

Márquez, Vanessa

**Vanessa A. Márquez Vargas es profesora adscrita al Departamento de Medición y Evaluación de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, su correo electrónico es: vanessa.marquezvargas@gmail.com.
Recibido: agosto 2017 Revisado: septiembre 2017 Aceptado: noviembre 2017.*

Resumen

La presente comunicación tiene como propósito abordar desde la metodología semiótica la serie titulada La Tienda Roja, producción cinematográfica llevada a la televisión por la cadena internacional Lifetime en el año 2014. En la revisión de La Tienda Roja se da cuenta de los efectos de sentido de los estados pasionales narrativos y la acción semiótica de la imagen, siguiendo la propuesta de una semiosis infinita en la cual se atiende a la idea de la construcción de imaginarios y la proyección audiovisual de éstos, para vender valores de consumo como ideales de belleza a las grandes masas que hacen uso de los medios de telecomunicación. La historia bíblica funciona como referente monumental que garantiza la falsificación retórica de lo vivido y narrado por los personajes de la telenovela, al punto de convertirse en signo de otro signo que circula en el gran marco interpretante de la cultura de masas. De esta forma permite una lectura y una proyección de la utilidad interpretativa de la semiótica sobre la imagen, la narración y la proyección visual.

Palabras clave Tienda Roja, discurso, semiótica, imaginarios.

La Tienda Roja: “variada repetición” del relato bíblico, entre lo efímero y la construcción de imaginarios. Una lectura semiótica.

Abstract

This communication is intended to address from the semiotic methodology series entitled The Red Tent, film production brought to television by Lifetime international chain in 2014. In the review of the Red Tent he realizes the effects of sense narrative passionate states and semiotics action image, following the proposal of an infinite semiotics in which it serves the idea of the construction of imaginaries and audiovisual projection of these, to sell consumption values as ideals of beauty to large masses that make use of the means of telecommunication. The biblical story functions as regards ensuring monumental rhetoric falsifying the lived and narrated by the characters in the soap opera, to the point of becoming another sign sign circulating in the great interpreting framework of mass culture. Thus allows a reading and a projection of the interpretative usefulness of semiotics of image, narrative and visual projection.

Key words Red Tent, speech, semiotics, imaginary.

La Tienda Roja: “variada repetición” del relato bíblico, entre lo efímero y la construcción de imaginarios. Una lectura semiótica

I. Sobre la acción de la semiótica y la cultura: la puesta en escena

El pensamiento siempre polémico sobre el “estatus” de la cultura y sobre los “estados” del arte constituye un avatar enriquecedor, en tanto nos pone de cara a la reflexión acerca de la realidad globalizada de la producción y masificación de piezas culturales, en el marco estructural de una cultura de masas y medios con múltiples direcciones de sentido, principalmente las direcciones que el capital traza y pretende dominar en los mercados de las telecomunicaciones y del entretenimiento.

El contenido y la producción de las grandes industrias del cine y la televisión, desde el punto de vista de la comercialización se han vuelto un objeto de estudio atractivo, no solo para aumentar la difusión y venta de contenidos seriales, sino también para los estudiosos que desde las academias y bajo la lupa de distintas disciplinas teóricas y cada vez más novedosas metodologías de análisis, procuran mostrar una perspectiva crítica ampliada acerca de la utilización de los recursos técnicos, tecnológicos, humanos, que se involucran en los procesos de representación de la comunicación del capital simbólico de la cultura y de la historia misma.

Es así como desde la metodología que ofrece la semiótica, abordamos la serie novelada de televisión titulada *La Tienda Roja* (2014) transmitida por la cadena internacional Lifetime. Adaptación del texto

homónimo de la escritora estadounidense Anita Diamant, publicado en 1997.

La postura de una semiosis ilimitada, desde la concepción peirciana que nos transmite Umberto Eco (1978), nos permite ver el punto de convergencia e internalización entre lo icónico, indicial y simbólico y la configuración de una imagen modeladora del cuerpo y las pasiones que se transmiten a través del cine y la televisión, con el propósito de connotar un ideal de representación del cuerpo como modelo de la cultura masificada. Para Peirce el ícono representa su objeto en virtud de las características que posee (CP. 2247) el índice representa su objeto en virtud de una relación natural que existe entre los dos (CP.2248) y el símbolo es un signo que se refiere al objeto en virtud de una ley en asociación a ideas generales, universales (CP.2249).

