ANALISIS TEXTUAL DEL 
CAPITULO I DE MARIA

Por Mauricio Vélez Upegui

A 131 años de haber sido publicada, María de J. Isaacs se resiste a cerrar su 
obra artificial de obra abierta. Con las herramientas teóricas que ofrece el análisis 
textual propuesto por R. Barthes se propone un nuevo recorrido de producción 
significante. El autor de este artículo nos advierte que la lectura aquí practicada es 
la del detalle.

Palabras claves: La María, análisis de producción textual, lectura.

Il y a 131 ans, María de J. Isaacs était publié. Aujourd'hui encore ce roman, prétendant 
a un titre d'œuvre ouverte, s'offre à différents parcours interprétatifs. L'auteur de cet 
article, fort des outils théoriques que propose R. Barthes, présente un parcours 
programmatique d’un chapitre de cette œuvre colombienne.

Mots-clés: La María, analyse de production textuelle, lecture.

One hundred and thirty one years after its publication, María by J Isaacs is still a 
novel open to multiple interpretations. The theoretical tools proposed in R. Barthes’ 
s text analysis provide new path to a significant production. The author of this article 
informs us the reading herein carried out, is that of detail.

Key words: La María, analysis of textual production, reading.
A caso forma parte de los textos literarios que sobreponen la implacable sanción del tiempo, el hecho de que de ellos, no obstante todo lo dicho, todavía pueda seguirse hablando, todavía puedan seguirse ensayando modos de abordaje, no entrevistos ni con mucho en el momento primero de su producción. De *Maria*, de Jorge Isaacs, tanto se ha escrito y sobre tantos tópicos que pareciera no haber cabida para uno más; para uno que estuviese espolleado por el deseo de seguir explorando y explotando, no sin cierta torpiedad, el plural de su sentido. Sin embargo, a 131 años de haber sido publicado, *Maria*, ahora en otro espacio y en otro tiempo, se resiste e inhibirá - por así decirlo - su *voluntad* referencial, se resiste a cerrar su *talante* artificial de obra abierta.

Por lo tanto, el deseo de este trabajo no es otro que el de actualizar, con las herramientas teóricas que proporciona el análisis textual concebido y practicado por Roland Barthes1, esa condición de renovada productividad de la que hemos presuponer en una novela como la de Isaacs. Con otros términos: afectos a la noción de texto en tanto que producción y no en tanto que producto, y afectos además a la idea de que el texto es abier- to, no porque suscite múltiples lecturas a múltiples lectores cuanto porque suscita múltiples lecturas a un mismo lector, queremos asumir un solo capítulo de María, uno solo (el capítulo I), y constatar en él su condición de apertura textual. Así creemos renovar una sutila concepción, igualmente formulada por Barthes2, según la cual las investigaciones modernas que nacen en el seno de las disciplinas humanas como la lingüística encuentran una razón de ser cuando logran extender sus arduas conquistas conceptuales a los objetos culturales del pasado.

Pues bien, no siendo el análisis textual un método en sentido estricto sino más bien una forma de acercamiento lexicográfico que se propone reconocer el valor diferencial de los textos literarios, nos acercaremos a las tres reglas de manipulación que Barthes reclama, a saber:

a) Cortar la superficie discursiva del texto elegido en pequeñas unidades de lectura (lexías), sin más criterio de segmentación que el mismo que impone su orden de contiguidad. Entonces, si la división recae sobre el signifi- cante, el análisis ha de recaer sobre el significado; análisis de tanto mayor fecundidad cuanto más densa se revele la unidad de lectura segmentada.

b) Proponer, respecto de cada lexia, no sólo los sentidos seguidos o connotados (en términos cuantitativos, pues la idea es que toda connotación tiene por medida el infinito del lenguaje), sino, sobre todo, los códigos de acuerdo con los cuales esos sentidos son plausible. Se entenderá por código un "campo asociativo, una organización supratextual de nociones que impone una determinada idea estructural"1. Entre otros, tomaremos en cuenta los siguientes: código de la comunicación: que marca la relación direccional entre los elementos comprometidos en la instancia de enunciaciación de los textos; código de las acciones; que organiza los haceres en grupos lógicos mayores y a los cuales puede darse el nombre genérico de secuencia; código cultural: "código del saber, o más bien de los saberes humanos, de las opiniones públicas, de la cultura transmitida por el libro, por la enseñanza, y en forma más general, más difusa, por lo social; ese código tiene como referencia el saber en cuanto corpus de reglas elaboradas por la sociedad"2; sub-códigos de este código serian: el científico, el retórico, el cronológico, el gnóstico, el historico, etc.; código simbólico: gracias al cual el discurso, de manera indirecta, deja entrever dimensiones de la realidad no manifestables de modo directo; y código semántico: que ayudar a definir la sustancia sémica de una atmósfera psicológica o natural, de un carácter y de una filosofía de vida.

c) Recorrer linealmente la disposición sintagmática del discurso, de suerte que se practique, no una lectura tabular, es decir, una lectura que conjuga lo que se halla disperso en lugares discontinuos del relato, sino una lectura programática, esto es, una lectura que lleva por propósito vivir la diseminación del sentido.

