LAS CARAS DEL HÉROE EN MARÍA, DE JORGE ISAACS

LEONARDO ÁLVAREZ HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2008

LAS CARAS DEL HÉROE EN MARÍA, DE JORGE ISAACS

LEONARDO ÁLVAREZ HERNÁNDEZ

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN SEMIÓTICA

DIRECTORA:
ANA CECILIA OJEDA AVELLANEDA
DOCTORA EN ESTUDIOS IBÉRICOS Y LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD SORBONNE NOUVELLE

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2008

CONTENIDO

Pág.

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1	15
LA NOVELA Y EL HÉROE	15
1.1 ESTUDIOS DE LA NOVELA	15
1.2 ALGUNOS ENFOQUES	18
1.2.1 Enfoque de la evolución	18
1.2.2 Enfoque de las Técnicas de la Novela	19
1.2.3 Enfoque del Aspecto Social.	20
1.2.4 Perspectiva interna de la novela.	20
1.2.5 Enfoque de Pavel.	23
1.3 MARÍA EN LA TRADICIÓN DE LA NOVELA	24
1.4 LAS CARAS DEL HÉROE	27
1.5 EL HÉROE MODERNO	31
1.6 EL HÉROE PARTICULAR EN MARÍA	33
CAPÍTULO 2	38
RELACIONES SEMIÓTICAS EN *MARÍA*	38
2.1 LA NOVELA COMO OBJETO SEMIÓTICO	38
2.2 EL NIVEL NARRATIVO	41
2.3 EL NIVEL DE LAS ESTRUCTURAS DISCURSIVAS	47
2.3.1 El Esquema Tensivo.	47
2.3.2 Los Esquemas Canónicos.	49
2.4 LAS MODALIDADES	56
2.5 CUADRADO SEMIÓTICO	64
CAPÍTULO 3	69
EL NIVEL DE LA INTERPRETACIÓN EN *MARÍA*	69

3.1 ALGUNOS APORTES HERMENÉUTICOS: EXPLICACIÓN Y COMPRENSIÓN 70
3.2 HISTORIA Y FICCIÓN 77
3.3 MIMESIS I, II Y III 80
CONCLUSIONES 84
BIBLIOGRAFÍA 87

RESUMEN

TÍTULO: LAS CARAS DEL HÉROE EN MARÍA, DE JORGE ISAACS[*]

AUTOR: LEONARDO ÁLVAREZ HERNÁNDEZ[**]

PALABRAS CLAVES: MARÍA - HÉROE - SEMIÓTICA - HERMENÉUTICA - ESTADO-NACIÓN

DESCRIPCIÓN

A través del rastreo de la figura del héroe, se establece una caracterización de los personajes protagónicos de la novela como género y de *María*, particularmente.

A partir de la semiótica del discurso se lleva a cabo un estudio de las estructuras profundas de *María*. Mediante las relaciones que establecen los personajes, es posible advertir cómo está organizada la novela como texto cultural.

Finalmente se hace la aproximación a la teoría hermenéutica que complementa la apropiación del sentido del texto a través del proceso de interpretación. Con esto se demuestra que la caracterización del héroe como figura fundamental del relato hace parte de una representación problematizadora de la cultura.

La novela María, publicada en 1867, es reconocida como uno de los textos literarios más importantes no sólo de Colombia sino de América Latina, además de ser una de las expresiones artísticas más importantes del Romanticismo de nuestro continente.

En el desarrollo de la investigación se intenta corroborar la caracterización de María y Efraín, la pareja heroica de la novela, como representación, tanto de un colectivo como de un individuo, y como una brecha que plantea un tiempo de crisis de la sociedad. En este sentido, la pareja heroica es entendida como un antes y un paulatino después en la sociedad neogranadina del siglo XIX.

El nivel de la interpretación se plantea a partir de la hermenéutica de Paul Ricoeur, en el sentido de entender el texto narrativo como inscrito en una cultura, y por lo tanto, refigurador de la misma. El análisis intenta ir más allá del texto y las limitaciones que propone una mirada solo desde el punto de vista del autor.

---

[*] Proyecto de Grado

[**] Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de idiomas. Dra. Ana Cecilia Ojeda

ABSTRACT

TITLE: THE FACES OF THE HERO IN MARIA BY JORGE ISAACS[*].

AUTHOR: LEONARDO ÁLVAREZ HERNÁNDEZ[**]

KEY WORDS: MARÍA - HERO - SEMIOTICS - HERMENEUTICS - STATE-NATION

DESCRIPTION

By tracking the figure of the hero, it is established a characterization of the main characters of the novel as a gender and of Maria, in particular.

Based on Semiotics it is done a study of the deep structures of Maria. Through the relations that are established by the characters, it is possible to realize how the novel is organized as a cultural text.

Finally, there is an approximation of the Hermeneutics theory that complements the acquisition of the text sense through the process of interpretation. With this, it is shown the characterization of the hero as a main figure of a story that appears as a problematic representation of culture.
The novel María, published on 1867, is known as one of the most important literary texts of Colombia and Latinamerica. Furthermore, it is one of the artistic expressions most important of Romanticism in our continent

Throughout the investigation it is tried to make sure on María and Efraín characterization as the heroic couple of the novel, as a representation, both of a group and of an single person, and as the breakpoint that represents an crisis moment on society. For that matter, the heroic couple is understood as a before and as an after in progress of neogranadin society on XIX century.

The interpretation level is presented according to Paul Ricoeur's Hermeneutics, that expresses that the narrative text is located on an specific culture, and for that reason, transforms it. The analysis tries to get further from the text itself and the limitations that implies the mere look from the author perspective.

[*] Project of grade
[**] Faculty of Human Science. School of Language. Dra. Ana Cecilia Ojeda

INTRODUCCIÓN

Desde los tiempos del mito, las antiguas civilizaciones plasmaron su cultura en las tradiciones primarias. En el relato, que es el testimonio de una cultura, aparecieron las figuras del dios y del héroe. Estos personajes proyectaron los intereses, las necesidades y, en general, las realidades de la sociedad; eran éstos construcciones colectivas. A través de las épocas estos modelos cumplieron la misión de punto convergente de la cultura occidental. El tiempo, sin embargo, transforma esta concepción y, por ejemplo, el movimiento romántico del siglo XIX planteó, en una sociedad urgida de cambios, mejoras y liderazgo, un héroe individualista, preciso y humano, en un marco político demarcado.

La novela *María* publicada en 1867, es reconocida como uno de los textos literarios más importantes de América, además de ser una de las expresiones artísticas más importantes del Romanticismo en Colombia. Este movimiento literario tuvo fuertes implicaciones políticas en la Nueva Granada y no sólo se preocupó por la estética del arte sino también por el ámbito social y político.

En el estudio del establecimiento del Estado-Nación en nuestro país, en el siglo XIX, se hallan inscritas numerosas voces que sobresalieron; muchas de ellas expresaron, de manera crítica, sus posiciones en textos novelados. En este caso especial, *María* de Jorge Isaacs, constituye uno de los textos literarios más importantes e influyentes de la historia colombiana y que contiene un sinnúmero de discursos sociales, políticos, entre otros.

Más allá de estudiar las bondades poéticas del texto, esta investigación tiene por objetivo rastrear las implicaciones que social y políticamente se dejan ver en la riqueza de la novela, aspecto que en estudios anteriores no se ha trabajado a

profundidad y que permite vislumbrar un campo fértil de posibilidades de investigación.

Así, *María*, de Jorge Isaacs, será considerada como una representación crítica de un momento histórico determinado del país y el héroe del texto una construcción literaria representativa de un colectivo que la novela particulariza. Resulta, entonces, muy pertinente un estudio con miras a rastrear la obra literaria con implicaciones socio-políticas, en este caso específico.

Para rastrear la figura del héroe en *María* de Jorge Isaacs, se debe estudiar la obra literaria en su unidad y en su relación con otros textos. El análisis de las tradiciones artísticas en cuanto a la figura del héroe desde la antigüedad hasta el romanticismo darán algunas luces en cuanto al alcance de la obra. Se buscará entonces rastrear el concepto de héroe con el propósito de determinar claramente qué clase de héroe presenta la novela. La revisión rigurosa de las posibles representaciones que la figura del héroe propone en el texto en cuestión y el contexto en el que se dan resulta de vital importancia. Así, es posible vislumbrar el por qué de tal tipo de héroe en la novela y sus posibles lecturas.

Debido a la importancia capital que la literatura tuvo en la configuración del Estado-Nación del país en el siglo XIX, es recomendable hacer un análisis detenido de las representaciones artísticas que se llevaron a cabo durante ese periodo. *María* se constituye en una pieza clave por diversos aspectos sociales y políticos. La novela de Isaacs es considerada la obra cumbre de las letras colombianas del siglo XIX y dentro de un proyecto de investigación de literatura nacional, resulta indispensable tocar la obra del vallecaucano; es indudable la influencia que esta novela causaría en la literatura colombiana posterior.

Esta novela conserva muchas relaciones con las obras artísticas europeas, en especial francesas, y por ende también con sus influencias socio-políticas; el

estudio del complejo cúmulo de axiologías podría platear su relación con el contexto de la época y el posterior y brindarían una innegable ayuda al proyecto necesario del estudio profundo de la historia de la literatura colombiana.

María pertenece al momento de expresión romántica, no obstante una nueva visión de la obra busca incursionar en el terreno de nuevas y grandes posibilidades: la novela, el contexto histórico-social, los últimos estudios socio-críticos llevan a pensar que otro enfoque es altamente enriquecedor y, sobretodo, viable. Esto no resultaría en una negación total a la tradición romántica de la novela, por el contrario, caracterizaría los alcances de una representación y crítica socio-política del país en el texto narrativo. Así, es pertinente desarrollar un análisis de la novela encaminado en esta dirección con el objetivo de aportar un estudio diferente que la obra y el contexto socio-político claramente permiten.

Jorge Isaacs nació en Cali, Colombia en 1837. Fue descendiente de familia judío inglesa de Jamaica y Colombia. Fue jefe militar, primero en las filas de los ejércitos conservadores y después de una transformación completa de sus ideas y de su vida, se pasó a las filas de los ejércitos liberales radicales.

Fue periodista combativo y en Antioquia fundó el periódico La Nueva Era. En esta provincia derrocó al gobierno al frente de las tropas liberales del Cauca y se autonombró gobernador. Murió, sin embargo, en medio de la pobreza en 1895. Es el autor de *María,* una de las novelas colombianas más importantes de todos los tiempos y de una vasta bibliografía de poemas, cantos y escritos políticos.

María es un hito en la literatura latinoamericana desde su aparición en 1867 y sigue una marcada influencia del romanticismo. El ideal romántico se desarrolla en la novela a partir del amor imposible de los protagonistas; la historia se enmarca en un paisaje paradisíaco finamente descrito y dotado de una belleza sin igual. La novela se destaca por su especial manejo de la estética tanto en las

imágenes que presenta como en la trama de amor que desarrolla. Casi al unísono, los críticos literarios aciertan en nombrar a *María*, como la novela colombiana del siglo XIX.

Para delimitar la investigación es preciso hacer referencia a los estudios más importantes que se han realizado de *María*. La novela, desde su primera publicación en 1867, por la imprenta de José Benito Gaitán, ha tenido innumerables ediciones corregidas y algunas de ellas con prólogos críticos. Para la presente investigación se tomará en cuenta la edición de la Universidad del Valle y la Universidad Externado de Colombia, editada por María Teresa Cristina y publicada en 2005.[1] Dicha edición es el resultado de un proyecto dirigido a recopilar la obra completa del escritor vallecaucano, siendo el primer volumen su novela *María*. El texto contiene un riguroso estudio de las ediciones anteriores, por ejemplo las de 1922, 1970, 1978, entre otras. Además de una reseña histórica del contexto del autor y su obra, da a conocer los diferentes enfoques de las investigaciones llevadas a cabo, ensayos, comentarios y críticas. También se relaciona en esta edición, un glosario de provincialismos y notas aclaratorias de correcciones hechas en las diversas ediciones hasta la definitiva de 1922.

De los estudios más relevantes sobre la obra, hace parte el prólogo a la edición de 1978 de Gustavo Mejía.[2] El riguroso estudio referido a diversos aspectos de la novela, las reflexiones críticas de los diferentes niveles de la obra literaria y la consonancia con los estudios de aquel entonces, forman parte de una fuente muy rica en precisiones y orientaciones con miras a leer el texto desde nuevas y profundas perspectivas.

[1] ISAACS, Jorge. *María* en *Obras Completas* Vol. 1. Bogotá: Universidad del Valle, Universidad Externado de Colombia, 2005.
[2] MEJÍA, Gustavo. Prólogo, notas y cronología de la novela *María*. Caracas: Ayacucho, 1978.

Una figura que ha desarrollado un amplio estudio de la obra de Jorge Isaacs es María Teresa Cristina. Sus aportes en el prólogo a la edición de 1989[3] y diversos comentarios a su obra en *Las ediciones de María*[4] o *La poesía de Jorge Isaacs*[5], dan luces al rastreo del quehacer literario del autor vallecaucano.

Otro importante estudioso de la obra de Isaacs es Donald McGrady[6], quien ha analizado en distintos artículos críticos, reseñas y prólogos a la obra, diversos niveles de *María*; sus relaciones intertextuales, la influencias literarias del autor y la representación de algunos episodios de la novela, son algunas de sus temáticas.

Françoise Perus elabora un estudio muy interesante de *María* en *De selvas y selváticos*[7], en donde desarrolla un análisis de la obra de Chateaubriand e Isaacs. Además se refiere también al aspecto espacio-temporal tan importante y al rastreo de influencias autobiográficas en la novela.

Pedro Gómez Valderrama elabora un estudio de la vida de Isaacs, las implicaciones de María en la literatura colombiana, sus influencias románticas y el análisis de sus textos poéticos, en *Jorge Isaacs*.[8] Por otra parte, en un ensayo de Alfonso López Michelsen[9] se estudia el tema de la religión judía y de su influencia en los diversos personajes de la novela, sobretodo en María como personaje y en su autor al que influye dicha ascendencia.

---

[3] CRISTINA, María Teresa. Prólogo a la novela *María*. Bogotá: Arango-El Áncora, 1989.
[4] CRISTINA, María Teresa. *Las ediciones de María* en Gaceta n. 26-27. Bogotá: Colcultura, abril de 1995.
[5] CRISTINA, María Teresa. *La poesía de Jorge Isaacs* en Revista Casa Silva n. 9. Bogotá, 1996
[6] McGRADY, Donald. Edición, prólogo y notas de la novela *María*. Barcelona: Labor, 1970.
[7] PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá: Plaza y Janés, 1998.
[8] GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro. *Jorge Isaacs*. Bogotá: Procultura, 1987.
[9] LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso. *Ensayo sobre la influencia semítica en María* en El quehacer literario. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.

Otros comentarios de importantes escritores y críticos literarios centran su atención en la influencia que la publicación de *María* tuvo en 1867 y en los años posteriores. Borges[10], por ejemplo, menciona la contribución de la obra al mundo literario, su verdadero enfoque romanticista y la proyección que significó para las letras colombianas. Germán Arciniegas[11] lleva a cabo un estudio del autor a partir de los rasgos recurrentes entre su vida política y su obra, para sustentar la hipótesis de Isaacs como hombre revolucionario de su tiempo.

Con respecto al análisis que se ha llevado a cabo sobre el concepto de héroe a través de la historia de la cultura y su evolución, se encuentra, entre otros, el estudio de Luis Díez del Corral[12] que elabora un enfoque sobre la figura del héroe y lleva a cabo precisiones importantes en tanto identifica las características de éste en las respectivas épocas y las implicaciones que el relato mítico tiene en la cultura. Otro estudio fundamental en la investigación es el de Rafael Argullol[13] acerca del héroe romántico. Aquí se plantea cómo el espíritu trágico del Romanticismo representa ciertas motivaciones, acciones y repercusiones en el héroe. Joseph Campbell[14] desarrolla un riguroso estudio de las diversas mitologías del mundo. En sus análisis la figura del héroe comprende un campo fundamental de rastreo para la configuración de los imaginarios primitivos de las culturas antiguas y modernas. Su estudio se basa en los hallazgos arqueológicos y fundamentos filosóficos, históricos y psicológicos con minuciosos estudios de repercusiones diversas en tiempos diversos.

---

[10] BORGES, Jorge Luis. *Vindicación de la María de Jorge Isaacs* en El café Literario N.51, Vol. IX, Sept.-Dic. Bogotá, 1987.
[11] ARCINIEGAS, Germán. *A propósito de Jorge Isaacs y su obra* en Genio y Figura de Jorge Isaacs. Bogotá: Norma, 1989.
[12] DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.
[13] ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. Madrid: Taurus, 1999.
[14] CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*: psicología del mito. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1959.

Constituye un campo fundamental en la investigación el concepto de héroe como figura de representación. En las diversas etapas de la humanidad, el héroe ha sido una figura fundamental en el imaginario de las comunidades y, a partir de esa visión, se concibe como una metáfora de un tiempo y un espacio determinados. El héroe será una conjunción individual de la sociedad que lo crea. En el caso del presente análisis, este concepto se propone en el marco conceptual de Novela como construcción literaria y como constitución de una expresión de análisis crítico y representativo del mundo en un contexto particular.

Como hipótesis de investigación se propone que la caracterización del héroe en *María* de Jorge Isaacs podría ser un planteamiento de la nostalgia tradicional del Romanticismo pero, a la vez que una mirada trágica, también una aceptación de un nuevo ciclo de vida y, entonces, de un cambio radical en las concepciones del mundo. El personaje de María será entonces una heroína romántica que hay que superar para empezar una nueva vida. En palabras del contexto socio-político del siglo XIX, la obra representará la resignación a un orden caduco, que si bien se mira con despecho, se sabe que no habrá de volver.

Así pues, el presente trabajo de investigación busca rastrear las características del héroe en la novela en cuestión. A partir de la teoría literaria del siglo XX, se desarrolla una mirada generalizada del concepto de héroe a lo largo del primer capítulo. Después se desarrolla un análisis semiótico del texto a partir de los modelos semióticos planteados por Greimas y desarrollados por Fontanille, Courtés, entre otros. En este segundo capítulo se analizan las relaciones paradigmáticas de la novela. Finalmente, en un tercer capítulo, se desarrolla una posterior interpretación a partir de los elementos de la hermenéutica, por tal motivo se tienen en cuenta los aportes de Ricoeur y se relacionan con el contexto particular socio-político del país que *María* plantea.

CAPÍTULO 1
LA NOVELA Y EL HÉROE

En el presente capítulo se presenta un rastreo de la novela como género literario y del héroe como construcción representativa del universo del relato. Dicho seguimiento tiene por fin ubicar a *María* en una época determinada dentro de la evolución del género novelesco; para así llevar a cabo una identificación más acertada de los rasgos más sobresalientes de la obra. De igual forma, se reconoce a la pareja protagónica de la novela como la configuración de un héroe particular en la tradición narrativa.

