



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628

Volumen 46 - 1

Abril - Setiembre 2020

**ESPACIOS, LÍMITES Y FRONTERAS HACIA
LA CORPOSFERA DE LO BELLO Y LO FEO EN
“ONDINA” DE CARMEN NARANJO**

Giovanni Orozco Abarca



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v46i1.41055>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

ESPACIOS, LÍMITES Y FRONTERAS HACIA LA CORPOSFERA DE LO BELLO Y LO FEO EN “ONDINA” DE CARMEN NARANJO

SPACES, LIMITS, AND FRONTIERS TOWARDS THE BEAUTIFUL AND THE UGLY CORPSPHERE IN “ONDINA” BY CARMEN NARANJO

Giovanni Orozco Abarca

RESUMEN

La presente investigación se centra en el estudio de la semiótica del cuerpo, específicamente en la corposfera de lo bello y lo feo en el personaje homónimo Ondina, mediante el análisis de los espacios, límites y fronteras en torno a este cuerpo y en relación con el personaje Vega, quien pretende un acercamiento a lo largo del relato. Para lograr dicho objetivo, se hace un estudio semiótico aplicado al accionar de Vega a partir de las nociones de espacio, límite y frontera (Finol, 2014a). Así, se logra determinar que los espacios por los que transitan los entes actanciales, con sus demarcaciones limítrofes y fronterizas, cumplen un papel relevante dentro del proceso de semiotización del cuerpo de Ondina, que resulta en un complejo sistema de significación dentro del universo narrativo en el que se conjuga lo bello y lo feo.

Palabras clave: corposfera; límites; fronteras; Ondina; Carmen Naranjo.

ABSTRACT

This research focuses on the study of body semiotic, specifically in the beautiful and the ugly corposphere in the homonymous character Ondina. For this purpose, there are considered some semiotic concepts like: spaces, limits, and frontiers (Finol, 2014a), which are established around Ondina's body and in relation to the character called Vega, who expects an approach to Ondina throughout the story. The results demonstrate that the spaces moved by characters, with the bordering and border demarcations, play an important role in the semiotic process of Ondina's body like a complex significance system in which there are combined the beauty and the ugliness.

Keywords: corposphere; limits; frontiers; Ondina; Carmen Naranjo.

1. Introducción

En esta investigación se analiza el cuento “Ondina” (1983) desde la perspectiva teórica de la semiótica del cuerpo, la corposfera, la cual forma parte de la semiosfera (Lotman, 1996) y es definida como “el conjunto de lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo” (Finol, 2014a, p. 154). Para una mejor comprensión y análisis del conjunto de signos,

Bach. Giovanni Orozco Abarca. Profesor de castellano y literatura en Ministerio de Educación Pública de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Correo electrónico: giovanni.orozcoabarca@ucr.ac.cr

Recepción: 01- 03- 19

Aceptación: 09- 04- 19

lenguajes y códigos del cuerpo, el semiótico José Enrique Finol (2014a) propone los términos límite y frontera. En este trabajo se parte de estos parámetros conceptuales para hacer un estudio semiótico aplicado al accionar del personaje Vega con respecto a la cospósis de lo bello y lo feo en el personaje Ondina, y en relación con otros personajes de la trama narrativa que contribuyen en los procesos de semiotización del cuerpo.

De esta manera, el desarrollo de este estudio consiste en un análisis semiótico gradual, en primer lugar, a partir de la significación del nombre Ondina y su influencia en el resto de los personajes principales Merceditas –la hermana– y Vega –el pretendiente–, quienes juntos forman la triada bajo la que se estructura el relato; en segundo lugar, se demarcan los espacios, límites y fronteras por las que transita Vega hasta llegar a Ondina; en tercer lugar, se describen y se comparan los arquetipos femeninos que representan Ondina y Merceditas, y que inciden en el accionar de Vega en el desenlace del cuento.

2. Desarrollo

2.1 Etimología, onomástica e intertextualidad como principios de un análisis semiótico

Uno de los elementos paratextuales de mayor significación en todo texto literario es el título que, en este caso, también corresponde al nombre del personaje principal del relato y sobre el que trata este estudio. “Ondina viene del latín ‘unda’ que quiere decir ola, onda. Como palabra genérica, ondina nos refiere mitológicamente a las ninfas del agua, seres mágicos y hermosos, inmortales y con gran relación con la naturaleza” (Chinchilla, 2007, p. 34). Tanto la denotación acuática como la connotación mitológica del nombre Ondina se encuentran presentes a lo largo del relato, principalmente en la caracterización de los personajes femeninos Ondina y Merceditas, y en algunas de las aproximaciones íntimas de Vega hacia estos cuerpos.