En suma, análisis textual quiere de-
ciclo de corte del texto en fragmentos (o una puesta en duda de la noción ideológica de totalidad); quiere decir determinación de significaciones virtuales (pero sin desesperarse por la ausencia de una verdad última de sentido); y quiere decir recorrido lineal de lectura (que redimensiona, no una práctica del consumo burgués, sino una práctica de relectura improductiva).

En suma, análisis textual (...) quiere decir recorrido lineal de lectura (que redimensiona, no una práctica del consumo burgués, sino una práctica de relectura improductiva).

No se nos ocultan las limitaciones que acarrea esta forma de trabajo: renuncia a estructurar analíticamente la lectura en grandes masas, imposibilidad de especificar sentidos dominantes, dificultad para abstraer inferencias proposicionales a partir de procedimientos contrastivos, etc.; pero aun así, queremos ensayar (con todo el carácter provisional que encarna esta acción verbal) la aproximación textual a uno de los capítulos de *María*, no sin desconocer el hecho de que muchos de los sentidos pueden ser olvidados o siquiera planteados.

En seguida transcribimos el capítulo I con sus correspondientes segmentaciones en lexías, numeradas a partir del número 1:

1. "ERA YO NIÑO AÚN CUANDO ME ALEJARON DE LA CASA PATERNAL..."

Este primer enunciado marca de manera explícita el sujeto ficticio que habrá de responsabilizar de la historia contada: un yo narrador, representante, en el plano artístico-literario, de la figura del autor real; al mismo tiempo, ese yo matiza la extensión de su referente: un yo actor que desde ya empieza a existencializarse en el discurso y merced al discurso del cual hace uso. ¿A quién dirige su discurso? Se mejanza pregunta, que sustentaría un primer enigma, no puede ser resuelta todavía. Con todo, la posibilidad misma de que se la formule contribuye a configurar un subcódigo a caballo del código proaireítico (o de las acciones) y del código cultural; subcódigo que, con Barthes, podemos llamar hermenéutico. Sea como fuere, tenemos los términos de un código de comunicación, uno en presencia y otro en ausencia.

Dicho yo, en función de embriague de la comunicación, está inmediatamente antecedido por el imperfecto *era* y colocado en situación de proximidad relativa con un elemento de función adverbial - *cuando* -. Ambas expresiones, que connotan una coordena
da temporal, están allí, en la serie sintagmática, para hacer saber de una cierta transformación histórica: el yo niño de otrora (indefinido), paciente de acciones ejecutadas por terceros cercanos presupuestos, no es ahora el narrador-actor que va a ser agente de algunas de sus acciones. Diríase que es el mismo y es otro, otro en devenir (código semántico; ref.: semántica de las locuciones temporales).

Además, el enunciado incluye la primera mención de una acción - *alejaron* -, la misma que configura (o empieza a configurar) el primer trazado secuencial del relato. Ella no es más que la antítesis de la acción implicada *acercar* (código retórico). Por lo tanto, la acción implicada y la acción manifiesta, sombra y luz de un campo referencial común, entrañan, por extensión metonímica, un fuerte halo de condensación significativa: de un lado, anticipan el principio de repetición accional que va a vertebrar el relato, y, de otro, inducen al lector a reparar en los contrarios virtuales de las distintas situaciones diegéticas. Si no fueran porque puede parecer un abuso del código simbólico, se nos antojaría pensar que, desde la primera acción, la diégesis habrá de atender a una lógica de composición fundada en el paralelismo antitético (felicidad vs desgracia, esperanza vs desesperación, acercamiento vs distanciamiento, campo vs ciudad, etc.).