1.1 ESTUDIOS DE LA NOVELA

Desde sus tardíos inicios, la novela nunca tuvo intención de reivindicar un lugar en las artes como sí lo hicieron la epopeya o la tragedia. Además, la novela nunca se caracterizó por estar regida por normas explícitas y por tanto se le ignoró, se le excluyó o apenas fue mencionada por los especialistas en tratados de poética y retórica. Todo esto contribuyó a su imagen modesta.

Debido a la ausencia de una norma escrita, la novela se alimentó de las formas narrativas disponibles, conformándola como una expresión híbrida que se destacó hasta el siglo XVIII por el vigor y la diversidad. Desde el siglo XVI, la novela se planteó un amplio espectro de posibilidades que iba desde la novela de caballerías, la picaresca, hasta la pastoril, entre otras. La novela fue mostrando, paulatinamente, su habilidad para ajustarse a las más variadas necesidades de su público. Las reglas de la práctica constaban de silenciosas incorporaciones a las propias producciones a manera de prólogos o comentarios. La novela supo adaptarse sin la necesidad de tener que ceñirse a la imitación rígida de las tradiciones antiguas.

Puesto que la novela se ha permitido realizar profundas transformaciones, gracias a la misma iniciativa de los escritores, ésta ha logrado repercutir de manera considerable en las narraciones artísticas: en el siglo XVIII, posibilitó la distribución de oportunidades de la grandeza novelesca entre todas las categorías sociales y étnicas; a principios del siglo XIX creó el realismo social e histórico y en el siglo XX, reformuló los objetivos estéticos del género y llegó al modernismo.

A finales del siglo XVII las novelas idealistas (de caballeros, héroes y virtuosos pastores) fueron relegadas debido a su inverosimilitud, aun cuando esto respondía a una necesidad natural del hombre por ir más allá del aquí y el ahora de una manera simbólica. En el siglo XVIII, la novela adoptó la inmediatez y la verosimilitud como un triunfo de la sensatez. Las novelas anteriores a esta época cayeron paulatinamente en el descrédito y el olvido.

A partir del nuevo rumbo que tomó la novela, y en medio de un mundo moderno en ciernes, todos los géneros obtuvieron igual importancia y posibilidad de engendrar una obra maestra, dado que esta consistía en un logro en la captación de la verdad de la nueva era.

En el siglo XIX, con el realismo social y psicológico, la novela concedió la fuerza moral a los hombres (antes sólo la poseían los héroes excepcionales). La novela del XIX miró al mismo tiempo a los avances científicos y los problemas cotidianos, al lenguaje del código civil y al hablado; los seres humanos recibieron imparcialmente virtudes y defectos. En definitiva, la perspectiva individual en un ambiente hereditario y social, abarcó la preocupación de la novela decimonónica.

Ante el triunfo de la novela como género, se tiende a pensar en una fractura entre la novela idealista (novela de mentiras, superstición y error) y la novela realista

(novela verdadera y precursora). Sin embargo, Pavel[15] plantea que la novela idealista ha sido desarrollada paralelamente a la realista y que ha tomado préstamos de los antiguos héroes.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, la novela ingresó a la escuela de la poesía y tomó nuevos aires. Los románticos pensaban que no era la técnica establecida sino el genio del escritor lo que consumaba una obra maestra. Cuando las ideas del realismo empezaron a escasear, la poesía lírica representó un nuevo aliento que obtuvo excelentes resultados.

Debido a tal influencia de la poesía y de otras expresiones artísticas, los novelistas fueron dejando de lado las historias con una trama elaborada, o la caracterización de las virtudes y defectos de los seres humanos, por no ser consideradas lo suficientemente elevadas en aquel momento. Así, la mayor preocupación fue la de alcanzar la perfección del texto a partir de un estilo preciso que evocara los misterios del mundo. Surge el "libro sobre nada" que plantea el extremo de la perfección formal del texto y que toma la trama sólo como una excusa para la escritura.

Estas enseñanzas románticas, que fueron retomadas por el modernismo a su manera, insistían en la subjetividad. Sólo a partir de la interioridad era posible alcanzar la unidad poética del mundo. Entonces las vivencias más sencillas y simples fueron consideradas vetas de gran valor. Lo más importante fue hallar lo extraordinario en la existencia. El "libro sobre nada" pasó a ser el "libro sobre todo". La fuerza de la forma y la energía de las resonancias subjetivas era lo principal en una novela que poseía un nivel mimético superficial que constituía el punto de partida de la obra.

[15] PAVEL, Thomas. El Pensamiento de la Novela, traducción castellana de David Roas Deus. Barcelona: Gallimard, 2005.

Pero así como el siglo XVIII planteó, en apariencia, el final de la novela idealista, el modernismo sólo logró una coyuntura entre la novela de personajes y sus aventuras, y la perfección del estilo. En otras palabras, las grandes obras del siglo XX no obedecen únicamente a la exaltación del yo y el estilo de la obra, sino a la tradición que con los siglos ha ido modelando el dinamismo del género.

1.2 ALGUNOS ENFOQUES

A continuación se plantean algunos de los diversos estudios que se han llevado a cabo en el análisis del género, caracterizados cada uno por una perspectiva particular.

1.2.1 Enfoque de la evolución. Una visión histórica del estudio está dada por la "historia natural de las especies novelescas". Esta historia natural propone la hipótesis de la evolución del género a partir de las obras. Este modelo plantea que así como las especies animales y vegetales se transforman, también lo hacen los géneros a partir de competencia, mutación y mestizaje. Edwin Rohde[16], el primer historiador natural de la novela antigua, afirma que la novela griega surge del encuentro entre la epopeya tardía, el relato de viajes y la biografía. Uno de los mayores beneficios de esta propuesta se resume en el amplio panorama temporal y la gran diversidad genérica que plantean. Estudios realizados por Henri Coulet proporcionan una visión de conjunto y de una mirada a los diversos géneros novelescos: la novela de caballerías, pastoril, picaresca, entre otras. Esto también ayuda a superar la concepción de la historia de la literatura dividida por siglos o periodos incompatibles unos de otros. Pese a olvidar las grandes novelas del siglo XVIII, este método positivista de historia natural logra realizar aportes de gran valor por la larga duración histórica de su visión.

[16] ROHDE, Edwin. En PAVEL, Thomas. El Pensamiento de la Novela, traducción castellana de David Roas Deus. Barcelona: Gallimard, 2005. Pág. 29

1.2.2 Enfoque de las Técnicas de la Novela. Otra disciplina es la "historia de las técnicas novelescas" que corresponde a los estudios formales realizados por historiadores del arte de fines del XIX e inicios del XX. El ensayo de Mijail Bajtín *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*[17] forma parte importante de este enfoque. En este ensayo es posible encontrar la amplitud temporal de Rohde. Bajtín considera el estudio de las técnicas novelescas en una escala milenaria que va desde una prehistoria de la novela griega hasta más allá de la epifanía del género con Rabelais. En su estudio, Bajtín intenta exponer los rasgos formales correspondientes a las distintas etapas de evolución de la novela. El estudio adopta una clara posición de ventaja de la novela realista del XIX por sobre la "prehistoria de la novela", ya que esta última logra plasmar la verdad concreta del tiempo, el espacio, la psicología humana, mientras que en las etapas anteriores del género, la novela era abstracta, inverosímil e imperfecta.

Pavel plantea que las fallas de Bajtín radican en: 1) la descripción que se hace de la novela bizantina en cuanto a las arbitrariedades del tiempo, el espacio, la discontinuidad de los episodios, la rigidez de los personajes, entre otros. Pavel insiste en que tales características de la novela bizantina sólo serían imperfectas en tanto que el mensaje que se quisiera, no se lograra expresar, 2) en su estudio, Bajtín desconoce las razones por las cuales la prehistoria de la novela termina con la perfección realista de las novelas del XIX. Este aislamiento resulta problemático; y 3) la hipótesis desarrollada sin la profundidad requerida, en donde Bajtín plantea que con el desarrollo de la novela surge un ideologismo feudal al que se opone un antiideologismo expresado mediante el folklore, la farsa, la parodia, etc., y en obras como *Gargantúa y Pantagruel* y el *Quijote*, en donde lo cómico imprime una nueva orientación.

[17] BAJTÍN, Mijail. Las Formas del Tiempo y del Cronotopo en la Novela en *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus, 1989.

1.2.3 Enfoque del Aspecto Social. Otro enfoque está a cargo de Ian Watt en *The rise of the novel*[18] cuya orientación puede ser definida en palabras de Pavel como la "historia social de la novela" en donde se estudian las relaciones entre la prosa narrativa y el entorno social y cultural. De acuerdo con Watt, la novela inglesa del siglo XVIII no surge de la lectura y las condiciones de escritura de los autores de ese siglo; el desarrollo de otras teorías como la de la economía del mercado moderno, la de la ética individualista y la de la teoría moderna del conocimiento, acompañaron el de la novela realista.

Watt plantea la relación entre las innovaciones en la técnica novelesca y la evolución de la estructura social, religiosa e intelectual, a partir del estudio de Defoe y Richardson. Pavel, sin embargo, advierte que en dichos autores las relaciones son demasiado evidentes y, en cambio, en el caso de un autor como Fielding, Watt se equivoca cuando lo condena a no haber hecho un aporte importante al progreso de la novela, puesto que el destino del arte no es el mismo que el de la sociedad o el pensamiento. Prueba de esto es el realismo irónico de Fielding que influye a grandes autores posteriores como Jane Austen, Stendhal, Walter Scott y Dickens.

1.2.4 Perspectiva interna de la novela. El joven Lukács en su *Teoría de la novela* propone el enfoque que Pavel denomina "historia especulativa de la novela". Este cuarto enfoque se destaca por la atención que pone a la maduración interna del género. De esta manera, Lukács plantea que la maduración del género no puede percibirse a través del conjunto de obras producidas, ni a través de los cambios formales y temáticos. Es a través del movimiento interno de un concepto que Lukács expone su planteamiento. A partir del género épico, Lukács propone la cuestión de la representación ficticia del individuo y del mundo según la relación entre éstos.

[18] WATT, Ian. *The rise of the novel*. Berkley: University of California, 1957.

De acuerdo con Lukács, la novela es la forma de expresión del desamparo trascendental. Existe entonces una analogía entre epopeya y novela, en donde la novela es entendida como la epopeya de nuestro tiempo. Aun así, cabe destacar que la epopeya plantea una totalidad que la época de la novela no puede seguir, pero que se esmera en encontrar. La epopeya propone una totalidad conclusa que la novela busca descubrir. Los personajes novelescos son seres que buscan y esa sola búsqueda implica que las metas o el recorrido para llegar a ellas no es inmediato. Mientras en la epopeya el héroe aparece más que como individuo, como una comunidad; el objeto de estas narraciones no es un destino personal sino el de una unidad orgánica concreta, articulada en sí misma pero nunca rigurosamente cerrada. En la novela, en cambio, el héroe nace de la extrañeza de éste respecto al mundo que le rodea.

Al individuo aproblemático le están dados los fines que debe perseguir de manera evidente y éstos nunca serán un problema serio para su interior. El peligro sólo aparece cuando el mundo exterior es visto a partir de ideales o hechos inalcanzables. En cambio, el individuo problemático inmerso en el mundo de lo posible, se condiciona. La forma interna de la novela está planteada como un proceso representado en el recorrido desde individuo hasta sí mismo. Sin embargo, la aproximación o alcance del sentido de la vida, no supera la escisión entre ser y deber-ser.

Los héroes de la epopeya están guiados por los dioses: sin importar su meta última y los obstáculos, nunca van solos, siempre están acompañados, por lo cual están completamente seguros del camino que recorren.

Lukács afirma que “la novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses”.[19] La novela plantea que nuestro sentido jamás podrá abarcar completamente la realidad, pero que es necesaria para evitar que dicha realidad

[19] LUKÁCS, Georg. *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela*. México D. F.: Grijalbo, 1971. Pag. 355

se descomponga. La novela es la forma de aventuras de la interioridad. Ésta plantea historias del conocimiento del alma humana. En contraste, la epopeya propone héroes de los que nunca dudamos que superarán todas las pruebas. La novela reemplaza a la epopeya en cuanto el mundo empieza a ser problemático. La vida del héroe novelesco sólo toma sentido gracias al ideal, pero éste sólo se configura a partir de la experiencia individual de aquél. Cuando el ideal del héroe no corresponde con la realidad del mundo, encontramos héroes problemáticos (el Quijote, Wilhem Meister, Hiperión, etc.).

El héroe problemático se caracteriza de diferentes maneras: 1) el idealismo abstracto, en el que el mundo ideal del héroe es más limitado que el universo real y el personaje no logra entender esta distancia. Lukács concede a este tipo de individuo un carácter demónico que le obliga a emprender un camino recto hacia su ideal olvidándose de la distancia entre ideal e idea, psique y alma. Este tipo de héroe carece por completo de una problemática interna, puesto que su interioridad acabada y la imposibilidad de percibir las distancias frente al mundo le han encerrado en un mundo asegurado. Es por esto que sus emociones deben estar dirigidas hacia fuera, hacia el mundo externo que le plantea una superación tras otra, de aventuras; 2) el romanticismo de la desilusión, en el que el ideal del héroe es más grande que el universo real. Aquí el personaje comprende bien la distancia pero no dispone de la fuerza ni los medios necesarios para alcanzar el ideal; el alma es más estrecha que el mundo. Se presenta entonces una pasividad del individuo frente a la actividad desmedida del primer tipo. Aquí el alma tiende a resolver todo al interior de ella misma. Todo esto implica la pérdida de la sensorialidad épica por el análisis psicológico. 3) el héroe guiado por su ideal se reconcilia con el mundo.

Según Lukács, el género novelesco no debe su desarrollo a la civilización circundante. La novela es un género autónomo y desarrolla ella misma sus virtualidades internas.

Pavel percibe, sin embargo, deficiencias en la limitada capacidad de alcance de la dialéctica del héroe problemático. En Tolstói, por ejemplo, la complejidad de las relaciones de los personajes y el mundo supera en mucho los tipos de héroe problemático. Ni siquiera la relación de novela y epopeya logra dar explicación a la contundente variedad de relaciones entre los personajes y la sociedad representada en la novela, o a la naturalidad –a veces aparente- con que los personajes se desenvuelven en el medio.

1.2.5 Enfoque de Pavel. En cuanto a la argumentación de Pavel mismo, la novela no describe la realidad sino que la reinventa a fin de comprenderla mejor. Para entender de manera satisfactoria el sentido de una novela, es necesario tener en cuenta (además de la técnica del autor) que cada obra propone "una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo".[20] Es necesario, entonces, considerar dichas hipótesis representadas de manera anecdótica con referencia a la idea que las anima.

Pavel plantea que esta idea se manifiesta en varios niveles: 1) el lugar del hombre en el mundo; en este nivel, la novela reflexiona sobre lo divino en el mundo humano y sobre las relaciones entre el hombre y sus semejantes. En la epopeya, el héroe pertenece a su ciudad; en la tragedia, el destino está determinado de antemano. En la novela, en cambio, el personaje está distante del mundo que le rodea. Esta distancia convierte a la novela en el primer género que se cuestiona acerca del origen del individuo y la instauración del orden cotidiano. La novela plantea la cuestión axiológica de si el ideal moral forma parte del mundo o si lleva al hombre a que choque contra el mundo que no entiende o desconoce el ideal individual. 2) En otro nivel, la novela mantiene, a la vez, una estabilidad de sus preocupaciones y la evolución histórica de los mundos posibles que imagina. Las reflexiones extraliterarias entran en relación (aun indirectamente) con la novela.

[20] PAVEL, Op. Cit.,p. 41-42

En cada época, las consideraciones de orden social del mundo real influyen en la representación adoptada por la novela.

En la literatura premoderna, la convergencia entre el pensamiento de la novela y las formas utilizadas, se supera gracias a la primacía de la idea. La novela bizantina, de caballerías o la pastoril, proponen héroes invencibles o ideales que defienden la norma moral en un mundo en decadencia; otras como la novela picaresca, elegíaca o la novela corta, plantean la imperfección de sus héroes. Durante los siglos XVI y XVII, estos dos tipos de representaciones se confrontarán reiteradamente. En los siglos XVIII y XIX, la novela confluye los dos enfoques anteriores en un mismo relato: visión idealizante e imperfección humana. La novela del XVIII plantea la pregunta del individuo como origen de la ley moral, o como dueño de su albedrío. La novela decimonónica, relaciona al héroe no tanto con su norma moral, sino con el medio en el que ha nacido; la observación del mundo es más escrupulosa y la importancia de la conciencia individual es superior. En la primera parte del siglo XX, la novela modernista propone una evolución que permite al género una flexibilidad formal sin restarle importancia al hombre individual y su dificultad para habitar el mundo.

1.3 MARÍA EN LA TRADICIÓN DE LA NOVELA

Como se ha visto, la novela ha desarrollado una particular manera de adaptación según los tiempos y las necesidades que constituyen al género como un híbrido resultante de los diversos discursos, formas y preocupaciones que lo componen. Además, debido a esto, la manera en que se llevan a cabo los análisis de la novela también demuestra gran diversidad de perspectivas.

Con todo y lo anterior, se hace necesario establecer el lugar al que corresponde *María*, en la tradición de la novela como género. Enmarcada en la particularidad

del movimiento romanticista en América Latina, la obra de Isaacs se revelará como una de las novelas más aclamadas en todo el continente.

Como obra típicamente romanticista, *María* tiende a respetar diversos rasgos característicos de tal movimiento: "*la melancolía, el hábito de situar la felicidad en los países exóticos, el paisaje vernáculo, la fe y la veneración hacia la naturaleza, que se baña de su sentimentalidad. La importancia del sentimiento, su desmesura por oposición a la mesura clásica, la prosa musical tan cercana al verso, la tipificación de la mujer como un ángel, y la fatalidad*"[21]. Sin embargo, más allá de seguir dichos patrones, *María* resulta ser una novela que incorpora temas de una profunda significación americana que coincide con la tendencia de las letras del nuevo mundo por buscar sus propios horizontes y apartarse de la tradición española. La novela se adapta al momento político-social que vivía el continente en ese momento y logra construir un discurso propio, como un eco, de lo que posteriormente se consolidaría como el acento particular de América Latina.

María se halla inscrita en una tradición ciertamente particular, puesto que la obra obedece a las influencias estilísticas europeas y también al momento socio-político del país. Lo que en el viejo continente es entendido como el paisaje utópico, en América Latina se presenta como un paisaje más allegado a la realidad, matizado, eso sí, por las figuras poéticas del autor.

