

ARTÍCULOS

OJO DE PEZ: NOVELA POLIMORFA, FICCIÓN O DESACRALIZACIÓN DEL DISCURSO

MAGALYS CARABALLO CAMPOS

UPEL-MARACAY

FECHA DE RECEPCIÓN: 24-07-2025

Centro de I.I Ling. y Lit. Dr. Hugo Obregón

FECHA DE APROBACIÓN: 20-09-2025

edutesis_srl@hotmail.com

Resumen

Analizar la obra de Antonieta Madrid exige aceptar su propuesta de juego y compromiso estético. El presente trabajo tiene como objetivo desglosar la estructura polimorfa de *Ojo de Pez*, examinando los vínculos entre personajes a través del relato de Vanessa Luder y su álbum fotográfico. El análisis aborda la obra como una ‘metanovela’ y ‘novela bonsái’, explorando el tratamiento de lo femenino y los mecanismos discursivos que la definen. En conclusión, se propone que *Ojo de Pez* es un texto experimental de resemantización escritural, donde la técnica prima sobre la anécdota para situar al lector en el contexto social y femenino de la Venezuela del siglo XX.

Descriptores: Narrativa venezolana, *Ojo de pez*, escritura femenina, polimorfología de la novela.

Abstract

Analyzing the work of Antonieta Madrid requires accepting her proposal of play and aesthetic commitment. This paper aims to break down the polymorphous structure of *Ojo de Pez*, examining the links between characters through the narrative of Vanessa Luder and her photo album. The analysis approaches the work as a ‘meta-novel’ and a ‘bonsai novel,’ exploring the treatment of the feminine and the discursive mechanisms that define it. In conclusion, it is proposed that *Ojo de Pez* is an experimental text of scriptural re-semantization, where technique takes precedence over anecdote to place the reader within the social and feminine context of 20th-century Venezuela.

Keywords: Venezuelan narrative, *Ojo de pez*, literature written by women, novel's polymorphology

Ojo de pez

Antonieta Madrid

EQUINOCCIO
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR



El arte no vendría a ser otra cosa que la conjunción del talento y el artificio puestos en práctica por el oficio.

En fin, se puede decir que los libros se escriben a sí mismos ayudados por el trabajo y el talento del supuesto escritor.

Antonieta Madrid. *Ojo de Pez*

Hablar de una escritora como Antonieta Madrid es una tarea difícil, porque la lectura de sus relatos produce en el lector esa inquietud que, inevitablemente, lleva a construir ciertas reflexiones acerca de sus búsquedas estéticas o sobre las propuestas escriturales que, para el momento

en que se producen sus obras, están en boga. Esta situación nos exige ser lectores informados sobre el arte de escribir y sobre los procedimientos y mecanismos discursivos propios de la escritura de la segunda mitad del siglo XX.

Durante la lectura de *No es tiempo para rosas rojas*, novela en la que la fragmentación se constituye como la técnica escritural por excelencia, se deja constancia de una referencialidad ficcionalizada por una narradora innominada. Esta se trasmuta en otras voces o narra, desde distintos focos y perspectivas, los acontecimientos políticos, sociales y de violencia vividos en la Venezuela de los años sesenta. Dichos sucesos operan como una excusa para ensayar modos de fragmenta-

ción narrativa que simulan los encuadres de una cinta cinematográfica, aspecto de vital importancia en la conformación de la estética y la poética narrativa de Antonieta Madrid.

Al revisar la estructura de esta novela, se entra en contacto con una narradora para quien la anécdota es simplemente el telón de fondo sobre el cual practicar ciertas técnicas discursivas. Este aspecto se convierte en el tema central de *Ojo de Pez*, obra que constituye el motivo de revisión en esta disertación.

La novela, escrita en 1983 y ganadora del Premio Único de la Bienal «José Rafael Pocaterra» en 1984, fue publicada en junio de 1990 por la Editorial Planeta Venezolana,



Fuente: herederosdelkaos.blogspot.com

S.A. Esta obra ha sido objeto de estudio por parte de investigadoras como Alicia Perdomo (1991), Liduvina Carrera (2000) y Carmen Bustillo (1997), entre otras.

La lectura conduce a una multiplicidad narrativa que, ya desde la página 9, es declarada por el hablante implícito al describir las «DIVERSAS OPCIONES PARA ESCRIBIR UNA NOVELA». Desde esta primera página, se inicia la transgresión de la relación narrador-lector, fundando el juego metaficcional que irá *en crescendo* a medida que se desplieguen los intertextos de la estructura. La obra se define a sí misma como: «Metanovela: Novela sobre la novela: novela que se escribe a sí misma».

