

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28  
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Cipreces nocturnos* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

## Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís

## Sensory images in some short stories by Gustavo Díaz Solís

## Les images sensorielles dans quelques nouvelles de Gustavo Díaz Solís

Recibido 06-07-21

Aceptado 05-09-21

Robert Guerrero Pérez<sup>1</sup>

Universidad Simón Bolívar

[robertguerreroperez@gmail.com](mailto:robertguerreroperez@gmail.com)

**Resumen:** En este artículo se realiza un análisis descriptivo de algunos relatos del escritor venezolano Gustavo Díaz Solís, con base en las imágenes sensoriales, tema recurrente en la segunda etapa de la obra de este autor. Las imágenes, aunque frecuentemente se suelen vincular con el sentido de la vista (imágenes visuales), son aplicables al resto de los sentidos. Sobre la base de estas se analizan los cuentos “El niño y el mar”, “Arco secreto”, “Crótalo”, “La efigie”, “Ophidia”, “El punto” y “Cachalo”. En la lectura crítica que parte de lo sensorial se encuentran aspectos como la descripción minuciosa a nivel visual de las escenas, los cuestionamientos a personajes por los sonidos que emiten un olor que expelen, el rol del olfato para algunos personajes, o la temperatura ambiental, entre otros.

**Palabras clave:** Imagen sensorial; Gustavo Díaz Solís; Literatura venezolana.

---

1. Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana (ULA, 2012). Politólogo (ULA, 2010). Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana (ULA, 2008). Doctorando del Doctorado en Ciencia Política de la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2789-7869>



¿Cómo citar?

Guerrero, R. “Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís”. *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 177-192.



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES  
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ  
TACHIRA VENEZUELA

**Abstract:** In this research paper we analyze some selected short stories by the Venezuelan writer Gustavo Díaz Solís. This analysis is carried out by studying sensorial images, a recurring topic in the second stage of this author's work. Although images are often linked to the sense of sight (visual images), they are also applicable to the rest of the senses. Based on this idea, we analyze the following stories: "El niño y el mar", "Arco secreto" "Crótalo", "La efigie", "Ophidia", "El punto" y "Cachalo". By making a sensory reading, we find aspects such as a detailed description at a visual level of scenes, a questioning to the characters because of the sounds they make or odors they produce, the role of smell for some characters, or the ambient temperature, among others.

**Key words:** Sensorial image; Gustavo Díaz Solís; Venezuelan literature.

**Résumé:** Cette étude analyse des nouvelles sélectionnées de l'écrivain vénézuélien Gustavo Díaz Solís, à partir d'images sensorielles, un thème récurrent dans la deuxième étape du travail de cet auteur. Les images, bien qu'elles soient souvent liées au sens de la vue (images visuelles), sont aussi applicables au reste des sens. Sur la base de ceux-ci, on analyse ces histoires: "El niño y el mar", "Arco secreto" "Crótalo", "La efigie", "Ophidia", "El punto" y "Cachalo". Dans la lecture sensorielle, il y a des aspects tels que: une description détaillée au niveau visuel des scènes, l'interrogation des personnages sur les sons qu'ils émettent ou l'odeur qu'ils expulsent, le rôle de l'odorat pour certains personnages (chasseurs), ou encore la température ambiante, entre autres.

**Mots clés:** Image sensorielle; Gustavo Díaz Solís; Littérature vénézuélienne.

Helen, en medio de esta soledad que huele a sangre,  
 no me queda otro pensamiento sino en ti.  
 Pienso tanto.  
 En tu boca de paloma desangrada,  
 en tus ojos que hablaban  
 con profunda timidez,  
 en tu talle de flor adolescente.  
 Pienso tanto, Helen, que quisiera cubrirme con el manto  
 de nuestros antiguos tiempos.

ANTONIO PÉREZ CARMONA

## 1. Introducción

Diversos críticos que han estudiado la obra de Gustavo Díaz Solís (1920-2012) afirman la presencia de dos etapas en su obra. Generalmente ubican la primera (influida por el criollismo) con la publicación de su primer libro, *Marejada* (1940), aunque haya huellas estilísticas del criollismo en relatos anteriores, caso de su primer cuento, "Curandero"

(1938). En la segunda se encuentran muchos de los textos que lo han consagrado como un gran escritor de la literatura hispanoamericana. En esta se aleja de la narración ampliamente influenciada por el criollismo; son recurrentes las imágenes sensoriales en esta fase. Al respecto de esta segunda etapa, Orlando Araujo señala:

La bibliografía posterior de este narrador [la escrita en su segunda etapa] se enriquece con cuentos de una factura literaria pocas veces igualada en Hispanoamérica. Se citan cuatro al nivel de los buenos cuentos de la lengua: “El hechizo” [sic], “Arco secreto”, “El niño y el mar” y “Ophidia”. (p. 312)

Uno de los principales críticos literarios de la obra de este autor, Cósimo Mandrillo, refiere sobre estos períodos lo siguiente:

El primero compuesto por aquella parte de su narrativa en la que a todas luces persiste una estética ligada al discurso de lo autóctono, encabezado en ese momento por Rómulo Gallegos. El segundo período lo integran cuentos nítidamente separados de los anteriores gracias a una profunda renovación formal y temática. (*Víbora y barro*, p. 11)

Las imágenes sensoriales son recursos reiterativos en la obra de Gustavo Díaz Solís. Este escritor logra aludir en sus escritos a imágenes referidas en todos los sentidos. Agrega Mandrillo: “[es un] escritor en el que incluso las reflexiones que hacen sus personajes suelen estar expuestas sensorialmente” (“Aproximaciones a la técnica narrativa...”, p. 97).