> Cruzaba planicies de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos písamos e higuerones frondosos.[22]

Las descripciones del paisaje no sólo tipifican lo maravilloso de la naturaleza del continente americano, sino que además expresan los estados anímicos de los personajes más importantes. Adornadas en detalle por el autor, las descripciones de los paisajes tienden a dotar de seguridad y dominio a los personajes que se

[21] VALDERRAMA, Pedro Gómez. Tomado de *Jorge Isaacs, su María, sus luchas*, Carlos Arturo Caicedo (compilación crítica). Medellín: Lealón, 1989.
[22] ISAACS, Op. cit.,. p. 5.

desenvuelven en ellos con admirable desenvoltura. Estas imágenes pues, presentan la doble posibilidad de subsistir como cánones estéticos del movimiento original europeo y como una manera de teñir de americano el paisaje idílico que es representado en la obra.

No obstante lo anterior, una característica fundamental del romanticismo en *María*, más allá de la idealización, en cierta medida, de los espacios y los personajes, es el enfrentamiento que resulta del encuentro entre el individuo y la sociedad, lo que obliga a que la prosa narrativa lleve a una inevitable introspección de los personajes protagónicos y a la posterior derrota de éstos. El yo que narra con pasión la historia de amor entre María y Efraín, representa el eco del fracaso del individuo frente al mundo que le niega la posibilidad de ser en el mundo. Marcado por la fatalidad, el personaje romántico tiene su fin en la muerte o en la eterna y profunda nostalgia del pasado. La escena de la despedida de Efraín ante la tumba de su amada resulta ser un claro ejemplo de lo que se ha dicho:

> A aquel monólogo terrible del alma ante la muerte, del alma que la interroga, que la maldice… que le ruega, que la llama… demasiado elocuente respuesta dio esa tumba fría y sorda, que mis brazos oprimían y mis lágrimas bañaban.[23]

María como novela se instala en un momento particular de la tradición de la evolución del género y, fiel a su caracterización, resulta ser una obra compleja en cuanto que sus matices, perspectivas y discursos aparecen como un complejo tejido de relaciones que la construyen y enriquecen. María no es sólo una continuación de la tradición europea, ni la liberación total de la influencia española o expresión totalmente autóctona. Todos estos elementos se entrecruzan para constituir la realidad del proceso estético y político de nuestro territorio en el siglo XIX.

[23]Ibid., p. 344.

1.4 LAS CARAS DEL HÉROE

La figura representativa del héroe se caracteriza a lo largo de la historia de las mentalidades humanas como la conjunción de la voz de un colectivo. Los avatares, trascendentes o mundanos, que el personaje predestinado debe llevar a cabo implican la crisis de su tiempo, de su entorno y de sí mismo. La travesía heroica contempla la disyuntiva del presente como el fundamento de un nuevo orden social.

Joseph Campbell, en su obra *El héroe de las mil caras*[24], plantea la importancia de la mitología como la fuente fecundadora de los posteriores avances artísticos, científicos y tecnológicos del hombre primitivo. Por razones diversas, las sociedades actuales acuden a los mitos para auto-seducirse con su magia. Ciertamente el componente mítico y los héroes de antaño aún perduran en nuestra forma de vida moderna. El psicoanálisis, por ejemplo, ha acudido a las tradiciones antiguas para establecer vínculos de relación entre los pacientes y las posibles causas de sus afecciones. Así, varios patrones de conducta se han hecho famosos bajo nombres como “Complejo de Edipo” o “Complejo de Electra” y describen una dinámica de comportamiento análoga a la de estos personajes trágicos. De igual manera, en el análisis de los sueños, esta disciplina establece nexos con los patrones o las tipologías propias de los héroes antiguos. Lo que parece importante advertir es el carácter simbólico que se le concede a la narración mítica, así como a los cánones de conducta e ideal que representan sus dioses y héroes. El mito convertido en símbolo perdura en nuestra sociedad actual; el héroe de las antiguas sociedades no ha desaparecido y todavía continúa siendo el fundamento por el cual una cultura puede nombrarse y conocerse.

No parece necesario establecer aquí una tipología específica del héroe mítico, ciertamente con características muy especiales, sin embargo, urge entender el

[24] CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Pags. 11-12

punto de partida del concepto heroico para, más adelante comprender sus transformaciones paulatinas y necesarias hacia un héroe novelado, mucho más complejo y adaptado a las nuevas dinámicas sociales. Como es sabido, el héroe de la mitología desarrolla sus peripecias en un mundo fantástico donde la fuerza divina se hace necesaria para realizar las empresas más arduas. Así, es natural que el héroe sea un personaje que se desprenda de la divinidad, que posea rasgos nobles y misteriosos de lo sobrenatural y, a su vez, que posea cierta humanidad que haga posible el acercamiento con los otros. Él hace parte de la sociedad en que vive, pero es una figura que sobresale de las demás. La única manera en que adquiere su caracterización profunda es mediante la coyuntura representada por la aventura.

La sola aventura heroica representa un concepto de complejidades diversas. De manera general se pueden referir algunas referencias continuas. El viaje, el ayudante, el encuentro, entre otras muchas. En las narraciones de la Grecia antigua, por ejemplo, existen numerosos relatos que refieren a este prototipo: Perseo da muerte a la gorgona Medusa tras obtener el escudo de Atenea con el que se ayuda para evitar ver a la bestia y ser transformado en piedra; Teseo que viaja a Creta y enfrenta al Minotauro con las oportunas indicaciones de Ariadna para poder salir con vida del laberinto del que nadie puede regresar; o el famoso Heracles (o Hércules) llevando a cabo los doce trabajos impuestos por su primo, instigado éste por la rencorosa Hera.

Como se puede ver, la aventura toca las puertas del héroe quien se entera de cómo otros ya han intentado lograr la hazaña y sólo han muerto en el intento. El héroe mítico parte hacia la oscuridad que le brinda el camino de la aventura, pero nunca teme perderse puesto que la providencia coloca a algunos ayudantes a su paso. El objeto mágico o la capacidad sobrenatural otorgan al héroe la posibilidad de salir victorioso del encuentro inevitable con la bestia donde confluye toda la maldad. El héroe del mito es una figura fundamentalmente guerrera, que lleva a

cabo sus hazañas gracias a su fuerza y valentía. Según los cantos homéricos, incluso al enterarse de su destino si entraba en la refriega, Aquiles decide usar la armadura y espada que Hefesto había forjado por pedido de Tetis, y sale al campo de batalla para enfrentarse a Héctor y vengar la muerte de Patroclo. Por siglos, la fiereza, el orgullo y el valor del corazón de Aquiles serán recordados.

En la epopeya, los personajes son representados con un fuerte arraigo a su tierra de origen. En el caso de verse exiliados por alguna prueba, lejos de debilitarse, la fidelidad a su patria se refuerza. Aún en la tragedia es posible ver a los personajes con un fuerte lazo hacia las normas de la institución familiar y el culto a los dioses del hogar. En el caso de *Antígona*, la tragedia no defiende un universo más allá de ciudad, y dentro de sus límites aboga por el respeto a la institución de la familia. Antígona rechaza la unidad abstracta de la ciudad por sobre el lazo de sangre que la une a su hermano muerto. En la novela bizantina premoderna (de los siglos II al IV), se rechaza a la familia carnal y el arraigo hacia una ciudad. En el caso de los personajes destinados a amarse, éstos abandonan sus familias y ciudades porque el llamado de la divinidad única es superior.

El mundo que se abre ante los protagonistas de las novelas bizantinas es, normalmente, un espacio hostil y lleno de peligros que recuerda los paisajes épicos. Sin embargo, para los héroes épicos estos lugares de peligro resultan naturales y necesarios para que ellos mismos puedan superar las pruebas. De alguna manera su actitud inocente de arrostrar los mayores peligros sin vacilación se explica por la compañía y el apoyo de los dioses. En la novela bizantina, en cambio, ante un dios invisible, el espacio hostiga a los héroes sin cesar. Los héroes de las novelas bizantinas son fuertes, castos, fieles y también inflexibles. A pesar de todas las adversidades, estos personajes se convierten en una alegoría de la salvación a través del amor. Estos personajes permanecen impasibles a la mutabilidad y el sufrimiento del mundo; son héroes pasivos que rara vez toman la iniciativa y, dadas sus características y su suerte feliz, más

parecen dioses que hombres. Los personajes de la novela bizantina tienen, en todo caso, una nueva cualidad: la interioridad. Ésta se puede apreciar en la oposición de la pareja a los obstáculos que se les presentan. Más allá del continuo de aventuras, este tipo de novela premoderna plantea la búsqueda de un espacio interior donde se pueda proteger el amor y la elección divina.

En la novela de caballerías, el héroe conserva aún buena parte de su legado mítico, pero a diferencia de su antepasado, éste puede contener matices más diversos. En un sentido general, las narraciones legendarias que se establecieron en la edad media en Europa caracterizaron la figura del caballero, quien se vuelve por antonomasia en el héroe. El caballero no tiene una relación directa con la divinidad y no depende de las fuerzas mágicas; por lo tanto hace uso de su propia fuerza para prevalecer, siempre siguiendo el código del honor y la cortesía. Las hazañas de los caballeros no tienen fines utilitarios sino que son la consagración incondicional a la justicia. Por esto, el código moral del caballero le exige que esté en el mundo y no lejos con su divinidad; le exige una solidaridad total para con los necesitados más que la búsqueda de la salvación personal. El problema que subyace en la novela de caballerías es saber si tal ideal de la norma permite el desarrollo del destino individual.

Partiendo de la premisa que establece unos rasgos que se mantienen en el héroe de la novela de caballerías (el viaje, el ayudante, y el encuentro son constantes; además la naturaleza del héroe lo hace siempre una figura distinta de las demás) se debe reflexionar acerca de sus modificaciones con respecto al héroe mítico. La fuerza de su brazo sigue siendo una parte fundamental para el héroe, pero en el caballero, sus posibilidades de conquistar la adversidad también están dadas por la idealización que da éste a su dama a quien percibe en el nivel de la amada, y en el nivel de la diosa que le da fuerzas para acabar con el mal. Su código de caballero le obliga a ayudar a las doncellas necesitadas y, en su momento, una de

ellas resulta ser una princesa olvidada que le jura amor eterno. Esto hace posible que el caballero lleve a cabo su empresa y tenga motivos para seguir viviendo.

Por otra parte, el mundo aún parece estar poblado por criaturas fantásticas y bosques extensos, pero que los héroes conocen gracias a las señalizaciones dadas por los ermitaños u otro tipo de sabios que viven en retiro.

El acontecimiento real, o al menos históricamente comprobable, da al héroe de la novela de caballerías cierta aura de leyenda. Quizás el ejemplo más representativo de estos relatos y sus personajes es el ciclo artúrico de las islas inglesas. Este universo narrativo se desarrolla gracias al legado mitológico celta y se contextualiza en la continua expansión del imperio romano y el establecimiento de una defensa contra los invasores. Los habitantes de las islas vieron en la figura de Arturo, un héroe que se convierte en el protector del reino para las generaciones futuras. Arturo, hijo legítimo de Uther Pendragon, es educado por el hechicero Merlín para que suceda el mando del reino de Cornualles, tras lograr sacar la espada Excalibur de la piedra que la aprisionaba. Una vez rey, Arturo encabeza la resistencia contra los agresores hasta rechazarlos allende el mar. El rey será recordado por llevar paz a su pueblo y establecer la justicia, gracias a sus caballeros de la tabla redonda que, al igual que él, han jurado proteger al indefenso y luchar por la causa del bien.

1.5 EL HÉROE MODERNO

Como se ha dicho antes, la novela constituye un espacio de representación de la realidad que constantemente (como las sociedades mismas) cambia adaptativamente según los requerimientos necesarios. El héroe de la novela moderna será entonces un personaje profundamente diferente al de la antigüedad. La humanización que ha alcanzado hace de él un ser incompleto, controvertido y cambiante.

Una de las primeras diferencias entre el héroe antiguo y el de la novela moderna es su relación con la sociedad. Se ha visto que el héroe mítico pese a ser un personaje sobresaliente en la sociedad de la que hacía parte, nunca presenta un desequilibrio con los otros. De hecho, el héroe antiguo constituye el ideal de todos los demás hombres. Perseo, Teseo y Heracles son la configuración de cómo la sociedad veía el mundo y qué entendía de él. De manera general, el héroe antiguo es un símbolo de una multitud. La novela moderna, en cambio, plantea un desequilibrio entre la relación héroe-sociedad, bien porque el personaje es un ser incompleto que no halla su razón ni su camino al ideal, o bien porque la sociedad le ha prohibido por diversas razones alcanzar su realización. El conflicto entre el héroe y los demás requiere de hazañas tal vez menos vistosas, pero no menos arduas. La adversidad que el personaje moderno deberá arrostrar constituye un universo mucho más limitado que el ancho mundo de los antiguos. Así, el héroe de la novela moderna, no puede recoger, en principio, las representaciones de toda una sociedad. De cierta manera, el héroe caracteriza al desheredado que deambula por el mundo sin poder encontrar la tranquilidad. Así como la novela lo plantea, el héroe moderno ha ganado su individualidad y de esta manera, su humanización.

Poco a poco, el personaje de la novela ha conseguido deshacerse del lastre de un conjunto de virtudes e ideales para obtener la posibilidad de enfrentar la sociedad que lo asimila. El héroe moderno no ha logrado nada con el solo hecho de ser; nada le garantiza su triunfo frente a la adversidad, tal vez pueda perderse por el camino y no llegue a encontrar a ningún ayudante que le indique la ruta a seguir, quizá el enfrentamiento lo pierda o nunca se lleve a cabo; en fin, el héroe moderno está imbuido de una gran fragilidad.

En el terreno de lo espacial, el héroe moderno realiza su empresa en un lugar abstracto; de hecho, su lucha es interna. Puede ser que en ocasiones se lleven a cabo peripecias en la representación del mundo físico, pero la verdadera batalla

que normalmente presenta el personaje moderno ocurre en el interior de éste. El mundo parece un lugar conocido y dominado por el hombre, las tinieblas del inconsciente serán el mejor terreno para enfrentarse contra otros obstáculos.

Siendo un personaje incompleto, el héroe moderno tiende a contradecir sus propias ideas; su hacer y su decir no coinciden. La humanización del personaje, que nunca antes tuvo ningún tipo de interés, adquiere un nuevo sentido en la novela moderna. El héroe de la novela moderna parece haber perdido la capacidad de simbolizar a la sociedad que representa debido a la conquista de la individualidad. El personaje se constituye en una nueva perspectiva de entender la época moderna, en donde el hombre común sin grandes idealizaciones e invadido de numerosas imperfecciones puede ser entendido como la representación de una sociedad masiva y anónima. No se podrá negar que algunos héroes de las letras de los últimos tiempos (Madame Bóvary o el joven Raskólnikov de *Crimen y Castigo*) poseen una humanización en diversos niveles que los hacen iconos de ciertas problemáticas, ciertas épocas y ciertos territorios.

1.6 EL HÉROE PARTICULAR EN MARÍA

Ya en el nivel exclusivo de *María*, se hace necesaria la caracterización de la pareja protagónica María – Efraín, como las caras de la compleja construcción del héroe moderno. Como se vio más arriba, *María* como novela está caracterizada por las influencias del movimiento romántico. Así, profundizar en una tipología de este héroe particular resulta beneficioso.

Los héroes han sido concebidos como portadores de unas caracterizaciones específicas de acuerdo con la época en la que son representados. En el caso del romanticismo, movimiento literario en donde se cataloga a *María*, el personaje plantea unas caras a considerar. Como una elaboración más compleja, sus diversos niveles pueden considerarse como los estadios de las problemáticas de

gran parte del siglo XIX. Rafael Argullol, en su estudio *El Héroe y el Único*[25], considera entre otras al héroe como superhombre, como enamorado, como sonámbulo, como genio demoníaco, como nómada o como suicida.

La constitución de una individualidad le concede al personaje de la novela romántica la posibilidad de enfrentar a la sociedad de la que forma parte y le margina. El héroe romántico se establece como superhombre en la medida que sus capacidades sobresalen de entre los demás. Convencido de su superioridad, plantea nuevas posibilidades pero la sociedad no lo reconoce como un elegido. Este desconocimiento ejerce en el personaje un continuo desasosiego que le hace despreciar el mundo al que pertenece. Este corto circuito entre el héroe y su entorno plantea una temática recurrente en el romanticismo, en el enfrentamiento, usualmente el héroe es derrotado. En el caso de María como personaje, la idealización de Efraín cubre a su amada con el manto de la divinidad. La joven será la concretización de todo lo bueno que la relación amorosa, la mujer como individuo social, familiar y hasta religioso puede ofrecerle a Efraín. Desde la perspectiva del narrador de la novela, María está dispuesta a arriesgar todo lo que sea necesario para superar los obstáculos de su enfermedad y casarse con Efraín. Sin embargo, la misma situación social de su familia los separa (pareciera que ésta no entendiera el profundo amor que existe entre los dos) y ante la soledad, María encuentra la muerte. La oposición social está personificada en la decisión del padre de Efraín:

> - (…) Nada le debes prometer a María, pues que la promesa de ser su esposo una vez cumplido el plazo que he señalado, haría vuestro trato más íntimo, que es precisamente lo que se trata de evitar.[26]

Ante la situación económica de la familia y el estado enfermizo de María, la sociedad se impone y desbarata la unión de los amantes.

---

[25] ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Barcelona: Taurus, 1999. Pags. 269-314
[26] ISAACS, Op. cit., p. 52.

La categoría más conocida del héroe romántico es su faceta de enamorado. Ciertamente, el amor es una fuente de idealización recurrente en el hombre, que retoma el personaje de la novela romántica. El amor representa para el romántico una de las empresas que mayores frutos le rinde. Aunque en ocasiones la felicidad que procura la relación amorosa termina súbitamente, el recuerdo perdura para siempre en el corazón del amante. En este sentido, la pareja protagónica de *María*, ofrece un inmejorable ejemplo de la faceta del enamorado. Tanto la paciente espera de María como la voz narradora de Efraín como personaje, demuestran en todo momento una continua búsqueda por el otro. La consumación de su amor, el matrimonio, será la perspectiva ideal que ambos entienden como necesaria. No obstante ante la muerte de su amada, su recuerdo aún perdura en el corazón de Efraín acompañado de una gran nostalgia.

