

## Ideología e imagen del padre en el cuento *Oriane, Tía Oriane*<sup>1</sup>

Luis Fernando Gasca Bazurto<sup>2</sup> y Norman Esteban Gil Reyes<sup>3</sup>

**Resumen.** En 1975 Marvel Moreno publicó el cuento *Oriane, Tía Oriane*. En este relato, la autora expone una realidad aciaga causada por una ideología patriarcal que subyuga a dos mujeres en el presente y en el pasado. En este contexto, son significativas las imágenes que representan al patriarca y a la familia, porque convocan los dogmas familiares que se recogen bajo la figura poderosa del padre. Sin embargo, en esta situación también se advierte una contradicción entre lo que Lacan denomina lo simbólico y lo real; que le impide a María, la protagonista, llegar a ser. Por lo tanto, en el presente ensayo, se pretende explicar cómo en el cuento *Oriane, Tía Oriane* las imágenes exteriorizan las tensiones entre la naturaleza femenina y la ideología patriarcal. Siendo la primera el lugar de lo real y la segunda de lo simbólico.

**Palabras clave:** ideología, imagen, patriarcado, representación, subjetividad.

[en] Ideology and image of the father in the short story *Oriane, Tía Oriane*

**Abstract.** In 1975 Marvel Moreno published the story *Oriane, Aunt Oriane*. In this story, Moreno exposes an unfortunate reality caused by a patriarchal ideology that subdues two women in the present and in the past. In this context, the images that represent the patriarch and the family are significant, because they summon the family dogmas that are collected under the powerful figure of the father. However, from my point of view, in this situation there is also a contradiction between what Lacan calls the symbolic and the real; that prevents María, the protagonist, from assuming her feminine nature. Therefore, in this essay, it is intended to explain how in history *Oriane, Aunt Oriane*, images externalize tensions between feminine nature and patriarchal ideology. Understanding that the first is the place of the real and the second of the symbolic.

**Keywords:** ideology, image, patriarchy, representation, subjectivity.

**Cómo citar:** Gasca Bazurto, L.F. y Gil Reyes, N.E. (2022) Ideología e imagen del padre en el cuento *Oriane, Tía Oriane*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 267-275.

En *Oriane, Tía Oriane* Marvel Moreno narra la desazón de María, una mujer que se sentía prisionera de un esposo indeseado. Esto la llevó, al parecer, a reencontrar en sus memorias una ilusión de juventud que estaba olvidando y creía recordar en las vacaciones de su niñez cuando conoció a Tía Oriane. Tía Oriane era una mujer amable y apacible, pero misteriosa a la que los abuelos de María le tenían recelo, aunque vivía alejada de la ciudad en la gran casa que había heredado de la familia donde convivía con una vieja criada de nombre Fidelia. Cuando María llegó a aquel lugar el esplendor de antaño había cedido a la decadencia, las telarañas, ruidos inexplicables y algunas imágenes de la familia. Entre estas, María descubrió la fotografía del hermano de Tía Oriane, a quien se creía muerto, dos imágenes de su tía (que le recordaban a ella misma en su juventud) y el retrato de un hombre que adornaba un gran salón. Todo esto, junto al recuerdo de un desconocido que

<sup>1</sup> Este artículo fue emanado de la tesis de maestría “Ideología e imágenes en el cuento *Oriane, Tía Oriane* y en el filme *Oriana*” de Luis Fernando Gasca Bazurto. La versión objeto de este análisis es la original publicada por primera vez en la ya desaparecida revista ECO. Revista de cultura de occidente, editada por la ya también desaparecida librería Buchholz.

<sup>2</sup> Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Magister en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Profesor del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales e investigador del grupo CODIM de la escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN.  
Correo: [luis\\_gasca@cun.edu.co](mailto:luis_gasca@cun.edu.co)

<sup>3</sup> Artista plástico y diseñador gráfico Magister en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor del programa de Dirección y Producción de Medios Audiovisuales e investigador del grupo CODIM de la escuela de Comunicación y Bellas Artes de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior CUN.  
Correo: [norman\\_gil@cun.edu.co](mailto:norman_gil@cun.edu.co)

observaba hacia la casa, fueron experiencias que configuraron en la niñez de María un mundo mágico e inexplicable. Sobre todo, porque ella comenzó a descubrirse como mujer y, entonces, soñó que aquel desconocido y el hermano de Tía Oriane eran el mismo hombre que ella deseaba. Pero esa ilusión fue frustrada por Fidelia, la criada.

