempo, el “drama perfecto” y la nueva sensación. Hasta años después, comprende que no puede continuar la obra de Miguel Ángel pero se ha sedimentado el efecto inicial de la alteridad, la otra ciudad, en un adentro calamitoso que se traduce como la búsqueda de la mujer ideal, tras el recuerdo de la vida de Giorgione-Beethoven, adquirido “no se sabe dónde”. Esta designación ha sido narrada como experiencia temporal, como adquisición desde un querer ser-poder-ser (Miguel Ángel → Alberto / Giorgione →

Alberto). El trato con el mundo y el sí mismo está signado por la crisis de la dimensión pasional. Esto se logra en la novela, porque su dimensión narrativa se despliega sobre la imposibilidad de salir de la “encrucijada oscura”, imposibilidad misma que tiene como fondo la posibilidad de salir de ella, posibilidad simbolizada por el Taller, como espacio que reúne a los intelectuales de poca voluntad liderizados por Emazábel y, por Teresa, como posibilidad de convertirse en “la mujer ideal” doblemente poseída por Alberto, como cuerpo y como imagen estética.

No olvidemos que, de vuelta a la ciudad nativa, Alberto Soria ha escuchado de “unas voces” hablar de Teresa Farías (IR:6) lo que hemos llamado una relación de “poco trato”, escuchar hablar de alguien que conocemos poco o apenas conocemos: la esposa de Julio Esquivel, dicen, anda con Mario Burgos. La influencia o acción mutua Alberto ↔ Teresa se va a acentuar desde la pasión de la curiosidad que ambos despiertan. Hay otras identidades narradas.

Nos interesa comprender la identidad personal de Teresa Farías como quien más se acerca al modelo de “mujer ideal” buscado por Alberto Soria, a quién Alberto cree reconocer recién llegado a su ciudad, en su segunda salida, como “una turca de Estambul” simbolizando de entrada los signos de la ciudad ideal configurados en su identidad personal. Alberto cree reconocerla. De inmediato se turba aún más porque dudará sobre ella, ella también se fijará en Alberto “con la misma tenacidad que él en ella” (IR:28).

Quedan *turbados* mutuamente, actúan entre sí produciendo el efecto y este efecto también será narrado en *Ídolos Rotos*. Mientras los seres primitivos violarán las extrañas estatuas y respetarán al Fauno cazador, María se encargará de destruir la escultura inconclusa de la Diosa Teresa Farías, cerrando el ciclo narrado de las mujeres de Alberto Soria: María, diosa del niño (Venus de la inocencia) → Teresa, diosa del artista, mujer ideal (Venus no concluida). La narración

resuelve cómo los sujetos que actúan entre sí para producir la pasión, sean los mismos identificados con los nombres propios de Teresa y Alberto, permitiendo también mantener en tensión la cuestión del trato entre ellos, trato que podría perderse o acentuarse. Entonces, es la narrativa de una identidad lo que puede resolver y modelizar la relación de las relaciones, donde los personajes con *sujet* móviles son distinguidos en sus pasos por los distintos espacios, dotándolos de un sentido, sentido que se va complicando de acuerdo a la configuración de la trama, donde no serán idénticos entre sí por estar sujetos a una determinada ordenación temporal y de cualquier otra índole.

En esta lógica participa el estallido y la gradualidad que no tienen porque proponerse narrativamente en todos los espacios, ni tampoco coincidir. La historia en el relato es la historia de esa identidad. De esta forma, el personaje habita el mundo a la manera del texto del mundo, convencionalizado por la Literatura.

### **Teresa: cambios de trajes y alma**

El encuentro entre Alberto y Teresa abre otras posibilidades en torno a las identidades adquiridas por ambos. Inicialmente se reconocen como lo que saben de cada uno: Teresa, la querida de Mario Burgos (que Alberto recuerda por las voces en el tren de llegada). Alberto, el artista que recién llega a su ciudad (Teresa lo reconoce por las noticias de los diarios sobre su premio en París). Todo esto pasa por la necesaria comprensión de la identidad personal de Teresa Farías en el conglomerado de identidades relacionadas en la historia colectiva del mundo en *Ídolos Rotos*.