De la mano con la faceta del enamorado, el personaje romántico puede encontrarse, por momentos, en un estado como de sonámbulo que le procura la consecución de su ideal. La sociedad que le es hostil representa para el héroe un continuo campo de desdicha que resuelve con la fuga al mundo de los sueños. El personaje romántico tiene la capacidad de soñar despierto y de construir su propia utopía. Esta característica también es posible relacionarla con el héroe de *María*. En este caso, los monólogos interiores que constantemente aparecen en el relato dejan ver en claro la casi obsesiva idea del amor de la amada. En diversas partes de la novela es posible ver a Efraín barruntando pensamientos alrededor de su joven enamorada:

> Considereme indigno de poseer tanta belleza, tanta inocencia. Echeme en cara ese orgullo que me había ofuscado hasta el punto de creerme por él objeto de su amor, siendo solamente merecedor de su cariño como hermana. En mi locura pensé con menos terror, casi con placer, en mi próximo viaje. [27]

Debido a su desconsuelo constante por la sociedad que lo señala, el romántico establece una conducta autodestructiva que termina en la posibilidad del genio

[27]Ibid., p. 25.

demoníaco, es decir, en la aceptación del demonio como una salida a sus delirios. El demonio es la caracterización de lo oscuro y tenebroso que se encuentra en la naturaleza del hombre. Las reglas morales tienden a desaparecer y un éxtasis por el dolor, la amargura y la muerte se convierten en el ideal.

Por regla, el héroe debe llevar a cabo un viaje para desarrollar su aventura. El romántico establece unos destinos paradisíacos que le ayudan a establecer las conexiones necesarias que le conduzcan al descubrimiento de su individualidad, el ideal máximo del héroe moderno. Debido a que la sociedad le persigue y le agobia, debe ser fuera, lejos, en donde se realice el encuentro con el yo. Normalmente, el suicidio es el camino postrero que la autodestrucción propia del héroe romántico le lleva a seguir. El héroe romántico percibe su muerte como la liberación del dolor y la insatisfacción. Éste será el camino que le provea el descanso.

Como se ve, la pareja protagónica de *María*, ostenta no pocos matices de la tipología referida por Argullol del héroe romántico. En suma, es posible plantear los matices particulares de cada personaje. María encarna la nostalgia vista por el relato que hace Efraín como personaje narrador, nostalgia que encarna un pasado que es dejado atrás, una figura que está condenada al olvido. Efraín, por su parte, está viendo hacia delante, su situación le obliga a avanzar en pos de un nuevo orden social y dejar atrás los recuerdos de su primer amor, que aparecen cada vez más lejanos.

> En la tarde de ese día, durante el cual había visitado yo todos los sitios que me eran queridos, y que no debía volver a ver, me preparaba para emprender viaje a la ciudad, pasando por el cementerio de la Parroquia donde estaba la tumba de María.[28]

[28]Ibid., p. 343.

Ante la muerte, Efraín sólo puede recurrir a la nostalgia para evitar que el amor de María se le esfume. Con todo, él debe seguir adelante, puesto que las necesidades sociales y económicas de su familia así se lo exigen.

Ahora bien, es de gran importancia caracterizar los héroes novelescos representados en María y Efraín, no sólo por su rol protagónico en la historia, sino por la complejidad a partir de la cual están construidos. Para realizar una configuración completa de estos personajes, además del recorrido propuesto en este capítulo, surge la necesidad de llevar a cabo un análisis semiótico del discurso a partir de los modelos canónicos que dicha disciplina plantea. Así, no sólo se analiza la figura diacrónica del héroe, a través del recorrido histórico de la novela, sino su representación paradigmática basada en los presupuestos de la semiótica.

CAPÍTULO 2
RELACIONES SEMIÓTICAS EN *MARÍA*

Este capítulo tiene por fin realizar el análisis semiótico del nivel narrativo del texto literario. En primera instancia se pretende aclarar la naturaleza del objeto de análisis. En seguida se plantean las aclaraciones pertinentes al programa narrativo y al esquema narrativo canónico; se aborda el análisis de los actantes y las modalidades a las cuales obedecen; finalmente se presentan los esquemas tensivo y cuadrado semiótico con el fin de ratificar los alcances del estudio narrativo.

Además de corroborar el alcance del análisis semiótico del discurso en diversos niveles, también se tiene en cuenta la explicación que pueda hacerse del texto, cuya extensión e importancia estética, política e inclusive, histórica, lo hacen un texto complejo. Se espera, al final de esta breve descripción, haber aclarado algunos de los conceptos claves de la semiótica del discurso mediante el análisis del texto particular.

2.1 LA NOVELA COMO OBJETO SEMIÓTICO

Para postular la justificación del objeto semiótico, se aludirá brevemente a Floch[29], quien describe que el enfoque de la semiótica estructural es conveniente para entender y explicar cada una de las piezas de la estructura del texto con rigor cientificista y establecer las relaciones de oposición e identidad de cada uno de sus elementos. Floch expone tres principios que permiten diferenciar la semiótica de otras disciplinas: 1) para la semiótica, el sentido es inteligible; 2) la semiótica

[29] FLOCH, Jean-Marie. *"Fuera del texto no hay salvación" En: Semiótica del marketing y comunicación.* Bajo los signo, las estrategias. Barcelona: Paidós, 1993.

analiza las relaciones de las invariables discursivas a partir de un conjunto variable, los signos; y 3) la semiótica distingue y jerarquiza las invariables discursivas. Retomando el primer principio, éste plantea que el sentido es comprensible para la semiótica gracias a la descripción detallada de los elementos que producen y se pueden entender con sentido. El modelo semiótico de la semiótica del discurso permite establecer la relación de sus elementos y explica la estructura que conlleva a la construcción del sentido.

Los signos aislados no proporcionan sino un nivel superficial de lo inmanente en el sentido del texto. Debido al segundo principio, el análisis del discurso se circunscribe a sí mismo y a las relaciones profundas que el sistema de signos recubre. En este sentido, el estudio del discurso se caracteriza por sus diversos niveles de significación en tanto que establece una continua intertextualidad de sentidos posibles. En el caso del objeto particular de este escrito, éste rebasa las relaciones de los signos, su discurso es indirecto y metafórico, por lo cual establece relaciones dinámicas en sus diferentes niveles de profundidad.

En el tercer principio del enfoque semiótico estructural, los diferentes niveles del objeto de estudio se jerarquizan de acuerdo a distinciones diversas. Como se dijo antes, los niveles aparecen diferenciados por la complejidad de las relaciones que establecen, los signos en una superficie y el sentido y la significación en un nivel profundo. Sin embargo, no se deben entender los signos como un simple punto de partida: todos los elementos del discurso están en continua relación y de acuerdo con los análisis realizados, éstos fluctúan dinámicamente según el punto de vista que se tome.

Resulta necesario aclarar los conceptos de texto, discurso y relato para otorgar una argumentación clara de la pertinencia de la semiótica del discurso en el presente análisis. El texto puede ser comprendido, de manera general, como aquello que el semiótico puede aprehender como fenómeno analizable.

El discurso es una etapa de análisis en donde su enunciación y su producto no pueden separarse, puesto que si se toma únicamente el producto, el esfuerzo radicará en generalizar estas unidades para establecer sistemas. El discurso, en cambio, amplía e inventa nuevas posibilidades para sobrepasar el sistema.

El relato se caracteriza por su estructura narrativa explícita e implícita, puesto que la transformación inherente al relato presupone el establecimiento de oposiciones: un antes y un después. Sólo gracias al análisis de las transformaciones sería posible plantear el sistema de valores de un relato. Sin embargo, Fontanille[30] argumenta que las transformaciones narrativas no son las únicas posibles; éstas son sólo posibilidades de las transformaciones discursivas.

El punto de vista del texto sigue el recorrido descendente de lo concreto a lo abstracto; por el contrario, el punto de vista del discurso sigue el recorrido ascendente de lo abstracto a lo concreto. Al seguir ambas direcciones, se puede encontrar una diferencia en cuanto a la pertinencia. La semiótica del discurso analiza un conjunto en lo se puede llamar la "instancia de discurso", algo actual, específico. La semiótica del texto, en cambio, debe superar lo específico para hallar lo general.

En cuanto a la instancia del discurso, el término "instancia" permite aclarar que el acto de discurso es primero y después son los componentes del mismo. En la instancia se recoge el conjunto de operaciones, operadores y parámetros que dominan el discurso. Esto implica una toma de posición que consiste en una operación significante, en hacer algo presente en relación con un cuerpo susceptible de sentir la presencia.

[30] FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.

En ocasiones, el texto es entendido como un discurso desprovisto de contexto. Aun así, en una mirada hermenéutica del texto, algunos factores del contexto son tenidos en cuenta para realizar un análisis más satisfactorio. Si se adopta el punto de vista del discurso, la diferenciación entre texto y contexto no es pertinente puesto que el discurso entiende todo el conjunto como conjunto significante. El texto necesita del concepto de contexto, mientras el discurso no necesita de tal disyunción. El discurso enfrenta otras lógicas y coherencias. Tampoco se debe entender el discurso como la simple suma de texto y contexto, sino como un conjunto en donde se conjugan diversos modos y lógicas semióticas; en otras palabras el discurso es una estructura plural.

2.2 EL NIVEL NARRATIVO

Según Courtés[31], una de las primeras articulaciones de la percepción plantea la oposición de permanencia Vs. cambio. Gracias a esta relación otorgamos sentido a todo lo constituyente del universo semántico (plano de la forma del contenido, según Hjelmslev). En un relato, la transformación que lo caracteriza plantea una oposición: identidad-alteridad, los personajes son los mismos pero se transforman paulatinamente. Como postulado, entonces, se presenta la oposición permanencia-cambio. Mientras que un relato (dependiente de la narratividad) es la transformación de un estado en otro, un texto descriptivo se halla en un estado de permanencia. Ejemplos de esto pueden verse en los textos publicitarios que plantean un producto que puede limpiar una prenda de vestir que antes estaba sucia: antes sucio, después limpio; o en los cuentos maravillosos, planteaba Propp , era posible hallar la carencia y luego, la supresión de la carencia.

[31] COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos, 1997.
Propp rechaza clasificar los cuentos rusos por tema o por motivos, es decir por las unidades de la historia dadas de forma inmediata. Propp plantea que los acontecimientos constantes y permanentes del cuento son las funciones del personaje, sea éste el que sea y sea cual sea el modo en que cumpla sus funciones. Para Propp, las funciones son los elementos fundamentales del cuento. La función es la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama. El estudio de Propp puede entenderse más como formalista que como estructuralista: las funciones que Propp plantea son una estructura superficial del relato.

Con lo anterior se perciben en un relato al menos dos estados en donde prevalecerán tres tipos de oposiciones: 1) categoriales, que no admiten términos medios (verdadero-falso); 2) graduales, en donde existen posiciones medias (caliente-tibio-frío-helado) y 3) privativas, un elemento comprende un rasgo dado del que el otro está privado (vida-muerte); éstas no pueden ser graduales. En el relato, la oposición identidad-alteridad debe basarse en un mismo eje semiótico o temático común; no tendría sentido pasar de un estado de no-dinero a una curación, por ejemplo. La permanencia de los elementos en el mismo eje común es lo que caracteriza a la identidad, cuando se pasa de un extremo al otro del eje, se caracteriza la alteridad.

María obedece, por supuesto, a la configuración de narración dado que en el texto es posible referir las transformaciones que se dan al interior del mismo. Efraín y María son los actores principales del relato. Es de notar que la escena a partir de la cual se desenvuelve la narración presenta a Efraín años después del suceso y sumido en la profunda nostalgia; María ha muerto hace tiempo. Gracias a la dedicatoria del comienzo de la novela, se comprueba que los hechos han tenido lugar en un pasado más o menos distante. Es posible, sin embargo, identificar los cambios que se dan en el nivel profundo de ambos personajes. Efraín parte hacia Bogotá siendo aún un niño, regresa a la hacienda pasados seis años y tras una corta estadía de meses, parte hacia Londres, para volver después en menos de un año. A través de esa escala temporal, el personaje pasa de ser un niño a un futuro médico que velará por el mantenimiento de toda su familia ante la quiebra inminente de los negocios de su padre. María, por su parte, sufre terribles transformaciones tan emotivas, que éstas acaban influyendo en su salud física y en su posterior muerte.

Otras oposiciones pueden ser amor – olvido, o campo – ciudad; sin embargo, tales oposiciones se reiteran en los diversos estudios que se han llevado a cabo sobre la novela. En este caso, una categoría de oposición crucial para el análisis del

texto será la oposición privativa: [vida / muerte]. Muy cerca de esta otra oposición es posible plantear la de [permanencia / cambio], dado que el aspecto político del texto permite inferir la tendencia de una transformación en las mismas bases del orden de la sociedad, como se verá más adelante, y también el encuentro de dos modalidades, que se plantea posteriormente, *querer – deber*.

A partir de aquí, se añade a esa diferencia el carácter de sucesión que implica un antes y un después, esto es, un aspecto temporal. Por lo tanto, una nueva oposición, que también formará parte de la definición de relato, aparece en escena: estatismo Vs. dinamismo. De esta manera, unos relatos estarán caracterizados por un dinamismo (sucesivo o reversible) y otros por un estatismo. Si se tiene el esquema elemental: Estado 1 Transformación Estado 2, es posible pensar que un elemento puede estar ausente pero la presuposición aún nos indicará su presencia. Por ejemplo, un estado 1 implica, junto con una transformación, un subsiguiente estado 2. Esta forma narrativa está basada en la relación de orientación. En *María*, un estado se plantea en la dedicatoria a los hermanos de Efraín[32] en donde se referencia la muerte de la protagonista del relato y el profundo sentimiento de tristeza y nostalgia del narrador de la historia. Tras unas páginas posteriores, otro estado es referido; se narra el inicio de la trama cuando ambos protagonistas viven su primera infancia y, desde el punto de vista de Efraín, sienten un gran optimismo por la vida.

La semiótica ha presentado aportes precisos al esquema que se ha venido planteando, al relacionar de manera isomórfica el planteamiento de Tesnière sobre la frase simple con el relato.

[32] ISAACS, Op. cit., p. 1.
El lingüista francés presenta a la frase más elemental como un pequeño drama que tiene un proceso, una serie de agentes y unas circunstancias. De esta manera tenemos el verbo como la función que relaciona a los diversos (e ilimitados) actantes posibles. A estos actantes se les distinguirá como: sujeto-objeto, destinador-destinatario, entre otros. La relación entre el sujeto y el objeto, por ejemplo, no es simétrica sino orientada, es decir, que prima en el análisis el punto de donde se parte hasta donde se llega.

Se tienen entonces, dos tipos de enunciados: el enunciado de estado y el enunciado de hacer. La función del tipo de “estado” se denominará junción y la del tipo “cambio” se llamará transformación. En la función de estado, se pueden hallar, a su vez, dos posibles enunciados: uno en conjunción con el objeto (función positiva) y otro en disyunción con el objeto (negativa).

El sujeto está en conjunción con el objeto:

S O

María está viva

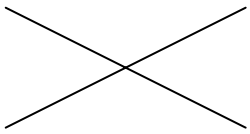
El sujeto está en disyunción con el objeto:

S O

María está muerta

Un rasgo horizontal significa negación y puede multiplicar la relación conjunción-disyunción.

Tener No-Tener



Encontrar Perder

Aquí vale la pena hacer notar que en lógica y son iguales, pero en semiótica tener y encontrar implican una diferencia puesto que estos verbos guardan una memoria (encontrar, por ejemplo, implica una disyunción precedente).

En el enunciado de hacer (función de transformación) se plantea que un sujeto cambie un estado inicial de un objeto a un estado final, por lo que el enunciado de hacer implicará dos enunciados de estado (antes-después).

Tras estas precisiones, se puede decir que el programa narrativo será la unidad base que implicará un relato. A partir de este esquema se demuestran las transformaciones que ocurren en el relato:

Relatos que terminan bien H S1 (S2 O)

Un hacer que implica un estado inicial
y su transformación en un estado final
en conjunción con un objeto.
Llamado proceso de adquisición.

Relatos que terminan mal H S1 (S2 O)

Procedimiento de privación.

El programa narrativo del relato será catalogado, visto desde el punto de vista de Efraín, por ejemplo, como los segundos: los que terminan mal debido a la muerte de su amada H S1 (S2 O) . Se determina que el sujeto está en disyunción con el objeto de deseo debido a la muerte de María.

> …Braulio se acercó a mí, y entregándome una corona de rosas y azucenas, obsequio de las hijas de José, permaneció en el mismo sitio como para indicarme que era hora de partir. Púseme en pie para colgarla de la cruz, y volví a abrazarme a los pies de ella para darle a María y a su sepulcro un último adiós…[33]

Esta escena final, plantea con toda claridad no sólo la disyunción del sujeto y su objeto de deseo (caracterizado por la muerte de su amada), sino que además nos reafirma los rasgos de muerte y soledad que rodean a María como personaje y la necesidad de Efraín de seguir un curso de vida enfocado en el futuro y en el cambio.

[33] Ibid., p. 344.

No se entenderá al objeto de deseo como al amor mismo ya que la pareja a través del relato se ratifica en su amor. Lo que el sujeto persigue será la consumación social del amor y se entenderá en este caso como el matrimonio, que con la muerte de María, es obvio, resultará imposible para Efraín.

Es posible caracterizar al sujeto 1 como la sociedad en general, que impide la realización del matrimonio. A este respecto, y siguiendo los planteamientos propuestos en el capítulo anterior acerca del héroe romántico en *María*, las convenciones sociales son las directamente responsables de embarcar a Efraín a Londres y posponer el casamiento por años. Eventualmente, como es sabido, María muere a los pocos meses de haber partido su amado. La responsabilidad de Efraín de estudiar para ayudar después a su familia que colapsa económicamente, se impone como una prioridad sobre el amor entre la pareja de enamorados. Es por eso que es preciso entender que en el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad, la voluntad del héroe queda reducida al cumplimiento de la norma social. En este sentido, la oposición se materializa en el discurso del padre de Efraín con respecto de la unión de los jóvenes:

> - (…) Tú amas a María, y hace muchos días que lo sé, como es natural. María es casi mi hija, y yo no tendría nada que observar si tu edad y posición nos permitieran pensar en un matrimonio; pero no lo permiten, y María es muy joven.[34]

Así, la presión social (sujeto 1) ejerce sobre Efraín (sujeto 2) una influencia tal que acabará por sobreponerse a su deseo de casarse con María. A final de cuentas, Efraín debe partir al encuentro de nuevas perspectivas socio-económicas que nada tienen que ver con el amor idílico de María.

Ahora bien, desde la perspectiva de María como personaje, la caracterización del programa narrativo no tendría porque plantearse de manera diferente; está propuesto así: H S1 (S2 O) . Dado que ambos personajes buscan el

[34] Ibid., p. 51.

mismo objeto de deseo (la realización del matrimonio como símbolo del amor), las perspectivas respecto del planteamiento antes sugerido para Efraín, no varían demasiado para el programa narrativo de María.

Como se ha demostrado, la sociedad ejerce una presión sobre la pareja y obliga a que ésta se separe. Posteriormente la enfermedad de María se agrava y ella muere. A partir de esto, pues, esta presión social (sujeto 1), hará imposible que María (sujeto 2) esté en conjunción con su objeto de deseo (matrimonio).