Tal como se observa lo que parece la fantasía o el recuerdo de María es interrumpido por Fidelia. Sin embargo, desde mi punto de vista lo que irrumpe dentro de las memorias, o imaginación, de María es el estatuto patriarcal represor representado en Fidelia. Esta situación advierte un conflicto con la ideología patriarcal que parece expresar la contradicción entre lo simbólico y lo real; que le impide a María llegar a ser. Desde mi punto de vista, esto se percibe, principalmente, en las imágenes que van apareciendo a lo largo del relato. Porque esas imágenes exteriorizan las tensiones entre la naturaleza femenina que, a mi juicio, presentan lo real y la ideología patriarcal, tal condición de lo simbólico. Para comenzar, recordemos que Lacan, según Evans (2010), señala que lo real es lo que está fuera del lenguaje y es imposible de asimilar totalmente por la simbolización. Es "lo que resiste la simbolización absolutamente" (S 1, 66), o "el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización" (Evans: 163). De este modo, podemos interpretar que lo real es el mundo puro y crudo, o sea, libre de simbolización. Lo que le otorga una "cualidad esencialmente traumática" (Evans: 163). Porque el mundo simbólico, tal lugar de la lengua, es lo que permite comprender el entorno y relacionarse con él.

Por el contrario, lo inexplicable, lo no simbolizado, se torna incompresible y por ello produce angustia. De hecho, dice Evans que, para Lacan, "Lo real es el objeto de la angustia; no tiene ninguna mediación posible, y es por lo tanto "el esencial que ya no es un objeto, sino ese algo enfrentado con lo cual todas las palabras cesan y todas las categorías fracasan, el objeto de la angustia por excelencia" (Evans, 164). Por este motivo, no es descabellado afirmar que lo real bien puede manifestarse, entre otros, en los sentimientos, en las sensaciones, en los impulsos del cuerpo, tales como el deseo. Por otro lado, "Lo simbólico es también el ámbito de la alteridad radical que Lacan designa como el Otro. El INCONSCIENTE es el discurso de este Otro, y por lo tanto pertenece totalmente al orden simbólico. Lo simbólico es el reino de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo. Es el reino de la cultura en tanto opuesto al orden imaginario<sup>4</sup> de la naturaleza" (Evans: 179). De modo que lo simbólico es el recurso desarrollado por el hombre para intentar comprender el mundo e interactuar en él. De hecho, para Žižek, "no estamos meramente interactuando con otros; nuestra actividad discursiva está fundada en nuestra aceptación y subordinación a una compleja red de reglas y presuposiciones" ("Cómo leer ...": 19). El ingreso del sujeto a esta compleja red simbólica inicia en lo que Lacan denomina El Estadio del Espejo.

De acuerdo con Lacan, cuando el niño reconoce su imagen frente al espejo y es inducido por el enunciado materno: "tú eres ese, el del espejo" (Capetillo: 356). Con esta simple expresión el niño comienza a reconocer a "[...] el Otro con mayúscula, donde encontramos todos los antecedentes históricos, culturales, antropológicos, de deseo, etc., que conforman la estructura del lenguaje humano, es condición de lo imaginario y aparece para el sujeto en un primer momento a través del soporte que le presta la madre" (Capetillo: 357). De esta manera, el niño comienza a residir en la cultura y, por supuesto, a integrarse con la ideología. Pienso que en el cuento el estatuto simbólico se expresa, principalmente, en el cuadro del patriarca, porque encarna una estructura ideológica patriarcal, pues se funda en la autoridad del padre, tal proveedor del bienestar de la familia, y los sujeta con el dinero, con la herencia, con las tradiciones familiares, con la historia e imágenes de los antepasados. Es decir, se soporta en símbolos fundados en el poder económico e influencia del padre.

Estos símbolos además configuran prácticas que sostienen la estructura patriarcal. Como dice Žižek: "la cuestión es, precisamente, que los hechos nunca 'hablan por sí mismos', sino por una red de dispositivos discursivos que los hacen hablar" (Žižek, *Ideología: Un Mapa de La Cuestión*). En efecto, en el intercambio comunicativo cotidiano se reproducen discursos, entre otros, que escuchamos en la radio o la televisión y observamos en fotografías, en la publicidad, inclusive, en las conversaciones y en los atuendos de las personas. Estos discursos expresan lo que piensan los grupos humanos. Por ejemplo, el hábito de un sacerdote católico es un signo, que manifiesta su afiliación religiosa. Bien dijo Voloshinov que "sin signos no hay ideología" (19). Precisamente, los signos exteriorizan las maneras de pensar. Pero estas creencias se sostienen gracias a una estructura que las afianza. Louis Althusser (2003) manifestó que la estructura ideológica se afirma con los

<sup>4</sup> Lacan advierte la existencia de tres órdenes, a saber, lo real, lo simbólico y lo imaginario. Sobre lo imaginario Rabinovich (1995) manifiesta que Lacan desarrolla esta idea a partir del concepto de Imago, original de Jung, quien a la vez se basó en los estudios que Panofsky hizo sobre algunas obras del Renacimiento. Panofsky descubrió que ciertas imágenes se repiten en distintas circunstancias como parte de un orden simbólico, lo que señala que toda cultura es simbólica, y que desde allí se producen las imágenes.

Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) y los Aparatos Represivos del Estado (ARE). Siguiendo a este autor, entre los primeros se encuentran “Los religiosos (las distintas Iglesias), el escolar (las distintas “Escuelas”, públicas y privadas), la familia, el jurídico, el político (el sistema político que forman los distintos partidos), el sindical, el de información (prensa, radio, TV, etc.) y el cultural (la literatura, las artes, los deportes, etc.)” (Althusser, 2003: 126). Por otro lado, Louis Althusser identifica entre los principales ARE al ejército y la policía, que obligan a mantenerse dentro de la ideología.