La relación triádica propuesta por Peirce, ícono, índice, símbolo –entre otras, con las cuales insistentemente busca establecer una idea ampliada sobre el signo y sus definiciones-, nos conduce a un proceso de reflexión que procura mirar más allá de la puesta en escena de una configuración narrativa moldeada, a razón del texto bíblico (Gen 34, 1-31), apuntando la observación sobre el blanco de la percepción en relación, como refiere Andacht (2013)

"al universo del “como si” de la ficción, un ámbito donde se espera que los espectadores suspendan su incredulidad e ingresen al territorio ensoñado de la telenovela...". (p. 5)

En este territorio ensoñado el signo en su composición icónica, indicial y simbólica integra las relaciones de sentido de lo soñado por el espectador y lo representado figurativamente por los actores y actrices,

con el consabido melodrama de la telenovela que capta la atención de los sentidos y pone a prueba a la percepción, como canal de sensaciones y emociones, entendidas o no, por el interpretante.

La serie novelada, o telenovela, para los efectos de producción, dirigida por Roger Young y producida por Peter McAleese en 2014, narra la historia bíblica del Antiguo Testamento que menciona a Dina, la única hija hembra de Jacob, padre de las doce tribus de Israel.

En el texto bíblico Dina es solo el nombre del personaje que da pie a la terrible historia de deshonor y asesinato en la que se ve envuelta la descendencia de Jacob, una vez que sus hijos mayores, Simeón y Leví, deciden limpiar la afrenta del rapto y supuesta violación de la hermana. En la serie novelada es el drama del enamoramiento, el desgarre de la mujer ante la pérdida del amante y el enfrentamiento por los derechos que le son negados en su condición de mujer, los hilos conductores de una narración plagada de lugares comunes y posturas efímeras ante la Historia –con mayúscula- y la cultura de los pueblos de la antigüedad occidental.

El nombre de Dina, que solamente aparece una vez en el texto bíblico como objeto de disputa y controversia ante el atentado hacia el honor familiar, irrumpe en el canal competitivo de la comunicación del cine y la televisión actual, allanando en cierto modo la resistencia del espectador ante las “verdades” piadosas que buscan restituir, entre otras cosas el virtuosismo represivo del cuerpo, y que por otras vías, la de la prédica religiosa por ejemplo, no han logrado calar como ofertas de mercado.

La figura de Dina en tanto signo icónico abre la brecha para la construcción

de un imaginario posible que parte de la asignación del nombre como única muestra de existencia. Un ícono que tras la moldura de la magia cinematográfica y televisiva se ve modificado efectivamente por el índice de la cultura, en la que cualquier mujer que sufra por amor y sea víctima del patriarcado familiar, se parece y puede ser Dina. Por tanto como símbolo, la imagen televisada de Dina será masificada, usada como un excelente comodín entre el parecer-ser que aporta el estado verosímil del texto bíblico.

Todo esto nos lleva a recordar que entre el cine y la televisión se tejen de forma audaz, conexiones entre el mundo “real” al que pertenece el sujeto común o espectador, y el mundo ficcional, al cual se puede acceder a través de la configuración de un “otro” posible, semejante, dibujado con la substancia de lo verosímil. Como bien señala García Canclini (1995) “el cine y la televisión, para alcanzar amplias audiencias y recuperar las inversiones, promueven narraciones espectaculares inteligibles para todos las culturas...” (p. 102), difuminando cada vez más las fronteras que delimitan ciertas prácticas tradicionales e incluso religiosas relacionadas, más que todo con lo popular y folclórico; en orden a ello se logra encontrar siempre un equivalente que resuena universalmente.

Uno de estos equivalentes es el relato bíblico, recurso ampliamente explotado por el cine a lo largo del tiempo con diferentes ediciones, acorde con las generaciones cuya atención se busca captar. Cabe mencionar casos emblemáticos de taquilla del cine estadounidense como: *La Túnica Sagrada* (1953), *Los Diez Mandamientos* (1956), *Ben-Hur* (1959), *Barrabás* (1961), *El Evangelio según San Mateo* (1964), *La Historia más*

grande jamás contada (1965), La Última Tentación de Cristo (1988), El Príncipe de Egipto, versión animada (1998) y La Pasión de Cristo (2004). Series de televisión, a la altura de la inversión tecnológica y económica del cine, como Jesús (1999), Barrabás (2014) y La Tienda Roja (2014).