Ante esta autodefinición, como lectora me pregunto: ¿qué lectura debo hacer de un texto en el que el hablante implícito, deliberadamente, me ha privado de la posibilidad de descubrir o reconstruir la propuesta de escritura? Esta interrogante nos inquietó durante días sin que pudiera vislumbrar una salida. Hoy, hemos decidido emprender la revisión del texto utilizando la misma estrategia del hablante implícito; por lo tanto, iniciaré este análisis estableciendo, también, «diversas opciones de lectura de una novela titulada *Ojo de Pez*».

Así, desde la primera fotografía surgen las figuras de la madre y del padre construidas desde el ser y el parecer: «Trucajes» semánticamente hablando, pues la madre es: «Susana Almarza. Mamabella. Mamatchka. Matriusska», todas o ninguna O TODAS COPIAS DE UNA MISMA. Por su parte el padre es: «¡Cronos! ¡Papá!, Visiones diferentes. Pulsión mimética. Imagen retro. Disfraz. Tafetraje

análisis se articula a partir de tres ejes fundamentales: en primer lugar, el examen de las relaciones interpersonales mediadas por la memoria de Vanesa Luder y su archivo fotográfico; en segundo lugar, la indagación sobre la construcción de lo femenino en la narrativa escrita por mujeres; y, finalmente, el estudio de los mecanismos discursivos que configuran la obra de Antonieta Madrid como una «metanovela». Es en la convergencia de estos tres enfoques donde se propone abordar la estructura polimorfa de la obra.

II. Análisis Crítico Establecido este itinerario de lectura, es posible precisar que *Ojo de pez* se inscribe en la tradición de la escritura experimental. Esta adscripción se fundamenta en la actualización y resemanización de procedimientos formales que desplazan la importancia de la trama hacia la técnica misma; así, la arquitectura del texto se erige como el motivo primordial de la obra.

Bajo esta premisa, la anécdota —centrada en la genealogía de la familia Luder y el fatídico «accidente» de Fabio— trasciende la mera narratividad para convertirse en el soporte de una exploración profunda sobre la condición femenina. Todo ello se despliega en un escenario fragmentado que, aunque anclado en referentes espacio-temporales de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX, se reconstruye a través de la mirada subjetiva de la narradora. En este espacio evocado, la configuración de los personajes y sus sistemas de valores ofrecen un testimonio complejo sobre las tensiones, ideales y actuaciones de los sujetos —tanto masculinos como femeninos— en la modernidad venezolana.

I. Premisas Metodológicas El presente

Dentro de este escenario fragmentado, evo-

cado por la mirada de la narradora, se refieren y construyen personajes, acontecimientos, opiniones y juicios valorativos que dan cuenta de las actuaciones, pensamientos e ideales de las figuras tanto femeninas como masculinas.

Así, desde la primera fotografía, surgen las figuras de la madre y del padre construidas desde el ser y el parecer: «trucajes» semánticamente hablando. La madre es «Susana Almarza. Mamabella. Mamatchka. Matriusska»; todas o ninguna, o todas copias de una misma. Por su parte, el padre es: «¡Cronos! ¡Papá!», visiones diferentes que evocan una pulsión mimética, una imagen retro, un disfraz: «Tafetraje tornasol, verde/azul/amarillo» (p. 11).

Como puede observarse, los personajes se configuran a partir de una multiplicidad de caras y rasgos superpuestos, siguiendo siempre el principio de la caja china: uno dentro del otro, este dentro de aquél, y así sucesivamente. Por ello, la madre es descrita como:

...un maniquí lleno de miedo. Un maniquí tieso, duro, rígido, sintético, irrompible, de tienda de modas. El modelo superó al original. La copia devoró al modelo. La imagen borró a la copia. La sombra sustituyó a la imagen. El reflejo reemplazó a la sombra. (p.12).

Se puede afirmar que todo el texto se construye bajo este principio de despliegue y encierro, marcado desde el lenguaje mismo. Esto permite identificar, siguiendo el planteamiento de Bustillo (1998), un código que evidencia una metaficción de tipo *mise en abyme*. En esta, tanto el lenguaje como los personajes y las técnicas escriturales se reduplican: desde el nivel más simple señalado por Dällenbach —citado por Bustillo (1997)—, pasando por la reduplicación aporística, hasta alcanzar la reduplicación al infinito, tal como se observa en la descripción citada anteriormente.