Con todo, es indudable que el más poderoso de estos aparatos es el ideológico, porque actúa en la conciencia del sujeto. Ya que fue afianzado desde la niñez en las estructuras familiar y escolar. ¿Acaso un niño no intenta dar continuidad a lo que aprendió de sus padres y maestros? Precisamente por esto Horkheimer manifestó que “La familia se ocupa en especial, como uno de los más importantes agentes educativos, de la reproducción de los caracteres humanos tal como los reclama la vida social y les da, en gran parte, la indispensable capacidad para la conducta específicamente autoritaria, de la que en gran medida depende la existencia del orden burgués” (Horkheimer). El autor ilustra la manera en que la familia burguesa actúa como ente educador y desde allí sigue reproduciendo el orden ideológico. Lo que posibilita que los sujetos perciban su manera de pensar de modo natural, lógico, incluso, superior al de los demás. Del mismo modo surgen complejones como el patriarcado, que “En su sentido literal significa gobierno de los padres” (Fontenla, párr. 1). Este, al parecer, se comenzó a conformar desde la familia arcaica “Como consecuencia del aparente carácter natural del poder paterno, que procede de la doble raíz de su posición económica y de su fuerza física [...]” (Horkheimer: 131). Es claro, que en tiempos pretéritos la fuerza física del padre fue determinante para alimentar a la familia, lo que también le otorgó la autoridad para dominarla y “Esto es lo que finalmente consolida con fuerza al patriarcado como una realidad y como una ideología” (Lerner: 6).

No olvidemos, además, aquellos padres poderosos, tales patriarcas, que gobernaban sobre sus familias y fueron influyentes en sus comunidades. De modo que siguieron siendo recordados por los suyos en retratos donde se expresaba e inmortalizaba su valía. Tal cual se puede observar en los retratos de reyes y príncipes, inclusive, en hombres menos aristócratas, pero también influyentes, que apuntaron a sostener una imagen de poder, tal cual señala Martínez- Artero:

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

En efecto, aquellos retratos parecían representar la inmortalidad del poderoso y por ello se exhibían en un lugar privilegiado. Al igual que lo expresa Moreno en *Oriane, Tía Oriane* cuando señala que en el gran salón de la casa estaba el retrato de un hombre. Un retrato que Moreno describe de la siguiente manera:

El retrato de aquel hombre de mirar airado, con el esmoquin cruzado por una banda de seda púrpura y dos condecoraciones prendidas a la solapa, recibía el sol de frente y estaba ya tan desteñido que algún día, decía tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño (Moreno: 178).

Este texto está dividido en dos partes, la primera, expresa el temperamento del sujeto representado y la segunda, el indumento. Comencemos por lo último. El hombre en el retrato lleva un esmoquin, un traje costoso, que se reserva para eventos especiales. Las condecoraciones pueden apuntar a que este hombre fue reconocido por el Estado por algún servicio, pues la banda de seda puede señalar que ejerció la dignidad de algún cargo oficial. La banda de seda y el color púrpura también exaltan la grandeza de este hombre, pues recordemos que con este material y con este color se vestían los reyes del pasado, como señalan distintos pasajes de La Biblia. Claramente el cuadro representa a un hombre notable, sobre todo, porque la imagen parece estar aludiendo a una ceremonia en donde la comunidad le reconoció su importancia, como indican la banda de seda y las dos condecoraciones. Desde mi punto de vista, el retrato que describe Moreno puede representar al patriarca de la familia. Aunque la dignidad y el poder parecen lo más importante en esta pintura, porque Moreno no describe la fisonomía de este hombre. Llama la atención que no se refiera al rostro, ni a los ojos, pero sí a la emoción que expresan. Lo que permite deducir que este hombre tiene los ojos abiertos por la manera en que mira. Precisamente los ojos abiertos son una de las cualidades del retrato, que apuntan, según Martínez-Artero, a consolidar la idea de inmortalidad. Pues como señala la autora:

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

Para la autora, el retrato de un individuo con los ojos abiertos crea la ilusión de inmortalidad o, mejor, de vida. Observemos que los ojos que Moreno describe en el cuento producen la misma sensación, es más, parecen flotar en el aire, como si fueran los de un fantasma o de alguien divino. En mi opinión, esto afianza la noción de inmortalidad, porque estos ojos no parecen necesitar de un soporte físico para sostenerse. Recordemos que en La Biblia son comunes los apartes que aluden a la faz de Dios, pero tampoco describen su rostro, aunque sí el temperamento de su mirada. Para ilustrar esta idea observemos lo que dicen al respecto Jenni y Westermann: “Las afirmaciones en las que el ‘rostro de Dios’ aparecen como objeto de una acción significan que dirige su mirada, portadora de gracia y de vida o bien de ruina” (568). Interpretando a los autores, en el texto sagrado prevalece la mirada de Dios, porque la faz divina no puede ser representada. Pero, lo más importante es el temperamento de la mirada, porque otorga el consentimiento o la desaprobación divina. En efecto, tal como afirman Jenni y Westermann, “‘La luz del rostro’ refleja el sentimiento de benevolencia y de gracia y significa por tanto el favor otorgado (Dhome: 53, [...]) ‘el rostro del sol (= del rey) brilló mucho para mí’” (569). La cita además de confirmar lo dicho apunta a la analogía arcaica entre Dios y el sol, porque ambos son luz y asimismo dadores de vida.