Merceditas es descrita en el relato como una mujer cercana a la mediana edad y con un caminar ondulante; por su parte Vega, al soñar a Ondina, manifiesta que “con sus piernas abiertas [lo] dejó una y otra vez, insaciablemente, llegar hasta lo más profundo” (Naranjo, 1983, p. 14). Así, tanto a Ondina como a Merceditas se les refiere como cuerpos de agua. Del mismo modo, las dinámicas de cortejo, “[m]e despedí de Merceditas en una forma de ancla, le dije que no la olvidaría, mi vida era ella [...]” (p. 11), y del acto sexual están tematizadas en un contexto marino.

Empezó a jugar con mis orejas, me hacía ruidos de caracol, me dejaba su lengua reposar en la apertura del oído izquierdo y con sensaciones de mar me agotó en excitaciones que sorteaban fortalezas y debilidades. Luego me besó los ojos, muy suavemente, después de manera fuerte y al tratar de succionarlos tuve que librarme de sus labios que me hicieron daño, me dolían con color de ceguera (p. 16).

Atendiendo a la mitología germánica y nórdica, a las ondinas no solo se les caracteriza por su bondad y protección al mar, sino también en algunos relatos se les describe como seres maléficos y vengativos. Dicha característica se relaciona con la información que se desprende de la onomástica del nombre Ondina, en tanto “evoca también a un ser ansioso de amor que, aunque parece bueno, termina siendo malvado” (Chinchilla, 2007, p. 34). En consecuencia, el signo Ondina como nombre y cuerpo implica la ambigüedad –lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo, lo bello y lo feo– y se corresponde con la dinámica oscilatoria propia de la onda que se extiende a otros cuerpos y espacios del universo narrativo.

2.2 El viaje hacia una corposfera ambigua

Tomando como motivo de análisis la metáfora del viaje, en este apartado se demarcan y analizan los espacios, límites y fronteras por los que transita Vega hacia la corposfera de lo bello y lo feo. Al finalizar este capítulo, dicha demarcación y análisis se sintetizan en la Figura 2, en la cual se exponen los límites y las fronteras según el orden de aparición en el texto literario y, además, se especifica su naturaleza –lugar, persona o circunstancia– de acuerdo con las funciones semióticas que cumplen.

El relato inicia *in media res* en la sala de la casa de los Brenes, un espacio de recepción y reunión por excelencia, donde la incertidumbre de Vega ante la inesperada y sospechosa invitación a tomar un café informal se homologa a la incertidumbre que le causa la comida, la cual se le presenta como un indicador de lo desconocido, de aquello hasta ese momento indescifrable que la casa resguarda, “[...] no sabía lo que era, si café negro con pastel de limón o con pan casero o café con sorbos de coñac espeso” (Naranjo, 1983, p. 9), luego determina “que fue simplemente café negro con pastelitos de confitería” (p. 12). La comida también cumple una función nocional socioeconómica en la familia que, luego, confirmará el interés de esta por el posible ascenso que recibió Vega para, así, acordar la conveniencia del enlace nupcial entre él y Merceditas, la hija solterona, “[...] pues oyeron rumores de que me volverían a nombrar, en el alto cargo de consejero y querían saber si era cierto” (p. 12).

La relación de distancia y cortesía que mantiene Vega con la familia Brenes es una frontera en sí misma, es decir, un espacio que posibilita separación / contacto, privilegiando sobre todo el contacto (Finol, 2014a), donde se establece una demarcación arbitraria de tipo cultural entre los entes actanciales:

Mi relación con los Brenes fue siempre de tipo lineal. Ese tipo se define por la cortesía, las buenas maneras, el formalismo significado y significante en los cumpleaños, la nochebuena y el feliz año nuevo. Nunca olvidé una tarjeta oportuna en cada ocasión [...] (Naranjo, 1983, p. 9).

Al respecto, Chinchilla (2007) plantea que el adjetivo “lineal” que caracteriza la relación entre estos personajes se asocia con la rectitud, por lo tanto cumple una función deóntica. Esta connotación es posible a partir del hecho que Merceditas rechaza las insinuaciones sexuales de Vega, “[...] qué se cree el señor jefe, déjese de malos pensamientos, recuerde el reglamento y pórtese como el señor que es, no faltaba más” (Naranjo, 1983, p. 10). Entre ambos personajes existe una serie de fronteras: de género, de clase social, pero sobre todo una frontera moral. Vega se presenta como un hombre conquistador y atrevido, y Merceditas como una mujer pulcra que le impide a este consumir sus intenciones. La frontera moral, de importancia en el devenir narrativo, se encuentra intermediada por el límite físico del portón de la casa de la familia, ya que, antes de la invitación al café informal, a Vega solo se le permite acompañar a Merceditas hasta la entrada de la casa.