## 2. La imagen sensorial

Sobre el vocablo *imagen*, refiere Joan Corominas: “Imagen, tomado del latín *imago*, -*inis*, 'representación, retrato', 'imagen'” (p. 990). Gayol Fernández plantea que “[p]or su etimología, imagen es toda figura o representación mental de las cosas. Puede ser real o ficticia. Imagen real es el retrato fiel de los objetos científicos y corpóreos, que la memoria conserva y produce el recuerdo” (p. 132). En otra definición se indica que “la imagen es una cristalización de lo real [...] la imagen es imagen de alguna cosa [...], al principio pretende sostener relación con un [referente] real que es por lo menos un punto de referencia objetivo” (Moles, p. 13), a lo que agrega este autor: “La función más objetiva de la comunicación es, puede decirse, transmitir imágenes” (p. 11). Dice Wolfgang Kayser sobre esto: “El hablante no expresa en realidad ningún pensamiento. Lo que hace es indicar, indicar cosas y procesos, suscitar imágenes” (p. 415). La imagen nunca será igual a la realidad sino una aproximación a ella, una representación que surge como una suerte de acercamiento a la realidad. En este sentido, para este autor, la realidad de imagen en referencia al texto literario estaría en correspondencia con la siguiente certeza: “ni siquiera en los textos más descriptivos el que lee o escucha ve surgir verdaderas imágenes” (p. 165).

No obstante, al hablar de imágenes no solo se hace referencia a las visuales, sino que el abanico se puede ampliar a los otros sentidos<sup>2</sup>: es el caso de las auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Como corolario, las imágenes sensoriales se vinculan a procesos de decodificación de percepciones de los sentidos, por lo que “[l]os efectos sensoriales o sentimentales son los resultados de las asociaciones de determinados sonidos con unos contenidos psíquicos adecuados” (Hernández, p. 1). La autora Noemí Peña Sánchez refiere que “[l]as imágenes dan forma visual a ese recuerdo vivido. La experiencia de haber recorrido los espacios despierta otras sensaciones que no necesariamente remiten al sentido visual” (p. 1).

Las imágenes sensoriales son recursos frecuentes en la literatura. Obsérvese algunos casos: Pablo Neruda, en el siguiente fragmento, emplea una descripción fundamentalmente visual: “Cuerpo de mujer/ blancas colinas/ muslos blancos” (p. 12); Gustavo Adolfo Bécquer usa imágenes auditivas en los siguientes versos: “Yo atrueno en el torrente/ y silbo en la centella,/ y ciego en el relámpago/ y rujo en la tormenta” (p. 7); en la novela de Laura Esquivel *Como agua para chocolate*, aparecen enunciados que guardan estrechos vínculos con los sabores, especialmente por las habilidades culinarias de Tita, la protagonista de la obra, y la forma de estructurar el texto (en la que se entremezcla el estilo de un recetario de cocina con el desarrollo de la trama), por ejemplo: “Creyeron que podrían engañar a Mamá Elena sin mayor problema. A su regreso Chenchá le llevó la comida y la probó como siempre lo hacía, pero al dársela a comer a ella, Mamá Elena de inmediato detectó el sabor amargo” (p. 39); en *El perfume*, de Patrick Süskind, hay alusiones referidas al olfato (la trama está vinculada estrechamente con el este sentido, puesto que el personaje principal, Jean-Baptiste Grenouille, lo tiene muy agudo):

En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestabán a estiércol, los patios interiores apestabán a orina, los huecos de las escaleras apestabán a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestabán a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestabán a azufre, las curtidurías, a lejías cáusticas, los mataderos, a sangre coagulada. (p. 1)

### 3. Análisis de la descripción sensorial en siete cuentos de Gustavo Díaz Solís

#### 3.1. Imágenes visuales

El relato “El niño y el mar” está construido sobre la base de imágenes visuales. El narrador en algunos pasajes detiene la acción y comienza a describirla, cual descripción de una fotografía u obra de arte. En la narración se cuenta la historia de un niño que sale a cazar

2. Este tema ha sido abordado por diferentes autores, caso de Abraham Moles, Rudolf Arnheim y Wolfgang Kayser, entre otros.

cangrejos; en esa búsqueda, en medio de la playa, se desarrolla la trama. Al principio se muestra la descripción visual de la escena: “Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigüeño de un niño y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas” (Díaz Solís, p. 11).

El niño es el único ser humano que aparece en el relato y el mar es ese espacio natural que no está alterado por la mano del hombre. El infante es descrito visualmente como aprendiz de cazador: “se detuvo un momento sobre la duna. Traía en la mano derecha una lata alargada con un asa de alambre” (p. 11). La playa y la duna son descritas visualmente con detenimiento.