Estos atributos también les fueron otorgados simbólicamente en la antigüedad al rey, tal ungido por Dios, quien velaba por su pueblo, otorgaba la vida, pero también tenía el poder de segarla. Porque el ungido favorece a quien sigue sus preceptos o, en caso contrario, castiga a quien lo desobedece. Desde esta perspectiva, el rostro divino puede ser atemorizante, pero más su ausencia, porque puede señalar que la divinidad retiró su rostro y, por lo tanto, sus beneficios. Ahora bien, en mi opinión, para Moreno el rostro del patriarca no es importante, sino su modo de “mirar airado” (178). Porque, de cierto modo, simboliza un poder no humano, casi divino, como el rey, quien aún después de muerto sigue velando, pero también reclamando a los suyos. En consecuencia, la mirada se sostiene sin el soporte del rostro por su significado. Ya que este retrato personifica a una autoridad familiar e institucional, que se pretende enaltecer. Principalmente, porque la familia es consciente que a esta autoridad le deben el bienestar del que disfrutaban y, por lo tanto, le deben seguir correspondiendo. Más que un retrato, la mera representación mimética de un individuo, es un paisaje de poder, pues lo respalda la organización social, material e ideológica que lo produjo. Es claro que este retrato hace parte de una estructura simbólica, que crea en el observador una imagen totalizadora de poder.

Este significado actúa en la conciencia de aquel que tiene algún vínculo consanguíneo o contractual con el poder representado. Por ello la familia vigila para exigirle a los suyos que cumplan con el orden que instituyó el patriarca. Para ejemplificar, recordemos que en algunas películas de misterio a veces muestran un retrato con los ojos huecos a través de los cuales alguien observa sin ser visto. En el mismo sentido, el retrato del patriarca adquiere un atributo divino, porque tras el temperamento de su mirada es la comunidad quien vigila, para que se mantenga el legado familiar. Así que la mirada despojada del soporte que le proporciona el rostro y el cuerpo se sostiene por el poder conferido por quién está detrás. Reparemos que en varias partes del cuento se expresa esta idea. Verbigracia, tomemos el fragmento que dice: “Sin saber por qué, María se sentía tentada a caminar en puntillas. Por todas partes había retratos y espejos. Había gobelinos y alfombras de arabescos repetidos sin fin, y una ventana con vidrios de colores parecida al vitral de una iglesia” (172). En una gran casa, como en la que vivía Tía Oriane, es natural que los herederos conserven las cosas de sus antepasados, porque son significativos para la familia, estos, además, le otorgan al lugar cierta solemnidad; como también lo confirma el símil de la ventana con un templo.

Por ello, la tradición familiar debe resguardarse, al igual que el patrimonio. Observemos que la manera en que Marvel Moreno describe la casa de Tía Oriane también expresa esta integridad: “Era una casa grande y silenciosa rodeada de un jardín sembrado de acacias. A lo largo de los corredores se alineaban salones y dormitorios cerrados desde hacía muchos años, con muebles que dormían sobre figuras de polvo y jirones de telarañas” (171). La descripción expone que la propiedad se encontraba en decadencia, sin embargo, aún se alcanza a percibir la riqueza de antaño, lo que prefigura que la familia de Tía Oriane era próspera. No obstante, la casa fue también el lugar del control, porque Moreno señala que el jardín estaba cercado por un muro. Como lo descubrimos cuando María “Volteó a mirar y sólo encontró el muro del jardín, las inmensas acacias abiertas en flores amarillas: así que imaginó una iguana correteando al sol y sin pensarlo más siguió limpiando el columpio” (178). La propiedad cercada por un muro parece evocar lo mismo que la muralla de un castillo medieval, es decir, resguardarse del exterior y poner límites al interior. Deducimos, entonces, que la casa es una metáfora del poder. Porque el muro materializa el control, la propiedad encarna el patrimonio y en la acumulación de cosas se percibe la tradición. Pero la tradición se expresa mucho mejor en las costumbres, en las relaciones, en las historias y fotografías de los antepasados. De hecho, las costumbres y los ritos cotidianos son los que sujetan con más fuerza, para ilustrar, recordemos lo que dijo Althusser:

