

ARTÍCULOS

**EL MOVIMIENTO DE LOS NOMBRES EN *ÍDOLOS ROTOS*,
DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ**

THE MOVEMENT OF THE NAMES ON *BROKEN IDOLS*

Juan José BARRETO GONZÁLEZ

Universidad de los Andes-Venezuela
jujoba@ula.ve

Resumen: El hombre al preguntarse quién es opta por narrarse. Proponemos la lectura de *Ídolos rotos* a partir del desplazamiento semiótico de los nombres en correspondencia a su identificación narrativa en una historia colectiva donde son asignados desde la tensión entre lo individual y lo general.

Abstract: Ask the man who chooses to narrate. We propose a reading of *Broken Idols* semiotic shift from names in correspondence to identification narrative in a collective history which are allocated from the tension between individual and general.

Palabras clave: Nombre. Identidad. Individualidad. Novela. Mímesis. *Ídolos rotos*. Manuel Díaz Rodríguez.

Key Words: Name. Identity. Individuality. Fiction. Mimesis. *Broken Idols*. Manuel Díaz Rodríguez.

La literatura, con su lengua de mundo, hace visible lo humano diciendo quién es ese hombre que no sabemos quién es. Otorgando un nombre, se crea, germina una filiación, una afinidad con la historia contada. Al pertenecer a los nombres pertenece al mundo con sus nombres. Nombrar un nombre es comenzar a nombrar una adherencia a un nombre y a un espacio semiótico donde se mueve para no ser una pura apariencia. El nombre se configura. Al ser nombrado por alguien, sobre alguien que ha superado su carencia de significación, comienza a existir en el espacio semiótico de nuestros nombres. En la acción del poder narrar, los nombres viajan y en esa historia narrada se dice el quién de la acción con una identidad específica (Ricoeur, 1996a).

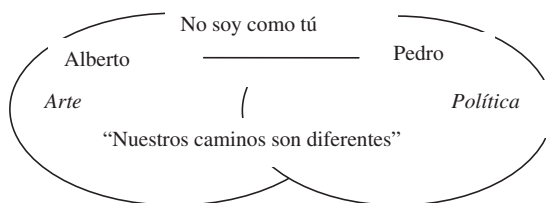
Sin tal individualidad, que nos he dada por un nombre consignado ante el mundo, no es posible que comprendamos la necesidad del otro que no soy yo. Y tal identidad puede ser narrada. La persona que habla o de la que se habla, de la cual depende su poder-actuar, tiene una historia que se articula en la dimensión de lo humano. No podemos actuar sin la *asignación*, como individuo o como comunidad, «de una identidad específica» porque «la historia narrada dice del *quién* de la acción» (Ricoeur, 1996a: 997). Tener un nombre es sabernos reconocer como un yo distinto ante otros. Por su parte, I. Lotman destaca que «la transformación de Aquello que se ha visto en aquello que es relatado inevitablemente aumenta el grado de organización. Así se crea el texto» (1999: 58). Y saber el nombre de otro, aunque sea una experiencia ficticia en un desplazamiento narrado, es re-conocer su individualidad ante tan efectiva colectividad de nombres. Justamente, poseer un nombre es el poder para crear «la tensión entre lo individual y lo general, que se halla en la base de la conciencia humana» (Lotman, 1999: 53).

La tesis, en *Cultura y explosión* (Lotman, 1999) a propósito del juego entre los nombres propios y comunes, es que son inseparables conformando una unidad y al mismo tiempo son conflictivos. El nombre propio nos permite la posibilidad de un «solamente sí mismo» y al mismo tiempo ser «uno entre tantos», condición básica de representarnos en un grupo, en un colectivo ser común en ese lugar de los nombres. No hay yo sin otros yoes en tensión y en unión entre ellos, construyéndose así la base más importante de la dominante de la cultura, la relación de lo propio y de lo ajeno. Veamos la novela venezolana *Ídolos rotos* (1901) escrita por Manuel Díaz Rodríguez:

Me enorgullece oír hablar de ti como de un famoso artista, como del primer escultor de por estas tierras. Así dicen Romero y Alfonso, y cuando les oigo hablar así me corre por detrás, por toda la médula, un frío delicioso de sa-

tisfacción y orgullo. Pero nuestros caminos son diferentes. Tú vives en pleno ideal, soñando con la gloria, mientras mi temperamento es más bien enemigo del sueño y deseo vivir la vida, toda la vida, saboreando sus goces dulces y ásperos. Mientras tú sueñas con algo que está lejos y es como un espejismo, yo quiero poseer algo que está cerca y puede tocarse con las manos. Por todo eso mi elección la tengo hecha desde hace tiempo: la política. En nuestro país, tan sólo en política se puede ser alguien, hacer figura y allegar dinero (Ídolos rotos: 65)¹.