En el siguiente pasaje se describe una sucesión de imágenes visuales, como escenas cinematográficas:

El niño comenzó a animarse. Se levantó. Se dio dos nalgaditas rápidas para sacudirse la arena que sentía húmeda en los fondillos. Después, con el talón del pie derecho se quitó la alpargata izquierda. Y con el pie izquierdo se quitó la otra alpargata. Al pisar descalzo sobre la arena tuvo ganas de orinar. Allí mismo –nalgas metidas, barbilla en el hueco del pecho– levantó un chorrito cristalino y trémulo que al caer en la arena desaparecía instantáneamente. Recogió la lata por el asa de alambre y caminó un poco en torno mirando al suelo. (p. 12)

La vista es el sentido que lo alerta en su búsqueda de cangrejos. El niño sabe que se encuentran debajo de las piedras: “avistó una piedra chata que tenía apenas un borde levantado. Parecía guardar algo. Se acercó cautelosamente. Con cuidado puso la lata sobre el suelo. Luego hurgó con la caña por debajo de la piedra” (p. 13). Pero la comprobación visual lo lleva a determinar que no había cangrejo alguno, sino que: “estaba poblado de caracolitos” (p. 13). Tras su primer fracaso, el niño sigue en la búsqueda. Se narra entonces otra sucesión de imágenes, que lo llevan a avanzar en su meta:

Volvió a colocar la piedra y prosiguió. Adelante estaba otra piedra. Un poco más pequeña, redondeada, gris y limosa. Hurgó también debajo de ésta y después la volteó. Sin haber visto supo que había algo allí. Esperó que aclarara. Ahora seguían en la luz del agua aquietada dos, dos cangrejitos moros, rojizos y gordos. De inmediato se movilizó. Apartó la piedra. Aprestó la caña. Aprontó la lata. En el fondo del pocito veía los dos cangrejitos que se deslizaban entre nadando y caminando. (p. 13)

Al perseguir a los dos cangrejos, el niño los atrapa y nuevamente las imágenes visuales son presentadas: “Los ojos oscuros se le habían avivado. Casi sonreía” (p. 14). En su búsqueda continua, va a una cueva pequeña. Las descripciones visuales siguen siendo reiterativas: “El sudor le oscurecía el pelo castaño” (p. 15) y “Se miró las manos, los pies hundidos un poco en la arena mojada que rezumaba agua salada del mar” (p. 15). Ante su búsqueda constante, por una presa mayor, el niño consigue un cangrejo grande; por eso no desiste. El niño piensa cómo cazarlo, por lo que se narra de nuevo otra sucesión de imágenes visuales:

[...] entonces los ojos asombrados del niño vieron el cangrejo asomarse a la entrada de la cueva. Era enorme, rojizo con sombras azules. Arriba tenía dos ojitos brillantes disparados a los lados. Y una gran macana robusta y dentada que al momento no dejaba ver la otra, pequeña pero afilada y amenazante. (p. 16)

El niño usa su arma, la caña, y el cangrejo se defiende de su cazador. Juega otra vez el factor visual (la mirada, en este caso) un rol importante: “El cangrejo parecía mirarlo con todo el cuerpo. Se desplazaba, se distendía, como agrandándose. Y el niño sentía que el cangrejo lo estaba mirando. Sudaba ahora copiosamente” (p. 16). Luego de una tensa batalla, el infante siente miedo; el cangrejo lo ha llevado a su territorio, él se da cuenta de que “estaba pisando el agua” (p. 17). El crustáceo ganó la batalla, y el niño “corrió hacia la playa saltando y chapoteando en el agua tibia y clara del mar” (p. 17). El cuento acaba con una descripción visual: “Las huellas desaparecían rápidamente en el pulso del agua que sobre ellas hacía girar la arena en veloces y diminutos remolinos” (p. 17).

Sobre “Arco secreto”, conviene destacar que es la obra más conocida y estudiada de este autor. José Ramón Medina dice sobre este relato, que es “demostrativo de una nueva tendencia en su arte de narrador, consistente en la introducción del elemento psicológico en el tratamiento del personaje, en el esquema constructivo del cuento, en la precisión, y seguridad de los temas” (p. 297).

En relación con las imágenes visuales, al principio, se hace una descripción en la que se detiene la acción y se comienza a detallar el espacio tal como si fuese un cuadro lóbrego y tenue, que se asemeja al de aquellos cuadros del barroco, de Caravaggio y Rembrandt con sus toques de tenebrismo, claroscuro, tensiones y distensiones, misterios (a diferencia del ambiente soleado de “El niño y el mar”): “La habitación estaría a oscuras si no fuera por esas verdes cuchillas que agita el viento nocturno [...] David reposa en la cama, desnudo, febril” (Díaz Solís, p. 27). Como es reiterativo en Gustavo Díaz Solís, se presenta una sucesión de imágenes visuales, construidas con frases cortas:

En sus sienes golpea la imagen de aquel hombre repulsivo que la almohada sofoca. Bruscamente la tira al suelo [...] la luz de la cerilla hace oscurísima la habitación. Pasa suavemente el humo sobre la brasa que late viva y roja, en el humo caen como súbitas cortinas las paredes amarillas y las cosas emergen lentamente en la sombra, como si miraran. (p. 27)

El relato se traslada a un momento pretérito (producto del recuerdo). Las descripciones visuales en esta parte del relato son muy numerosas y van en consonancia con un ambiente que proyecta la imagen positiva de las expectativas ante un nuevo empleo que inicia David, el personaje principal: “él se había asomado al nuevo paisaje. Afuera, la luz en el caliente día de verano. Y en la luz bajo el cielo exaltado, las casitas rojas, verdes, blancas. Y una calle- carretera entrelazando las casitas; y una muralla oscura de selva, allá, en la lejanía zarca” (p. 28). Las descripciones visuales del espacio continúan estando presentes:

Aquí, en un plano inferior, la piscina verde, pulida y honda de nubes altas. Detrás de la piscina, una alargada caseta de madera –la cancha de *bowling*–. A su izquierda, al fondo de una hondonada pequeña alinderada por grandes árboles, dos canchas de tenis. Y rodeándolo todo bajo un sol de fuego, los verdes campos de golf, esponjosos, ondulantes. (p. 29)

Se describe a nivel visual lo que será un triángulo amoroso: David, la mujer y la pareja de esta, el jefe de David: “Ella, de pelo rojizo recogido y oscuros ojos grises. El hombre, rubicundo, pesado” (p. 30). Las descripciones visuales que se hacen del hombre son peyorativas, tal como ocurre en otro pasaje del texto: “Entonces le había observado con asco la boca por cuyo canto chorreaba grasa y en la que faltaba un canino; y el mirar tardo; y el movimiento flácido del cuello que abultaba el paso laborioso de los bocados” (p. 33); o incluso: “él se veía frente a la figura repugnante: la cara grasienta, la camisa blanca de mangas largas, los pantalones grises, los zapatos puntiagudos –los ojos” (p. 34).