Toda identidad se vierte sobre un cuerpo como una identidad narrada, se convierte en experiencia del pensamiento donde se resuelve o no la incertidumbre de ese cuerpo en el mundo. De aquí se genera en el Arte y la Literatura, como campo experimental de la libertad humana, la riqueza

del *sujet*. Existen *sujet* que no están atados a un mismo espacio (como sería el caso de Rosa, en el espacio familiar, atada entre su marido y su padre), adquieren en su identidad narrada, la capacidad de “cambiar de lugar en la estructura del mundo artístico y cruzar la frontera” (Lotman, 1998, p.193).

Lo anterior, hace de Teresa Farías una *heroína móvil* capaz de atravesar las fronteras de una ciudad, espacio semiótico de esferas en lugares discretos, también dotados semióticamente, configurando las identidades personales en la colectiva, poblándose este espacio “de numerosos héroes ligados y contrapuestos de diversas maneras” (Lotman, 1998, p.193). Por qué Teresa Farías se configura como una *heroína móvil*? Es el *sujet* narrado que atraviesa la ciudad, “engañándola”. Es capaz de atravesar sus fronteras (Esfera de lo religioso, político, familiar, artístico, moral) siendo lo mismo y lo otro, o mejor dicho, la mujer es la *misma* y es *otra* en su identidad narrativa, identidad que dentro de las vacilaciones de Alberto Soria el narrador colabora en descifrar: “Teresa, la piadosísima, engañaba a toda la ciudad, y él contribuía al engaño” (IR:135), y lo lleva a una nueva experiencia, la experiencia de la amante, como pausa de vida: “Nunca Alberto se había sentido vencer del amor como entonces” (IR:132).

En la ciudad nativa, en una de sus orillas, está el Taller del artista. La esposa de Julio Esquivel, la ferviente “terciaria”, la querida de Mario Burgos, la madre de dos hijos, la admirada por el padre Flórez, la princesa de Estambul, la Venus que cambia “su alma simple y riente de pagana (...) por un alma nueva y nada simple de católica”, que “pareció cambiar (...) de trajes y de alma” (IR:128) irá al taller: Venus *quiere* ser Venus. Es el trayecto narrado desde el ardor seráfico al ardor voluptuoso. De la cofradía de la Adoración Perpetua a la cofradía de la adoración artística:

(...) 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! (IR:128).

El cuerpo de Teresa es el cuerpo de la ciudad. ¿Puede, entonces, convertirse Teresa en la ciudad ideal, inmunda y bella. En la ciudad que engaña? Esta mujer sacrílega y voluptuosa llega a Alberto empujada, entre otras, por una fuerza enormemente seductora, o doblemente seductora: Alberto es un joven que recién llega de París, es un hombre, es el hombre creador de “la Ninfa deliciosa” (París + hombre + artista) considerándolo, como ha considerado a Matilde Urrutia, “un ser privilegiado” (IR:132).

Es decir, en Teresa Farías se hace costumbre poseer a los seres privilegiados, cuestión que nos permite reconocerla como la persona cambiante de alma y de trajes, configurando el carácter polisémico de este *sujet* que se hace *mujer capax* con un poder de acción-pasión, poder expreso de su ingreso a un nuevo orden simbólico, subyacente, para nosotros, en el mundo del texto, orden generador de Teresa como *sujet* superador de las prohibiciones estructurantes del mundo de la ciudad y, en su recorrido semiótico, traspasa sus fronteras internas, fronteras que consolidan, disminuyen o hacen desaparecer las incitaciones simbólicas de lo prohibido: sin mucha incertidumbre, ella recorre la ciudad.