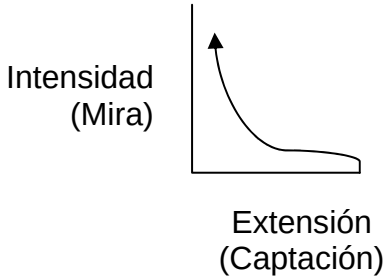
2.3 EL NIVEL DE LAS ESTRUCTURAS DISCURSIVAS

Mientras el cuadrado semiótico pone en relación elementos sencillos, el discurso siempre presenta elementos complejos en continua transformación y movimiento. En las estructuras discursivas existen dos clases de esquemas: 1) los esquemas tensivos que regulan lo sensible y lo inteligible, y la interacción entre ellos; y 2) los esquemas canónicos que recogen las regularidades de muchos esquemas tensivos y formulan una forma fija reconocible en la cultura.

2.3.1 El Esquema Tensivo. En la estructura tensiva se hallan dos dominios: el de la intensión y el de la extensión. Cada presencia se manifiesta, para un observador sensible, con un cierto grado en el plano interior (de la intensidad) y en el exterior (de la extenuidad). Esta asociación de los dominios se da de acuerdo a la toma de posición del sujeto a partir del cuerpo propio. La intensidad está relacionada con los niveles de energía y la extensión con los niveles de movimientos, posiciones y cantidades. La intensidad caracteriza el dominio interno, interoceptivo, que se convertirá en el plano del contenido. La extensión caracteriza el dominio externo, exteroceptivo, que se convertirá en el plano de la expresión. La correlación de ambos dominios resulta de la toma de posición de un cuerpo propio, lo propioceptivo.

Estos esquemas presentan la tensión o la solidaridad de lo sensible y lo inteligible. Los esquemas tensivos serán variaciones del equilibrio entre estas dos dimensiones, que pueden conducir a un aumento de tensión afectiva o a un reposo cognitivo.

Para este caso particular, se plantea el esquema de base de la ascendencia: este esquema implica una explosión de intensidad y ofrece una tensión afectiva.



Cuando se lleva a cabo la toma de posición, ocurre un reparto entre lo interoceptivo (contenido) y lo exteroceptivo (expresión). La toma de posición consiste en una operación significante, en hacer algo presente en relación con un cuerpo susceptible de sentir, la presencia. Antes de que pueda ser reconocido como sujeto, la percepción de la presencia ocurre primero. Todo espacio, tiempo o actor de la enunciación está asociado a una experiencia perceptiva y afectiva; por lo cual se categoriza o bien en el ámbito de la intensidad (percepción, afección), o bien en el de la extensión (posiciones, distancias, cantidades, etc.) Para acercar la idea al objeto de análisis, es preciso anotar que las percepciones recogidas por María a lo largo de los capítulos de la novela nos permiten partir de un campo de extensión mayor y que paulatinamente, a partir de la relación amorosa se va transformando en una intensidad propioceptiva. Gracias al relato, es posible determinar que las percepciones acostumbradas de María se transforman paulatinamente en un querer continuo de su objeto de deseo, el matrimonio como expresión última del amor de Efraín, y desatiende todos los detalles extensivos para sumirse en la percepción de sí misma. Las repetidas descripciones del paisaje, por ejemplo, se convierten en una alusión a la tristeza,

enfermedad o delirio de los protagonistas de la novela , lo cual lleva a pensar que el campo de la extensión se va debilitando para dar pie a una gran intensidad. Gracias al esquema tensivo, es posible corroborar cómo la toma de posición del sujeto afecta su percepción extensiva y permite centrarse en sí mismo para llevar a cabo acciones que persigan su propia referencia personal, pues alejándose de la descripción del paisaje, se permite sentir tristeza, arrobo, ansiedad, entre otros.

También resulta importante resaltar que gracias al análisis del esquema tensivo, la caracterización dada a los personajes desde el primer capítulo se refuerza como sigue: María está sumida en un campo de percepción minúsculo y su universo cultural sumamente estrecho. Por el contrario, Efraín deja ver un campo de extensión mucho mayor a lo largo de toda la novela: viaja a Bogotá para cursar sus estudios básicos, recorre la zona circundante de la hacienda familiar, viaja a Londres y finalmente, se describe su regreso por río.

Así, María se consolida aún más como un personaje aislado, sin mucho dinamismo y dotado de una percepción del mundo bastante limitada; por el contrario Efraín sí se mueve entre diversas esferas culturales (paisajes, gentes y ciudades) lo cual le proporciona una campo extensivo mucho mayor. Como personaje, Efraín entra en contacto con el mundo (no sin asombro y algo de dificultad).

2.3.2 Los Esquemas Canónicos. Los sistemas canónicos, por su parte, recogen varios esquemas tensivos y formulan una generalidad que puede ir más allá de un género (como los esquemas narrativos canónicos o los esquemas pasionales canónicos). Al hablar de esquemas narrativos canónicos, se pueden mencionar: 1) el esquema de la prueba y 2) el esquema de la búsqueda.

Merece la pena recordar algunos pasajes de la novela que efectúan tal transición, como el paisaje idílico que rodea a María, Emma y Efraín, cuando este último lee algunas páginas de *Atala*; las repetidas apariciones del ave negra en los momentos de la enfermedad; o también la tormenta, las sombras y demás descripciones oscuras en los momentos de mayor tristeza del protagonista.

Dado que es el esquema de la búsqueda el que representa la configuración del texto que nos ocupa, se obviarán las consideraciones del esquema de la prueba. Como se planteó más arriba en los programas narrativos, el objeto de deseo de ambos personajes está en disyunción, por lo cual éstos deben llevar a cabo un esfuerzo para alcanzarlo. Dado que la presión social no entiende el matrimonio como un objeto de deseo, la confrontación de ambos programas narrativos (necesaria en el esquema de prueba) no se lleva a cabo.

La búsqueda es una forma de transferencia de objetos de valor. El esquema de la búsqueda, planteado por Greimas a partir de los modelos de Propp, propone cuatro clases de actantes: destinador, destinatario, sujeto y objeto. El sujeto y el objeto están relacionados con las funciones de junción (conjunción y disyunción). Existe un recorrido propio para cada par de actantes: el recorrido del par destinador-destinatario es:

Contrato (o manipulación) acción sanción

El recorrido del par sujeto-objeto es:

Competencia performance consecuencia

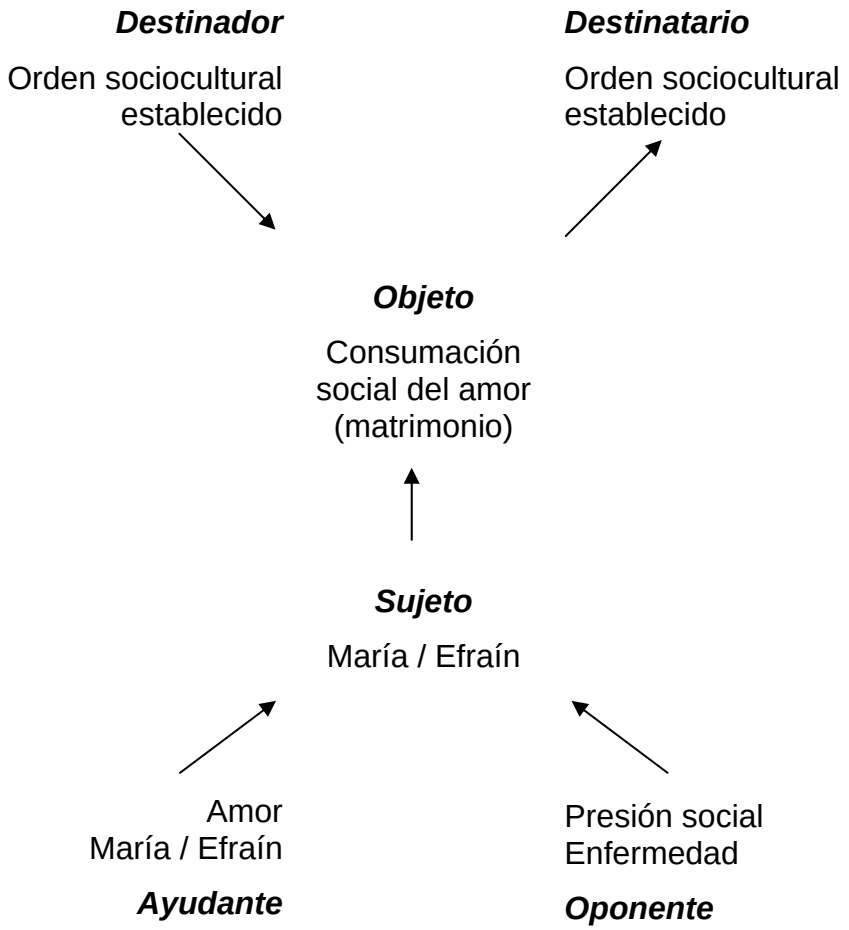
El segundo recorrido (el del sujeto-objeto) se halla inmerso en el primero dado que la acción lo abarca:

Acción competencia performance consecuencia

A esto se debe agregar un tercer par actancial: el ayudante y el oponente, cuya relación pragmática se desarrolla a partir de la performance del sujeto.

Debido a esto, un recorrido jerarquiza al otro dependiendo del campo de acción al que refiera el relato; es decir que en el recorrido sujeto-objeto, por ejemplo, el actante destinador se debilita. En el esquema de la búsqueda el valor no se ve afectado por las variaciones de los recorridos: ya sea destinatario o sujeto, el valor del objeto se mantiene y no cambia en todo el recorrido.

Con objeto de otorgar mayor claridad al esquema narrativo canónico, se plantea el modelo actancial, como sigue:



A partir de los actantes y de su campo de acción, es posible entender las relaciones de los personajes debido a las acciones que éstos llevan a cabo. En

primer lugar se plantea el sujeto como actante del par fundamental, cuya intención de deseo lo orienta hacia un actante objeto. En este caso particular se plantean como sujeto a María y/o a Efraín. En este caso las diferencias entre ambos modelos serán mínimas en tanto que, como fue corroborado en el nivel de los programas narrativos, ambos sujetos están en busca del mismo objeto de deseo, su amor socialmente consumado, el matrimonio. Además, ambos sujetos se ven sometidos a las presiones sociales y salvo en el nivel de los ayudantes y oponentes, no existen mayores diferencias. Así pues, María y Efraín son los sujetos que desean un objeto. Este par, como ya se dijo, se categoriza a partir de la relación de deseo.

A continuación se encuentran los actantes destinador y destinatario que proponen una relación comunicativa. El destinador es el actante que induce al sujeto a llevar a cabo la búsqueda de su objeto de deseo. En el caso particular, el destinador es caracterizado por el orden sociocultural establecido por la comunidad particular. Este actante será quien determine la necesidad de Efraín y María de obtener su objeto de deseo. El llevar a cabo la unión matrimonial además, estaría orientado a que el mismo orden, del que Efraín y María hacen parte, se mantenga. En este sentido, el destinatario se identifica con el mismo orden social que bien puede ser personificado por varias instancias o personajes al interior del relato. Un ejemplo de ello puede ser el contrato que establece Efraín con su padre:

> - Pues bien, continuó; puesto que esa noble resolución te anima, sí convendrás conmigo en que antes de cinco años no podrás ser esposo de María. (…) Nada le debes prometer a María, pues que la promesa de ser su esposos una vez cumplido el plazo que he señalado, haría vuestro trato más íntimo, que es precisamente lo que se trata de evitar.[35]

La presión que este orden social ejerce en los sujetos, sobretodo en Efraín, puede verse en la necesidad económica que súbitamente recae sobre él ante la quiebra

[35] Ibid., p. 52.

familiar. Puede recordarse la escena de la enfermedad del padre de Efraín y la conversación de éste con el doctor Mayn:

> - Creo que debo hablar a usted con la franqueza que exigen las circunstancias. Hace tres días recibió la noticia de que un negocio con cuyo buen éxito necesitaba contar, se había desgraciado.

Así, es claro que, como fue dicho en el capítulo 1, la sociedad impone su rigor al personaje que está sometido y no puede librarse del yugo de la obligación. En este sentido se reafirma además la diferencia entre María y Efraín, quienes están igualmente condenados al fracaso de su búsqueda, pero que debido a sus posibilidades sociales y culturales tendrán fines distintos y por lo tanto representan dos órdenes sociales distintos.

Finalmente, la última pareja de actantes estará conformada por el ayudante y el oponente. En el caso del ayudante, el amor que efectivamente siente la pareja de enamorados será un factor que facilite la búsqueda de esa aceptación social representada en el matrimonio. Además, dado que el amor es recíproco, cuando Efraín se proponga como sujeto, María será considerada un ayudante; en el caso contrario de que María sea el sujeto, Efraín será un ayudante.

Los actantes que se oponen a la búsqueda del objeto de deseo por parte del sujeto, puede verse en sentido general como la misma presión social que imposibilita la unión. Como se ha visto en ejemplos anteriores, Efraín no puede casarse con María debido a las obligaciones sociales que recaen sobre él. María, además, padece del mal de la epilepsia que se acentúa ante la separación del su amado, por lo tanto, ésta puede ser considerada como la materialización de la imposibilidad del personaje por enfrentar el orden social establecido. El mal que padece María, es entendido como un síntoma del malestar social del cual ella forma parte. No así ocurre con Efraín, quien está dotado de una obligación y un poder para formar parte de una transición que lleve al establecimiento del orden social posterior. Esta ruptura permite, una vez más, diferenciar la caracterización

de ambos personajes protagónicos; María, condenada al olvido y la muerte, representante de un malestar; y Efraín, obligado a viajar a Europa y representante de una solución social al interior de su familia.

2.3.2.1 Esquema de la Búsqueda

Teniendo claros los esquemas que se ajustan a *María* y con el desarrollo anterior del modelo actancial, podemos abordar la primera fase del esquema narrativo canónico de la búsqueda: el contrato. La formulación simbólica es la siguiente:

H1 S1 H2 S2 (S3 O)

El sujeto manipulador (S1), el orden social establecido, hace (H1) que el sujeto manipulado (S2) realice (H2) la disyunción (S3 O) entre el sujeto y el objeto de valor. En este caso particular, S2 y S3 corresponden a un solo actor, María o Efraín, en cada caso. Las obligaciones que a ambos personajes les son impuestas evitan la conjunción con el objeto. Sin importar el amor que la pareja se profesa, se evidencia que las normas sociales son mucho más fuertes y primarán sobre el deseo particular del individuo. Efraín viaja a Europa y finalmente, María sufrirá la muerte, lo cual implica una disyunción del objeto de deseo de ambos personajes. Ante la ausencia del héroe, María cae en la desesperación de morir sin poder tan siquiera esperarlo. Efraín por su parte no consigue llegar a tiempo para ver viva a su amada. Al finalizar la novela es evidente, en la patética escena en donde el protagonista abraza y llora la tumba de la joven, que María no ha podido sobreponerse a la enfermedad, agravada por la separación impuesta por los designios sociales: ambos sujetos están en disyunción con su objeto de deseo.

En cuanto a la acción, la competencia comprende su primer elemento. Aquí la competencia equivale a todas las condiciones necesarias para que se llegue a la posterior performance. Para el sujeto (María / Efraín) un conjunto de condiciones deben presentarse para que se espere una conjunción con su objeto de deseo. En este caso, María no tiene esta competencia necesaria. La joven está sumida

en un mundo muy estrecho y su cultura es como mujer reducida a un conjunto de labores hogareñas.

> María se hallaba en su costurero (…) habiéndose caído de las manos el linón que cosía, descansaba sobre la alfombra.[36]

En no pocas ocasiones la acción halla a María en su costurero, recogiendo flores o haciendo dulces para alguna visita. Sin embargo, en cuanto a una competencia necesaria para encaminar su búsqueda en pos de su objeto de deseo, María no está dotada de mayores posibilidades. Es más, lejos de toda competencia, la joven está enferma y este mal la consume y resulta un peligro para las posibilidades de la familia, en cuanto a que contraiga matrimonio con Efraín. El padre de éste se lo dice claramente en un diálogo:

> - (…) No son únicamente estos los obstáculos que se presentan; hay uno quizás insuperable, y es de mi deber hablarte de él. María puede arrastrarte y arrastrarnos contigo a una desgracia lamentable de que está amenazada. El doctor Mayn se atreve casi a asegurar que ella morirá joven del mismo mal a que sucumbió su madre: lo que sufrió ayer es un síncope epiléptico, que tomando incremento en cada acceso, terminará por una epilepsia del peor carácter conocido: eso dice el doctor.[37]

De esta forma María está lejos de toda posibilidad de estar en conjunción con su objeto de deseo. La fatalidad que existe en este personaje, subraya el carácter romántico mencionado con anterioridad y su estrecha relación con la muerte y el olvido. El estrecho mundo cultural, la enfermedad, la posterior muerte son atenuantes del rasgo fatalista que se opone claramente a cualquier matiz de competencia.

En cuanto a Efraín, aunque éste sea un personaje con mayores competencias, el sólo hecho que requiera del éxito de María en su búsqueda lo condena también al fracaso, dado que si María no tiene la competencia necesaria para asumir el Matrimonio, como es lógico, Efraín tampoco podrá casarse con ella. Sin embargo,

[36] Ibid., p. 127 - 128.
[37] Ibid., p 51.

es interesante resaltar la diferencia de los personajes protagónicos en este nivel, dado que caracterizará aún más la brecha de los órdenes sociales que cada uno representa. Desde la sola perspectiva de Efraín, aunque su posibilidad para ser un personaje autónomo sea mayor, en cuanto a su nivel cultural, su posición social, su educación, entre otros factores; la obligación económica que tiene la familia le hace embarcarse hacia Europa con el fin de convertirse en doctor y salvar la situación familiar. Una vez más, se ve cómo el medio se impone a los deseos de los individuos y los somete al orden establecido.

En el momento de la performance, los protagonistas están desprovistos de cualquier posibilidad concreta de llevar a cabo su búsqueda con éxito. Sin las competencias necesarias, la relación no se consolida socialmente y ante la muerte de María, Efraín sigue adelante y sólo la imagen idealizada de su amada lo acompañará en el futuro.

2.4 LAS MODALIDADES

Las modalidades son predicados que actúan sobre otros predicados, es decir, los modifican. Además sirven como conectores entre los actantes y sus predicados de base.

Enunciado Actante sujeto (Función 1) Querer [Actantes (función 2) Bailar]

"Él quiere bailar"

Estos predicados modales pueden ser expresados a través de un verbo, una perífrasis verbal, una expresión nominal, entre otros. Cada uno de los elementos del predicado modal ayudan a seguir de cerca el verdadero sentido de la frase: la terminación verbal, la implicación cognitiva o pasional de un verbo, una situación temporal o espacial que atenúe o acentúe la idea. Los predicados modales son designados por los verbos modales: querer, deber, saber, poder y creer.