En contraposición con las imágenes desagradables que describe sobre el jefe, el caso de la mujer ocurre de manera diferente; son afables: “Él, desde la mesa, no cansaba [sic] de mirarla. Y aunque él leyera, sentía que no dejaba de estar comunicado con ella, que en realidad no estaban separados. La miraba jugar con los otros” (p. 35). La mirada juega un papel importante (elemento clave en el erotismo y el lenguaje no verbal). Días después se narra que él miró “sus hombros anchos, casi varoniles, bajo la tela liviana; su pelo rojo, su cuello descubierto, su andar sencillo, sin voluptuosidad. Ella tomó un automóvil negro, polvoriento, y cuando él comenzaba a moverse, le hizo señas, trató de expresar que le invitaba” (p. 36).

Las imágenes visuales se trasladan a las metáforas de los cuerpos: cuando David entra al carro de ella, “él le había mirado gravemente el muslo sólido, redondo bajo la falda clara, y la pierna larga y blanca, brillante como mica” (p. 36). Continúa la narración construida con imágenes visuales. Luego del paseo y de un proceso extraño, David y la mujer del jefe “[r]egresaron al campamento donde todo se veía limpio y verde [...] Él la guió, y a poco ella detuvo el automóvil sin apagar el motor. Entonces se habían mirado a los ojos, serios, extranjeros” (p. 37); siguen las miradas: “Ella levantó la cabeza y lo miró sin sorpresa en los ojos negrísimos, profundos de concreta hombría. Él le miró los ojos ensombrecidos, abiertos de voluntad corporal” (p. 37). Comienza una etapa en la que ellos mantienen una relación amorosa, que culmina al llegar el jefe de viaje.

En esta parte finaliza el recuerdo y se va al presente de la narración. Culmina el pasaje con su mirada triste (el estado de ánimo está en consonancia con el espacio lúgubre en el que se desarrolla): “Él miraba caer la lluvia frente a la ventana, miraba llegar la noche. Caía el agua verticalmente, como para siempre, y se iba fragosa por las torrenceras de la calle negrísima mojada de brillos planos” (p. 39). Se habla de los recuerdos de David; en él, “[l]as imágenes se desplazan lentas. Pasan gelatinosas figuras, sombras alargadas, revientan burbujas de lenta gelatina” (p. 39). El narrador alarga las descripciones para continuar

aludiendo a la imagen tétrica; es el caso del humo del cigarrillo: “De pronto un blando aire gris pasa sobre el cuerpo secretamente vivo en el humo del sueño” (p. 40). Se sigue narrando sobre esto:

Pasa; pasa y choca duramente contra la tela metálica que cubre la ventana. Los ojos del hombre se abren, emergen, disipan el humo del sueño. La punta de una aguja de lumbre de vida horada la sombra [...] desaparece el cuerpo negro de hielo y se oye chocar duramente en la otra habitación. Las cosas se repliegan ciegas y duras. Las sombras se agitan de láminas verdes. (p. 40)

Hay un alargamiento en la narración con imágenes visuales cuando un animal volador llega y comienza un pasaje grotesco: “El hombre se incorpora. Se alza desnudo como viva llama. Viene de nuevo el cuerpo negro, viene frente a él por el aire —y pasa” (p. 40). Comienza la lucha entre el hombre y el animal y las imágenes visuales en medio de esa larga contienda, en un contexto oscuro y lúgubre:

Ya no hay sombra para los ojos del hombre. La cabeza del animal, agobiada, voltea a un lado y a otro, brusca. El animal abre los ojos de rata de ojos de pájaro de ojos de semilla sola de papaya [...] El brazo levanta el cuchillo y lo hunde otra vez en el cuerpo de seda blanduzco. Chilla el animal y muestra sangre en los dientecillos de pez tragado por una rata. (p. 41)

Empieza aquí la etapa final que se convierte en una especie de catarsis de David: “El hombre suda, perfectamente solo. Hunde el filo, toca hueso, hace girar el mango del cuchillo en la mano dura como garra... Sale de bajo el ala de seda la garra pequeña de ave abortada, fría y violácea de muerte” (p. 42). El animal es quien sufre la furia de David y quien cobra sus culpas.

En “Ophidia”, al inicio del texto, se da una descripción de tipo visual: “la humedad pesa en el aire y en la niebla que se desplaza despacio entre el ramaje. El suelo está mojado, y por el brillo de las hojas carnosas la luz huye de la sombra verde” (p. 19). También hay descripciones de los personajes. Primero, de Ophidia (una serpiente que mataron los humanos, por lo que su pareja, la serpiente macho, jura venganza), que tenía “su cuerpo adornado de cruces rojinegras” (p. 19); luego del hombre y su mujer: “El hombre, alto, rubio. La mujer, baja y muy blanca” (p. 19).