En las jornadas largas de trabajo, cuando el presupuesto, cuando el programa anual, cuando la respuesta a las críticas de trabajo institucional, acompañaba a Merceditas hasta el portón de su casa. Buenas noches, gracias por todo, no merezco tanta bondad y lealtad. Un beso de vals en la mano y que Dios la bendiga. Señor, usted es un buen hombre y merece un hogar feliz (Naranjo, 1983, pp. 10-11).

De acuerdo con Finol (2014a), el límite separa dos espacios, en este caso el mundo externo de Vega del mundo interno de la casa de Merceditas, y es, por lo tanto, una demarcación física que posibilita e imposibilita la aproximación entre él y la familia Brenes, entre el exterior

y el interior, y entre lo público y lo privado La transgresión de cualquier límite se considera un delito, pero al convertirse en frontera puede ser superado. Así, Vega logra pasar la primera frontera, antes límite, con el ingreso a la casa de los Brenes a causa de la invitación a tomar un café. La conversión de un límite en frontera es posible mediante el acceso otorgado por la familia, quien, en este caso, es la figura actancial que tiene el poder para imponer y levantar la restricción de paso:

Los Brenes me mantuvieron cortésmente en el corredor, después de vencer el portón de la entrada, los pinos del camino hacia la casa y el olor de las reinas de la noche que daban un preámbulo de sacristía a la casa de cal y de verdes, que se adivinaba llena de recovecos y de antesalas después del jardín de margaritas y de crisantemos con agobios de abejas y colibrís (Naranjo, 1983, pp. 9-10).

La entrada hacia la casa es un espacio de transición marcado por la ocultación y el misterio que connota el ambiente físico de los pinos, las reinas de la noche y una infraestructura llena de recovecos que posibilita separación y contacto entre Vega y la familia Brenes. Este espacio también resulta ser una antesala tanto del acto sexual con Ondina como del posible conflicto que le podría causar el relacionarse con la familia. Vega “presentía más allá de las puertas una orgía de hornos calientes en que se fermenta el bronce y reluce la plata” (Naranjo, 1983, p. 11).

En este lugar, Vega se encuentra con una serie de indicios que le irán revelando la existencia de Ondina, quien le llega como un cuerpo fragmentado. “Ondina siempre me llegó con intuiciones de rompecabezas de cien mil piezas. Aún en época de inflación, realmente agotan las cifras tan altas. No sabía su nombre ni su estilo, pero la presentía en cada actitud, en cada frase” (Naranjo, 1983, p. 9). Los fragmentos se materializan en objetos-signo que han sido modelados a partir de una morfología corpórea de proporciones específicas y que, incluso en su ausencia, la significan (Finol, 2016): un pequeño banco en el jardín cerca de las camelias y una silla pequeña con un cojín de igual tamaño, así como un retrato ubicado en el centro de la sala.

La corpusfera, entonces, actúa en el cuerpo presente y en el cuerpo ausente. De ambos se desprenden lenguajes de significación que convergen dentro del universo semiótico. Luego de las primeras referencias al cuerpo ausente, el tercer y más significativo fragmento de Ondina es su representación pictórica, cuya imagen irrumpe con gran fuerza dentro del espacio de la sala y opaca los demás objetos a su alrededor, de ahí su trascendencia de significación:

Una joven bellísima, de ojos claros y fuertes, pintada en rasgos modernos, era el cuadro central de la sala y apagaba con su fuerza el florero, la porcelana, la escultura del ángel, la columna de mármol, las fotografías de bisabuelos y abuelos, el retablo de los milagros, el tapiz de enredadera y aun el cuadro de Merceditas que parecía arrullar a su conejos ya nacidos (Naranjo, 1983, p. 12).

Al ser el objeto-signo de mayor significación, el retrato de Ondina posibilita la construcción de un doble imaginario tanto por parte de la familia Brenes como por parte de Vega. Para determinarlo, se toman como referencia los elementos de análisis iconográfico propuestos por Finol, Djukich y Finol (2012). El *registro*, apertura o restricción que los actores sociales le otorgan a un tipo de retrato, es semicerrado. Si bien el cuadro se ubica en un espacio de recepción como lo es la sala, el acceso a la casa no le es permitido a todas las personas, sino que son admitidas solo aquellas con las que se tiene una relación cercana, específicamente familiares y amigos.

El segundo elemento de análisis es el *reconocimiento*. La familia se identifica con la mujer del cuadro ante la pregunta de Vega: “¿Quién es Ondina? Pues Ondina, contestaron

casi en coro. La hermana menor de Merceditas, agregó el padre, el bueno y sonriente don Jacinto” (Naranjo, 1983, p. 13). Este reconocimiento se le da al retrato de Ondina, mas no a su persona, lo cual puede ser ilustrado mediante dos eventos particulares de la historia, estos son: la poca certeza que manifiestan los habitantes del lugar sobre la existencia de Ondina y el primer encuentro personal entre Vega y Ondina, en el que ella se encuentra apartada en un antecomedor diminuto en el interior de la casa. Al igual que la familia Brenes, Vega se identifica con la mujer retratada desde el primer momento que la mira, de modo que la idealiza, la sueña y la hace parte de su vida. Su identificación trasciende la representación pictórica y onírica hasta llegar a Ondina, la persona.