Con esto el relato bíblico aparece en tanto materia maleable dadas las múltiples interpretaciones que se le pueden atribuir, dependiendo del dogma, el idioma al que se traduzca, las brechas generacionales del público entre un estreno y otro; desde luego, el sentido argumental que se quiera establecer entre los sujetos espectadores de la fe. Aunado a ello, la industria se reviste de ganancia ofreciendo, a través de las pantallas la imagen de la perfección apolínea de hombres y mujeres bajo el estandarte de una fe que va de la lucha al sacrificio, sin desmejorar la belleza de los cuerpos. Una muestra más de la imagen del cuerpo como símbolo englobante de los conceptos de belleza y perfección que el cine y la televisión buscan vender.

Tal es el caso del reparto actoral de La Tienda Roja, los nombres de Rebecca Ferguson, Minnie Driver, Morena Baccarin, Debra Winger, Will Tudor e Iam Glem, encarnan, respectivamente a Dina, Lía, Rebeca, José y Jacob. Los personajes polémicos y controvertidos del Antiguo Testamento, ahora tienen un rostro que dice mucho más del ideal de belleza y la anhelada perfección clásica griega, que de los padecimientos y tránsito por la expiación de la culpa original del cristianismo.

Con esto consideramos al texto bíblico como el fondo monumental con el cual se encubre el propósito acomodaticio y falsificado de los significados que circulan

en torno a un ideal femenino del cual se saca provecho. Provecho para vender la idea de las realizaciones posibles del amor pasional, del amor erótico, de la desnudez del cuerpo sin inhibiciones por medio de las grandes marcas que surten al mercado, al que acceden los espectadores. Asimismo, aporta provecho a los predicadores de la palabra religiosa capaces de configurar un sentido con fines moralizantes e igualmente acomodaticios¹.

Podemos decir así, siguiendo a Andacht (2013) que estamos

ante el efecto de una retórica audiovisual que se apoya sobre dos clases de signos indiciales: los índices internos, que forman parte de la trama narrativa, y los índices externos, que configuran el espacio y el tiempo donde se ancla el relato televisivo. (p. 9)

En este sentido, tanto la oferta como la demanda de consumo de un entretenimiento que a modo de espejo mágico nos muestre lo que deseamos ver, aumentan cuantiosamente. Aquello con lo cual nos sentimos más identificados culturalmente, toca la fibra más sensible de nuestras emociones y pasiones exaltando las carencias de nuestro deseo de pertenencia social en el espacio-tiempo de un mundo global, así como también la necesidad de la construcción de una identidad que empieza por el imaginario narrado, tanto en la oralidad, las páginas de la literatura, en el compás y el ritmo de la música, como en las imágenes móviles del cine y la televisión.

II. De la variada repetición a la construcción de imaginarios

En 185 minutos de producción

transcurre una historia triste, violenta, construida con los apuntes bíblicos de la breve vida de Dina y las cuatro mujeres de su círculo familiar que fungieron como madres. Directo de las olvidadas páginas del Génesis, la imagen de Dina salta a las pantallas para hacerse centro de las querellas amorosas y las luchas por la reivindicación femenina. Bajo la protección de una carpa de campaña color rojo, se mueve todo un universo de significaciones de los cuales la mujer es portadora, a pesar del supuesto olvido de la historia universal, mientras, afuera de la carpa, el dominio del hombre se extiende de lo terrenal hasta lo divino.

En La Tienda Roja, lo aparentemente desconocido por el espectador colectivo sale a la luz para revelar enormes secretos fabricados por la retórica argumental del guion hollywoodense, que entre otras cosas, falsifica la connotación histórica de lo femenino, no solo desde la idea de la presencia femenina y la voz baja de las mujeres en la antigüedad bíblica, sino en los procesos narrativos que se repiten para encadenar el imaginario ficcional con lo “real”.

Dina comienza alegando que “la custodia de la palabra pasó al hombre” y “la cadena de madre a hija se rompió”, con lo cual se le atribuyó mayor importancia social, moral y religiosa al origen de las Tribus de Israel, que a todo aquello que culturalmente se resguardaba en la tienda roja y que finalmente quedó enterrado bajo el polvo del desierto.