Gran parte de las descripciones visuales sobre el hombre son hechas por la serpiente macho, que interpreta de acuerdo a su conocimiento lo que observa; caso del siguiente pasaje, relacionado aparentemente con una linterna: “Otras veces, de noche, el hombre salía. Entonces botaba un gran chorro de luz por la frente” (p. 20), o con un cigarrillo: “El hombre se acercó las manos a la cara. Hizo una pequeña luz y luego exhaló humo por la boca” (p. 24); o la luz artificial que sale de una puerta: “Entonces percibí que entre la pared y la puerta había una gruesa raya de luz” (p. 25).

El macho de Ophidia ve a la mujer y le impresiona su figura: “las flexiones de su brazo me obligaban a asociar la imagen de los movimientos de Ophidia, o si en su andar había algo de las voluptuosas contorsiones de mi desaparecida compañera” (p. 24). Ante ello, la serpiente macho decide consumir su venganza al matar a la mujer, para generar un dolor mayor al hombre.

En “La efigie” se introduce al lector en la trama mediante descripciones de tipo visual. El personaje principal es un cazador, quien es guiado por un indio: “Clareaba cuando los dos hombres salieron del poblacho indio. Atravesaron un trecho angosto de sabana y llegaron al linde de bosque. Desde allí enfilaron por una vereda borrosa” (p. 43). Las descripciones de otros personajes, de igual manera, tienen características relacionadas al tema visual; por ejemplo, es el caso del indio: “Los ojos de éste [del cazador] rozaban las espaldas del indio, el pelo largo hasta los hombros, la faja de cuero en la que pendía un machete enfundado, el taparrabo mugriento, los muslos magros, las pantorrillas nudosas, los enormes pies descalzos” (p. 43).

La mirada hace que se comience a desarrollar la acción, ya que el cazador “vio una serpiente que subía suavemente por un árbol. Se dispuso a dispararle [...] y, confundido, bajó el arma y se quedó mirando como hechizado la fina serpiente que alcanzaba las ramas altas” (p. 44). La mirada es lo que hace que el cazador busque a su presa, a la que no encuentra. Posteriormente avista un ave: “El cazador cambió cartuchos nerviosamente, y como en paso de carga avanzó hacia la laguna” (p. 44). Se narra de nuevo otra sucesión de imágenes con una camada de patos que “volaba entre desapacibles graznidos y giraba sobre la laguna en círculos cada vez más altos” (p. 45). Luego de que esto ocurrió, el cazador se encontró a una gran serpiente, a la que mata de un disparo. La imagen visual de este animal muerto es grotesca: “En la pequeña cabeza sanguinolenta y desfigurada brotaban dos ojitos enrevesados entre pedazos de sesos” (p. 46). El cazador se va con su presa y el indio, que se había ido, regresa y se encuentra con él: “El cazador lo vio venir, vio que se acercaba lentamente” (p. 47). Luego de esto, la actitud del indígena ha cambiado; es agresivo: “En la mirada traía un designio inexplicable. Y el arma le relumbraba en la mano oscura” (p. 47). Ellos tienen una pelea, que se narra con otra sucesión de imágenes visuales cortas:

De un manotazo agarró la culata de la escopeta que allí se había enterrado. Con otro movimiento rápido esquivó el machetazo que le tiró el indio. De inmediato el indio le lanzó otro machetazo. Pero el cazador, que se había retirado un poco hacia adentro del pantano, levantó la escopeta con una sola mano, apuntó temblorosamente y disparó a boca de jarro. El indio se dobló en el borde. Soltó el machete. (p. 47)

Al final del relato, el cazador entiende el porqué de la agresividad del indio, al percatarse de que, en una ceremonia de indígenas, estos veneran a la serpiente: “Los indios vestían de blanco y estaban agachados y con las piernas cruzadas en equis. Frente a una fila numerosa de hombres y mujeres que hacían coro, había una fila más corta de indios que

activamente golpeaban unos tambores rudimentarios” (p. 50). El cazador se acerca más a ellos, y siguen las descripciones visuales: “Vio al sacerdote que de nuevo alzaba los brazos y se inclinaba” (p. 50). Su mirada sigue indagando acerca del ritual:

Miró la base de la gran piedra. Podía percibir dos líneas de jeroglíficos enmarcados en un doble friso de grecas zigzagueantes. Por momentos el humo casi ocultaba la piedra. Miró fijamente. Y entonces logro ver, borrosamente detrás de la humareda, la efigie de una gran serpiente que lo miraba penetrantemente con un ojo iracundo y desproporcionado desde el resplandor de fuego que asaltaba la piedra. (p. 51)

### 3.2. Imágenes auditivas

“El niño y el mar”, a pesar de ser un cuento que está relacionado casi en su totalidad con imágenes visuales, hay también una serie de imágenes auditivas. Al contrario de como se verá en “Arco secreto”, en este texto estas son producidas por máquinas creadas por el hombre, sino que son naturales; por ejemplo: “Sobre sus pies comenzaban a zumbar los activos jejenes” (p. 12); “Se oía en el viento el rumor de la distancia” (p. 13); o el sonido del mar: “Se oyó un gorgoteo de agua y el roce de la caña con la arena” (p. 13). Todos ellos se van contrastando con la tranquilidad del relato, la ingenuidad del niño (cazador novel) y la inalterabilidad del mar.

Hay, por otra parte, una serie de sonidos que tienen que ver con el niño y con su estado de ánimo. Notemos que, cuando estaba asustado, “[o]ía su propia respiración anhelante” (p. 15); y nos lo reitera cuando ya está en la cueva: “oía su respiración y a veces a algún cangrejito que escarbaba en la roca y el vuelo del viento y el ruido lejano del mar” (p. 16). En la última parte del cuento es vencido por el cangrejo, huye: “Envuelto en el ruido del repunte” (p. 17).