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

En efecto, el individuo actúa según sus ideas, pero estas se formaron en su niñez a través de prácticas y costumbres, que moldearon su conciencia. Por lo que las costumbres reproducen las tradiciones y por supuesto la ideología. Tal como en el cuento, cuando observamos la vida trivial e improductiva de Tía Oriane y María, quienes no estaban obligadas a asumir un trabajo para subsistir y ni siquiera realizaban las labores habituales que requiere una casa. En la casa el trabajo doméstico lo desempeñaba Fidelia, la criada, quien atendía a las dos damas con diligencia. Esta abnegación se debía, tal como señala Maravall, a que, “[...] el criado debe a su señor su subsistencia, toda su formación y se encuentra ligado a él por un lazo de gratitud y fidelidad. Por eso, originariamente, tanto quiere decir criado como alimentado” (6). Los criados, al igual que los hijos, dependen del padre. Pero el criado puede ser más fiel, porque es más vulnerable, al no tener un vínculo consanguíneo con su patrón. Para el criado perder el empleo significa perder la protección del patrón. Por esta razón, el criado se esfuerza por desempeñarse correctamente en el trabajo doméstico y vigila, como el mismo patrón, para resguardar las tradiciones. Como lo señala Moreno cuando narra lo que ocurre después de que Tía Oriane y María terminan de pasear por la playa:

Entonces marchaban de prisa porque Tía Oriane insistía en tomar el desayuno a las ocho en punto de la mañana. Incluso si no entendía sus caprichos María se amoldaba a ellos con una cierta complicidad. A fuerza de imitarla descubría gradualmente el sortilegio de los actos repetidos, cómo aquel pasado del que Tía Oriane hablaba era recreado cada día frente al servicio de plata, el mantel de lino, los bollos de mazorca recién sacados del horno. Así había sido y así sería mientras la plata reluciera en la mesa y Fidelia sirviera el desayuno recobrando su perdida dignidad detrás de un uniforme almidonado. (177)

Fidelia se asegura de mantener el orden constituido en el pasado, que decretaba usar un uniforme para esta ocasión. Cuando la familia está cenando se reúnen para compartir el alimento, pero también para recordar, de manera tácita, que el padre es el proveedor de este. Ciertamente en esta disposición también surgen conversaciones, anécdotas de la familia; a veces sobre hechos superfluos, que se repiten en aniversarios o efemérides y sirven de modo informal para evocar a los antepasados; entre los cuales surge alguien importante a quien posiblemente la familia le debe algo de lo que posee. En todas las familias hubo o hay parientes destacados. Recordemos que Horkheimer (2003) observa en el “culto a los antepasados<sup>5</sup>” (89), la necesidad de conservar y superar el legado material e intelectual de los ascendientes más importantes. Pero este culto, además, reproduce de forma incognoscible el deber hacia la misma tradición y, por lo tanto, a la misma ideología a la que se debieron los antepasados. Bien dijo Evans, a propósito de Lacan, que: “La palabra fundante, que envuelve al sujeto, es todo lo que lo ha constituido, sus padres, sus vecinos, la estructura total de su comunidad, y no sólo lo ha constituido como símbolo, sino que lo ha constituido en su ser” (148). En efecto, recordemos aquel relato que los mayores le repiten una y otra vez a los niños. Tal como ocurre al observar un álbum de fotografías, cuando se relatan las historias de los parientes sobresalientes. Para ilustrar lo anotado, recordemos en el cuento la circunstancia en que Tía Oriane le enseñó a María el álbum de fotografías:

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

En el álbum María se advirtió físicamente semejante a la joven Oriane del pasado, este parecido, seguramente, se originaba por la genética heredada. Pero desde mi punto de vista, cuando Moreno presenta la confrontación de María con la fotografía de la joven Oriane no está mostrando que ella es una repetición física de la última. Más bien Moreno muestra que María debía dar continuidad a la tradición familiar ocupando el lugar que ya se

<sup>5</sup> Horkheimer en *Teoría crítica* (2003) Cap. Autoridad y familia, manifiesta que en la China puede hallarse una de las raíces del culto de los antepasados, porque “La superioridad del anciano sobre los jóvenes, como principio para concebir la relación de las generaciones, significó entonces, sin más, que los antepasados del actual jefe de la familia debieron haber superado a este en poder y sabiduría” (89).

le había asignado, igual que antes a Tía Oriane. Observemos que esta situación tiene un carácter didáctico donde es fundamental repetir la historia de los antepasados. Porque estos relatos obligan a los descendientes a sentirse deudores de un legado, tal como en el cuento la fotografía de la joven Oriane obligaba a María a verse y sentirse igual a su tía. Dado que “El sujeto está siempre ligado, prendido, a un significante que lo representa para el otro, y mediante esta fijación carga un mandato simbólico, se le da un lugar en la red intersubjetiva de las relaciones simbólicas” (“El sublime” Žižek 156). Como se ha anotado, las imágenes y las historias de los antepasados son un potente determinante que mantiene la estructura de poder que evoca la imagen del patriarca. De esta manera el legado del patriarca se sigue sosteniendo y ganando en inmortalidad.