Existe una diferencia entre modalidad y modalización. La modalización es más general que la modalidad. La modalización implica la subjetividad del "discurso en acto". La modalidad, en cambio, es más específica; surge de un actante de control y enuncia las condiciones de realización del predicado principal.

En términos de valor de verdad, un predicado modal es verdadero aun cuando el predicado modalizado no lo sea: el hecho de plantear que él baila puede ser falso sin necesidad de que sea falso el que él quiera bailar. Pero si el predicado es falso, deben añadirse otros elementos para que el predicado moralizado (él baila) si no verdadero, al menos realizable.

En la relación de presuposición, el hecho de que el predicado moralizado sea verdadero las modalidades que presupone también lo son. La modalidad frecuentemente es implícita y pertenece al mundo de lo presupuesto. Esta calidad implícita tiene existencia metalingüística. En la perspectiva del discurso en acto, lo implícito del saber compartido común a los interlocutores de la enunciación.

De cualquier forma, la modalidad es necesaria para que el predicado se lleve a cabo y sea verdadero en el discurso. Su calidad de presuposición ha llevado a tomar a los predicados modales como condiciones necesarias o facultativas de las acciones transformacionales de los actantes. Como la condición de la realización del acto, la modalidad modifica tanto al predicado como a los actantes. Sobre el predicado actúa al otorgarle un modo de existencia anterior a su realización; sobre los actantes en cuanto que, estas modalidades, pueden ser entendidas como partes del mismo actante. De hecho resulta apropiado recordar la caracterización del personaje de María a lo largo de la novela. En el texto en cuestión, la protagonista está siempre relacionada con un querer que le procura la mayor parte de sus facultades a lo largo de la trama. Este personaje se basa en la intensidad de su querer que parece por momentos suficiente para sobrellevar todas las tribulaciones que se le presentan.

El proceso bajo la forma modal no puede ser entendido como realizado. Cuando se elige mirar el proceso bajo su aspecto modal, se deja en un segundo plano su aspecto de realización: se elige mirar el nivel de las condiciones sobre el de las transformaciones. Si se habla en términos de modos de existencia, el predicado modal suspende la realización del acto. La modalidad puede otorgar al predicado un modo de existencia distinto al realizado. En el caso de *María*, gran parte del peso de la trama de la novela se basa, precisamente en esta suspensión de la realización del acto. Aun cuando se ha planteado desde un principio la muerte de María y el final trágico de la relación amorosa, el relato centra su fuerza en un modo de existencia virtual que bien pudo haber alcanzado la pareja. El amor que desborda los momentos felices de los enamorados, es la fuerza que impulsa el relato más allá de los simples acontecimientos de antemano conocidos por el lector.

Existen dos dimensiones de la presencia modal: el número y la intensidad. El número de modalidades se aleja del centro porque la distancia del modo realizado aumenta; la intensidad tiene que ver con la espera del cumplimiento: mientras más comprometida o incierta es la condición, más débil será la espera.

Las modalidades están definidas sobre dos variables: 1) los actantes que involucran, como condición del proceso, del lado de la lógica de las fuerzas; y 2) los modos de existencia que imponen al proceso, del lado de la lógica de los lugares.

Con relación a la lógica de las fuerzas, caben considerarse dos situaciones: 1) la modalidad modifica la relación sujeto/objeto, ó 2) la modalidad modifica la relación entre sujeto y un tercer actante. Querer y saber modifican la relación sujeto/objeto. Esta relación puede ser modificada por un “creer en algo”. Deber y Poder modifican la relación sujeto/tercer actante (destinador, adversario, etc.). Esta relación también puede ser modificada por un “creer en alguien” o adherir.

Con relación a la lógica de los lugares, se presentan cuatro situaciones correspondientes a los modos de existencia; en orden gradual de presencia, son: 1) modo virtualizado, 2) modo potencializado, 3) modo actualizado, y 4) modo realizado.

Dos observaciones deben ser tomadas en cuenta: 1) las modalidades, como condiciones presupuestas, son independientes de la realización del proceso, 2) desde el punto de vista de los modos de existencia del proceso, la enunciación controla las modalidades y no los predicados que éstas modifican. Con esto, es claro que la modalidad resulta ser una dimensión responsable de buena parte de la significación.

La identidad del actante es definida por las recurrencias que permiten deducir que aun sin ser expresadas, se habla de un mismo actante a lo largo de un discurso. Si los predicados moralizados describen el hacer de los actantes, los predicados modales describen su ser (su competencia). La dimensión modal resulta ser la que permite a los actantes construir paulatinamente su identidad (por acumulación, combinación o transformación de las modalidades).

Como plantea Fontanille[38], el siguiente es el número de modalidades y las combinaciones más relevantes:

1. Actante no modalizado: es un actante inmediatamente realizado en el acontecimiento; como cuerpo que toma una posición, sólo puede reaccionar a aquello que atraviesa su campo de presencia.
2. Actante unimodalizado: está provisto de la modalidad básica sin la cual le es imposible actuar, el poder hacer o la capacidad; o sin la cual le es imposible existir, el poder ser o la posibilidad.

[38] FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.

3. Actante bimodalizado: combina el poder con otra modalidad: poder+querer, poder+saber, poder+deber. Este mínimo modal participa en los esquemas narrativos canónicos.
4. Actante trimodalizado: el único que tiene identidad modal casi completa. Al poder se le añade un saber y un querer (actante autónomo), un saber y un deber (actante heterónomo), también puede aparecer un creer.
5. Actante definido por cuatro modalidades que, comúnmente implican un enfrentamiento entre un deber y un querer, un saber y un creer, etc. Cuando ambas modalidades en lugar de ser confrontadas, son complementarias, se dice que hay una asunción.

La identidad modal de los sujetos puede convertirse en el objeto de una búsqueda propia: la búsqueda de la identidad. Para esto no deben ser comprendidas como condiciones presupuestas, sino como valores que definen roles y actitudes, de esta manera las modalidades tienden a funcionar de manera gradual. La gradación modal concierne tanto a la intensidad como a la cantidad.

Cuando las modalidades se transforman en valores modales, entra en juego la regulación perceptiva. Estos roles o actitudes transitorias de los actantes también pueden entenderse como roles o actitudes pasionales. Los efectos pasionales se entienden mejor como un movimiento orientado a establecer una relación entre la intensidad y la extensión, más que como la relación misma.

A partir de lo dicho anteriormente, se hace necesario establecer la modalidad de los personajes protagonistas de la novela: Efraín y María. Como se sabe, María desarrolla la relación con su objeto de deseo a partir del querer. El amor que siente la joven por Efraín hace que ella quiera consumar la relación en la consiguiente boda, que en términos sociales representaría la prueba máxima de la conjunción entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, María no está dotada de un saber exacto que le permita obtener su objeto de deseo. Como se sabe, María es

una mujer no ilustrada que tiene la condición propia de los oficios domésticos: costura, mayormente. Esto se puede corroborar en el episodio en que Efraín ofrece a María y Emma unas lecciones de gramática y geografía:

> Iluminároнsele los ojos cuando mi madre manifestó deseo de que yo diese a las muchachas algunas lecciones de gramática y geografía, materias en que no tenían sino muy escasas nociones.[39]

A falta de la ilustración que sí tiene Efraín, es sólo gracias a diversos acuerdos y proposiciones, planteadas la mayoría por el padre de Efraín, que se vislumbra una posibilidad para llevar a cabo la unión. Las decisiones a este respecto nunca estarán basadas en la autonomía del personaje y son los otros quienes decidirán por ella. Un rasgo que nos ayuda a corroborar tal afirmación es la ausencia de voz que tiene la joven a lo largo del relato, (con excepción de los diálogos) todo es referido por Efraín; María aparece como una figura idealizada de deseo pero jamás tiene la capacidad de tomar una resolución propia que rebase profesar amor a Efraín. Como ya se ha venido corroborando desde el capítulo anterior, la idealización del personaje sólo confirma la brecha que existe entre el individuo y la sociedad que le rodea. Representante de un orden caduco, un aura de fatalidad rodea a la heroína y su único destino posible será la muerte.

Debido a su falta de autonomía, María debe amoldarse a los designios y las voluntades de los demás personajes y situaciones. La protagonista entonces decide seguir el rumbo propuesto por el acuerdo entre Efraín y su padre, pero pronto se verá, ante la ausencia del amado, que el saber necesario para manejar la situación se diluye y junto con él, se advierte de manera expresa la total ausencia de una modalidad de poder que le permita sobrellevar la soledad, la tristeza y el posterior deterioro de su salud que la llevará a la muerte. Hasta ahora parecería que el personaje sería unimodalizado, sin embargo el enfrentamiento que ocurre entre el deber y el querer otorga profundidades insospechadas a la caracterización de María. Desde el primer acceso de la enfermedad, el doctor Mayn reconviene a toda la familia para evitar provocarle a la joven cualquier

[39] ISAACS, Op. cit., p. 12-13.

emoción fuerte[40] que desemboque en la tan temida enfermedad de su madre. Todos son puestos en sobre aviso, incluyendo a María, por lo cual la situación se hace agobiante para los dos enamorados. Ella sabe del mal de su madre y del futuro poco promisorio que puede ofrecerle a Efraín, sin embargo abraza la esperanza de una recuperación y de una vida feliz junto al que la ama. El personaje, pues, se debate entre ambas modalidades y ante tal desequilibrio, María termina perdiéndose.

En este enfrentamiento entre el deber y el querer, una vez más se puede apreciar la confrontación del individuo y la sociedad. Como sociedad cambiante, que empieza a representar intereses económicos y sociales dinámicos, María es un personaje anacrónico y ensimismado. Pese a la profunda idealización de su amor que parece darle fuerza y sentido a su existencia, la joven muere y se instala como un recuerdo ante el nuevo orden que se establece en la sociedad.

Efraín, por su parte, es un personaje que se caracteriza por la modalidad del querer. Al igual que María, Efraín está enamorado y quiere mantener a la joven a su lado. No obstante las situaciones que debe arrostrar dadas las circunstancias económicas familiares, el querer se mantiene como una modalidad fundamental en el personaje. Además de querer, Efraín está levemente matizado por un poder, al menos, mucho mayor que en María. El hecho que sea hombre y que haya estudiado en Bogotá y sea un buen prospecto para redimir la economía familiar convirtiéndose en doctor, son algunas de las bases sobre las cuales se basa su poder. Pese a todo, el personaje no parece aceptar el rol de actante de poder, y se deja llevar por las convenciones sociales, el pudor, o los tan fríamente meditados planes de su padre. Como voz que domina el relato, Efraín sólo plantea una transición y no un personaje claramente marcado por la modalidad del poder. En este sentido es de notar cómo María resulta ser un personaje mucho más profundo en el sentido de que, aunque carente de toda posibilidad de poder,

[40]Ibid., p.51

María perdura como recuerdo íntimo de Efraín; ante su enfermedad el padre de éste se ve obligado a abandonar, o al menos a posponer los planes de los estudios de su hijo; y en fin, representa un muy sutil rasgo de fuerza de carácter.

> Mi padre decía lo que yo había sabido ya demasiado cruelmente. Quedábales a los médicos solo una esperanza de salvar a María: la que les hacía conservar mi regreso. Ante esa necesidad mi padre no vació; ordenábame regresar con la mayor precipitud posible, y se disculpaba por no haberlo dispuesto así antes.[41]

El estado grave de María, y su posterior muerte pone por momentos en estado de suspensión la presión social y los obstáculos entre los amados, que está representada por los otros personajes. Este poder momentáneo que alcanza el personaje femenino será la ruptura definitiva entre el amor idealizado y el orden sociocultural establecido.

Por otro lado, Efraín también se encuentra en la disyuntiva del deber – querer. Como un personaje de un rol más activo, el deber de Efraín atiende a las necesidades económicas que su familia atraviesa. Debe estudiar en Londres y convertirse en médico para asegurar el futuro de su familia. Pese al gran amor que siente por María, el joven se siente en una encrucijada ante una prueba que pareciera no otorgarle esperanzas. Se sabe que el deber es mayor que su amor por María lo cual implicará la representación de una nueva concepción de ideas que se empiezan a vislumbrar como universo social, cultural y político propio del individuo.

El enfrentamiento entre las modalidades del deber y del querer de los protagonistas del relato plantea un nivel de gran relevancia no sólo en la concepción de la novela en general, sino en la construcción de los personajes.

[41]Ibid., p. 52.

Puesto que el continuo contacto entre ambas modalidades otorga un rasgo central a la trama y facilita la caracterización de los personajes.

2.5 CUADRADO SEMIÓTICO

Siguiendo a Fontanille[42], en el análisis de las diferencias mínimas se hallan las estructuras binarias que comparten un eje común y los rasgos pertinentes que se oponen. Como ha sido mencionado antes, se plantean dos tipos de oposiciones: la oposición privativa y la oposición entre contrarios.

En la oposición privativa, la diferencia es producida por la presencia y ausencia de un rasgo. Sin embargo, se duda de que un elemento esté en la misma categoría de otro al no tener el rasgo definitorio de la categoría: por ejemplo, una oposición entre lo sonoro y lo no-sonoro. Hjelmslev, sin embargo, precisa que más allá de una cuestión de ausencia y presencia, la oposición se plantea en términos de grado. Así que es necesario tener en cuenta la intensidad de los términos para establecer una oposición satisfactoria.

En la oposición de contrarios, los dos términos se contraponen en un eje común; por ejemplo, mujer-hombre en el eje de la sexualidad.

El cuadrado semiótico es una estructura elemental que hace uso de los diversos tipos de oposiciones binarias. Aquí se presentan ambos tipos de oposición en un mismo sistema: los rasgos contrarios de un mismo eje y la presencia y la ausencia de cada uno de ellos. Las relaciones que se establecen en el cuadrado semiótico son relaciones de contrarios, de contradictorios y de complementarios.

En un extremo del eje común A, se ubica A1, con respecto de éste, A2 (en el extremo opuesto) será considerado su contrario.

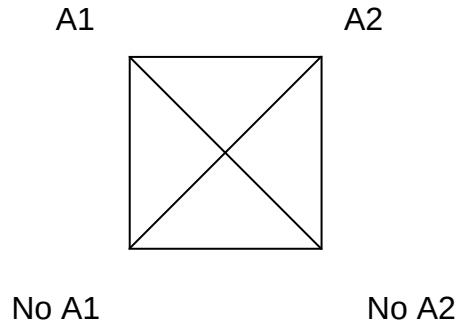
---

[42] FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.

La presencia de A1 implica la ausencia de “no A1” en el eje A, con lo cual se establecerá una relación de contradicción.
Pese a que no se hallan en el mismo eje, A2 y “no A1” implican la ausencia de A1, por lo cual establecen una relación de complementarios. Igual sucede entre los elementos A1 y “no A2”.

La relación entre “no A1” y “no A2” será de subcontrarios, relación que se lleva a cabo a partir de la relación de contrarios entre A1 y A2.

En el esquema visual del cuadrado semiótico, las relaciones siempre se plantearán de la siguiente manera:



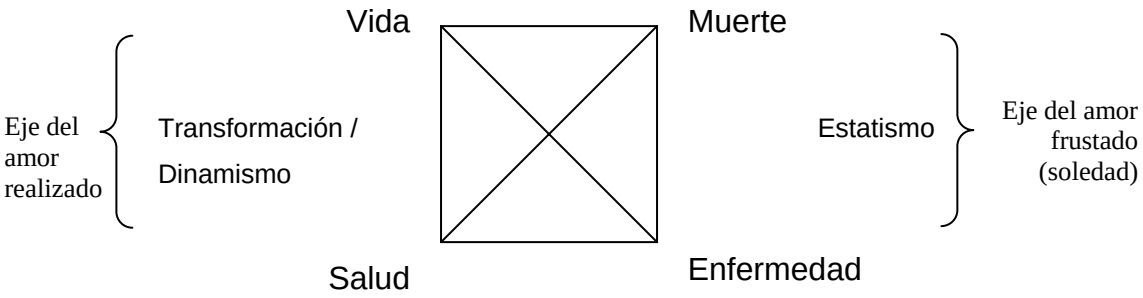
Las relaciones horizontales serán de contrarios, las verticales de complementarios y las diagonales de contradictorios.

El cuadrado semiótico implica una transformación narrativa elemental, es decir que no se puede pasar de un contrario a otro sin antes negar el primer elemento (para poder afirmar el segundo). Los recorridos directos son considerados prohibidos: de A1 a A2, de A2 a A1, de “no A1” a “no A2” y de “no A2” a “no A1”. Los recorridos canónicos serán: 1) inicia en A1, pasa por “no A1” y llega a A2; y 2) inicia en A2, pasa por “no A2” y llega a A1. Otros recorridos pueden llegar a sucederse y serán considerados como no canónicos, aunque posibles.

El cuadrado semiótico supondrá un esquema que será polarizado axiológicamente: un polo negativo y otro positivo, puesto que el esquema es, en últimas, un sistema de valores de los sujetos. Por lo tanto, siempre habrá una transición de lo positivo a lo negativo (regresión) o de lo negativo a lo positivo (progresión).

No todos los elementos del cuadrado semiótico resultan poseer características simples en un eje común, bien se pueden encontrar elementos que posean diversas complejidades en lugar de rasgos aparentes.

En el caso de *María*, se propone el siguiente cuadrado semiótico:



Aquí se plantean dos ejes a partir de la caracterización de los personajes y de la trama de la novela. Se plantea la oposición vida – muerte como parte de la estructura profunda en la configuración del texto. Se presenta además una segunda oposición cuyos elementos son salud - enfermedad, lo cual persigue una inscripción simbólica de la realidad que el texto representa. En otras palabras, gracias a los recorridos posibles del esquema, se puede decir que la vida ante la enfermedad sólo tiene un futuro: la muerte. En este sentido se entiende la enfermedad como un síntoma de la soledad, el aislamiento y el amor frustrado de la relación amorosa. La fatalidad que rodea al personaje de María, como se ha aclarado anteriormente, está representada en la enfermedad y la posterior muerte

de la joven heroína. En este nivel, María aparece como una construcción representativa del orden caduco y anacrónico de una sociedad. El estatismo y la soledad que envuelven este estado se asocian claramente con la muerte y el olvido, y se oponen a un nivel más dinámico y de continuas transformaciones.

En esta relación vertical de complementariedad surgen los meta términos amor realizado / amor frustrado. El texto consigue expresar en términos alegóricos que ante la enfermedad y la muerte, se hallan inmersos los factores provocadores del fracaso de la relación amorosa y de la soledad propia del personaje de María. El estatismo será entendido como la falta de autonomía o el conformismo propios ante una situación de toma de decisiones. Frente a la disyuntiva, aquel que no toma la iniciativa está condenado a fracasar, a la muerte y al posterior abrazo del olvido.