Podemos interpretar la trayectoria de un «Yo soy» y de un «Tú eres» que se organiza de manera compleja y se halla en comunicación compleja con el espacio semiótico donde se van a interceptar estos dos estratos (arte-política) ampliada en el recorrido narrativo:



La lectura de *Ídolos rotos* puede plantearse desde la comprensión de la interacción de los nombres-pronombres y su trayectoria en espacios que se intersecan, topologizándose para la producción de sentido y, en esta semiosis, se distribuyen en relación al cuadro de seres y objetos, mundo que cubre y rodea todas las acciones y padeceres en el mundo del texto y su semiosfera de nombres. Se genera el proceso de una «metáfora teatral». El ser cuando actúa o es representado contiene o conlleva una serie de características que lo hacen ser «determinado tipo de persona». Nos interesa sostener que, a partir de este concepto de Goffman (en Wolf, 1979), esta metáfora se vive en el teatro, y en nuestro caso, en la novela, «pero también constituye un dispositivo importante y esencial en la vida cotidiana» (1979: 96) y es justamente sobre esta precomprensión, desde donde «se levanta la construcción de la trama» (Ricoeur, 1995: 129), que hace de la novela, como también de la cultura, un

¹ Vamos a utilizar aquí la edición de Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1982). En lo sucesivo la novela se citará como *IR* seguido de dos puntos y el número de página cuando se trate de referencia textual.

espacio que contiene estratos de historias narradas que se proyectan en un horizonte textual. Nos recuerda Ricoeur que:

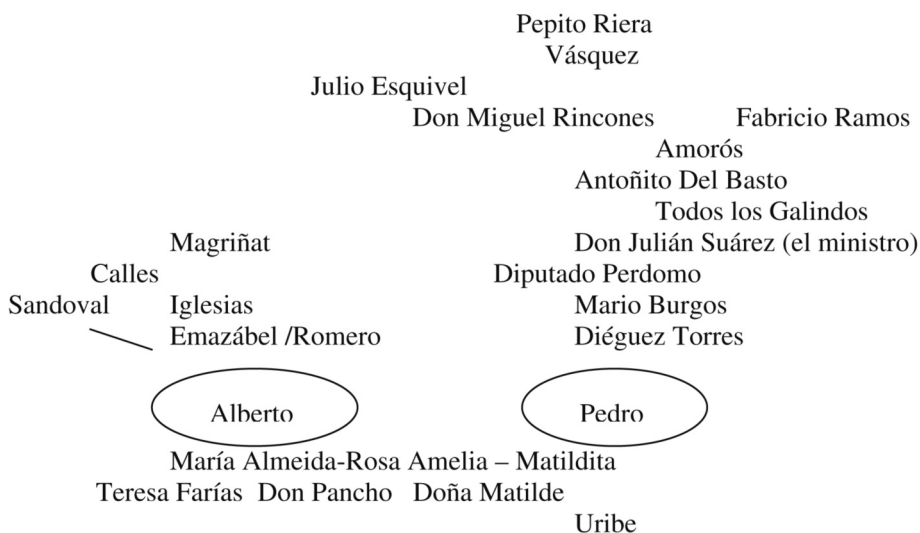
La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje (1996b: 147).

En esta historia relatada, la identidad de cada cual es vista o dicha desde un poder narrar implícito en la novela que designa *la capacidad confiada de conocer la trayectoria de una identidad dinámica*. Nuestros caminos son diferentes porque las experiencias relatadas son diferentes. *Ídolos rotos* muestra la experiencia de Alberto Soria, que, en esa dinámica del personaje, va a inscribirse entre dos polos de la construcción de la trama y la acción en su relato: el hacerse artista y no acomodarse al medio. La lucha humana por transformar y transformarse o hacerse de una posición «empleando las armas que el medio suministra» (IR: 64), como sostiene Pedro en el diálogo con su hermano. A ello Alberto Soria responde:

— No te comprendo, Pedro. Unas veces hablas de luchas y te dices luchador, y ahora hablas de acomodarse al medio. Son dos términos contrarios. Quien se acomoda al medio es un ser pasivo: no lucha. Acomodarse al medio es deponer las armas, o el arma por excelencia: el carácter. Y el carácter es todo el hombre. La lucha no es amoldarse al medio, sino combatirlo, modificándolo, haciéndole a nuestras aspiraciones, a nuestras virtudes, a nuestro ideal (IR: 64).