Notemos que en el cuento también existen otras imágenes que generan extrañeza, porque expresan una ausencia o surgen tal oposición hacia las imágenes aceptadas por la familia. Estas imágenes, además, transmiten emociones confusas y provocan deseos. A continuación, con base en la noción de lo real, se analizarán las imágenes que, a mi juicio, en el cuento provocan el conflicto con lo simbólico. Este conflicto emerge tempranamente a través del retrato del patriarca, el mismo que Moreno, al parecer, presenta con atributos casi divinos, pero, a pesar de ello, señala Moreno, “[...] recibía el sol de frente y estaba ya tan desteñido que algún día, decía Tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño” (178). El fragmento indica que, por alguna razón, Tía Oriane permite que el sol deteriore el retrato. Son oscuras las razones por las cuales Tía Oriane efectúa lo que se entiende como alguna clase de profanación hacia la imagen del patriarca. Pero es claro que la impulsa un sentimiento que la obliga. Se infiere que Tía Oriane sentía rencor hacia esta representación, pero no podía exteriorizar ese sentimiento destruyendo abiertamente la imagen, así que se vengaba de manera oculta permitiendo que el sol la destruyera. Lo que no sabemos es si ese rencor estaba dirigido hacia el patriarca, como símbolo de poder, o hacia el hombre que en el pasado posó para ese retrato. Pero se percibe algún tipo de identificación entre Tía Oriane y a quien representa.

A propósito de la manera en que nos identificamos con el otro Žižek, dice: “En primer lugar, la característica, el rasgo con base en el cual nos identificamos con alguien, habitualmente está oculto —no es necesariamente una característica encantadora” (El sublime...: 147). Desde mi punto de vista el autor se refiere a dos cosas: por un lado, la imagen es producida por y para alguien —siguiendo con la idea de que existe una complejidad ideológica demandante—; por otro lado, quien observa la imagen puede identificarse con una parte oculta del sujeto representado, que seguramente no es encantadora o aceptable dentro de un orden social determinado. Notemos que en el cuento volvemos a encontrar esta idea cuando María observa las fotografías del álbum familiar y descubre el retrato de Sergio, el hermano de Oriane: “Al doblar una página las uñas de Tía Oriane rasguñaron suavemente la cara de un hombre, una cara triste que parecía reflejada en el agua” (Moreno: 173). Moreno señala que María percibe el rostro de Sergio como si estuviese reflejado en el agua y advirtió lo que sentía Tía Oriane hacia la imagen. Este sentimiento, al parecer, no se reduce a la nostalgia por aquel que ya no está, sino a algo más profundo, o sea, lo que Sergio le inspiraba a Tía Oriane como hombre.

Es claro que Tía Oriane no comparte abiertamente con María lo que siente hacia Sergio, porque, se deduce, que su amor era ilícito. En este sentido, el reflejo en el agua que le impide a María ver con claridad el rostro de Sergio es una metáfora que apunta a no revelar el rostro de ese amor. Porque la fotografía de Sergio declara una trasgresión a la ley. Por ello, advertimos que María se logra identificar de modo intersubjetivo con la pasión que sentía Tía Oriane hacia Sergio. Así pues, interpretando a Žižek, María se identifica en el amor prohibido de Tía Oriane, su cualidad menos encantadora, al menos para quienes señalaban a esta relación como ilícita. Recordemos que María decía sobre su abuelo que “a él no le agradaba tía Oriane” (Moreno, 1975: 172). El amor de Tía Oriane y Sergio estaba prohibido por incestuoso y sexual. Tal y como se distingue en algunas imágenes que en el cuento tienen el mismo talante. Este talante se percibe claramente cuando Tía Oriane le permite a María jugar con los objetos que guardaba celosamente en una gaveta de su armario. Esos objetos perturbaban a María, porque escondían imágenes eróticas, como la de una lejana joven Oriane que se mostraba impudente, en oposición a la otrora correcta niña vestida de organza, que antes había visto en el álbum familiar. Empero, estimulaban a María a descubrir los acertijos que revelaban la sexualidad oculta tras la imagen formalmente aceptada. Veamos como Moreno muestra este escenario:

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

Obsérvese que estos objetos se encontraban escondidos a los ojos de la comunidad, posiblemente, porque tenían una cualidad erótica. También notemos que allí mismo estaban las imágenes insólitas de Oriane. Se asume que esa nueva imagen es físicamente semejante a María, al igual que la niña de organza, pero opuesta e impudente porque se halla en la gaveta del armario con los objetos de Tía Oriane. Por lo tanto, esta imagen adquiere las mismas cualidades que los objetos, o sea, es secreta y tiene igual condición erótica. Moreno parece mostrar que la sexualidad se debe esconder y vivir en la oscuridad, pero antes hay que descubrirla y para ello se debe resolver el acertijo. Desde mi punto de vista, la noción de acertijo no necesariamente es un mecanismo para ocultarse de la mirada demandante. Porque los objetos ya se encuentran ocultos en la gaveta. Ahora bien, notemos que el acertijo para abrir cada objeto no tiene relación con la lógica, la cultura u otra cualidad del pensamiento; es decir, no se halla en lo simbólico. Más bien, la clave para descubrir el acertijo se encuentra en lo real, en el instinto, en el deseo animado por descubrir lo erótico, que se guarda secreta y celosamente; tal como señala Moreno, cuando dice:

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

Las ilustraciones causaban impresión en María, porque sentía algo placentero e inexplicable cuando su piel rozaba estas superficies y observaba a “las parejitas [...] desnudas”. Estas sensaciones provocaban que María se sintiera semejante a la sensual e “insólita Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes” (179). María estaba descubriendo su sexualidad, se transformaba en mujer y dejaba atrás a la niña. Este descubrimiento era el verdadero acertijo a resolver, pero esta nueva condición era conflictiva por confusa y porque existía una prohibición, pues no se habla abiertamente de la sexualidad. De hecho, María no tenía a quien confiarle esta experiencia, sus contradicciones internas o lo que le ocurría a su cuerpo, ni siquiera a la prudente Tía Oriane. Así que María debía descubrir la pubertad, el amor y la sexualidad por sí misma. En mi opinión, esto se advierte cuando ella intenta comprenderlo buscando el mismo amor que en el pasado vivió Tía Oriane, pero en este momento aquel amor solo existía en el mundo metafísico, donde habitan los espíritus. Notemos que al principio María no logra asimilar lo que siente, así que lo percibe como algo extraño e inexplicable, por ejemplo, los “ruidos” (175) que escuchaba en casa de Tía Oriane, los “sortilegios” (175) que creía formulaba Fidelia, los “amuletos y horribles figuritas de trapo” (179) que Tía Oriane guardaba en el armario, inclusive, los viajes de su abuela a la casa de Tía Oriane cada víspera de San Juan.

Estas partes tienen en común lo mágico, lo mítico, lo invisible, el mundo espiritual. Un mundo misterioso en el que Tía Oriane y Fidelia, en algún momento, ponían su confianza. Parece como si con esto se intentara controlar, explicar o, acaso, expiar lo misterioso. Desde esta perspectiva María intenta trasladar lo misterioso a la fantasía y al mundo de los sueños, donde todo es posible. De este modo, María deja de temer a los ruidos, incluso, fantasea con que el desconocido la buscaba. Por eso es que él observa hacia la casa, como se aprecia cuando “[...] el desconocido la rondaba como una silueta gris perdida entre el resplandor de la arena” (Moreno: 178) o que “[...] el desconocido surgía en la roca rompiendo el hilo de sus sueños” (Moreno, 180). Notemos también que el desconocido está ligado a ciertos elementos de la naturaleza, tales como la roca y la arena. La naturaleza, al parecer, es una metáfora que evoca al amor y la muerte. Pues Tía Oriane “pasaba las tardes dibujando figuritas junto a una ventana que daba al mar” (Moreno: 172) o “una cara triste que parecía reflejada en el agua” (Moreno: 173). Al igual, que en la advertencia de Fidelia a Tía Oriane y que María alcanza a escuchar sobre “algo asociado con la muerte de alguien en el mar” (Moreno: 176). Probablemente, Sergio murió ahogado en el mar, pero, también, junto al mar Oriane vivió su feliz juventud con él. El amor, la sexualidad y el mar son elementos propios de la naturaleza y, como tales, no son plenamente comprensibles ni se pueden controlar. Son misterios, un dédalo, semejante al que María intentaba resolver, para ser mujer. Podemos comprender mejor esta idea en el último párrafo del cuento, donde además estas nociones chocan de manera directa con lo simbólico:

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

dedos y ella huía, pero la brisa la devolvía a sus brazos que la apretaban con fuerza y su cabeza se inclinaba buscando los labios. Volvían los largos árboles metidos en la noche, su mano apenas la rozaba y el columpio se estiraba al cielo, le pedía que la empujara más arriba para que sus trenzas brillaran y su vestido de organza se abriera al viento. En el fondo del mar recogían caracoles, él ponía guijarros en su frente y le llenaba la falda de corales, sentía el calor de su cuerpo al resbalar junto a una acacia, la brisa no se oía, la lluvia arañaba apenas los cristales, había algo inaprensible en el cuarto, algo cruzaba sigilosamente la obscuridad mirándola, y mirándola avanzaba hacia ella. Pero una corriente cálida desnudaba su cuerpo, entreabría sus manos, su piel se recogía, sonriendo abría los ojos, aquella cara triste y de algún modo remota se acercaba a la suya, su voz la envolvía, como un soplo de aire su voz la envolvía hasta que de pronto no fue más su voz sino un grito colérico, el sol en la ventana y Fidelia gritando que el desconocido había entrado a la casa (Moreno, 1975: 181-182).