Por otro lado, en el nivel de la vida y la salud, se entiende el éxito de la relación amorosa. Salud entendida no solamente en el sentido físico sino también en el social. Como lo presenta la novela, el nuevo orden social se establece caracterizado por un dinamismo, por la toma de decisiones y por ende, el meta término de transformación. En este eje, no podría asociarse al personaje de Efraín como sí se hace con el de María en el eje opuesto. Esto debido a que, como ya se ha dicho, Efraín sólo alcanza a ser la representación de una transición de órdenes sociales.

Con lo anterior se prueba que la relación amorosa entre la pareja de héroes de la novela está condenada al fracaso, puesto que contempla la unión de dos órdenes sociales que apuntan en diferentes direcciones. María, la ilustrada, aislada del mundo, de estrecha cultura, idealizada y sometida a la voluntad de los demás, es la caracterización de un estado social deteriorado, enfermo y caduco. Efraín, por su parte, es ilustrado, conoce el mundo y su cultura, tiene conocimiento de las necesidades reales de su mundo y está dispuesto, por un deber, a someterse a

las transformaciones necesarias para continuar su vida y la de su familia. Las dos visiones del mundo lejos de posibilitar una unión se oponen por lo cual una de ellas debe ser desechada y olvidada. En este sentido la muerte de María deja claro el rumbo del nuevo orden social. Aunque el llanto de Efraín ante la tumba de su amor, revela que éste representa no un orden consumado sino un primer reconocimiento del nuevo camino, puesto que aún se mira con nostalgia lo que se deja atrás.

A partir de la caracterización llevada a cabo gracias al análisis de la novela, se pueden establecer las relaciones paradigmáticas que permite el modelo semiótico. Puestos en escena los esquemas de las estructuras profundas de *María*, ahora resulta necesaria la interpretación hermenéutica que ponga en diálogo los alcances hasta ahora conseguidos con el mundo prefigurado. Lo cual se establecerá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3
EL NIVEL DE LA INTERPRETACIÓN EN *MARÍA*

En los capítulos precedentes se planteó un recorrido con relación a la evolución del héroe, desde el héroe mítico hasta el héroe novelesco, donde se ubicaron los personajes del presente objeto de estudio; además se hizo un acercamiento semiótico con relación a la organización sígnica de la novela, lo que en términos de Paul Ricoeur[43] corresponde al momento explicativo previo y necesario para la comprensión e interpretación del mismo. El presente capítulo se propone, basado en los aportes hermenéuticos de Paul Ricoeur, establecer un punto de vista en la interpretación de la novela *María*. Además de una breve aclaración y justificación de conceptos fundamentales, se desarrolla la argumentación de la hipótesis que da cuenta del héroe novelesco (en las figuras de Efraín y María) como representación de una brecha temporal, social y política en el texto de ficción. A partir, entonces, de la caracterización de la figura del héroe como personaje, realizada en el primer capítulo; y el análisis particular de su estructura en *María*, como fue referido en el segundo capítulo, se lleva a cabo la relación de los elementos pertinentes que se conjugan en una mirada más profunda y que intenta alcanzar un horizonte de intelección mucho más amplio que rebase tanto la figura del propio autor de la novela como el de la obra misma.

[43] RICOEUR, Paul. *Explicar y comprender* en: Del texto a la acción, traducción de: Pablo Corana. Buenos Aires: FCE, 2000.

3.1 ALGUNOS APORTES HERMENÉUTICOS: EXPLICACIÓN Y COMPRENSIÓN

En teoría literaria existe un gran interés por el estudio de la interpretación de los textos literarios. Gracias a la hermenéutica, se han llevado a cabo diversas tentativas que pretenden vislumbrar el sentido del texto. Una razón que justifica la necesidad de la interpretación radica en las particularidades latentes en la elaboración y la recepción de los textos literarios. Éstos tienden a instalarse en la cultura y a hacer uso de ésta para enriquecer su sentido y, a la vez, su ambigüedad. No se debe olvidar la naturaleza única del texto literario; que sus realidades o mundos posibles no necesariamente obedecen a las lógicas del nuestro, por lo que adquiere, una gran carga de ambigüedad que requiere la ayuda del lector: la interpretación hace parte de la naturaleza misma de la literatura.

Como fue dicho más arriba, una de las propuestas recientes más significativas es la hermenéutica de Ricoeur debido a la diversidad de tendencias que la conforman. Ésta se aleja tanto del conocimiento intuitivo del texto literario de las corrientes idealistas , como del objetivismo estructuralista . Su propuesta cuenta con los dos componentes que requiere toda disciplina científica: 1) el objeto de estudio, que en este caso es el sentido del texto; y 2) el método de análisis para el cual hace uso de los conceptos de explicación y comprensión acuñados por Schleiermacher y Dilthey, pero los entiende como complementarios en lugar de contradictorios. Estos dos conceptos serán los pilares fundamentales de lo que Ricoeur denomina “el arco hermenéutico”.

A diferencia de explicaciones idealistas, Ricoeur entiende que el autor es una instancia más en la búsqueda de sentido del texto.

En el estructuralismo, el estudio del texto prescinde de todo contacto con el mundo de donde proviene. Para Ricoeur es necesario un trayecto que relacione texto y realidad, que supere comenzar y terminar en el mismo texto.

La explicación refiere a la estructura textual y busca descubrir las relaciones y mecanismos que interiormente permiten que un texto se constituya, la dimensión inmanente del texto, referidos en el capítulo anterior. La explicación corresponde a los mismos intereses del análisis estructuralista; sin embargo, para Ricoeur ésta es un primer paso para un alcance posterior de la dimensión trascendente del texto, la comprensión. Comprender un texto equivale a advertir otros referentes, a establecer relaciones que van más allá del propio texto para que éste tenga un verdadero sentido. En literatura, se encuentran tres elementos que median en la comprensión: 1) los signos, que indican que el sentido debe cruzar a través del lenguaje; 2) los símbolos, que refieren a las convenciones adoptadas por cada cultura particular como formas de representación; y 3) el texto, que es en sí el objeto de la hermenéutica.

A partir de la explicación se han caracterizado a los héroes protagónicos del relato. Los dos jóvenes enamorados están a merced de las situaciones sociales que parecen rebasar sus fuerzas. La necesidad que presenta la situación económica de la familia y la, paulatinamente más peligrosa, enfermedad de María, les han impuesto escollos que en últimas son incapaces de superar. Y aun cuando la voz narradora de Efraín se remonta en el pasado y rememora la historia, parece rodearse de una profunda nostalgia.

Para Ricoeur, el texto presenta cuatro aspectos característicos: la fijación del significado, la autonomía respecto de la intención del autor, la referencia y la universalidad de los destinatarios. Ricoeur retoma a Benveniste cuando plantea la distinción entre semiótica y semántica. La primera se encargará de dar cuenta del plano intratextual (centro de atención exclusiva de los estructuralistas), mientras la segunda plantea la relación entre el hombre y el mundo. Para realizar un estudio comprehensivo del texto, ambos planos deben ser abordados complementariamente.

En cuanto a la referencia, se pueden encontrar diversos argumentos que sustenten su importancia en un estudio del texto literario. Los textos deben por obligación, referirse al mundo y no pueden alejarse de éste, puesto que sus prefiguraciones, configuraciones y refiguraciones se dan inmersas en una cultura que cada texto refiere de uno u otro modo. Aun cuando no se presente una referencia de primer grado en el texto literario, una referencia de segundo grado es posible y se da gracias a los códigos, las convenciones y, en fin, gracias al lenguaje y pensamiento metafórico inmersos en la literatura. En este sentido, la referencia de segundo grado, sin anular de ninguna manera una referencia literal, termina siendo primordial y por ello el significado del texto siempre ancla en las preocupaciones más profundas del ser humano en un determinado momento de su devenir histórico.

Otro argumento plantea que la experiencia del texto conmueve, por decirlo de alguna manera, al lector. El texto literario es un puente entre el mundo y el lector, abre posibilidades, critica, denuncia o defiende determinadas maneras del sentir y del pensar. La literatura logra afectar y ensanchar las experiencias del hombre y constantemente le recuerda la variedad de miradas que pueden hacerse del mundo.

Un último argumento plantea la existencia de una relación entre la instancia narrativa del narrador y la subjetividad individual. A partir de diversas isotopías presentes en el discurso, el lector puede identificar su conciencia con la de un determinado contexto de comunicación.

Ahora bien, al volver sobre el presente objeto de estudio, al momento de poner en relación el mundo prefigurado en el que se establece la historia de amor entre Efraín y María, es decir la segunda mitad del siglo XIX, es necesario caracterizar el momento político y social del país.

Köning[44] plantea que durante un periodo de aproximadamente un siglo (desde 1750 hasta 1856), la Nueva Granada atraviesa por un periodo altamente significativo que estableció al nacionalismo como fenómeno análogo y altamente influyente en el desarrollo político y social del país, este proceso se denomina modernización. Dicha transformación que afrontó la Nueva Granada se debió a diversos factores entre los cuales se pueden considerar las influencias internas de desarrollos insuficientes en ámbitos como el religioso y el social; y en influencias externas como el alto grado de modernización de estados europeos que sólo expusieron con mayor claridad el déficit del propio país. El mencionado fenómeno del nacionalismo también fue influido por otros factores como las dificultades de identidad y legitimación, por lo cual en la estructuración del proyecto de una conformación de Estado y de Nación, ambos conceptos no coincidían como realidades llevadas a término sino como procesos a futuro. Así se expresa François-Xavier Guerra al respecto:

> Una nación moderna, por lo tanto, no es un ser atemporal, que existe siempre y en todas partes, sino un nuevo modelo de comunidad política. Modelo en un doble sentido: en primer término como arquetipo, como algo de orden ideal, que sirve de referencia para el pensamiento y para la acción en tentativas siempre inacabadas para inscribirlo en lo real. En segundo término, como un conjunto complejo de elementos vinculados entre sí (en nuestro caso, como una combinatoria inédita de ideas, imaginarios y valores y, por consiguiente, de comportamientos) que conciernen a la manera de concebir una colectividad humana: su estructura íntima, el vínculo social, el fundamento de la obligación política, su relación con la historia, sus derechos.[45]

Como se ve, el tiempo del autor de María, es un tiempo de transición. La consolidación de un estado-nación está lejos de afirmarse como una realidad. Más allá de los proyectos a futuro, la realidad de la época implica no sólo un choque con los pensamientos conservadores y dependientes del pasado, sino con todas las nuevas perspectivas de organización social y política, con la identidad

---

[44] KÖNIG, Hans-Joachim. *En el camino hacia La Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856.* Traducción del alemán: Dagmar Kusche, Juan José de Narváez. Bogotá: Banco de la República, 1994.

[45] GUERRA, François-Xavier. *La nación en América Hispánica. El problema de los orígenes.* En *Nación y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

naciente de los estados soberanos, y en fin, con el cúmulo de situaciones de la compleja realidad de aquel tiempo.

A partir de la paulatina importancia social que lo criollos como grupo social fueron ganando, y de su posterior preocupación por subsanar la brecha entre el atraso económico del país y la posibilidad que había de aprovechar efectivamente los recursos del mismo (de la cual era directamente responsable España), surge la constitución de un patriotismo rebelde que termina por instaurar un Estado propio y libre. Sin embargo, ante la influencia colonial que constituía aún una amenaza, surgió la necesidad no sólo de defender el territorio nacional, sino de convencer a la población de la legitimidad de dicho Estado. Pero una vez el país estuvo liberado del peligro de España, las diferentes regiones se enfrascaron en diversas pugnas que llevaron a cabo la desmembración de La Gran Colombia. A esto, nace la Nueva Granada un Estado cuyas fronteras fueron respetadas por sus vecinos, no obstante una desintegración social de la regiones que la conformaban no permitían hablar aún en términos de Nación. Así, algunos grupos de la alta sociedad neogranadina advirtieron del estancamiento del país en diferentes aspectos: político, social, económico, entre otros; y plantearon proyectos que intentaban superar los sistemas cerrados de las haciendas por otros de mayores perspectivas como los sistemas de comercio. Todo esto partiendo de los modelos avanzados de las naciones europeas.

Colom González[46] recuerda que la ciudadanía propuso una liberación de intervenciones de estamentos, gremios, castas, entre otros. Bajo el estandarte de la igualdad de derechos del ciudadano y de la centralización de grandes cantidades de población en las urbes, el proceso de la constitución de un Estado-Nación empezó a rendir frutos en algunas zonas del territorio con lo cual surgió

[46] COLOM GONZÁLEZ, Francisco. *Narrar la Nación* en Revista S, n. 1, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2007.

una brecha entre estos grupos cuya élite era reconocida social y económicamente y los demás grupos que no gozaban de estos beneficios.

Teniendo en cuenta tales generalizaciones, se entiende la novela *María* como una configuración que da forma simbólica a las preocupaciones más profundas que rondaban el mundo existencial de aquellos seres que por entonces habitaban el territorio nacional en el que el Estado no acababa de encontrar su forma en unas instituciones aún debilitadas por los diferentes y convulsionados acontecimientos políticos, sociales y económicos vividos a lo largo del siglo XIX. Desde este presente histórico, desde la refiguración de la obra, surge la pregunta que plantea cuál es el sentido profundo que emerge de dicha configuración.

Es posible, pues, plantear que en la novela de Isaacs, la muerte de María y su imposibilidad por superar las desavenencias que la alejaron cada vez más de su objeto de deseo, representa la metáfora de una realidad más amplia, la realidad de un Estado y de una Nación que por aquellas épocas cancelaba unas formas de ser y de pensar, heredadas de una sociedad patriarcal, conservadora y feudal y entraba en un proceso de consolidación de una modernidad política y social que desde allí se vislumbraba.

Si se retoma lo dicho en los capítulos anteriores, se entiende a los dos personajes protagónicos como construcciones representativas del mundo prefigurado. Como se ve, la realidad del territorio vive una transición entre dos órdenes sociopolíticos: una organización conservadora, anacrónica y que demostraba la necesidad de ser superada; y otra que se opone y representa una transformación hacia un orden liberal y moderno.

Gracias al análisis que se ha llevado a cabo, es posible relacionar a la pareja de héroes con dichos ordenes sociales. María es la representación del orden arcaico, enfermo y aislado del mundo. Como heroína moderna, María está configurada

bajo la figura de la fatalidad. La idealización de la que es objeto por parte de su amado sólo confirma la imposibilidad de entender al personaje desde otra perspectiva. Una vez superada la idealización (suspendida o apaciguada por la separación), la vida de María se termina y se entiende, a partir de ese momento, como un recuerdo que produce profunda nostalgia, pero que se entiende como muerte necesaria, para las posibilidades de los que siguen su vida. En sus últimos días, María se expresa a Efraín a través de cartas:

> "Pero, ¿a qué afligirte diciéndote todo esto? Si vienes, yo me alentaré, si vuelvo a oír tu voz, si tus ojos me dicen un solo instante lo que ellos solo sabían decirme, yo viviré y volveré a ser como antes era. Yo no quiero morirme; yo no puedo morirme y dejarte solo para siempre".[47]

El personaje despojado de su manto de perfección en el paraíso ideal, se consume por la enfermedad que lleva desde siempre. Es obvio que la organización feudal y conservadora que representa la heroína se resiste a partir, pero que en un mundo cambiante y de necesidades diferentes sabe que no tiene posibilidades de existir. Como se consolidó en el capítulo 2, María está en desventaja con relación a Efraín porque no tiene las competencias necesarias para afrontar la realidad desde otra perspectiva. Mujer, tímida, ensimismada e idealista, María sólo puede afrontar las situaciones bajo los preceptos que los otros personajes más fuertes le impongan. La fuerza de María es sólo ideal, y en el mundo moderno, éste se diluye inevitablemente.

Bajo esta perspectiva, es necesario entender a Efraín como la representación de una orientación sociopolítica diferente. Si bien es cierto, el héroe no se caracteriza por la autonomía total y el saber último, sí se percibe en él, no al individuo derrotado por el medio, sino al individuo que acepta un cambio y que lleva a cabo una transformación. La fuerza del personaje no se basa únicamente en el idealismo amoroso sino en las posibilidades de su posición social, su ilustración y su pensamiento reflexivo. Las obligaciones que recaen sobre Efraín diseñan su

[47] ISAACS, Jorge. María en Obras Completas Vol. 1. Bogotá: Universidad del Valle, Universidad Externado de Colombia, 2005. Pág. 297.

mundo en aras de un mundo moderno y éstas no le permiten permanecer en el idealismo apasionado de su amor idílico sino que lo empujan al mundo exterior.

El viaje de Efraín como héroe moderno le planteará el conocimiento de un mundo sociopolítico de nuevas relaciones que éste afrontará. Efraín es la transición a esta modernidad que toca las puertas de su paraíso terrenal.

Como se ve, pues, al llevar a cabo una mirada comparativa de la pareja heroica de la novela, se identifica una brecha o tiempo de ruptura que se configura a través de las diferentes construcciones de los personajes, sus acciones y las consecuencias o sanciones que reciben al final del relato. Se entiende entonces como Bruner[48] lo refiere, que la narración plantea problemas y no soluciones, nos habla de situaciones de crisis y no de refugios. El paulatino paso a la modernidad que se lleva a cabo en nuestro territorio será representado por la fatalidad del amor frustrado entre María y Efraín.

3.2 HISTORIA Y FICCIÓN

En diversas lenguas europeas el término historia es uno solo para definir "lo que ha sucedido realmente" y "el relato de esos acontecimientos". Esto más que una simple coincidencia puede representar el hecho de que existe una copertinencia en el acto de contar la historia y ser parte de ella. Es decir que si es posible demostrar que el tipo de existencia en el que se halla el discurso narrativo es la propia condición histórica, se resolvería el problema de la dimensión referencial.

Para salvarse de que sólo la Historia se caracteriza por una pretensión referencial, Ricoeur[49] cree en la necesidad de plantear que toda narración, de algún modo, tiene tal pretensión; así que contra el pensamiento positivista, es necesario acercar más la Historia a la ficción y reconocer el aspecto mimético de cualquier

[48] BRUNER, Jerome. Pourquoi nous racontons-nous des histories? París: Pocket, 2005. Pág 72.
[49] RICOEUR, Paul. *Para una teoría del discurso narrativo* En *Historia y Narratividad.* Barcelona: Paidós, 1999.

tipo de ficción. Por lo tanto el derrotero de la discusión está guiado por esta conjunción que establecen la ficción y la mimesis en el discurso narrativo.

Resulta claro que el relato de ficción y el relato histórico tienen una pretensión diferente de la realidad. La investigación histórica necesita de fuentes de verificación o falsación. Por su parte, el relato de ficción se basa en la imaginación o archivo del relato de ficción. La actividad imaginativa no enfrenta ninguna fuente. La imaginación no trata con hechos.