Teresa es el cuerpo capaz de ingresar a lo prohibido, de conectar dos esferas incomunicadas: la sagrada de la religión y la profana de la voluptuosidad. Esta identidad constituye la capacidad de adquirir *lo otro*, convertirlo en costumbre, poseerlo a través del tiempo. Esta costumbre hecha, adquirida, es rasgo de un modelo posible de cultura: La cultura propia no es la única, no se contrapone a lo otro, sino mejor, se dispone a hacerlo propio: es la amante de una devoción, la del cuerpo de Cristo, capaz de amar a otro para poseerlo desde la culpa. El doble de la monja,

la beata voluptuosa que puede adquirir otros cuerpos, es la ninfa cazadora de lo exótico, así como lo es de la plegaria. Y esta amante resuelve no unir estos espacios como cultura, no es su intención. Los une como goce del cuerpo que goza en el trayecto que va desde la devoción al pecado.

Hábilmente el narrador de la novela nos muestra a Teresa de vuelta a la ciudad, luego de encontrarse con Alberto en la playa de un pueblito cercano y de exponerse gozosamente “a las ásperas caricias de los vientos y el agua del océano”, de vuelta a su cotidianidad: amigas, vida y hábitos piadosos, a “sus copiosos y delicadísimos baños de perfume y de leche”, “como si fuese una de sus prácticas devotas”. Obligados por la importante producción de identidad efectiva sobre Teresa Farías, y de dónde provienen tales identidades adquiridas, debemos citar en extenso lo que sigue:

Esos baños, los de leche en especial, se los había recomendado, como el mejor medio de garantizar el precioso blanco mate de su piel, una de sus más íntimas amigas: la señora de Urrutia, íntima a su vez de la Riguera y la Vindas. La Urrutia era entusiasta por esos años, y los tomaba con frecuencia. La idea de tomarlos le vino de leer en cierta ocasión, estando en París, que Paulina Bonaparte no podía privarse de ellos, y con ellos la princesa logró mantener siempre lozana y provocativa su blanca y mate carnación de voluptuosa. Y Teresa acataba cuanto venía de labios de la Urrutia, como si cuanto venía la Urrutia dijera estuviese revestido de una autoridad irrefragable.

El ascendiente que sobre Teresa ejercía la Urrutia no emanaba de la persona misma de ésta, sino la seducción de algo que la rodeaba como una aureola. (...) Pero entre el juicio de Teresa y la persona de la amiga flotaba una densa nube de turbadores misterios. Su amiga había viajado mucho, conocido casi todas las ciudades europeas, vivido largos años en París, y, sobre todo por esto, la veía Teresa, con los ojos de su imaginación, rodeada del misterio de innumerables cosas desconocidas y bellas, de infinitas

cosas lejanas, fascinantes y dulces. Teresa, igual a tantos otros que no traspusieron jamás los límites de su patria, se representaba a París como el más acabado resumen de cuantas delicias y primores abarca el Universo” (IR:131-2).

Las identidades adquiridas contienen memoria. Expresan la historia, en el nivel del relato de cómo se han configurado en ese cuerpo-mismo que las ha adquirido y cómo las ha adquirido. Estas adquisiciones, ya lo hemos dicho, conforman el carácter, y se comporta como aquello que en la dimensión narrativa y temporal, contiene “la dialéctica de la innovación y de la sedimentación” (Ricoeur, 1996, p.117). En el marco del relato novelado de un mundo y el *sujet*, desde un presente, se relata lo adquirido, colocado en el pasado, se convierte en costumbre o innovación sedimentada, y desde un presente se relata lo que se está adquiriendo como identidad, es decir, la novedad.