Aquí se encuentran la mayoría de las piezas que Moreno ha colocado a lo largo del cuento, tales son, el álbum de fotografías, el columpio, los juegos de Oriane y Sergio en la playa, entre otros. Además, se observan dos momentos. En primer lugar, la representación de un mundo marino y fantástico en el que María imagina a Sergio, quien parece ser el mismo desconocido. En segundo lugar, la irrupción de Fidelia en ese mundo ilusorio, para sancionarlo. Tomemos lo primero y observemos que el agua, en particular el mar, es el lugar en el que, para María, habitan el amor y los fantasmas. Notemos que al principio la lluvia y el mar estaban crispados como si fuera a desencadenarse una tormenta, pero todo se apacigua con la llegada de quien, se infiere, es el fantasma de Sergio. El ambiente, entonces, evoca el mismo estado bucólico que inspiraban los objetos e imágenes escondidas en el armario de Tía Oriane, cuando exponían la faz aceptable a través del amor romántico. Pero del mismo modo que esos objetos la faz aceptable se aparta, para exponer, a nuestro juicio, el amor carnal. Es precisamente, en este momento, cuando Fidelia interrumpe en la fantasía de María. El grito de Fidelia parece penetrar en los sueños. Lo sueños, lo más íntimo, han sido desnudados y violentados. Pero Fidelia no tenía el poder para penetrar en los sueños de María, sino lo que representaba. Recordemos que Fidelia, tal criada, era deudora del patriarca, por ello mantenía el orden y el resguardo de las costumbres en la casa de Tía Oriane. En este sentido, al parecer, el grito de Fidelia representa el estatuto patriarcal represor. En efecto, la familia consolidó una imagen cognitiva de obediencia hacia el patriarca que, por supuesto, influyó en María e hizo emerger desde su conciencia este estatuto a través del grito de censura de Fidelia, tal guardiana de este legado.

Para concluir, en el cuento el amor se presenta como algo misterioso, incomprensible, desterrado al mundo espectral, que regresa al mundo material para acosar a los vivos. Tales como el amor y el deseo que acosaban a María, quien les temía, porque eran misteriosos y, además, porque eran censurados; como seguramente lo percibió cuando la familia evitaba hablar de la relación entre Oriane y Sergio. Por ello, Sergio, más que el espectro de un hombre es el fantasma del amor carnal, que María percibe de modo etéreo, pues no lo comprende y, también, porque sabe que está prohibido. Se presenta, de este modo, una tensión interna entre las imposiciones familiares, como proyección simbólica de la ideología patriarcal en la que María fue educada, y lo real, connatural a la misma esencia humana, donde se halla el amor, el deseo y la sexualidad. Observamos que María intenta domesticar lo real a través de complicados simbolismos, tales como, el amor romántico que, recordemos, notó en las primeras imágenes y objetos que Tía Oriane guardaba en una gaveta. Sin embargo, este es precisamente el problema, es decir, simbolizar lo real, lo no simbolizable, porque irremediamente conduce de vuelta a lo simbólico, a lo comprensible dentro de la razón, por ejemplo, los inocentes juegos de las parejitas, más apropiados para las tradiciones familiares en las que fue educada María. Por esta razón, podemos decir que: “Luego, lo simbólico es un proceso represor, por cuanto la socialización inicia aquí el establecimiento de roles, con lo cual el individuo pierde una visión integral de sí mismo” (Vargas: 149). En efecto, la estructura simbólica hace coherente el mundo, pero, además, implica supresión, pues el sujeto debe asumir un rol y, en este sentido, necesariamente queda incluido en un discurso de exclusión. Del mismo modo que, en *Oriane, Tía Oriane*, María hace parte de un discurso donde el retrato del patriarca, soportado por la estructura familiar, genera una poderosa imagen represiva en su conciencia, que le impide ser libre, aún en lo más íntimo, como son los sueños y, por lo mismo, frustra su anhelo de ser mujer.

## Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis (2003), “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, págs. 115-157.
- Capetillo, Juan (1991), “El otro, lugar de deseo y de goce”, *Semiosis* 26-29, págs. 353-363. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6451>
- Evans, Dylan (2010). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

- Horkheimer, Max (2003), "Autoridad y familia" en *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortú.
- Jenni, Ernst y Claus Wensterman (1985). *Diccionario teológico manual del Antiguo Testamento*. Tomo II Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Lerner, Gerda (1990). *La Creación del Patriarcado*. Barcelona: Critica.
- Maravall, José Antonio, 1977), "Criados, graciosos y pícaros." *Ideologies & Literature* 1, págs. 3-32. Disponible en: [http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals\\_v1\\_n4\\_02.pdf](http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n4_02.pdf)
- Martínez-Artero, Rosa (2004). *El retrato: del sujeto en el retrato*. España: Editorial Montesinos.
- Moreno, Marvel (1975), "Oriane, Tía Oriane", *Eco. Revista de la cultura de occidente* 29.2, págs. 172-182. Impreso.
- Rabinovich, Diana (1995). *Lo imaginario, lo simbólico y lo real. Clase de la Dra. Diana S. Rabinovich del 22/06/1995*. Disponible en: [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf)
- Vargas, Roy Alfaro (2011), "Tiempo y espacio como ideología", *PRAXIS* 66, págs. 145-154. Disponible en: <http://revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/viewFile/3980/3822>
- Voloshinov, Valentin (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- , ----- (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- , ----- (2003), "El espectro de la ideología", en *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, págs. 7-42.
- , ----- (2001). *El sublime objeto de la ideología*. México D. F.: Siglo XXI Editores.