En cuanto a ficción y mimesis, es posible recordar la argumentación de Aristóteles en *Poética*[50]. Allí se plantea a la tragedia como Poíesis fundamental y a la esencia de ésta como el Mythos. El objeto del poema trágico es la mimesis de las acciones humanas. Con el término Mythos se designa al rasgo discursivo que tiene el poema. Además, recuerda que el poema es una obra con estructura de trama producto de la fantasía. La poíesis consiste en aquel conocimiento del que el poeta hacía uso para elaborar una historia a partir de un mito. Se entiende por mimesis una imitación, pero Aristóteles planteaba una imitación creadora. "Imitación" porque el concepto permite distinguir entre el arte humano y el de la naturaleza. La mimesis no es una duplicación de lo real: en la tragedia, los hombres eran mejores de lo que en verdad eran, en la comedia sucedía lo opuesto.

Ricoeur quiere rescatar el mythos y la mimesis de Aristóteles para plantear un paradigma de la función referencial en la ficción en general. La cuestión podría basarse en cómo es concebido el concepto de imagen: una réplica exacta de la realidad. Ricoeur afirma que esto sucede debido al sentido común del que

---

Ricoeur observa que es importante aclarar dos aspectos: 1) No debe entenderse el proceso de escritura como algo ajeno a la investigación histórica; y 2) el texto histórico siempre tendrá una pretensión de la verdad; aun cuando comparta elementos con el texto literario (el estatuto de los símbolos), el histórico siempre intentará equivaler a los acontecimientos efectivos de lo real.

[50] ARISTÓTELES. *Poética*

hacemos uso cuando hablamos; entendemos la imagen de lo que hablamos como una réplica física o representación mental. El problema salta a la vista cuando se sabe que un dato ficticio carece de referencia; por tanto en la teoría de la imaginación debe hacerse una diferenciación entre la imaginación productiva y la reproductiva, pues una cosa es la ausencia y otra la irrealidad. Es, pues, evidente que la ficción no se refiere a un modo reproductivo que hace referencia a una realidad dada, sino a un modo productivo, pues la establece.

De esta manera, se entiende que el texto novelado tiene una referencia a lo real en cuanto a que inevitablemente está vinculado con la cultura. *María*, como ya se ha visto, se halla enmarcada en un ámbito histórico, social y cultural. En este sentido, los dos niveles de la imaginación que propone Ricoeur[51], la utopía y la ideología ayudan a establecer un vínculo más estrecho entre los mundos prefigurado, configurado y refigurado. Mediante el establecimiento de utopías que establecen no sólo mundos posibles sino realidades en proceso de concretización, es posible entender el momento de crisis que convoca al héroe de la novela. El viaje a Londres de Efraín y las expectativas que tienen de él su padre y su familia, conforman una visión esperanzadora del futuro social.

Además la ideología corrobora la representación que el texto propone de los puntos de vista e inclinaciones políticas que los defensores de la tradición y los seguidores de una nueva relación de sistemas sociales. Efraín y María son héroes que, en la encrucijada de vientos de cambio, son representados como referentes de una problemática particular del territorio del país en el siglo XIX: la transformación que el país enfrentó invariablemente (representada en la continua necesidad de ilustración que tiene Efraín a partir de las obligaciones familiares), las esperanzas que los nuevos sistemas plantearon y las tradiciones obsoletas que debieron ser reformuladas o erradicadas en pos de un nuevo orden

[51] RICOEUR, Paul. *La ideología y la utopía: dos expresiones del imaginario social* En *Del texto a la acción,* traducción de Pablo Corana. Buenos Aires: FCE, 2000.

(planteadas claramente con el mal heredado que aqueja a María, su sufrimiento y muerte).

3.3 MIMESIS I, II Y III

Para Ricoeur[52], la teoría de las tres mimesis y algunos conceptos de mundo del texto y temporalidad reiteran el carácter trascendente del texto y de mediador. Esta mediación se presenta en primera instancia entre el antes y el después, es decir entre la realidad precedente al texto y la refigurada a partir de su lectura. El mundo que presenta el texto forma parte de un proceso que va en dos direcciones: la mimesis I, de donde extrae su sentido básico; y la mimesis III hacia los individuos que se apropian de dicho sentido mediante la lectura del texto. Dichos procesos se basan en algunos conceptos aristotélicos que Ricoeur retoma, tales como mimesis y mythos. La correlación de estos conceptos hace posible la construcción de la trama, en mimesis II, a partir de la representación de las acciones inscritas en el ámbito de los mundos posibles (característica anteriormente mencionada como propia de la literatura).

Esta integración de una serie de acontecimientos en el marco de una historia perfectamente reconocible, hace posible la instalación de numerosos elementos dispares (hechos, fines, circunstancias, etc.) que obtienen una razón y un sentido al interior del relato, es decir hay una configuración de lo heterogéneo dentro de él. Además de esto, Ricoeur llama la atención sobre una tercera dimensión de suma importancia: el tiempo. Éste se manifiesta en dos niveles textuales, un primer nivel sintagmático y un segundo, paradigmático. Todos los hechos que constituyen la trama deben suceder invariablemente unos a otros, lo que compone el sintagma de la historia. En el campo de lo paradigmático, la simple sucesión de

[52] RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. Tomo I. México D. F.: Siglo veintiuno, 2000.

Aristóteles define a la tragedia como la "imitación de una praxis" y no implica la simple imitación de una acción. La "praxis" es una acción consciente, deliberada y guiada por un propósito específico. No se imita a los hombres sino a sus acciones.

acontecimientos se convierte en una totalidad significante; además, a partir de la visión retrospectiva de la narración, los hechos adquieren su verdadero sentido y su validez de pertenecer a la historia; finalmente, Ricoeur concluye que al interior de la historia narrada existe una representación del tiempo que va desde lo pasado hasta lo futuro, pero que la recapitulación propia de la voz narradora invierte el flujo natural del tiempo haciendo posible leer el final en el inicio y el inicio en el final.

En suma, mimesis II es una etapa del proceso en donde se alcanza el sentido del tiempo y del relato gracias a la manipulación de la narración. Es de recordar que mimesis II es el puente que mira hacia dos distintas direcciones: mimesis I y mimesis III. En mimesis I se encuentra la veta de conocimientos propios del lector y del autor. Ricoeur llama a estos conocimientos puestos en escena "red conceptual", un saber compartido que hace posible el trabajo de representación literaria. La red conceptual marca las competencias mínimas para establecer el sentido del texto: una comprensión práctica y una comprensión narrativa. Las referencias simbólicas que presuponen mimesis I, son necesarias para la comprensión práctica del relato. Según la cultura en la que esté inmersa la composición narrativa, ésta obedece a ciertas reglas y convenciones predeterminadas. De ahí que sea imprescindible esta compresión para entender el valor de las acciones de los sujetos del relato. La compresión narrativa presupone una comprensión práctica inicial, pero requiere una competencia narrativa específica según el caso del relato particular que posee planos de construcción propios. En otras palabras, para comprender una historia es necesario comprender los modelos culturales de los que ésta hace parte, además del lenguaje del hacer que la constituye.

Los conceptos temporales resultan ser uno de los aportes más sobresalientes de la mimesis I a la mimesis II. Ricoeur recuerda las distinciones de Heidegger de intra-temporalidad, es decir el tiempo de la existencia, el eterno ahora; de

historicidad, es decir cuando los acontecimientos adquieren sentido a partir de una organización y reflexión precedentes; y el de temporalidad, la dimensión más profunda que abarca desde el presente, tanto el pasado como el futuro.

En cuanto a la mimesis III, ésta es la recepción que se tiene del texto, la interpretación del acto de lectura y la posterior configuración de la realidad a través de la lectura del relato. Mimesis III es el encuentro entre el mundo del lector y el mundo del texto; además, entre el tiempo configurado del relato y el existencial del lector. Esta es la finalización de un proceso profundamente dinámico y por tanto su caracterización icónica (de haber alguna) no debiera ser cerrada sino abierta, a manera de tirabuzón, y ejemplificaría lo trascendente en el texto. A partir de las teorías de la recepción de Iser y Jaus, Ricoeur plantea que el lector ejecuta las instrucciones que el texto contiene. Así, el mundo del texto y las expectativas del lector se fusionan para lograr acceder al sentido y a las referencias del texto. De aquí es posible subrayar la importancia que la hermenéutica de Ricoeur otorga al mundo del texto sobre cualquier intención que el autor haya concebido, puesto que, como es lógico, el texto las rebasa.

María logra demostrar cómo no sólo conserva una importancia capital en las letras colombianas por su riqueza estética, sino que además es posible que sea leída a partir de nuevas visiones de mundo que tienen por horizonte entenderla como un acontecimiento cultural que representa un eslabón más en la construcción de Nación que los colombianos hemos estado procurándonos para reafirmar y entender nuestra identidad como parte de un colectivo.

A modo de cierre, para Ricoeur, el texto como mediación remite necesariamente a la realidad; es mimético, lo cual significa que es una representación y no la

Recordemos las "frases narrativas" de Danto como elemento mínimo de lo narrativo. Éstas se refieren al menos a dos acontecimientos separados en el tiempo. El acontecimiento toma forma en el futuro, cuando existe un espacio de tiempo que haya ayudado a configurarlo. Pese a que exista una descripción integral y completa, sólo con el tiempo se puede establece su historicidad.

realidad misma. Si bien las claves y leyes del mundo de ficción no corresponden a las del nuestro, el texto presupone un nivel de experiencia y conocimiento de la realidad para que el acercamiento al sentido de éste sea posible. En cuanto al tiempo, éste resulta el quid para la interpretación de los textos debido a que hace posible la apropiación del sentido en la conciencia individual y social.

Cerramos este trabajo planteando esta hipótesis de lectura, hipótesis sustentada en el análisis semiótico realizado a la obra en el que pudimos dilucidar dos pares de oposiciones, en el eje del amor frustrado se enmarca la enfermedad y la muerte, propias del personaje supeditado a otras voluntades; en el eje opuesto un amor realizado que se caracteriza por el dinamismo y la autonomía de la salud y la vida. Ante esta brecha se presenta la añoranza por un mundo que ya nunca más será lo que fue, de ahí la nostalgia y muerte de una concepción de mundo para que una nueva posibilidad florezca, dando paso a la entrada del proyecto de Estado-Nación hacia una modernidad política y social que aún hoy no termina de consolidarse.

CONCLUSIONES

La consolidación de la figura del héroe en la literatura moderna, y más específicamente en los textos novelados, se debe entre otras razones a la flexibilidad que el género le permitió a los autores, a sus historias y enfoques y, en fin, a todos los componentes narrativos fundamentales de la novela.

A través de la paulatina evolución de las sociedades, la novela resulta ser una de las expresiones narrativas que mejor sabe adaptarse a la cada vez más compleja cultura humana. El héroe que caracteriza tales relatos se va despojando de los mantos mesiánicos de su tradición mítica para ganar una profunda matización de su individualidad. Sin embargo conserva un aura que le diferencia del conjunto aun en su más anónima sencillez; la figura heroica como enviada de la divinidad o como producto de la sociedad representa el aviso que las narraciones llevan a cabo de una disyuntiva. Estas situaciones aun en sus versiones más modestas dan cuenta del carácter problematizador del relato y de su héroe que porta la bandera de un tiempo y un espacio específicos. El héroe de la novela moderna es portador de rasgos que las transformaciones de la cultura le han exigido. En este sentido, la figura del héroe resulta ser una representación vital en el análisis del relato, independientemente del carácter del estudio que se intente llevar a cabo.

Por otro lado, el enfoque del análisis del texto resulta ser de extrema importancia. Surgen los modelos planteados por la semiótica del discurso que proponen esquemas que logran dar cuenta de las relaciones profundas de los diversos componentes de, en este caso, la novela. El enfoque semiótico no sólo ofrece un riguroso estudio de las estructuras profundas del texto sino que además entiende al texto como un fenómeno dinámico y complejo que obedece a una visión particular de mundo de una cultura dada. Rosales afirma que "…las prácticas semióticas poseen elementos que evidencian diversos aspectos relacionados con

el modo de actuar de las gentes en una cultura puntual."[53] La literatura entendida como una representación de la cultura propone un fértil territorio de estudio semiótico.

En la particularización del análisis semiótico en *María* de Jorge Isaacs, se demuestra que la novela es la pugna entre dos mundos: un mundo regido por la muerte y el olvido; el otro por la esperanza y el amor. Gracias al análisis de las modalidades de los actantes, Efraín y María, como protagonistas del texto, se caracterizan como personajes apasionados en el mundo de la idealización. Los discursos, las descripciones y las acciones que llevan a cabo los héroes de la novela se rigen por un querer desproporcionado ante otras modalidades entre las que brillan por ausencia, ante todo, el poder entendido como acción. Pues ni María, ni Efraín otorgan a sus abstracciones o discursos interiores la posibilidad que se plasmen en el mundo inmediato de la realidad, en la novela. Por ello, el llanto, la enfermedad y la muerte son algunos de los caminos que María recorre, constituyéndose así en la caracterización más clara del ideal romántico, frente a la pugna entre su deseo y la norma, el personaje se consume de manera trágica. Efraín, por su parte ajeno a cualquier resolución, sigue el rumbo que le otorgan y, a su regreso, sólo puede llorar por la separación final de su amada y de su ideal. Tiempo después, aún sentirá profunda nostalgia por la muerte de María, como si el personaje expresara la dificultad que le significa seguir adelante con el futuro tan prometedor que le fue asignado.

En la caracterización de las oposiciones fundamentales que plantea el texto, se han planteado dos visiones de mundo que se conjugan en la novela. Por una parte está el mundo regido por la muerte y el abandono. La visión estática de las situaciones que provee esta perspectiva es condenada, pues el conformismo

[53] ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'Autre dans le dicours éducatif universitaire en Colombia. Analyse sémiotique. Tesis doctoral en Ciencias del lenguaje, de la autoría del profesor de la Universidad Industrial de Santander José Horacio Rosales Cueva en Revista S. n.1. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2007. Págs. 201-204.

envuelve en el hálito del olvido toda esperanza. Por otro lado, el mundo que más que ser idealizado se logra concretizar con el amor y el dinamismo, obedece al punto de vista del optimismo y la esperanza de un futuro prometedor que perduran.

Además de los alcances de la explicación semiótica, a partir de la teoría hermenéutica se logró demostrar que una refiguración basada en el enfoque de las postulaciones del Estado-Nación resulta necesaria. La novela plantea un momento de ruptura que exige la aparición de un héroe dispuesto a hacer posible el paso a un nuevo orden, un héroe moderno que hace parte del mundo, inmerso en él, y que no puede entenderlo por completo y del cual se siente escindido.

Desde una perspectiva histórica es necesario admitir a *María* como un relato que conforma la cultura. El proceso de configuración de la identidad nacional aparece como una transformación continua que desde el siglo XIX intenta responder a la pregunta de qué es ser Nación en nuestro país. La coyuntura que se da al interior de María no es otra que la continua disyuntiva del colectivo en busca de un puente que acorte la brecha entre la acción y el ideal, entre lo concreto y lo abstracto, entre el Estado y la Nación.

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGAS, Germán. *A propósito de Jorge Isaacs y su obra* En Genio y Figura de Jorge Isaacs. Bogotá: Norma, 1989.

ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único*. Taurus: Barcelona, 1999.

ARISTÓTELES. Poética

BAJTÍN, Mijail. *Las Formas del Tiempo y del Cronotopo en la Novela* En *Teoría y Estética de la Novela*. Taurus: Madrid, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Vindicación de la María de Jorge Isaacs* En El café Literario N.51, Vol. IX, Sept.-Dic. Bogotá, 1987.

BRUNER, Jerome. Pourquoi nous racontons-nous des histories? París: Pocket, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

--------. *Las máscaras de Dios.* Madrid: Alianza, 1991.

COLOM GONZÁLEZ, Francisco. *Narrar la Nación* En Revista S, n. 1, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2007.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos, 1997.

CRISTINA, María Teresa. *La poesía de Jorge Isaacs* en Revista Casa Silva n. 9. Bogotá, 1996.

-------- *Las ediciones de María* En Gaceta n. 26-27. Bogotá: Colcultura, abril de 1995.

-------- Prólogo a la novela *María*. Bogotá: Arango-El Áncora, 1989.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1974.

FLOCH, Jean-Marie. *"Fuera del texto no hay salvación" El enfoque semiótico* En *Semiótica del marketing y comunicación.* Bajo los signo, las estrategias. Barcelona: Paidós, 1993.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro. *Jorge Isaacs*. Bogotá: Procultura, 1987.
ISAACS, Jorge. María en Obras Completas Vol. 1. Bogotá: Universidad del Valle, Universidad Externado de Colombia, 2005.

GUERRA, François-Xavier. *La nación en América Hispánica. El problema de los orígenes.* En *Nación y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997.

KÖNIG, Hans-Joachim. *En el camino hacia La Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750 a 1856.* Traducción del alemán: Dagmar Kusche, Juan José de Narváez. Bogotá: Banco de la República, 1994.

LÓPEZ MICHELSEN, Alfonso. *Ensayo sobre la influencia semítica en María* En *El quehacer literario*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.

LUKÁCS, Georg. *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela.* México D.F.: Grijalbo, 1971.

McGRADY, Donald. Edición, prólogo y notas de la novela *María*. Barcelona: Labor, 1970.

MEJÍA, Gustavo. Prólogo, notas y cronología de la novela *María*. Caracas: Ayacucho, 1978.

PAVEL, Thomas. El Pensamiento de la Novela, traducción castellana de David Roas Deus. Barcelona: Gallimard, 2005.

PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá: Plaza y Janés, 1998.

RICOEUR, Paul. *Explicar y comprender* En Del texto a la acción, traducción de Pablo Corana. Buenos Aires: FCE, 2000.

-------- *Para una teoría del discurso narrativo* En *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.

-------- La ideología y la utopía: dos expresiones del imaginario social En Del texto a la acción, traducción de Pablo Corana. Buenos Aires: FCE, 2000.

-------- Tiempo y Narración Tomo I. México D.F.: Siglo veintiuno, 2000.

ROHDE, Edwin. En PAVEL, Thomas. El Pensamiento de la Novela, traducción castellana de David Roas Deus. Barcelona: Gallimard, 2005.

ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'Autre dans le dicours éducatif universitaire en Colombia. Analyse sémiotique. Tesis doctoral en Ciencias del lenguaje, de la autoría del profesor de la Universidad Industrial de Santander José Horacio Rosales Cueva en Revista S. n.1. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2007.

VALDERRAMA, Pedro Gómez. Tomado de *Jorge Isaacs, su María, sus luchas*, Carlos Arturo Caicedo (compilación crítica). Medellín: Lealón, 1989.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. Berkley: University of California, 1957.