La novedad puede producir un estallido personal, un cambio de dirección propenso a convertirse en futuro, en un nuevo sedimento de identidad. Los baños de leche que ya era costumbre “por esos años” de la Urrutia, son adquiridos por Teresa. A su vez los convierte en costumbre, costumbre que, como innovación, fue adquirida por la Urrutia al leer “en cierta ocasión, estando en París, que Paulina Bonaparte no podía privarse de ellos”.

Notemos que se produce un proceso que podemos llamar *incitación* semiótica de la innovación. Un signo nos comienza a afectar. Una costumbre ya adquirida en otro (Paulina) se sedimenta en un cuerpo (Urrutia) que otro (Teresa) toma como novedad que también sedimenta como costumbre. Una acción de otro atrae y esa identidad nueva, esa otredad es traducida a la mismidad del atraído. Es el relato capaz de traducir la otredad como costumbre: la identidad narrativa se construye como continuo semiótico, la semiosfera de los signos es traducida a una historia personal y/o colectiva.

Teresa es el lazo que permite narrativamente simbolizar la unión semiótica de lo exótico, identidad de otros (París) y su voluptuosidad dirigida por la dinámica del ocultamiento, cambia de trajes y de alma pero sigue siendo la misma Teresa en sus espacios de vida familiar y social. Se hace capaz de convertirse en *sujet* de la costumbre en cada uno de ellos: esposa de Julio Esquivel, madre de dos hijos, madre cuidadora de ellos cuando enferman, visitadora de otras familias, piadosa devota terciaria, amante de seres privilegiados otorgantes de la identidad imaginaria de su París, voluptuosa.

A diferencia de Alberto Soria (el hombre de las veleidades permanentes), Teresa Farías logra establecer como costumbre, rasgos de las identidades de otros. La costumbre a su vez, por ser un estado semiótico de lo gradual, produce un mensaje inicial especial: la certidumbre. La nueva sensación se traduce como signo que ha producido un efecto, justamente por esto, se pasa de la curiosidad a la posesión, de la pasión (curiosidad) se pasa a la posesión, acción generadora de costumbre. Matilde Urrutia ha vivido largos años en París y Teresa la ve “con los ojos de su imaginación, rodeada del misterio de innumerables cosas desconocidas y bellas, de infinitas cosas lejanas, fascinantes y dulces”.

Va de la pasión del Santísimo, a la pasión de Alberto, de la pasión de Mario Burgos a la pasión de Matilde Urrutia. Se apodera de ellos, actúa y los hace *suyos*. Y, para ello, debe atravesar la ciudad semiótica, apoderándose de seres y objetos para adquirir aquella innovación que viene desde un afuera. *Ha sustituido el viaje por la adquisición de los viajeros y/o de sus rasgos estéticos*. Así se convierte en habitante imaginaria de París: de allí la curiosidad que le despierta el recién llegado. Se apodera de la ciudad, engañándola: todavía no ha adquirido la capacidad de actuar abiertamente:

Creyente, angustiosos conflictos morales y mil oscuros temores la sobrecogían cuando en medio de sus prácticas

devotas la rozaba el pecado con sus alas de fuego; pero conflictos y temores, en realidad aumentaban su deleite enfermizo, haciéndola ver el pecado mayor y más dulce. La devoción, los múltiples ejercicios de piedad, el ir y venir de templo en templo, de capilla en capilla, la misma atmósfera de esos lugares en donde el ruido y la luz dormitan en perpetua penumbra, eran así, como los cuidados que prodigaba a su belleza, otros tantos medios de exaltar su poder voluptuoso (IR:130).

El encuentro de Alberto y Teresa implicará en el relato, el encuentro de dos identidades narrativas que irán del menor trato al trato intenso de los amantes. Y esto último se logra en un espacio específico, después de una trayectoria particular de sus nombres propios: El Taller de Alberto Soria, atmósfera en proceso de sedimentación mística del arte y de las ideas.