En el enunciado nominal *casa paterna*, claro registro de un código cultural, es menester oír resonar, no el sentido obvio de una casa calificada mediante esa piel reactiva del lenguaje que es todo adjetivo, sino más bien el denso sentido de una casa histórica
damente socializada, de una casa civilmente jerarquizada por la figura hegemónica y dominante del padre. Casa ordenada patrilíneralmente y ordenadora (*me alejaron*) de conformidad con los dictámenes del padre. De suerte que casa paterna vendría a cubrir una constelación de significados: casa del saber, del poder, del hacer, del deber y del querer (código cultural, subcódigo social).
2. "PARA QUE DIERA PRINCIPIO A MIS ESTUDIOS EN EL COLEGIO DEL DOCTOR LORENZO MARÍA LLERAS, ESTABLECIDO EN BOGOTA HACIA POCOS AÑOS"

Este enunciado, y el incidental que le acompaña, tienen por función catalizar (justificar) la acción cardinal de la secuencia que empieza a imponerse en la disposición argumentativa del relato. Ellos, pues, son expresión de una finalidad (código de las acciones). Ahora bien, toda finalidad, a su vez, connota una filosofía de vida (código semántico): aquella según la cual nada se debe hacer sin intención y sin resultados. En una palabra, una filosofía de la vida progresista (código cultural; ref.: vieja promesa del proyecto ilustrado). Tan cierto es esto que el enunciado define el objeto directo de la finalidad misma: mis estudios. Así dicho, gravita el sentido de que en la base del progreso se encuentran los estudios; o, dicho de otra manera, gravita la idea de que (y repárese en el posesivo mis) sólo si se estudia se puede progresar... en la escritura. Idea en la que, como en caracola, resuena la concepción de la escritura como norma (neoclasicismo), y no como rapto de inspiración sobrenatural (romanticismo).

Que no pase en silencio el enunciado del doctor Lorenzo María Lleras. En principio porque connota una semántica del rango social, o cuando menos porque arroja una antropomórfica altamente civilizada. Aunque suene pleonástico, decir doctor es decir lo ya distinguido, es distinguir lo ya distinguido; por ende, equivale a participar de un rito socio-cultural que, merced a estos emblemas de tratamiento, contribuye a una separación ideológica de clases (código cultural, subcódigo ideológico). Y luego, porque la mención del nombre completo del sujeto aludido entraña una semántica del poder y de la solidaridad: la del poder que se apuntala en la designación distante y respetuosa que representa la mención del nombre propio, y la de la solidaridad entendida como la convalidación de una cosmovisión común (de la cual no se excluyan quienes así designan). En fin, la inclusión de un nombre propio en el discurso no puede menos de ser sanción de un código socio ético.

Bogotá, en cuanto informante topónico, no sólo surte un efecto pragmático de realidad sino que además surte un efecto de concentración simbólica: Bogotá-centro, Bogotá-cifra, Bogotá-sueño, etc.; lugar de tránsito y de estadía, lugar de intercambio y de acumulación, de civilización y de barbarie urbanas. Y concentración simbólica arropada menos por los dispositivos de una lógica binaria excluyente que por los dispositivos de una incluyente, donde la contradicción es animada, tolerada y fecunda. Entonces, dicho topónimo es un espacio de referencia obligatorio y constitutivamente ambivalente. A la vez que territorializa, con materias de expresión que le son propias (y que ya acen como envergaduras en un horizonte de evocación imaginario), desterritorializa con medios de expresión que le son ajenos. Su función diégética, en este punto de la secuencia, es débil, pero el lector puede intuir que cobra un insustituto valor cuando se lo contrasta con el lugar que él mismo presupone: el campo, o con un espacio cosmopolita que más adelante habrá de aparecer - Londres -.

3. "Y FAMOSO EN TODA LA REPÚBLICA POR AQUEL TIEMPO"

En virtud del código retórico, dos figuras quedan comprometidas en el enunciado: la hipérbole de voluntad universal (en toda) y la antonomasia generalizante (República). Ambas, como especificación circunstancial del adjetivo famoso, al tiempo que contextualizan el marco socio-político dentro del cual el relato alcanza verosimilitud, señalan los límites de un referente geopolítico: aquel tiempo no es otro que el tiempo de la República: tiempo alusivo de una entidad aludida. El lector, a la sazón, desemboca en una interrogación (segundo enigma del código herméneutico): ¿cuáles son los rasgos propios de aquel tiempo de la República? La pregunta podría ser contestada por el mismo de-
4. "EN LA NOCHE VÍSPERA DE MI VIAJE"

Si bien aquí hemos cortado arbitrariamente la lexía, ella pudo haberse extendido hasta el enunciado después de la velada. De ese modo se hubiera percibido la conformación de dos grupos lexémicos de valor desigual: víspera/después y noche/velada. El primero, de adherencia temporal, se inscribiría en el código de las acciones, y sería una especie de suplemento lógico-cronológico. Es decir, nos haria saber que el narrador (de nuevo reintroducido por el embaque mí, no reñeciónal al canon específico de cualquier narración, que consiste en introducir los motivos encadenados que expresan las causas y los efectos en el seno de las coordinadas antes y después. El segundo, más del lado del campo semántico, nos informa de una atmósfera psicológica: la velada nocturna. Y una velada, conforme a cierto código social, connota un espacio ritualizado, justamente el espacio de la conversación intimista, de la intersubjetividad familiar. En consecuencia, la significación inicial del enunciado casa patera, que ya encontrábamos en la lexía 1, ahora empieza a volverse obesa, henchida de otros átomos de sentido.