Se va configurando narrativamente la oposición fluctuante entre el Arte y el Poder, que, en un juego de interferencias, tiene como eje la relación entre los dos hermanos desde el inicio y a lo largo de la novela. Aunque sería suficiente concentrarse en estudiar la «concordancia-discordante» y la «síntesis de lo heterogéneo»² entre los hermanos Soria, su ampliación en la semiosfera de los nombres puede representarse de esta manera:

² La identidad en la trama narrativa la ha caracterizado Paul Ricoeur «en términos dinámicos, por la concurrencia entre una exigencia de concordancia y la admisión de discordancias que, hasta el cierre del relato, ponen en peligro esta identidad», aplicando el concepto de configuración al «arte de la composición que media entre concordancia y discordancia», que permite «la síntesis de lo heterogéneo» (Ricoeur, 1996b: 139-40).



Conglomerado de nombres en la identidad narrativa de *Ídolos rotos*.

«Alberto Soria volvía a la patria después de cinco años de ausencia» (*IR*: 5) y regresa como un «nuevo célebre escultor» (*IR*: 42). Se cuenta la historia de una experiencia de carácter temporal donde suceden «los días a los días, los meses a los meses» (*IR*: 78). El drama íntimo y público de un artista de escasa fuerza y proyección como su arte. La identidad del personaje se va a cambiar en una historia colectiva. Identidad en mimesis de un ser que en concordancia con un orden previo, el ser artista, argumento de salvación de la tierra-la patria por redimir, proceso que va desde «su París» a intentar «magnificar con barro de la tierra la belleza criolla» (*IR*: 77), «agitado por las mil sensaciones confusas» (*IR*: 29) de aquella vida de «novel estatuario». Alberto Soria es un personaje capaz de cambiar de alma (*IR*: 134) que teme por su vida, y sus proyectos y gloria de artista (*IR*: 135). La lucha entre medios, ideales frustrados y círculos de almas selectas o mediocres recorre la historia personal y veleidosa del artista que parece constituir su régimen de inestabilidad y constante conflicto en un proceso de formación de su identidad.

Esta relación interactuante en la trama humana de *Ídolos rotos*, a partir de la configuración misma de la dimensión pasional en Alberto Soria, se relaciona con la proyección del arte a su vida personal y social, describiéndose en

la novela este reenvió a través de un sistema enunciativo que forman «las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto» (Fabbri, 2004: 85) en sus propios principios de comunicación, donde el escritor ha trabajado la lengua para desenvolverse en el confín de la semiosis de la narratividad:

Experiencia narrada –narrador-personaje

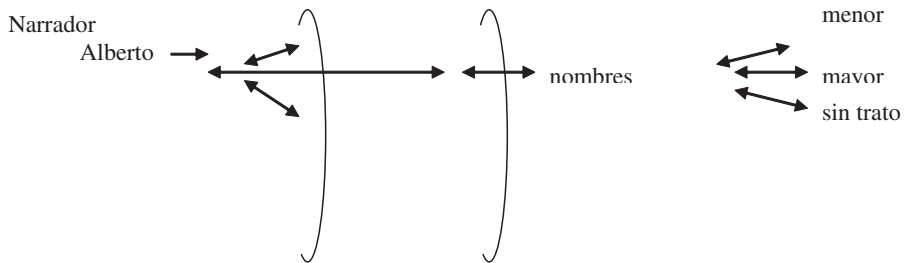
Regreso de Alberto Soria	Experiencia Europea	Condición familiar y social	El arte inconcluso y fin de la patria
-----------------------------	------------------------	-----------------------------------	---------------------------------------------

Cinco años de ausencia de su lugar nativo, la experiencia fuera de él y el regreso, produce el reconocimiento narrativo de la persona singular de Alberto y sus nombres propios más cercanos (los que más trata) en relación con los que trata menos o no trata, en un proceso donde se pone en tensión la relación yo-otro como parte de la posibilidad de cumplir o no las acciones que se proyectan en el discurso narrativo, explorándose significativamente los límites de su arte con las posibilidades e imposibilidades de su «temperamento impresionable» (*IR*: 9).