En “Arco secreto” hay una serie de descripciones auditivas, por ejemplo: Al principio del relato, luego de que David tira la almohada, “Se oye un sonido aplastado” (p. 27). En el sitio de trabajo de David, las imágenes se refieren en gran parte a ruidos de automóviles: “pendía hacia el sur un pedazo de carretera polvoriento por el que a ratos pasaba algún camión ruidoso” (p. 28); “En el silencio sonó, agudísima una sirena (...) el aire comenzó a llenarse de ruido numeroso. El ruido despertaba, crecía la luz, se desplazaba sobre las cosas, como derramándose” (p. 30). Muchos de estos ruidos son creados por máquinas, es decir, que hay un antecedente en este cuento de Gustavo Díaz Solís a la crítica a la contaminación auditiva que harán años después narradores venezolanos como Adriano González León en *Asfalto-Infierno y otros relatos demoniacos*, Salvador Garmendia en *Los pequeños seres* o Eduardo Liendo en *El mago de la cara de vidrio*, por nombrar solo algunos.

Por otra parte, al jefe de David también se le desprestigia (al igual que se hacía con su imagen visual) con los ruidos que hace: “Él succionó entonces con fuerza y produjo un ruido

indiscreto" (p. 30); "[David] lo había advertido por el ruido que producía cuando masticaba" (p. 33). De manera similar, ocurre lo opuesto a los sonidos de la esposa del jefe: "[David] oía su voz precisa y fuerte" (p. 35); o poco después "oyó la voz de ella, cordial, enaltecida" (p. 35).

En la parte final del relato, se está de nuevo en la habitación lúgubre, en la que reina el silencio, lo que la hace más tenebrosa: "en el silencio que se rehace el reloj destila el tiempo" (p. 39). Más adelante nos habla del último instante de silencio: "Silencio – en el reloj trota un caballo de plata, pequeñito" (p. 40). Aquí comienza la batalla contra el animal volador: "Vuelve el rápido ruido de seda y sombra negra y hielo negro por el aire [...] [David] busca el ruido sólido y negro que vuelve por el aire y pasa" (p. 41).

Finalmente, el animal es herido y produce otro ruido: "chilla lastimeramente" (p. 41); y afuera "suena la lluvia, pausada, rumorosa" (p. 42). Parece que hay una oposición entre lo que sucede en la casa y lo que ocurre afuera. Notemos cómo es la situación sonora adentro: "El animal gime, convulso, agobiado" (p. 42); para concluir con "un silencio grave donde sólo se oye la respiración llena del hombre y el ruido de la lluvia que afuera cae, como para siempre" (p. 42).

En "Ophidia", los sonidos son producidos por el hombre y su mujer; sin embargo, quienes dan cuenta de esto son el macho de Ophidia y Cazadora. Al comienzo del relato ella dice que: "Desde abajo me aporreaba el ruido sólido que hacía al desplazarse" (p. 20), o que: "El hombre a veces entraba en la selva y abatía las aves con un arma que proyectaba fuego y ruido en el aire" (p. 20). De la mujer se dice que, cuando vio el cuerpo de Ophidia, "[r]ayó de un grito el aire" (p. 21). También es gracias a su sentido auditivo que el macho de Ophidia reconoce cuándo está llegando la mujer y cambia su plan de venganza: "Después oí pasos. Eran pasos de la mujer, menudos, nerviosos" (p. 25).

En "La efigie", el narrador, al igual que en otros relatos de Gustavo Díaz Solís, da una importancia especial a la representación de los sonidos. En este cuento, y en otros de este autor en los que hay cazadores o pescadores, el sonido y el silencio son de suma importancia, en vista de que es un sentido casi necesario para este tipo de actividad. Al principio, luego de que se narra la descripción visual del lugar, se describen los sonidos: "El indio [...] oía el crujir de las grandes botas, el retintín de los aparejos de caza, la respiración perceptible a distancia" (p. 43). Sin embargo, ellos dos no hablan entre sí en la primera etapa del cuento; de esto da cuenta el narrador: "Los dos hombres iban callados [...] los dos hombres seguían, callados" (p. 44).

Luego de que el indio parte, también se hacen descripciones sonoras. Por ejemplo, cuando el indígena desaparece, el cazador "[o]ía otra vez el paso del indio, rítmico, incansable" (p. 47). Posteriormente, cuando el indio es herido de bala, produjo un último ruido: "Con un quejido hundió la cabeza en el pecho y se fue de boca en el barro" (p. 47). Son narrados también los sonidos del cazador, quien, luego de matar al indio y hundirse en el pantano, "[s]ólo conseguía producir un ruido fofo y grotesco" (p. 48), y, en el momento en el

que él estaba más cansado, “[e]l corazón le retumbaba sobre el suelo duro y húmedo” (p. 49).

Los sonidos producidos por los animales también son descritos. Primero se dice: “en el bosque zumbaban los mosquitos” (p. 44); luego se habla de los patos, cuya bandada “ya volaba entre desapacibles graznidos” (p. 45), al igual que de las moscas: “zumbaban con avidez sobre la cabeza de la serpiente” (p. 46).

Las últimas imágenes auditivas hechas tienen que ver con los sonidos provenientes de los rituales indígenas: “Los tambores producían en las templadas pieles un ruido monótono, que hacía fondo a los lamentos del que oficiaba de sacerdote” (p. 50). Habla también de sus cantos: “se elevaba el coro de voces en un ronco gemido” (p. 50). Y finalmente se da lo que ocurre en el cazador al escuchar esos sonidos: “El tumbo de los tambores le aporreaba los oídos, le latía en las sienes” (p. 51). Aunque no se dice realmente con qué finalidad hacen los indígenas esa ceremonia, posiblemente se deba a un ritual religioso.