Soñé con Ondina semana tras semana. Recuerdo sus múltiples entradas a mi cuarto. Alta y esbelta, con su pelo hasta la cintura, desnuda o con bata transparente, abría la puerta y saltaba a mi cama. Ella siempre me desnudó y después jugó con mi sexo hasta enloquecerme (Naranjo, 1983, p. 13).

La *presentación* del cuerpo en este retrato se materializa en una pose que da paso a la construcción de una impostura (Finol, 2014b), es decir, de una falsa imagen, donde se muestra el nivel alto –cabeza– y medio –del cuello a la cintura–, mientras que se oculta el nivel bajo –caderas, piernas y pies–. Así, se evidencia una dialéctica de mostración-ocultación en torno al cuerpo, donde lo bello es expuesto y lo feo es ocultado.

Los mecanismos de mostración del nivel alto y medio, y de ocultación del nivel bajo del cuerpo de Ondina en el retrato responden a procesos y estructuras semióticas bajo las que se fundamenta el uso de la belleza como espectáculo, lo cuales trabajan sobre lo que Finol y Finol (2008) denominan el ‘orden social y cultural de la apariencia’, un orden producido, aprendido e internalizado en la conciencia, y en el cual cada individuo es solo un signo inmerso en el mundo de lenguajes de la Semiosfera.

Ondina, quien permanece en una especie de cautiverio tras la maraña laberíntica de la entrada de la casa, es un cuerpo negado socialmente por su familia debido a su baja estatura o enanismo, lo cual, según el modelo transnacional de belleza (ver Figura 1), se encuentra entre las características anatómicas asociadas a la fealdad y, en consecuencia, incide directamente en la aceptación social (Finol, 2010). De ahí que nadie, a excepción de la familia, sabe con certeza sobre su existencia, “[p]regunté a mis amigos y vecinos por Ondina Brenes y ninguno sabía de ella” (Naranjo, 1983, p. 14).

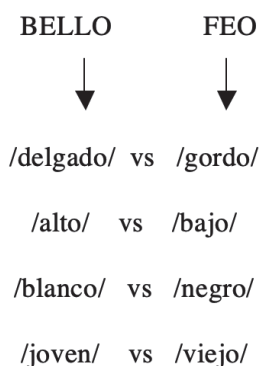


Figura 1. Modelo transnacional de belleza
Fuente: Finol (2010).

Finalmente, la *jerarquía* se manifiesta a partir de la relación de poder que la familia le adjudica a la imagen de Ondina desde una impostura y que se connota con la ubicación central del retrato en el espacio de la sala. En cuanto a Vega, en su imaginario establece una relación de subordinación ante Ondina durante el acto sexual, “[e]lla me jineteaba, me lamía y con sus piernas abiertas me dejó una y otra vez, insaciablemente, llegar hasta lo más profundo” (Naranjo, 1983, pp. 13-14). Por lo tanto, ambos entes actanciales –la familia y Vega– le otorgan a la Ondina retratada una posición de poder.

El cuadro de Ondina reafirma su existencia ante Vega y, como consecuencia directa, despierta en él una pulsión escopofílica, un instinto o movimiento compulsivo hacia una contemplación gozosa, placentera y gratificante que le genera abstracción del mundo material, “no quería irme, más bien no podía, fijo en el cuadro y en los ojos, por lo que no noté los silencios y las repeticiones que me hacían de las preguntas” (Naranjo, 1983, p. 13). La mirada amorosa, caracterizada por revelar amantes, secretos y ansiedades (Vásquez Rodríguez, 1992), es el medio por el que se efectúa la semiotización de la imagen corpórea entre el ente emisor –Vega– y el receptor –Ondina–.

Así, la mirada no es sólo un proceso fisiológico, que emplea varios órganos, ni solamente físico, pues atiende a la luz, sino también a un proceso de semiotización del objeto de la mirada, de sus espacios, volúmenes, gestos y movimientos, de su vestimenta y también de la ausencia de ésta (Finol, Djukich y Finol, 2012, p. 15).

En este punto, la mirada desempeña un papel fundamental en la *experiencia estética* (Finol, 2001, 2009) que se gesta a partir del *placer* que la imagen de Ondina genera en Vega, quien tras conocerla y soñarla, la casa de los Brenes se le presenta como un límite recurrente, luego de desmentir su posible ascenso laboral:

¿A mí nombrarme? Pero, si mi vida se ha vuelto simple, ya casi no leo los periódicos, me preocupo por mis pequeñas cosas, cobrar las rentas, caminar cada día hasta el higuerón y completar los cinco kilómetros, mentirme un poco con eso de que la vida tiene sentido y es trascendente (Naranjo, 1983, pp. 12-13).