En este ver ver y sentir sentir, compartido de desigual manera en el discurso narrado por narrador y personaje, se va consignando la identidad narrativa³ de Alberto Soria como «identidad específica» y, al mismo tiempo, la «identidad colectiva» se va constituyendo a medida que transcurre esa experiencia narrada. Desde la débil, incompleta o enfermiza individualidad⁴ de Alberto, su historia personal se proyecta a la colectiva a partir del espacio de los nombres propios:

³ Recordemos que Ricoeur nos ha dicho que la identidad narrativa está considerada como una asignación, a través de una historia narrada, de una identidad específica bien sea a un individuo o a una comunidad: «La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse, por convención de lenguaje, identidad del *personaje*» que se construye bajo la dialéctica de la mismidad y de la ipseidad en el trayecto narrativo de su configuración concordante-discordante (Ricoeur, 1996b: 139).

⁴ Por su parte, Lotman dice que «un comportamiento consciente no es posible sin elección, y en consecuencia, presupone la existencia de un espacio colmado de nombres propios» (1999: 23).



El «poder actuar», entendido como «la capacidad de producir acontecimientos en la sociedad y en la naturaleza» (Ricoeur, «Volverse capaz...», 2004), contingente dentro de cualquier historia personal narrada como historia singular dentro de una colectiva, está asociado, para así decirlo, con la historia de una elección, de un yo con un o unos «otro(s)» donde se valora la posibilidad de cumplir o no con determinadas acciones que en la historia de Alberto⁵ y la colectiva van a estar signadas por lo que Emazábel ha condenado como «una misma encrucijada oscura» (*IR*: 15).

Podemos procurar se conduzca la tesis de los nombres propios que hemos llamado sin trato hacia los nombres comunes en tanto que exploran la posibilidad de perderse en una generalidad o espacio ajeno al espacio personal. La individualidad presupone la existencia de un espacio colmado de nombres propios (conglomerado de nombres propios), y de alternativas de elección donde se van ejecutando fluctuaciones entre menor-mayor-sin trato, creándose las tensiones entre lo individual y lo general (Lotman, 1999: 52 y ss). Lo que le es propio y lo que le es semejante son inseparables de sí mismos como continuidad ininterrumpida de la persona en su forma de perma-

⁵ El narrador para describir a Alberto en sus estudios de Ingeniería en París, antes de convertirse en artista, dice: «a pesar de todo, en el curso del primer año, su esfuerzo de voluntad se rompió más de una vez, y a cada ruptura vivió momentos de dolor y días pálidos llenos de tristeza. Su manera rigurosa de concebir el deber, ayudada luego por la costumbre, venía a ser el solo aguijón de sus bríos. Trabajaba sin entusiasmo ni amor, no considerando sus estudios como destinados a embellecer y fecundar su vida, sino como simple tarea, indispensable y enojosa, al fin de la cual emprendería otra diferente. Sin embargo, estudiaba con tenacidad heroica, dejando pasar la juventud, grave y rígida, como una virgen privada de risas, cantos y besos. Sin ligerezas amables, ni calaveradas ingenuas, su vida se deslizaba como austera vida de monje en la estrechez de los claustros. Sus labios, resueltos a conservarse puros, rechazaban el bebedizo de los amores fáciles. Y fuera de dos o tres amigos, con los cuales de tarde en tarde gozaba de grato esparcimiento» (*IR*: 9).

nencia en el tiempo de la historia narrada que nos permite responder quién es cada quien en el relato (Ricoeur, 1996b).