### 3.3 Imágenes olfativas

En “El niño y el mar” los olores solo hacen referencia al mar. El niño “olía el aire salado y frío, el olor que había dejado el mar” (p. 15), y más adelante lo reitera: “el olor friolento” (p. 15). Es conveniente destacar que la anterior imagen es sinestésica, ya que se habla de olores fríos, lo que es una alteración de los límites de un sentido. En “Arco Secreto” hay algunas alusiones al sentido del olfato. En la noche que David come en el *mess hall*, está en un lugar “lleno de olor de guisos vagos” (p. 31); sin embargo, el olor de allí es muy diferente al que hay fuera del sitio: “Cuando [David] salió respiró el aire húmedo de la noche” (p. 31).

En “La efigie”, a mitad del relato, luego de que el cazador mata a la serpiente, se describe el olor que expelía: “En el aire caliente circulaban vaharadas hediondas” (p. 46). Se sigue hablando de olores desagradables; es el caso de una parte del cuerpo del cazador: la cabeza “despedía un olor molesto de aceite rancio” (p. 46). Cuando el hombre sale del pantano, los olores cambian, él “[y]a podía oler la tierra seca, los tiernos tallos de las hierbas de la orilla” (p. 49), y más adelante la resina, la cual “esparcía un olor más bien agradable” (p. 50). Evidentemente, los olores aquí establecen un orden temporal. El personaje, por tanto, pasa por una serie de ambientes cuyos olores son muy diversos (agradables, fétidos, con aroma de tierra seca, etc.).

En “El punto”, el olor lleva al personaje a recordar sensaciones del pasado (referente para la activación de imágenes a través de la memoria): “Percibe su propio olor y el olor del monte seco, y en ese olor destaca un tenue perfume agradable y salvaje” (p. 104). Se tiene a este sentido como activador de la memoria.

En “Crótalo”: “[la serpiente] separó los olores que permanecían allí después del almuerzo de ese día y aún captó otros, más pungentes, que parecían originarse en una

habitación contigua” (p. 120). Nótese cómo, en el relato, el olor que percibe el reptil le sirve de guía en su camino; a ello se debe su importancia.

### 3.4. Imágenes táctiles

En “Arco secreto”, las descripciones de este tipo están referidas en gran parte al calor, puesto que el sitio al cual va a trabajar David es caluroso. Nótese en la primera parte del relato: “Hace calor. El calor vive en la sombra como presencia metálica y humana. David reposa en la cama, desnudo, febril” (p. 27). Y más adelante, en los recuerdos de David, se narra el clima del pueblo: “Afuera, la luz, toda la luz en el caliente día de verano” (p. 28). Sin embargo, el clima cambia cuando está con la mujer del jefe: ya no es caluroso y desagradable, sino que esas noches que pasan juntos “habían sido noches tibias” (p. 38). Por otra parte, hay referencias a sensaciones táctiles de personajes. Recuérdese que el personaje principal llega, una tarde, “un poco frío” (p. 35); días después, “[él] l tenía un hombro tibio y redondo” (p. 37). Finalmente, en el tercer capítulo dice: “El calor se deposita sobre las cosas” (p. 39); esto es presentado como una forma de tensión en la escena. El clima tendría una vinculación estrecha con estados de ánimo y sensaciones de los personajes.

En “La efigie”, las sensaciones táctiles también se toman en cuenta. El clima es cálido; el narrador dice: “El calor crecía imperceptiblemente como un cuerpo vivo” (p. 44); como consecuencia, el cazador “[s]entía el sol en las espaldas” (p. 45). Por otra parte, también se hacen descripciones de la sensación que produce el pantano en el cuerpo del cazador: “de pronto sintió que pisaba sobre algo vivo, blando y friolento” (p. 45), y se dice más adelante algo parecido: “Sentía en la materia blanda, babosa y fría que se los chupaba” (p. 48).

En “El cocuyo” se narra, al comienzo, el clima del lugar y las sensaciones del personaje: “hacía frío, y aunque arriba estaba tibio sentía frío en los muslos y de abajo el calor moviéndose de la mula que bajaba poco a poco” (p. 81). A mitad del relato, se habla de cómo sintió a la mujer: “El hombre sintió tibia a la mujer de al lado” (p. 82) y también del cuarto, el cual “estaba lleno de un aire tibio e inmóvil” (p. 82).

Con relación a “Cachalo”, las descripciones táctiles de las que se habla en el cuento tienen que ver, en su gran mayoría, con el frío que produce la naturaleza o el río en el muchacho: “Entonces sintió el frío del aire sin sol” (p. 112); más adelante lo reitera: “sentía el frío del aire de la noche” (p. 113), y otro día siente lo mismo: “Cuando el frío le llegó a los muslos metió la punta del arpón en el agua” (p. 115). Casi al final del relato, cuando el muchacho mata al pez y lo tiene en sus manos, se habla de otra sensación: él “lo sentía inerte y frío en la palma de la mano, dúctil y tibia” (p. 116).

En “El punto”, el relato se desarrolla en una selva. El hombre tiene pleno contacto con la naturaleza. El narrador habla acerca de las sensaciones táctiles. Al comienzo del cuento dice que “[s]iente que el sol invisible y remoto comienza a calentar el aire [...]” (p. 100).