El sólo reflejo de París mareaba a Teresa Farías. Por eso “se le imponía en la persona de la Urrutia”. París le *turba* constantemente. La otredad, el misterio, lo desconocido se va traduciendo en su voluptuosidad: “Para su amor, Teresa necesitaba de una atmósfera mística” (IR:130). La tentadora beata lleva al creador de la deliciosa ninfa a la iglesia, su iglesia de costumbre:

Y fue en la iglesia de la Merced, un domingo de Minerva por la tarde, en donde llegó a su fin aquella extraña romería, sensual y piadosa. Alberto comenzaba ya a sentir disgusto y repugnancia por el vano y continuo peregrinar de templo en templo. No comprendía el empeño de Teresa en conservar su amor en una atmósfera de incienso y de plegarias, a menos que su propósito no fuera sustraerlo a la curiosidad y a la murmuración maligna de los hombres (...) Teresa lo invitaba a seguirla con la mirada de sus ojos y la presión de su mano. Esta no cesaba de oprimir la mano de Alberto, y Alberto se dejó llevar sin resistencia ninguna. Cogidos de la mano, como dos novios en una campiña desierta, siguieron con el gentío que iba detrás

del palio murmurando oraciones: *ella* con la beatitud suprema de quien saborea un placer sobrehumano, *él*, todo trémulo, confuso, turbadísimo. Su azoramiento, sin embargo, no fue tal, que se le escapase la significación del irresistible impulso de Teresa. Más que todo cuanto de ella sabía, aquel episodio mudo le enseñó a ver en el alma de la amante, a penetrar el misterio de sus largas romerías piadosas, a explicarse aquella extraña unión de la más viva sensualidad con un misticismo refinado y exigente (IR:129-30). Las cursivas son nuestras.

Del palio de la iglesia al palio de Alberto: “La delicia de su ninfa”. Del arte recién llegado de París, del placer humano, y del placer sobrehumano de una beatitud suprema. De la Iglesia al Taller. La devoción y el pecado: la amante ideal. Cumplimiento de la norma exigente de la devoción y su ferviente violación en el romántico cuarto del Taller. Entre objetos de lo sagrado y la profanidad perfumada del espacio del goce voluptuoso deseado en sus plegarias: Teresa se atreve a ser este puente, su mediación. *Encuentra el modo de calmar la turbación que la invade*. Su cuerpo se enferma de goce. Es el resultado de un ser que vive en la novela, creada como mundo que desafía silenciosamente la realidad humana y a los imperativos de la moral. La mismidad, ese cuerpo que es siempre suyo, se abre a la alteridad en el acontecimiento del goce penoso y la pena gozosa.

La relación ser-mundo del texto está mediada, se constituye como inventario de objetos, servicios y seres comunicantes de la imagen de ese mundo, sociedad elaborada como transporte para llegar a ella misma y a sus traducciones. Los textos y los viajes son estupendos transportes de signos. Esto hace de la novela, portadora de historias duraderas, configuradoras de la trama humana, un enorme cuerpo complejo traducido a ese texto. De tal manera, la novela es una enorme predicación frente al cuerpo de la incertidumbre no resuelta de Alberto, donde se coloca el magnífico y complejo cuerpo de Teresa Farías.

### **El signo-cuerpo: corporeidad apasionada por la incertidumbre o la costumbre**

El mundo del texto es el inventario de signos y sus relaciones en ese mundo finito. El texto entra al texto de la cultura como el signo al cuerpo, el texto/signo es, entonces el relato del sentido como acción y padecer: la historia de esas relaciones las podemos comprender; de allí deviene la identidad narrativa del personaje como *sujet* en su relación con el mundo de los signos desde espacios específicos, dentro y fuera del cuerpo. El cuerpo, al ser narrado, es el cuerpo de alguien como posesión semiótica, es la identidad estésica, “único referente dotado de dos series de predicados, predicados físicos y predicados psíquicos” (Ricoeur, 1996, p.9). Por ejemplo, la angustia de un cuerpo como pasión puede obedecer a la acción de la guerra, de un conflicto, de la muerte de alguien, del frío, del calor, del efecto virtual sobre el cuerpo, etc. El cuerpo del ser es un giróscopo y, al mismo tiempo, gira el cuerpo sobre una trayectoria que, narrada, produce la descripción del movimiento, su situación semiótica respecto a otra.