Desde el primer capítulo de *Ídolos rotos* se dinamiza la relación de los nombres propios y comunes a partir de un «yo» en la aureola de la tercera persona enunciada por el narrador, función caracterizada por el vaivén personal de Alberto («enfermizo e indeciso») que va a ayudarnos a comprender las condiciones de las acciones en su conjunto, caracterizadas por las fluctuaciones en la trama de la novela. Un ejemplo, quizá el más adecuado para caracterizar la experiencia relatada de Soria, es Teresa Farias que en sucesivos capítulos va a convertirse en un nombre propio de mayor trato; y en el capítulo I singularmente nos atrae la fluctuación (distancia y acercamiento) de los nombres Rosa Amelia y «el viejo» (hermana y padre), donde siente inicialmente por la primera una «suerte de celos malsanos prendidos en su alma» y por el segundo cierto desinterés:

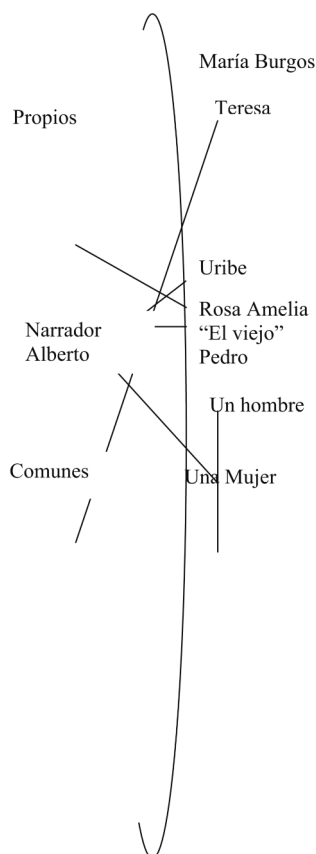
Pero inmediatamente después de haberse alegrado se avergonzó de su alegría, y sobre todo se avergonzó de no haberse entristecido mucho al conocer el estado lastimoso del padre. Su semiindiferencia le repugnó, y turbado, como el reo capaz de comprender su falta, quiso distraerse volviendo los ojos al adusto panorama de la sierra (IR: 5).

Desde el comienzo se va configurando la identidad efectiva de Alberto Soria que podemos comprender a través de los pensamientos que el narrador es capaz de «leer» para nosotros; narrador que es privilegiado en la novela porque conoce las toponimias de cada quien, las ayuda a explicar y las expresa en su discurso.

La diferencia esencial entre los nombres propios y los comunes es que conducen a dos espacios diferenciados e interconectados. La experiencia del personaje, mediante los mecanismos de la narración, elementalmente fundados en el tipo de ficción donde se relata la historia de los personajes como un él visto por otro con capacidades de identificarlo⁶, contando esa experiencia incluso en cosas que el propio personaje no puede abordar desde su

⁶ La novela implementa la mimesis de la condición humana, de tal manera que «ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso» (Ricoeur, 1987: 159). El mundo narrado es el mundo de un personaje y aunque sea contado por un narrador que lo acompaña en tercera persona de lo enunciado las operaciones realizadas en el acto de narrar van a incidir constantemente en nuestra novela sobre la historia efectiva de un Yo, comprometiéndose su identidad narrativa en la trayectoria de sus nombres. El narrador participa en la acción de poder contar a otro que también se construye en un Yo capaz de ser identificado, porque le ha sido asignada una historia en el relato de ficción.

mismidad, está configurada en esta constelación de nombres que fluctúan, como indicamos antes, y que tienen preeminencia en su espacio personal de acuerdo a que le son propios o ajenos (comunes):



"Aunque no era amigo de ninguna de ellas, Alberto conocía a las personas cuyos nombres acababa de escuchar, y tal vez por eso le impresionaron hondamente las palabras malévolas de la errante vendedora de caricias"

"- ¿Su marido? ¿Y Uribe también está enfermo?"

"Ésta, a propósito de su casamiento le escribió unas cuantas líneas, las cuales, a pesar de su tono cariñoso, no bastaron a sofocar..."

"sobre todo se avergonzó de no haberse entristecido mucho al conocer el estado lastimoso de su padre":

"Era tal vez la sorpresa de encontrarse cambiados, al menos por de fuera... Ahora aparecía transformando de un todo"

Alberto reconoció un vago de buena familia, un elegante de profesión, antiguo héroe de salones y clubes...

Reconoció "a una vendedora de caricias, antaño muy de moda en la capital"...

El espacio del personaje en su trayectoria está hecho de la existencia misma de un mundo abierto que no puede asir como suyo (el trato con esos nombres reside en que no cuentan en la permanencia relatada del personaje⁷,

⁷ «Y la mujer acabó un refrán grosero en una carcajada cínica y ruidosa. El héroe de salones y clubes murmuró algo con voz imperceptible y vio después a los demás viajeros, como temeroso y avergonzado de que hubiesen oído las palabras de su compañera de viaje» (IR: 6).

en su historia efectiva), pero que tiene la propiedad particular de instalarse en un espacio más extenso semióticamente otorgada por su adjetivación singular (vago de buena familia, errante vendedora de caricias...) y los nombres propios otorgan en la identidad efectiva del personaje la posibilidad de una aproximación y apropiación como su mundo.