Por una parte, la dinámica de vida y el nada promisorio futuro laboral de Vega inciden en la interposición de la familia Brenes como una frontera de intereses que le impide el acercamiento al espacio de la casa. Para lograr cruzar esta frontera, Vega envía regalos y hace recurrentes llamadas telefónicas a Ondina, pero no tiene éxito alguno. Por otra parte, el pueblo se convierte en una frontera informativa compuesta por numerosos espacios y medios –el almacén, la farmacia, la pescadería, el periódico, la radio y la televisión– a los que Vega acude en busca de información que nadie parece tener.

Tras varios intentos de franquear la frontera informativa, Vega encuentra en el Registro Civil un resquicio que le permite transgredirla, pues en este lugar obtiene una mínima información que le asegura la existencia de Ondina, “[c]on propinas apareció: nacida el 18 de junio de 1935” (Naranjo, 1983, p. 14), y que lo lleva a la transgresión de la frontera astrológica para conocer un poco más sobre este cuerpo que se le niega, “[e]studié su horóscopo, carácter complicado, doble personalidad” (p. 14), y que, al mismo tiempo, despierta en él un mayor interés.

Después de estas sucesivas transgresiones fronterizas, Vega decide acercarse al límite reiterativo que representa la casa de los Brenes y con ello intentar pasar la frontera familiar; sin embargo, don Jacinto, luego de escuchar la declaración de amor a su hija, le niega el paso y reafirma la fortaleza limítrofe que representa la casa, “[...] cerró la puerta sin violencia, suavemente y desapareció entre los pinos” (Naranjo, 1983, p. 14). Sin desfallecer en su afán por conocer a la verdadera Ondina, Vega opta por transgredir la frontera comunicativa cuando

escribe “[...] una carta apasionada y certificada que no obtuvo respuesta. En el correo me dijeron que la retiró Mercedes” (Naranjo, 1983, p. 14). En este caso, Mercedes desempeña un rol espacial de transición, al ser el medio de contacto / separación entre Vega y Ondina.

Consecuentemente, la inesperada muerte de don Jacinto y doña Vicenta, padres de Mercedes y Ondina, se convierte en el motivo ideal de ruptura de la frontera familiar que ha quedado vulnerada, mas no descuidada, ya que en el espacio de la casa se hace presente una tía autoritaria encargada de velar por el tránsito en esta frontera, “[a] mí me admitió porque al contestar quién era, le dije con seriedad moral que el novio oficial de Mercedes, el señor Vega” (Naranjo, 1983, p. 15). Dentro de la casa, Vega es empujado al penúltimo límite, ubicado más allá de la sala, “[...] frente a una puerta en un corredor con muchas otras puertas iguales” (p. 15). En este punto del recorrido, las puertas constituyen una frontera íntima que Vega decide transgredir:

Era un antecomedor diminuto y ahí en el centro de la mesa, casi rozando el suelo, una enana con la boca abierta, los ojos casi desorbitados, se dejaba lamer el sexo muy grotescamente por un gato sarnoso, metido entre sus dos piernas. Sentí horror por la escena, aunque me atrajo por largos segundos y vi las gotas de sudor placer que recorrían la cara de aquella casi mujer, rostro de vieja, cuerpo de niña, y el gato insaciable que chupaba y chupaba mamando, succionando, gruñiendo. Ni siquiera se dieron cuenta de mi presencia o quizá no los perturbó (p. 16).

Tal acción posibilita el establecimiento de un primer espacio proxémico hacia Ondina, el social-consultivo, que tiene lugar en situaciones donde se intercambian cuestiones no personales (Hall, 1959), como en este caso que Vega presencia el acto sexual sin involucrarse. No obstante, la transgresión de la frontera íntima provoca un efecto inverso en este personaje, pues en todas las demás fronteras el paso se traduce en un movimiento de avance en su viaje de búsqueda, pero, en esta frontera no se sigue la misma dinámica. Vega decide regresar a la sala y opta por quedarse con la imagen del retrato de Ondina. Al anochecer, se presentan ante él Mercedes y Ondina, la ambigüedad corpórea en persona:

Apareció entonces Mercedes, pálida y desfallecida, vestida de negro absoluto, con sus pechos erectos, abundantes, bien sostenidos, y de la mano, también en negro absoluto, salvo un cuello blanco de crochet engomado, la enanita más diminuta y bella que había visto en mi vida, con los ojos de Ondina, con el pelo rebelde de Ondina, con los labios carnosos y trémulos de Ondina (Naranjo, 1983, pp. 16-17).