La reduplicación lingüística presenta a una Mamabella que es: «mujer-muro. Mujer-estatua. Mujer-foto. Mujer en múltiples portarretratos amontonados sobre un piano de cola. Mujer-espejo. Mujer-río. Mujer-océano. Ana Livia Plurabelle. Molly Bloom. Isolda. Isabel. Susana» (p. 14).

Esta enumeración no solo define al personaje, sino que cuestiona lo femenino mediante el uso de la intertextualidad; las referencias a figuras literarias canónicas funcionan

como espejos para construir la identidad de Susana Almarza. Vanesa Luder, narradora autodenominada y memoria de la familia, delata el deseo de no ser como su madre y de evitar las aguas del “ser-parecer” en las que esta ha vivido. Así lo denuncia desde su primer encuentro con el álbum familiar:

He aprendido a no ser como mamá.
He aprendido a ser como yo misma.
He aprendido a guardar lo que es mío, a economizarme, a ser la única protagonista y sobre todo, he aprendido a no tener nunca miedo, ni de los vivos, ni de los muertos (**p. 13**).

Este afán de autoconstrucción la impulsa a fundar un espacio propio desde la escritura. Para ello, recurre a la memoria y la imaginación, transformando el cuarto físico en un refugio interior y psíquico. Su objetivo es reconocerse —o pretender hacerlo— como alguien distinta a las mujeres de su linaje; para lograrlo, la única vía restante es la memoria activada por la contemplación de las fotografías. A través de estos medios, Vanesa logra reconocerse y ficcionalizarse, dejando de ser una simple imagen en el espejo para:

poder ser todo lo que una imagina.
Soy todas las imágenes que desfilan
por mi mente. [...] Entonces, solo
entonces, podré tomar lo que me
corresponde en el festín (**p. 18**).

Cabría preguntarse: ¿qué le corresponde a Vanesa en ese festín? Todo indica que está condenada a repetirse en sus antecesores, tal como sugieren sus propias palabras:

Y seré fuego amarillo al galope. Seré
todo lo que he presentido... Cuerpo
adivino. Cuerpo predestinado.
Cuerpo contenedor de vida. Cuerpo
tatuado. Cuerpo inscrito (**p. 18**).

Con esto, Vanesa reduplica a la madre, quien ha sido un “cuerpo-foto, cuerpo-historia, cuerpo-texto... cuerpo-recuerdo, cuerpo-reflejo, cuerpo-adivino”. El deseo de la protagonista la conduce, paradójicamente, a imitar a las mujeres que rechaza, pues en ella se proyecta la imagen arquetípica de la feminidad construida en la tríada de Deméter, Perséfone (Kore) y Hécate. Al transitar por todas ellas en un espejismo infinito, parece resignarse a este juego ancestral del ser mujer; por ello continuará siendo, como puntualiza desde la primera

foto, “una mariposa más en la vasta colección”.

En Vanesa existe la intención de construirse como una mujer diferente, fuerte y dueña de sí misma; no obstante, esta decisión se tambalea a lo largo de la novela, ya que ella es «una dentro de otras». Como la pieza más pequeña de una *matrioshka*, en ella habitan todas: Susana Almarza (la madre), mujer que «sabía lo que hacía, que para eso era una mujer liberada y revolucionaria [...] que no había venido al mundo a chuparse el dedo, sino a desmitificar todos esos absurdos de fidelidad y matrimonio, y que ella tenía plena conciencia de ser una mutante de los años sesenta» (p. 175); y Delia Teresa (la abuela), defensora del canon patriarcal, pues considera que «no había que confundir libertad y revolución con putería, que todo eso tenía un solo nombre: PUTERÍA [...] qué mutante ni mutante, que mutantes eran las mujeres de su generación, que esas sí eran MUJERES con mayúscula, mujeres íntegras y arrechas, mujeres de la resistencia, íntegras y valientes» (pp. 175-176). En estos dos discursos —el de la hija y el de la madre—, referenciados ahora por la memoria y escritura de Vanesa, entramos en contacto con la subversión del discurso hegémónico-patriarcal en boca de la madre y con la reafirmación del discurso tradicional en palabras de la abuela.

Pero en Vanesa se reflejan también Mamá Ina (la bisabuela), «una mujer de armas tomar. El primer divorcio del Estado. Hasta el obispo confundido: a ver, excomulgarme de una vez, pero yo me divorcio de ese carajo»; y Victoria Leal (la tatarabuela), «siempre leal a las victorias de su marido», pero también la que «nunca supo lo que era el miedo», la que no tiembla ante su esposo, sino que lo desafía, subvirtiendo el discurso hegémónico. Esta mirada a las mujeres de la familia, a través del «ojo de pez» de la cámara que atrapó sus imágenes en fotos, produce una escritura que, desde la ironía, desmonta la diacronía del discurso femenino y consolida el arquetipo junguiano de la feminidad.