El mundo de los nombres propios evidencia la individualidad y su urdimbre en el espacio semiótico de la novela. Así es como el conglomerado de nombres narrados, en la historia específica, constituyen en su haz de posibilidades e imposibilidades el pasaje a un sistema de comprensión semiótica que en su límite constituye su base de generación de sentido. Pasar de un nombre a otro o que ese nombre fluctúe con sus relaciones en el sistema del «arco de nombres» evidencia la construcción del discurso del narrador y/o personaje y de su percepción en la lectura dentro del proceso de identidad narrativa. *Ídolos rotos* es la historia conjugada de un nombre con otros, donde su experiencia y narración constituye la poética de la existencia tendiendo a desplegarse en dirección al olvido, a hacerse defectuoso en el sistema de comprensión, o se vuelca en una nueva relación generadora de otras posibilidades. Cuando Alberto, por ejemplo, escucha los nombres de Mario Burgos y Teresa Farias por boca de la «vendedora de caricias», a través del narrador sabemos que Alberto conocía a esas personas (portadoras de tales nombres), «aunque no era amigo de ninguna de ellas», pero queda abierta la posibilidad de que lo sean, es decir, de su trato débil (no ser amigos) puede pasarse al olvido (ningún trato) o a tratarlos con mayor cercanía en el mundo textual de los nombres.

De modo que la comprensión de los nombres como espacios que se intersecan en la producción del sentido y su distribución en el mundo del texto contribuiría al reconocimiento de la semiótica en la novela y en la cultura. La relación entre ellos puede producir jerarquías de nombres (de mundos y de objetos)⁸. De acuerdo con esto, *Ídolos rotos* se conduce por un discurso que remite isomórficamente a un nombre (Alberto Soria), relacionado en el escalón de la identidad narrativa (sobre la identidad efectiva del personaje) a un objeto mayor, a un prototipo de objeto colocado «en un escalón jerárquicamente superior» donde es esencial el reconocimiento por principio de tal isomorfismo» (Lotman, 2000: 114). Inferimos que, entonces, en la novela concuerda el mundo que se describe con el sistema de descripción en tanto que la trayectoria de los nombres conducen a un proto-objeto que es la im-

⁸ Véase el artículo «Mito, nombre y cultura» (Lotman, 2000: 143-167).

posibilidad de la patria a través de un constructo que es su «rasgo» básico: Alberto, el artista, «no puede» redimir (ni redimirse) con su arte el mundo ni ante el mundo en que vive. La posibilidad de hacerse artista *reconocido* es la posibilidad de la patria. Éste es el proceso donde se describe en Alberto Soria y el resto de los personajes el «poder ser-hacer» que registra en el relato las incapacidades de cada uno de ellos a partir de su historia efectiva y la conexión con otras que más o menos se van mostrando en la novela para producir un reconocimiento o identificación: el carácter débil, incompleto o enfermizo de los personajes en su historia efectiva se engancha a un meta-texto que está construido de la misma manera. En la novela se reúne la historia de un mundo narrado donde la «mímesis de seres actuantes»⁹ corresponde a lo que podemos llamar incapacidad para una sociedad feliz, semiotizada en «una palabra irrevocable y fatídica» que escribió Alberto «con la sangre de sus ideales heridos (...) FINIS PATRIE» (*IR*: 163).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ RODRÍGUEZ, M. (1982). *Ídolos rotos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- FABBRI, P. (2004). *El giro semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- GOFFMAN, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Paraguay: Amorrortu Editores.
- LOTMAN, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- (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: Cátedra.
- (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura* (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- RICOEUR, P. (1987). *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* (Traducción al español de Agustín Neira). Madrid Ediciones Cristiandad.

⁹ Véase Ricoeur (1987: 156).

- (1996a). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado* (Traducción al español de Agustín Neira). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1996b). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI y Fondo de Cultura Económica.
- (2004). «Volverse capaz, ser reconocido». En *www.librosdefrancia.org/* (consultado el 28 de mayo 2009).

Recibido el 11 de abril de 2011.

Aceptado el 22 de septiembre de 2011.