Este encuentro genera en Vega un cambio en la forma de enunciación hacia Ondina, una vez que descubre que ella es la mujer retratada. Ondina pasa de ser “una enana” que mantiene relaciones sexuales con su gato, a “la enanita” que se presenta de la mano con su hermana en la sala de la casa. Seguidamente, Vega se enfrenta al último límite y frontera. El primero de ellos es el cuerpo de Ondina, concretamente su piel, al que Vega llega mediante sucesivas y cada vez más intensas aproximaciones. “La enanita en su silla de raso, lloraba tranquilamente sin sollozos. Se vino hacia mí y me pidió que la sentara en mi regazo” (Naranjo, 1983, p. 17). En este segundo momento de aproximación se establece un espacio causal-personal, el cual representa la distancia habitual de las relaciones interpersonales y en donde es posible el contacto físico (Hall, 1959). Finalmente, en un tercer momento se establece un espacio íntimo que implica contacto físico:

Entonces se acunó cerca de mi sexo. Realmente me incomodó, pero la circunstancia es la circunstancia. La fui meciendo como podía y ella, activa y generosa, me abrió la bragueta y empezó a mecer lo que estaba adentro. Después de aguantar lo que aguantar se puede, la alcé en los brazos y la llevé al antecomedor. [...] Me abrió la camisa y empezó a arrancar con sus besos de embudo y vació mis pelos de hombría. Yo busqué su sexo y lo abrí como si fuera un gajo de naranja. El gato saltó en ese momento y aruñó mi pene, que sangró dolor y miedo. Ondina me esperó y no pude responder, hasta que encontré la clave de la convivencia (Naranjo, 1983, p. 17).

En este espacio íntimo, los cuerpos implicados experimentan, mediante el contacto de piel a piel, de límite a límite, las funciones de sensación y secreción. Por lo que la dinámica háptica y estética hacen palpable la corporeidad dual de lo bello y lo feo. La transgresión de este último límite se da en dos sentidos, hacia Ondina, al abrir Vega su sexo como un gajo de naranja, y hacia Vega, mediante la inserción de una tercera figura actancial –el gato– que trasgrede la piel con arañazos, generado secreción de sangre y sensación de dolor, con lo cual se rompe la estructura proxémica establecida.

Por último, Vega decide cruzar la frontera del matrimonio que le permite compartir un espacio común con Ondina. Tras el establecimiento del espacio íntimo, tanto con Ondina como con el gato sarnoso, el único mecanismo para perpetuarlo es el paso de la frontera nupcial. Así, la transgresión de la frontera familiar, cuya ruptura inició con la muerte de los padres, es completada con el tránsito de Vega hacia el espacio familiar de los Brenes, dando culminación al recorrido espacial, fronterizo y limítrofe en torno a la corposfera de lo bello y lo feo. La inserción al espacio familiar resulta conflictiva, tal y como lo había vaticinado el propio Vega al presentir “más allá de las puertas una orgía de hornos calientes” (Naranjo, 1983, p. 11), pues Merceditas, quien recogió la carta dirigida a Ondina tiempo atrás, conoce las intenciones de Vega con su hermana.

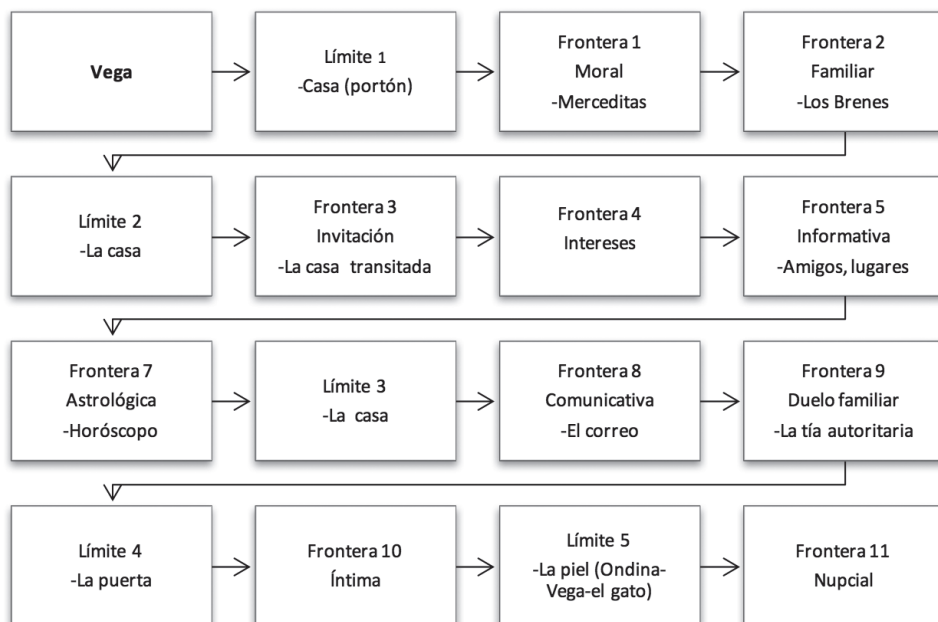


Figura 2. Espacios, límites y fronteras en el cuento “Ondina” (1983)

Fuente: Elaboración propia.