Pero hemos querido que la lexía contuviera sólo los enunciados que segmentáramos por una razón especial: leía así, fuera de contexto, detenta todos los arabescos de un tapui, todas las filigranas de un estereotipo simbólico. Diría que ella es un enunciado-mánd, que sirve para todo y para nada. Sin embargo, cuando el lector la exprime, el enunciado empieza a destilar toda su potencia de significación, todo su valor simbólico. Baste destacar dos lexemas: noche y viaje. El primero recorrerá, a modo de latente presagio, el destino total de las acciones más comprometidas en la diátesis; será una especie de archistigmo caracterológico de los destinos del narrador-actor (y, por supuesto, del destino de otros actores, los mismos que todavía no mencionamos porque no han aparecido en el horizonte de la historia). El segundo, entre otros significados de segundo grado, connotará los siguientes: a) el narrador es viajero, esto es, un ser itinerante, un ser cuya condición sedentaria es sólo episódica: va y viene, irá y vendrá, y en este perpetuo desplazamiento muchas cosas le acontecerán: "cruce de umbral", "viento de la ballena", desencuentro, etc. (mitologemas todos del subcódigo mítico); b) en tanto que viajero será objeto del discurso de la ausencia que otros tejerán para él: será esperado, evocado, invocado. Más que sujeto de amor, será objeto de amor por la implicación de ausencia que comporta todo viaje.

5. "DESPUÉS DE LA VELADA, ENTRÓ A MI CUARO UNA DE MIS HERMANAS, Y SIN DECIR UNA SOLA PALABRA CARINOSA PORQUE LOS SÓLIDOS SE EMBAJABAN LA VOZ, CORTÓ DE MI Cabeza unos cabellos: Cuando Salió, Habían Rodado Por Mi Cuello Algunas Lagrimas Suyas"

La lexía, regulada en su totalidad por el código de las acciones, configura una secuencia completa, es decir, dada de las tres acciones básicas que definen las fases de cualquier proceso: apertura (entró), realización (cortó) y cierre (salió). La hermana (subcódigo social de parentesco), cuyo nombre después será revelado por el narrador, se constituye en sujeto en virtud de la dislocacional intencional hacia un objeto: la cabeza de su hermano. Y más que la cabeza, es la posesión de los cabellos (de una parte de ellos) lo que espeña su acción. El cabello, entonces, objeto total a pesar de ser parte del cuerpo del hermano (código retórico), deviene elemento simbólico: es lo que puede trenzarse. ¿Acaso no deviene también objeto fético? Mucho más tarde, cuando la narración asegure la relación entre Efrain y María, este acto reaparecerá. Y no de manera unidireccional sino reciproca. Al tener de cierto reducto de saber (subcódigo...
psicoanalítico), ¿es el antecipo de una castración recíproca? ¿el antecipo de la imposibilidad de consumación del acto entre aquellos que se sabrán en trance de amar? Porque bien puede afirmarse que los términos que conforman la secuencia accional ejecutada por la hermana, son substitutos significativos que después arroparán a Efraín y a María: cada uno a su manera entrará, correrá y saldrá de la vida del otro.

6. **“ME DORMÍ LLORANDO Y EXPERIMENTÉ COMO UN VAJO PRESENTIMIENTO DE LOS MUCHOS PESARES QUE DEBÍA SUFRIR DESPUÉS. ESOS CABELLOS QUITADOS A UNA CABEZA INFANTIL; AQUELLA PRECAUCIÓN DEL AMOR DELANTE DE TANTA VIDA HICIERON QUE DURANTE EL SUEÑO VAGASE MI Alma POR TODOS LOS SITIOS DONDE HABÍA PASADO, SIN COMPRENDERLO, LAS HORAS MÁS FELICES DE MI EXISTENCIA”**

Anotaríamos que los núcleos verbales de la lexic se conjuntan entre sí para formar un discurso que llamaríamos de la carencia presentificada.