Vanesa percibe su existencia marcada por las vidas de estas mujeres: unas aceptan el canon patriarcal y otras, la mayoría, lo subvientan. Se siente reflejada en el espejo, pero no le agrada la imagen que percibe; por ello, juega al enmascaramiento para conseguir sus propósitos. Descubre la infidelidad de la madre, pero el silencio le conviene; por eso afirma:

Soy una tumba. Guardo los secre-

tos dentro de la más chiquita de las matriuskas, después las voy guardando, una dentro de la otra, las voy tapando, sellando hasta completar las cinco tumbas...(**p. 167**).

Vanesa, atrapada entre estas vidas contadas o imaginadas de las mujeres de su estirpe, inicia su viaje por la vida en lo que ella define como un

viaje hacia dentro y hacia fuera, un viaje que la devolverá distinta. Ciertamente distinta esta vez. Tan distinta que ya no tendrá que mirarse al espejo para constatar el cambio presentido... (**p. 169**).

Eso es, precisamente, lo que ha provocado la mirada sobre las fotos: ese recorrido a la inversa por su vida y la de su familia. Este trayecto se logra mediante la construcción de una novela que imagina el pasado a través de las anécdotas fotográficas porque, como ella misma afirma:

se escribe lo que se recuerda. Se recuerda lo que se vive. Se vive lo que se lee. Se lee lo que se escribe. Un círculo de engaños. Un sebucán de ficciones: Leo = recuerdo = imagino = vivo... (**p. 45**).

Aquí se evidencia nuevamente la metaficción de tipo *mise en abyme* (puesta en abismo) de la enunciación, que reduplica los procedimientos e insumos de la construcción escritural, permitiéndole, a su vez, montar y desmontar discursos. Además, en la novela de Vanesa, la intertextualidad se constituye como el procedimiento básico a través del cual se revisitan obras literarias y teorías sobre la fotografía (sus técnicas, procesos e interpretación). En este ejercicio, se ficcionalizan personajes reales y se reconstruyen figuras del cine o la literatura, todos fundidos en la imaginación productiva de la joven Vanesa Luder, quien se ha erigido como la narradora de los intertextos.

Desde su condición de observadora del álbum familiar, se ha convertido en el «ojo de pez» de la narración; desde esta perspectiva, describe, cuenta y construye personajes, tiempos y espacios idos. Estos elementos son atrapados en la escritura que leemos y que da cuenta de su memoria, su imaginación y su afición por contar; es su condición de Scherezade para cumplir su destino: inventar, reinventar, construirse y deconstruirse para fundar, en la ficción, su espacio íntimo y su verdadero lugar: el de la escritura.



Fuente:letralia.com

Cabe señalar que, en esta novela, los personajes femeninos se expanden y se contraen, se espejean y se transforman; mientras tanto, los personajes masculinos se dibujan y desdibujan, mostrando debilidad de carácter y cuerpo o, por el contrario, una apariencia impositiva. Son, por tanto, personajes presentados desde la subversión del canon. El padre «está y no está», «es y no es» al mismo tiempo: es el papá poeta y político, siempre ausente debido a los encierros, las clases o sus actividades; aquel que lo ignora todo o que, sabiéndolo, finge demencia.

Es solo una figura referencial, al igual que Ernesto, el hermano desvalido: «Un niño perplejo. Una certeza irrevocable. Piel nacarada y un aire de abandono, de no saber qué hacer...» (p. 58). Asimismo, apenas se mencionan los nombres de los amantes de la madre. De Fabio, objeto principal del narrar en la novela *Bonsái*, es poco lo que se dice: se reinventa su historia y ya no será el amante de Vanesa, sino un ladrón sorprendido en la biblioteca, «el lugar más seguro del mundo». De los amantes de la madre se ofrecen pocas señas; de quien más referencias se dan es de Esteban, el amante elegido.