Inicia entonces un proceso de reinterpretación del signo denotado por texto bíblico y la carpa de campaña color rojo se abre paso como símbolo

de interpretación universal de la cultura de masas, que pretende ser actualizada a través de la ficción.

La cultura es el gran interpretante, en la producción de La Tienda Roja por medio del cual el espectador puede gozar del beneficio de la duda entre lo representado y lo imaginado. Pues no se trata en La Tienda Roja de hacer historia bíblica, sino partir de los supuestos de esa historia para mediatizar los intereses del capital televisivo, por lo cual tanto los personajes como la cadena narrativa de la telenovela deben “volverse signos genuinos, los índices icónicos de las imágenes deben ser interpretados; así se convierten en símbolos, lo que vuelve el significado fáctico potencial de la imagen en una comprensión falible, como todo acto humano” (Andacht, 2013, p. 10).

En el inicio de la proyección fílmica, un plano general describe el contexto de La Tienda Roja, espacio para el ritual de purificación de la sangre, alabanzas politeístas, nacimientos, enfermedad y curación entre mujeres, que solo puede ser descrito por una de sus descendientes. La voz de Dina en off asume el relato de la historia con un pacto tácito-ficcional, con el espectador al decir: “mi memoria es polvo”; con lo cual se da paso a contar lo no dicho en el texto bíblico, y a construir, a partir de esto, el camino para el melodrama y la rebeldía de la hija desterrada de Jacob y las cuatro mujeres que fueron las madres de ésta.

En el mismo plano general un ángulo subjetivo de la voz femenina, aún en off, nos pone en el momento del encuentro entre los jóvenes Raquel y Jacob para hilar desde el pasado inmediato de éstos,

la historia que será el devenir de la existencia de Dina, hija de Jacob.

-“Si mi historia empieza con mis madres, las de ellas empieza con la llegada de mi padre”

El sentido del actuar se manifiesta en la dramatización de los acontecimientos de la llegada de Jacob a la casa de su pariente Labán, según el Génesis bíblico. El amor y los rituales de posesión, tanto de la tierra como de los cuerpos, son puntos de concentración del drama que mantiene cautivo al espectador de La Tienda Roja. Las escenas que describen el ritual de iniciación a la sexualidad, desde el primer sangrado hasta la experimentación del placer corporal, se distancian completamente del hermetismo dogmático de la iglesia católica.

La poligamia de Jacob al desposar a Lía y a Raquel y tomar en dote a Bilhah y Zilpah, más que concesión de un único, o de muchos dioses, permite recrear una percepción más cercana a nuestra época sobre el cuerpo como vehículo de pasiones y sensaciones que cambian conforme al acercamiento de los cuerpos y el deseo manifiesto.

-“Muéstrame qué debo hacer” dice Lía a Jacob en el lecho nupcial de un plano-escena, mientras éste guía las manos de la mujer a tocar y recorrer el cuerpo. Al cabo de unos segundos la pregunta se devuelve de Jacob a Lía y ella le guía las manos hacia su sexo por debajo de las sábanas, en el mismo momento en el que un ángulo subjetivo revela los ojos de Ruti², la esclava de Labán, como espectadora del acto sexual.

Mostrar el cuerpo no solamente

ofrece una imagen corporal ideal, deseable tanto para hombres como para mujeres, también vende una idea de poder y de libertad en cuanto a la utilización del cuerpo y del placer como recurso para la explotación. Con lo cual, nuestros modos de experimentar sensaciones va cambiado radicalmente, dado el avance de las tecnologías. La sustitución se ha vuelto el factor determinante de las actividades que ocupan el supuesto tiempo libre. En el lugar de las sensaciones y emociones que a menudo necesitan del contacto físico, o al menos necesitan compartir el mismo metro cuadrado de espacio vital con otros sujetos, están las experiencias virtuales.

Es a través de la virtualización de las imágenes seleccionadas y situaciones previamente estudiadas por los personajes de novelas y largometrajes –en el caso de las artes escénicas–, que identificamos nuestras emociones, asumiendo como propias las realidades de estos personajes a los que deseamos parecernos. Lo virtual como elemento clave de la innovación tecnológica, se apropia de los espacios del film y de la televisión echando mano al mismo tiempo de los recursos literarios de las obras narrativas y poéticas, articulando el artificio de la ficción, con la mecánica de la ingeniería audiovisual.