El giro semiótico también es hermenéutico. La narración es la definición de un instante (tiempo) generador de sentido que permite la comprensión de lo que somos en él. El giro de incertidumbre- certidumbre obedece a la pasión del cuerpo en relación a los signos que han sido traducidos desde la gran mediación de la existencia en el mundo.

La configuración narrativa del cuerpo en el mundo, el mismo en el sí mismo, el *sujet* en el acontecimiento, existe porque se ha construido la identidad de alguien en el mundo, desde una experiencia temporal donde alguien asigna o se autodesigna en tal identidad. Así vive el signo-cuerpo, descrito y prescrito en las variaciones imaginativas de la narratividad.

A Teresa la roza el pecado en medio de sus prácticas creyentes y a pesar de “angustiosos conflictos morales y mil oscuros

temores” (*IR*:130) se desliza con gozo a él. El cuerpo giroscópico de Teresa atraviesa las fronteras de la ciudad narrada, en cada una de ellas es la misma y es, en ella misma, la otra que ha sido y seguirá siendo. La Teresa inmunda y bella, la acción de la oración y de la penitencia limpia su alma después de caer en la culpa. Se narra en *IR* la atmósfera mística e inmunda de la ciudad que Alberto imagina en su segunda salida, la imagina como la ciudad de su realización. Es la misma ciudad que la amante atraviesa para ir a poseer a su París imaginado a través de Alberto Soria: ciudad ideal ----- amante ideal: entre la oración y la culpa.

La diferencia de los trayectos semióticos de ambos héroes móviles es que, en el caso de Alberto Soria, su fracaso estaría predeterminado en todos los espacios de la ciudad porque adolece de disposiciones duraderas, sin saberse leer, es el ser incapaz de resolver sus turbaciones semióticas: vive en una continua vacilación. Alberto no puede realizar su ideal de vida artística y política en la ciudad porque como miembro de ella mantiene una mediación inestable. Mientras, Teresa Farías, se desliza en todos los espacios, toma de ellos sus signos y los convierte en corporeidad apasionada, los convierte en costumbre, aunque sea una costumbre oculta en esencia, ella “sí se sabe decir”. Su identidad personal simboliza la ciudad ideal, mostrándose narrativamente como el *sujet* capaz de encarnarla.

También es un *sujet* especial, el del goce. Esto último es lo que permite el símbolo ciudad ideal ----- amante ideal, espacio donde Teresa Farías va de un lado a otro sintiendo el goce de lo sacrilego. En el movimiento de su cuerpo, la fuerza anterior (la plegaria por ejemplo) le impulsa al siguiente giro semiótico (el deseo por ejemplo). Cada *sujet* conduce, de acuerdo con su fuerza semiótica a un *sujet* siguiente. Es la misma mujer y es su distinta en cada espacio. La unión de todas en ella misma sería un desafío a la moral pública. Todas ellas se unen en ella sólo para ella,

capaz de limpiar sus culpas en su particular devoción terciaria. Es la mujer que supera a la Urrutia, la imitadora supera a la imitación. La Urrutia, sin duda es el símbolo de la vieja clase acomodada y rancia:

Si Teresa hubiera podido juzgar, con juicio libre de toda clase de nubes, a la amiga, la hubiera juzgado inferior a ella tal vez, por la inteligencia, que en Urrutia no despuntaba de sutil; por los gustos, que no eran en la Urrutia ni artísticos, ni depurados, ni cuantiosos, y hasta por el modo de entender y practicar la devoción, que en la Urrutia apenas era objeto de veleidades fugitivas (*IR*:131).