Posteriormente, la temperatura sube: “Hay un cambio climático: Ahora oye el ruido que empiezan a hacer las chicharras, como si el tiempo y el calor las fuera despertando” (p. 102). Hay una relación entre la naturaleza y el estado de ánimo del personaje (similar que en “Arco secreto”), quien siente calor al estar tenso o con miedo, y, cuando está tranquilo, “[s]iente el fresco de la casi brisa en la frente y en el cuello” (p. 104).

### 3.5. Imagen gustativa

En “Cachalo” aparece una de las pocas imágenes que tienen que ver con el sentido del gusto en la obra de Gustavo Díaz Solís; aquí, el muchacho está: “lamiéndose la sal del sudor sobre los labios” (p. 113), es decir, se habla del sabor salado que siente el muchacho al probar su sudor. Este joven, probablemente, esté acostumbrado al sabor de la sal, debido a que es un pescador, el cual está ligado al mar, lugar del que aquella proviene. Además, la sal es usada para conservar el pescado.

### 4. Reflexiones finales

Se pudo constatar que Gustavo Díaz Solís emplea, en los relatos seleccionados (que corresponden a la segunda fase de su obra), imágenes sensoriales que hacen alusión a los cinco sentidos humanos, lo que genera una percepción más profunda de lo narrado; sin embargo, este recurso no está presente en la primera parte de su producción como cuentista (que se encuentra claramente influenciada por el criollismo), por lo que no se tomó como parte de *corpus* seleccionado para el análisis.

Las imágenes que emplea con más frecuencia el autor son las visuales, por lo que se pueden encontrar similitudes entre su obra literaria y otras artes, puesto que en una cantidad considerable de pasajes nos encontramos con descripciones minuciosas de lo que ocurre a nivel visual, como si se estuviese describiendo una obra pictórica o narrando cine.

Las imágenes auditivas son frecuentes en la obra, con una gama amplia de alusiones a sonidos, que van desde lo natural (como los sonidos que produce el mar, en el caso de “El niño y el mar”, o los animales, como ocurre con “Crótalo” o “La efigie”), hasta lo alterado por la mano del hombre, que genera ruido, caso de “Arco secreto” (desde esta óptica en este relato se encontraría un precedente crítico a la contaminación auditiva que se vería como un embate del “progreso” que trae las ciudades modernas, y que se cuestionará en parte de la literatura venezolana de años posteriores).

De igual manera, las imágenes auditivas, al igual que las olfativas, sirven para acreditar o desacreditar a algunos personajes; nos encontramos sonidos u olores agradables para referirse positivamente a personajes, o desagradables para cuestionarlos. Las imágenes olfativas también se emplean para hacer alusión a los ambientes en los que se desarrollan las acciones (el mar, el olor a tierra mojada, entre otros) o enfatizar en la percepción de una serpiente (caso de “Ophidia”), para la cual este sentido es clave.

En relación a las imágenes táctiles, fundamentalmente estas se afianzan en elementos climatológicos de los espacios en los que se desarrollan, donde predominan espacios cálidos o soleados; sin embargo, hay poca cantidad de ambientes fríos. Sobre el gusto, se encontró en el corpus una referencia en “Cachalo”, para hacer alusión a lo salado del sudor del personaje.

Este acercamiento a la obra de este cuentista desde las imágenes sensoriales da la oportunidad de una nueva lectura de esta obra, que es lo que realizamos, a fin de generar una interpretación de una parte de la obra de este narrador, que no solo es novedosa sino atípica en la literatura venezolana.

### Referencias

- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, 1988.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial, 1992.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Santiago (Chile), Pehuén Editores, 2001.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1954.
- Díaz Solís, Gustavo. *Cuentos escogidos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*, 2016, [https://www.secst.cl/upfiles/documentos/04042016\\_851pm\\_5703283da4e3b.pdf](https://www.secst.cl/upfiles/documentos/04042016_851pm_5703283da4e3b.pdf). Acceso: 28 mayo 2021.
- Garmendia, Salvador. *Los pequeños seres*. Monte Ávila Editores, 1972.
- Gayol Fernández, Manuel. *Teoría literaria*. 4.<sup>a</sup> ed., La Habana, Cultural, 1956.
- González León, Adriano. *Asfalto-Infierno y otros relatos demoníacos*. El Diario de Caracas, 1979.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “El lenguaje de los sentidos”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lenguaje-de-los-sentidos-0/html/023000f8-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lenguaje-de-los-sentidos-0/html/023000f8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html). Acceso: 02 feb. 2021.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1961.

Liendo, Eduardo. *El mago de la cara de vidrio*. Monte Ávila Editores, 1973.

Mandrillo, Cósimo. *Víbora y barro*. Monte Ávila Editores, 2004.

—. “Aproximaciones a la técnica narrativa de Gustavo Díaz Solís.” *Revista Actual* (Mérida, Venezuela), 2003. Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes.

Medina, José Ramón. *Ochenta años de literatura venezolana (1900- 1980)*. Monte Ávila Editores, 1980.

Moles, Abraham. *La imagen*. Trillas, 1991.

Neruda, Pablo. *Antología poética*. Córdoba (Argentina), Ediciones del Sur, 2003.

Peña Sánchez, Noemí. “La fotografía como imagen sensorial: Recuerdos invisibles para una interpretación visual”. *Universidad de Jaén: Revistas Científicas*, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/download/3084/2457/10216>, 2014. Acceso: 07 ene. 2021.

Süskind, Patrick. *El perfume: Historia de un asesino*, [http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7\\_5150.pdf](http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7_5150.pdf). Acceso: 28 mar. 2021.