III. De la virtualización a La Tienda Roja

Dos elementos importantes, a nuestro parecer, se desprenden de este fenómeno de realidades virtuales. El primero es la concentración de un poder creador que

va directo a la mente de las masas, para estimular el aumento de "necesidades" afectivas y materiales; particularmente en los grupos sociales, cuyas vidas dependen de la rutina laboral en medio de procesos de tensión y distensión entre centro y periferia.

El segundo elemento es el interés estratégico acerca de procesos de creación artística que demanda la invención y la investigación profunda sobre la actuación y desenvolvimiento social de los sujetos, buscando detectar los puntos más vulnerables de la subjetividad colectiva para punzar e introducir la semilla de la supervivencia. Entendida esta supervivencia como estado de aceleración en el que circulan hábitos comunes que se dispersan o se juntan según el engranaje de una enorme maquinaria sociocultural, detentada por los medios, las redes y las telecomunicaciones.

Todo esto nos lleva a reconocer, una vez más, que estamos ante nuevos escenarios de lo colectivo y lo social, en el entramado de la red globalizada. Por tanto es necesario cuestionarse sobre el sentido y el devenir de los contenidos que surgen entre los efectos de correspondencia, anulación o resemantización de las producciones del cine, el teatro, la televisión, la propia literatura. Pues más allá de parecer contradictorios en sus formas, nos muestran otra esencia de la construcción de imaginarios (García Canclini, 1995). A saber, ya no es solo la tradición lo que, a través de la ficcionalización, se muestra como elemento identitario significativo de un grupo social, nación o región, es lo espectacular de hacer notar las pequeñas cavidades por las cuales se puede filtrar la luz en los cuerpos de los sujetos que componen el mundo.

Es así como la aparente anulación de lo individual y la pulsión colectiva, sumadas en el arte, nos conduce a la búsqueda de la comprensión de las sustancias significantes que nos persuaden a través del cine y la televisión.

En La Tienda Roja encontramos aspectos merecedores de nuestra atención, en cuanto a la significación que en el entramado social de los espectadores puede devenir como parte del proceso de reconstrucción de identidades multiplicadas, a modo de coproducción (García Canclini, 1995).

IV. Del signo icónico al desembrague

Es preciso con esto recordar la teoría del signo icónico como nos lo presenta Andacht (2012) "la teoría del signo icónico peirceano explica el poder de las imágenes para engendrar sueños" (p. 144). Asimismo, Eco (1972) dice que "el signo icónico puede construirse y reconocerse con las mismas operaciones mentales que realizamos para construir lo percibido, con independencia de la materia en que esas relaciones se realizan" (p. 35).

Es así como el honor, en tanto signo icónico resalta como concepto desencadenante de las pasiones que mueven los motores dramáticos de la telenovela. Sobre la concepción de este signo, honor, se soporta todo el entramado narrativo que recrea el pasaje bíblico y a su vez introduce la valencia de la reivindicación de la sexualidad femenina y el cuerpo como territorio de libertad ante el placer y el amor, en medio de las controvertidas posturas sociales del poder patriarcal, transversal en la cultura occidental desde la antigüedad hasta nuestros días.

La definición de honor se corresponde con los actos de honra y nobleza, virtudes forjadas en el seno de la familia y atribuida como herencia a cada uno de sus miembros. En el caso del honor ligado a la condición femenina se suman a él los valores de honestidad, recato y obediencia, haciendo del honor más que una condición, un estado, un signo icónico y finalmente un legisigno de la trama enunciativa de la telenovela *La Tienda Roja*; a razón "un legisigno no es un objeto único sino un tipo general, el cual se ha acordado que sea significativo" (Battistella, 1983, p.13). Por tanto, legisigno del estado honorable que el DRAE apuntala en sus primeras dos acepciones como

1. m. cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo;
 2. m. Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas de quien se la granjea...
- (2002)

La idea del honor que resalta en texto bíblico respecto al rapto y la supuesta violación de Dina, justifica los actos de brutal asesinato que iniciaron Simeón y Leví en tierras de Siquen, poniendo de manifiesto el movimiento de las estructuras sociales y el poder familiar ante la deshonor, en la cultura del Antiguo Testamento.

En *La Tienda Roja*, a razón del honor se entretienen el diálogo de la cultura occidental resemantizada, siguiendo los códigos enunciativos del cine y la televisión y el diálogo que sostiene Dina con los espectadores, para dar cuenta de las fuerzas actualizantes del saber y del poder detentado por los cuerpos femeninos

cuya autonomía está ganada por la rebeldía ante la subyugación patriarcal (Greimas y Fontanille, 1991).