Padece, Teresa, el tránsito constante por la mundanidad de los gustos depurados y cuantiosos, y la práctica de la devoción piadosa pero, convirtiéndolo en goce, donde lo mundano y lo sagrado vibra con júbilo en la imagen de un cuerpo sensual y puro, voluptuoso y místico. El novelista, sabiéndolo o no, ha logrado conducir narrativamente a Teresa en un continuo semiótico que permite acelerar hacia adelante, sin muchas descripciones, la presión de los signos de la semiosfera en cada acontecimiento, elaborando una criatura, donde cada espacio de sentido, cada esfera habitada, se sustantiva como cuerpo en el tiempo del padecimiento gozoso, mientras que, en Alberto Soria, se desenvuelve “el espasmo del placer en espasmo doloroso” (*IR*:133-4).

Las identidades efectivas de Teresa y Alberto Soria se diferencian en sus estratos de complejidad dentro de la historia narrada en *IR*. Dos movimientos giroscópicos que combinan los *sujet*, las unidades discretas en el sentido de la vida narrada como mundo, de manera particular, es decir, la combinación del mismo en la otredad, traducida esta última como la sensación del mundo en el cuerpo y su comprensión, la conciencia de sí. Esta conciencia de sí no es más que la asignación de una identidad en ese recorrido semiótico, asignación lograda sólo con el relato desde sí mismo y/o desde otro.

Este *sujet* del padecimiento gozoso se mueve en toda la semiosfera de la ciudad. La misma de siempre, siempre es otra. La identidad narrativa hace que el cuerpo de la historia gire alrededor de los sentidos. Esto le consigna a Teresa Farías un movimiento de fuerza hacia adelante, movimiento que no es narrado como identidad colectiva sino, como una particular configuración de identidad personal que, a diferencia del “espasmo” en Alberto Soria, utiliza las máximas capacidades móviles sin variaciones notables en su identidad, siempre propulsándose con eficacia hacia el próximo espacio semiótico, pasando sus fronteras internas y externas, para vivir su mismidad en su ipseidad.

En cambio, la mismidad de Alberto Soria sufre de “espasmos”, se enfría de un movimiento a otro. Nos explicamos. De un instante del acontecimiento pasa a otro instante del acontecimiento, la fuerza de empuje semiótico caracterizada por la incertidumbre hace que los dos *sujet* casi coincidan en un mismo momento (placer y dolor → sonreír y llorar). Este espasmo semiótico consiste en desplazar un acontecimiento por otro sin ser sedimentado en la identidad efectiva. En otras palabras, Alberto es un ser que no internaliza como sentido la vida que le viene de afuera, la traducción al pasar la frontera de su cuerpo no es suficiente para calmar su incertidumbre. Esto nos permite comprender su movimiento giroscópico entre los tres dramas o puntas semióticas más elevadas del portulano semiótico que configuran su identidad efectiva como principio y fin de la historia, contada en un sistema temporal lineal, pasando por una serie de acontecimientos identificadores en esa historia. Esto conduce a formar una fuerza semiótica inestable, hacia delante y hacia atrás, y no *sabe leerla*.

El mundo viviente cada vez más está rodeado de una densa capa de signos, también vivientes, que Lotman llama “semiosfera”. Expresa Mangieri que:

Todos los objetos (tomando aquí la definición de roles), efímeros o duraderos,

sencillos o complejos, burdos o “con pedigree”, actúan y se movilizan en una red de naturaleza sociosemiótica que los hace precisamente significantes y comunicativos. Los vuelve signos de la vida social. (1998, p.105).