Los hombres en esta novela son personajes referenciados y desdibujados más que construidos, si se sigue la clasificación propuesta por Bustillo; son seres difusos y de poca elaboración. Esto reafirma que *Ojo de pez* es, como señala Alicia Perdomo, la novela del “poder femenino”, opinión que compartimos, pues se trata de una obra de personajes femeninos que poseen el poder y son dibujados desde la evocación y la imaginación. Ambos procesos se constituyen como los procedimientos fundamentales para la construcción de una historia de mujeres o, más concretamente, para la reconstrucción de la madre, Mamabella-Susana Aldana, quien se erige, en última instancia, como la verdadera protagonista configurada desde la fabulación de Vanesa.

Este mecanismo constructivo permite observar a una Mamabella centrada en sí

misma, preocupada por su formación y poco dispuesta a reafirmar el canon patriarcal impuesto por su propia madre. Dicho canon es afianzado, a su vez, por el hablante implícito a través de sus intervenciones sobre la espera del hijo deseado por el padre y la carga que representa la llegada de las hijas. El hablante implícito denota intencionalmente su presencia mediante el uso de la cursiva:

Una hija es un tesoro inútil para un padre. Está escrito en el Talmud. No duerme de noche, ansioso por ella... [...] cuando es vieja teme que practique la hechicería... (p. 58).

Aquí queda reflejada, desde la voz del hablante implícito, una visión arquetípica de la feminidad que alude abiertamente a la tríada de Deméter, Perséfone (Kore) y Hécate.

Desde la construcción del discurso en *Ojo de pez*, el hablante implícito juega un papel fundamental en la organización de la obra, pues dirige el juego escritural al establecer las diversas opciones para escribir una novela. A través de él accedemos a las “cámaras”, intertextos donde se desarrolla la teoría de la escritura que Vanesa práctica en sus dos proyectos: la “novela postaborted” y la “novela *Bonsái*”. Es este hablante quien organiza los fragmentos o *Residua* tras los capítulos de *Bonsái*, dispone los epígrafes, juega con la tipografía y los signos de puntuación, y da cuenta de la teoría fotográfica que se intercala en el discurso de Vanesa al observar las fotos.

Es este hablante implícito quien pone en marcha la construcción de la «novela juguete», disponiendo los intertextos de tal manera que desmitifican lo existente y desacralizan lo establecido. Así, *Ojo de pez* no es más que el medio a través del cual:

...se piensa, se recuerda. Se convierte lo pensado-recordado en leído-escrito. Material escriturable. Se trasmuta se maldice se trasgrede se disiente se hace escarnio de lo viejo se caricaturiza se parodia se deprava se degrada se invierte se trastueca se revierte... (p. 41).

Este juego es el que, en última instancia, conforma el macrotexto de la polimorfa novela *Ojo de pez*. En ella, la multiplicidad intertextual permite edificar una estructura que, al igual que sus personajes, se despliega como una novela dentro de otra, cuyo procedimiento

constructivo es la metaficción de tipo *mise en abyme*. Por ello, la reduplicación infinita es el mecanismo que sostiene al relato: uno que construye otro y que, a su vez, reconstruye y desmitifica el discurso ajeno para cumplir con su condición de metanovela; es decir, una novela que se escribe a sí misma.

Conclusiones:

Podemos concluir que *Ojo de Pez* es un novela clave para entender la polimorfología de la novela venezolana contemporánea. Haciendo un uso efectivo de la actualización y resemanización de procedimientos como la fragmentación y la puesta en abismo, su autora construye un camino en la novelística venezolana en el que la técnica deja de ser un instrumento para convertirse en el objeto de la mirada.

La ruptura del discurso dominante no se busca mediante el proselitismo, sino empleando la perspectiva distorsionada del ‘ojo de pez’, técnica que evidencia las grietas en las concepciones tradicionales de la familia y la feminidad. En este contexto, Vanesa Luder se reconoce como un reflejo en el espejo que aspira a la libertad creativa; ella simboliza una subjetividad emergente cimentada en el ejercicio de la escritura y la recuperación de la memoria.

Referencias

- Carmen Bustillo (1998). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.
- Liduvina Carrera (2000) .*La metaficción virtual: Hacia una estrategia posible en la narrativa finisecular latinoamericana del siglo XX*. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Doctor en Letras. Universidad Católica Andrés Bello.
- Madrid Antonieta (1975). *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Madrid Antonieta (1990). *Ojo de Pez*. Caracas: Bid & Coeditor.
- Madrid Antonieta (2001).*De rapiñas y de lobos*. Caracas: Bid & Coeditor.
- Madrid Antonieta (2004). *Al filo de la vida*. Caracas: Bid & Coeditor.
- Perdomo, Alicia (1991). *La ritualidad del poder femenino: Parodia e ironía en Antonieta Madrid*. Caracas: Cuadernos de Difusión.