Así vemos un universo narrativo ampliado en el cual el honor puede ser interpretado como estado honorable, signo icónico, legisigno, socialmente atribuido a las condiciones de valor que parten de la definición en el seno familiar: cumplimiento del deber, el fin que justifica los medios, la verdad y la creencia de una sola deidad todopoderosa.

Asimismo, siguiendo a Greimas y Fontanille (1991) el honor puede ser interpretado como rol patémico, dada la identificación de la veridicción que

permite articular discursivamente, las dos series de enunciados de estado (los modos de existencia y los simulacros existenciales) [que] determinan de alguna manera las entradas y salidas de la configuración pasional y, en los casos más simples, facilitan la segmentación de unidades discursivas en las que la dimensión pasional lleva ventaja sobre las otras. (p. 126)

El honor en tanto estado pasional concede, por una parte, a los personajes masculinos la defensa de la honra por cualquier medio, como el asesinato, que implica lavar con la sangre del agresor la afrenta familiar, no porque se estime el dolor de la mujer mancillada, sino por la pérdida de valor que la mujer representa en la cultura antigua, en tanto objeto de cambio. Por otra parte, el honor en tanto estado pasional, concede a los personajes femeninos dos posturas:

La primera postura el comportamiento honorable, el resguardo de la virtud con la preservación del cuerpo, claramente

expresado en las palabras de Raquel hacia Dina, cuando esta última es invitada a permanecer en el palacio real de Siquen:

-“Dina, recuerda quién eres y de dónde vienes, sé humilde y protege tu honor”

La segunda postura, el honor como resultado de la defensa de la autonomía del cuerpo, el derecho a expresar las ideas con relación al deseo y la voluntad de sentir y prodigar amor. Es decir, el honor desde la voluntariedad femenina expresada con rebeldía en las palabras de Dina en tres momentos específicos. El primero de ellos, es el reclamo por los derechos de libertad de Ruti, la esclava de Labán a una “vida sin violencia”. El segundo, la creencia sobre el amor y la monogamia, “el hombre con el que me case, me amará solo a mí”. El tercer momento, ante la pregunta del príncipe Shalen³ sobre el permiso que debe solicitar a Jacob para desposar a Dina, ella responde contundente: “Yo decidiré con quien casarme, no él. Esta es mi vida, mi futuro, mi elección”, mientras ofrece su cuerpo al hombre que ama, en un plano general de la habitación del palacio, que revela el contexto amatorio de una escena romántica sellada con la imagen de un beso, hasta el cambio de escena en la que se abre un plano general para mostrar el recorrido que hace el Rey hasta la tienda de campaña de Jacob, para notificar el matrimonio ya consumado de Shalem y Dina.

Estas pruebas de veridicción conjugan el discurso de la imagen proyectada con la narración “entre el desembrague que permite entrar en el simulacro” y suma al espectador al contexto de la historia posible, en la variada repetición de un estado pasional en el que se desborda la necesidad de ser y poder de los sujetos, dentro y fuera

del relato y “el reembrague que introduce en la configuración un elemento, el cuerpo” (Greimas y Fontanille, 1991, p. 127).

Cuerpo de un sujeto potencializado, sintiente tal y como lo definen Greimas y Fontanille, portador de sentido, por ende de significación. Cuerpo protagonista de los actos decisorios en defensa del honor no condicionado a la voluntad de otros, sino a la voluntad de poder de sí mismo.

Dicen Greimas y Fontanille (1991) que “un reembrague sobre el sujeto sintiente es necesario para convocar en el discurso los efectos somáticos de la pasión” (p. 128). En La Tienda Roja estos efectos somáticos que inician con el cuerpo purificado por la sangre que da vida, a través de la Gran Madre, ídolo adorado bajo la carpa de las mujeres, recaen en suma en el cuerpo de Dina, más allá de lo efímero de la imagen de mujer sufrida con la cual se representa en la pantalla.