El final del relato, así como la corposfera y el transcurrir narrativo, están marcados por un estado de ambigüedad que queda ejemplificado en las líneas finales del cuento: “Los esponsales se fijaron al mes del duelo. A la boda asistió Ondina, el gato se quedó en la casa” (Naranjo, 1983, p. 17). Si bien Ondina es mencionada, Merceditas es omitida por el narrador cuando se refiere a la boda, lo cual genera duda si, en el desenlace de la historia, Merceditas mediante un juego de complicidad accede al matrimonio para asegurarle a Vega el acercamiento

hacia la corposfera de lo bello y lo feo que se desprende de ella, Ondina, el gato y la casa, o bien Vega logra casarse con Ondina; además, se reafirma el poder territorial del gato en la casa. Por consiguiente, cualquier posible variable de parentesco se vislumbra como conflictiva.

2.3 El contraste corpóreo a partir de la asignación de arquetipos

Vega, desde una perspectiva masculina, trastoca y transforma los cuerpos femeninos como una estrategia de control a lo largo del relato, para ello asigna arquetipos femeninos a cada uno de los cuerpos por los que se debate. Por un lado, Merceditas encarna el estereotipo femenino de mujer madre, trabajadora, virginal y escrupulosa. Tras sus más de cuarenta años de edad y de intentos fallidos, era una mujer solterona a quien ya ningún hombre pretendía:

[...] con su aire de coneja a punto de cría [...] la vi demasiado tocar las teclas de una máquina IBM eléctrica [...], la buena y demasiado casta de Merceditas [...] demasiado lavada y pulcra, no se le conoce un solo traspié[...] trataban en vano de casarla desde los quince, se quedó la pobre, se les quedó (Naranjo, 1983, p. 14).

Por otro lado, Ondina representa el arquetipo de *femme fatale*, “[e]ntonces ella me dijo: deja que Ondina te enseñe todo lo que ha aprendido en sus soledades. Me abrió la camisa y empezó a arrancar con sus besos de embudo y vació mis pelos de hombría” (Naranjo, 1983, p. 17); seductora, “[l]a supe atrevida, audaz, abiertamente alborotada” (p. 12); joven, pues podía andar por los treinta, en su aspecto era casi una niña “[s]uave, dulce” (p. 17), y pretendida, ya que “había rechazado a muchos [...]” (p. 14).

Estos arquetipos se refuerzan mediante la caracterización que Vega le confiere a ambas corporeidades; en primer lugar, un carácter zoomórfico, a Ondina sus ojos claros y fuertes le dan un aspecto felino, lo cual se reafirma con la intimidad que mantiene con un gato sarnoso que le lame su sexo, y Merceditas, por su parte, es descrita como una mujer de grandes pechos, que le dan un aire de coneja a punto de parir; en segundo lugar, un carácter comestible, Merceditas es como el agua, insípida, se “iba de las manos inmediatas” y estaba “demasiado hervida” (Naranjo, 1983, p. 10) para un paladar que se deleitaba en las deformidades de Picasso, mientras que Ondina es presentada como un plato fuerte, ubicado en “un antecomedor diminuto y [...] en el centro de la mesa” (p. 16).

La intrascendente vida de Vega, como él mismo la define, “abre la posibilidad de pensar que busca en Ondina la forma de experimentar lo desconocido, lo erótico, lo prohibido, lo violento... la alteridad deseada de quien transgrede lo establecido” (Alvarado, 2006, p. 98) a partir de la distinción referencial arquetípica entre ambos personajes femeninos. Ondina encarna la onda, lo ambiguo, es decir, lo viejo y lo joven, lo bello y lo feo, la niña y la mujer, la imagen y la persona, lo cual activa una paradoja en Vega al generarle atracción e interés un cuerpo con dichas características en oposición a un cuerpo como el de Merceditas, que cumple con los estándares de belleza y le está dado desde el principio, pero que no le suscita igual fascinación. Al respecto, Tisnado (2005) plantea que:

Ondina encarna, pues, tanto a la *femme fatale* como a la mujer-monstruo o mujer grotesca. A pesar de que no está socialmente establecida como oposición, podríamos considerar que la mujer-monstruo y la *femme fatale* constituyen una. En “Ondina”, Naranjo rompe esta oposición. En su protagonista confluyen la fascinación y el horror [...] (p. 28).