Para Teresa, el centro de ese mundo es París, París la ha turbado imaginariamente. Para poseerlo, se va adueñando, de una u otra manera, de los signos de la vida parisiense y los vuelve signos de su vida social y corporal: adquiere lo que viene del “centro del Universo”, mostrando unos y encubriendo otros, justamente, esto último, lo hace a través de un rasgo central de su costumbre: la devoción. La fuerza semiótica de Teresa Farías radica en la reunión en un sólo cuerpo de la pasión por lo sagrado y lo profano: aunque en ella existe la culpa, no existen las prohibiciones. La reunión de estos signos en un mismo mundo es vocación para el arte:

El artista concentra las fuerzas del arte en aquellas esferas de la vida en las cuales indaga los resultados de una creciente libertad. En sustancia no hace diferencia el hecho de que se vuelva objeto de atención la posibilidad de violar las leyes de la familia, de la sociedad, las leyes del buen sentido, de las costumbres y tradiciones o hasta las leyes del tiempo y del espacio. En todos los casos, las leyes que organizan el mundo se dividen en dos grupos: cambios imposibles y cambios posibles, pero categóricamente prohibidos (los cambios posibles y no prohibidos en general, en el caso dado, no son considerados cambios) (Lotman, 1999, p.203).

La mismidad de Teresa se hace permisiva, es hecha permisiva frente a los cambios imposibles. No existen tales prohibiciones para acceder a la alteridad, a lo otro. Es la conductora secreta de una explosión. Su identidad es un registro de un posible conflicto. Va de una esfera a la otra pero estas esferas no se funden: no vemos, por ejemplo, al Padre Flórez excomulgándole, a su marido Julio Esquivel acusándola de adúltera. Teresa, como su nombre lo sugiere, es la reformadora, oculta, silenciosa. Cambia sin producir el

estallido colectivo, aunque las voces de otros murmuren sobre sus “devociones”. Teresa es la mediación corporal de los signos separados en otros. Ella se permite la cercanía semántica entre espacios separados o muy poco conectados, es la traductora o la traducida narrativamente como el *sujet* de la profanación al reunir a la ciudad (al mundo) en todo su cuerpo voluptuoso.

Es la verdadera Ninfa, deliciosa, devota y sacrílega, esposa y amante, madre de familia e hija de Cristo: es el cuerpo hermosamente voluptuoso, inconcluso, violado por María en el ya místico Taller de los intelectuales rebeldes-pesimistas. Es la ninfa sin cabeza, poco inteligente, sin la racionalidad adquirida de un espacio “patrio”: la insipiencia. Es la Ninfa abierta a la probabilidad oculta de llevar la cabeza del Fauno. Sería la obra perfecta de aquél hombre inconcluso en la historia de los ídolos rotos. Sería la amante ideal. La mujer cortesana. Este símbolo no llega a consolidarse en la novela. No termina de ser la que pudo ser. Todo lo que está ante ella lo quiere convertir en ella misma. Es la voluptuosidad primitiva de una semi-diosa de la ciudad nativa, todavía no se ha hecho vulnerable en los límites de su transformación. Ella sabe engañar. Sólo otra mujer “descubrirá” su juego de “deleite enfermizo”. ¡Esa es Teresa! ¡Esa es Teresa Farías! exclama furiosa María Luisa, destruyendo el cuerpo voluptuoso en imagen de estatua sin culminar.

### Referencias bibliográficas:

- Díaz Rodríguez, M. (1982). *Ídolos Rotos*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- Fabbri, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona-España. Editorial Gedisa.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid. Editorial Cátedra S.A.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de*

*la conducta y del espacio.* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid. Editorial Cátedra S.A.

Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión-Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social.* Barcelona. Editorial Gedisa.

Mangieri, Rocco. (1998). *El Objeto Cultural y sus Sentidos.* Mérida-Venezuela. Universidad de los Andes-Consejo de Publicaciones.

Peirce, Charles S. (1931-58). *Collected Papers of C. S. Peirce Vol. I-VIII,* Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur Burks (eds.). Cambridge-Mass. Harvard University Press.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro.* Madrid. Siglo XXI Editores.