Entre los efectos somáticos de la pasión está la posibilidad de interpretar el uso de los valores culturales en la configuración de un escenario visual-narrativo globalizado, cuya elección temática no es arbitraria. Por el contrario, permanentemente nos sitúa en una semiosis de valores desencadenantes de la crítica acerca de la postura de la mujer ante la cultura opresora del patriarcado, la sumisión o adopción del poder, el sacrificio ante la maternidad robada, los saberes transmitidos de generación en generación y la vulgarización de estos saberes a causa de la manipulación mediática.

Aún así la sensibilización producto de los efectos pasionales, está más cercana a la disposición de simples competencias representadas por actores y actrices, en calidad de personajes, dado el impacto que

tiene la virtualización de los roles temáticos por sobre los roles patémicos de los sujetos sintientes, que a fin de cuentas el espectador puede recrear en un imaginario individualizado.

En vista de lo cual, atribuyéndonos, como señalan Greimas y Fontanille (1991) el rol actancial en el marco de la configuración de La Tienda Roja, aportamos nuestro juicio de valor sobre los excesos de imágenes virtuales que proyectan un estado de las cosas que desborda en melodrama y tiene efecto en la variada repetición de las formas de una cultura del entretenimiento por consumo, sobre lo cual se posa la mirada del espectador. Con lo cual se comprueba que dado el cambio cultural, a razón de la época y las necesidades de los sujetos sociales, los comportamientos se vuelven tan previsibles que el interés por la sustancia enunciativa de los relatos adquiere valor en un segundo plano, en tanto la virtualización se vuelve el atractivo principal, por los efectos especiales y mecanizados que ofrece la tecnología.

De todas formas, lo realmente importante es que el estado de las cosas es cambiante y podemos actuar en función de ese cambio reflexionando acerca de las múltiples potencialidades de significación de los objetos y sujetos en contextos diversos y la construcción de imaginarios simbólicos que posibiliten la vinculación y transformación de los estados pasionales más allá de las esencias temporales.

¹ En mayo de 2009 Olga L. Valdivia publica en la Revista *El Centinela* una versión libre de la historia bíblica del Génesis haciendo de la imagen de Dina el estandarte de lucha contra la violencia hacia la mujer y la violencia generalizada en cualquier espacio, sancionada y amparada por una Oración de creación propia que evoca a Dina. "La oración de Dina" debe librar a las jóvenes y púberes del mal que les acecha, según la autora.

² Este personaje no aparece registrado en el texto bíblico, su razón de ser en la telenovela, a nuestro parecer, es marcar una posición determinante sobre el maltrato hacia la mujer y las fatales consecuencias a nivel físico y psicológico, pues Ruti termina suicidándose.

³ Nombre creado para en la telenovela para el príncipe que en el Génesis es llamado Siquén como el reino bajo el dominio del Rey Hamor

Referencias

Directa: La Tienda Roja [The Red Tent] (2014) adaptación histórico-literaria cinematográfica, llevada a la televisión como serie dramática por Lifetime.

Teórico-metodológica:

Andacht, F. (2012). Eva Perón: El cuerpo dual de la celebridad. *DeSignis: Semióticas urbanas, espacios simbólicos*, (20), 142-150.

Andacht, F. (2012). El documental Jogo de Cena como espacio experimental: una puesta en escena de la mediación narrativa Mediálogos. *Revista de Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay*, 2, 23-36.

Andacht, F. (2013). Análisis de un episodio de la miniserie Cidade dos Homens como una fábula indicial. *Situarte*, 7 (14), enero-junio, 7-17.

Battistella, E. (1983). *Pragmatismo y semiótica en Charles S. Peirce*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, colección Las Ciencias/16, serie Filosofía XI.

Eco, U. (1972). *Semiología de los mensajes visuales en análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Eco, U. (1978). *Tratado de semiótica general*. México: Nueva Imagen.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F: Grijalbo.

Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1991). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores.

Merrell, F. (1998). *Introducción a la Semiótica de C.S. Peirce*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Asociación Venezolana de Semiótica, colección de Semiótica Latinoamericana 1.

Neyrey, J. (2005). *Honor y vergüenza. Lectura cultural del Evangelio de Mateo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Referencial:

Diccionario de la Real Academia Española, DRAE (2014), (23 edc.) versión de consulta el línea. <http://www.rae.es>

Vanessa A. Márquez Vargas es Magister Scientiae en Literatura Iberoamerica y actualmente cursa estudios doctorales en Ciencias Humanas en la Universidad de Los Andes. Es profesora Asistente de la Escuela de Educación de la Universidad de Los Andes – Venezuela.