Por lo tanto, el personaje Ondina se configura bajo un esquema corpóreo de oposiciones y de ambigüedades, lo cual resulta un primer atisbo de temática fantástica. La combinación de mujer fatal y de mujer monstruo de connotación zoofórica se materializa en un solo cuerpo:

un torso y rostro bello, pero de extremidades inferiores tan pequeñas que no coinciden con el modelo de belleza tradicional. A lo largo del relato, cada espacio, límite y frontera llega más allá de la corposfera hacia ese mundo de signos que es el universo narrativo, un espacio de contención de significados que se traducen en incertidumbres dilectas del discurso de lo fantástico.

3. Conclusiones

Con esta investigación se demuestra, en primer lugar, la riqueza semiótica que se desprende del cuerpo femenino en este cuento, bastante estudiado ya desde otras perspectivas, pero no desde la teoría de la corposfera. El signo de Ondina trasciende más allá del título, denotando y connotando significados que alcanzan el universo narrativo, impregnándolo de un ambiente marino que se hace evidente en la caracterización del cortejo amoroso y sexual, así como en la descripción corpórea, cuyo mayor ejemplo es Ondina, referente de la mitología nórdica y germánica, al igual que otros personajes como Merceditas, quien también adquiere relevancia para el narrador cuando la pretende al inicio del relato y, luego, como vía de acceso hacia Ondina.

En segundo lugar, el transitar de Vega por los diferentes espacios, límites y fronteras del mundo narrado posibilita conocer los diferentes lenguajes, signos y significados que se desprenden de la corposfera de lo bello y lo feo. La ambientación de la entrada de la casa de los Brenes como espacio de transición, la sucesiva presentación de un cuerpo fragmentado, la incertidumbre del pueblo sobre la existencia de Ondina por el ocultamiento que la familia hace de ella y el final abierto contribuyen a hacer de este texto una enorme marca de ambigüedad generada por la onda.

La onda parte de la caracterización de los cuerpos femeninos y de la posible erotización que se desprende de ellos, de su oscilación, y se extiende hasta el accionar de Vega, quien oscila por el mundo narrado y entra en contacto con la corposfera de lo bello y lo feo que encarna, principalmente, Ondina –*femme fatale* y mujer monstruo–, y Merceditas, quien presenta una caracterización arquetípica opuesta a su hermana –mujer ángel y madre–, lo cual determina la obsesión y la fascinación de Vega por la una y no por la otra.

En síntesis, la onda es un umbral, un espacio límite. Dicho rasgo dota este cuento de un carácter fantástico, pues la ambigüedad de la onda, del nombre y del cuerpo de Ondina, así como de la serie de espacios, límites y fronteras tan cambiantes por donde transita Vega definen y estructuran el texto como un producto inacabado, inestable e indefinido, que siempre mantiene un estado de movimiento y transmutación.

Bibliografía

- Alvarado, Ó. (2006). Ondina: la búsqueda en retazos o los retazos de una búsqueda. *Espiga*, 13, 93-102.
- Chinchilla, E. (2007). Ondina: La metáfora del carnaval. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 23(1), 33-44.
- Finol, D. E. y Finol, J. E. (2008). Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: contribución a una Semiótica del cuerpo. *Telos*, 10(3), 383-402.

- Finol, D. E., Djukich de Nery, D. y Finol, J. E. (2012). Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia. *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, 7(12), 9-19.
- Finol, J. E. (2001). Estética del Cuerpo: Esbozo de un Análisis Semio-Antropológico. *VIII Jornada de Odontología: Arte y Ciencia: Buscando la belleza*. Universidad del Zulia, Facultad de Odontología. Maracaibo. Recuperado de <http://www.joseenriquefinol.com/>
- Finol, J. E. (2009). El cuerpo como signo. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(1), 115-131.
- Finol, J. E. (2010). La *corposfera*: para una cartografía del cuerpo. *VI Congreso Venezolano Internacional de Semiótica*. Universidad de Los Andes, Trujillo, Venezuela. Recuperado de <https://slideplayer.es/slide/2310364/>
- Finol, J. E. (2014a). Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *Opción*, 20(74), 154-171.
- Finol, J. E. (2014b). Nuevos escenarios en la Corposfera: Fotografía, *selfies* y neo-narcisismo. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, 6(11), 111-126.
- Finol, J. E. (2016). “Tu cuerpo es el mensaje”. La Corposfera: cuerpo, ausencia y significación. *Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*, 11(20), 10-14.
- Hall, E. T. (1959). *The silent language*. Nueva York: Doubleday y Co.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Naranjo, C. (1983). *Ondina*. San José: Educa.
- Tisnado, C. (2005). El cuerpo femenino y el concepto de belleza en dos cuentos de Carmen Naranjo. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 31(2), 23-33.
- Vásquez Rodríguez, F. (1992). Más allá del ver está el mirar (pistas para una semiótica de la mirada). *Signo y pensamiento*, 11(20), 31-40.