Dicho discurso, por su misma coherencia racional, no deja de tornarse extraño, habida cuenta de su inscripción en el sueño genebundo. Sueño que, por definición, adolece de una gramática particular que no es la de la razón (código cultural). No obstante, nos parece una necesidad del género la conjunción de estos dos registros. Si el contenido racional del discurso fuera despoyado de su recubrimiento onírico, el lector no tendría empacho en barruntar el final composicional del relato (algo así como: el relato va a jugar con una clara disposición paradiagnmática, vida/muerte del amor, resuelta negativamente); pero, precisamente, para a avalar el tono conjuntural, dubitativo, ambivalente del relato, es preciso no quitar al discurso ese velo de onirismo premonitorio, por lo demás corroborado por la sanación metadiscursiva (**sin comprenderlo**) del narrador.

7. **“A LA MAÑANA SIGUIENTE”**

Este enunciado, expresión cabal del código cronológico, cumple una función estructural: dispela el relato, si así cabe decir, hacia adelante, lo cataforiza, le dice al lector de una manera indirecta: “no retardemos más el encadenamiento de los hechos”.

8. **“MI PADRE DESATÓ DE MI CABEZA, HUMEDECIDA POR TANTAS LÁGRIMAS, LOS BRAZOS DE MI MADRE. MIS HERMANAS AL DECIRME SUS ADIOSES LAS ENJUGARON CON BESSOS”**

Esta lexic sintetiza (o, lo que es igual, suspende) el infinito de las lágrimas, que había ya empezado en segmentos anteriores. Más que denotar la manifestación del **natural femenino** (cosa de suyo descontada cuando impulsa una visión del mundo masculino), las lágrimas connotan, a nuestro juicio, la comunicación de lo evanescente, de lo fluido, de lo transparente. Es como si fueran el signo humano mediador que indicaría el paso de un estado a otro, ambos caracterizados por la pureza que es posible leer en la propiedad incolora de las lágrimas mismas (código semántico). Pero como quiera que son una extensión sentimental de los agentes femeninos, las lágrimas devienen el emblema caracterológico de los seres femeninos que pueblan la novela. Por ende, si se liga lo denotado y lo connotado resulta clara la configuración imaginaria de los actores femeninos: seres que lloran (transparentes) y tan puros (a semejanza del color de las lágrimas) como los seres femeninos implicados en una concepción mariana del mundo (subcódigo teológico).

9. **“MARÍA ESPERÓ HUMILDEMENTE SU TURNO, Y BALBUICIENDO SU DESPEDIDA, JUNTÓ SU MEJILLA SONROSA A LA MÍA, HELADA POR LA PRIMERA SENSACIÓN DE DOLOR.”**

En principio esta lexic constituye el punto intermedio de una secuencia abierta en la lexic 8 y que será cerrada en la siguiente, lexic 10: la misma que podría ser llamada despedido (código de las acciones).

Que María, en el orden mismo de la acción, ocupe el último lugar, no significa sino que el narrador jerarquiza la presentación de los actores. Jerarquización funcional, sin duda, puesto que revela, bajo la apuesta de un código gnórico, la actualización de una sentencia bíblica: “los últimos serán los primeros.”
En atención al código cultural que operaba en la lexía 8, María es presentada por la mirada y la voz del narrador encarnando los valores que la religiosidad judeocristiana considera como virtudes: humildad, resignación, continencia, prudencia, etc. Al mismo tiempo, la presentación está atravesada por un signo de apariencia semántica débil: mejilla sonrosada. Con todo, este signo se desempeña en su plural de sentido cuando se lo revisa a la luz de una teoría simbólica del color: el rosalado no es otra cosa que el matiz cromático resultante de la mixtura entre el rojo (símbolo de la pasión) y el blanco (símbolo de la inocencia). Ambos colores insufían el topoi de la mujer inscrita en el seno de una concepción arcádico-helénica DESDE LA CASA VIAJEROS DESEADOS; VOLVIÓ LA VISTA HACIA ELLA BUSCANDO UNO DE TANTOS SANTOS QUERIDOS: MARÍA ESTABA BAJ0 LAS ENREDADERAS QUE ADORNABAN LAS VENTANAS DEL APOSENTO DE MI MADRE.

Este largo segmento, a buen seguro, toleraría ser partido en varias unidades de lectura; pero sólo por razones de procedimiento lo consideraremos en bloque. Y de sus múltiples avenidas de significación, nos interesa señalar la que corresponde al paisaje (código semántico), pues por vez primera el paisaje ocupa un lugar notable. En tan breve espacio discursivo, elaborado con base en motivos mixtos –ya narrativos, ya descriptivos–, el narrador introduce cuatro matices naturalistas: un primer matiz, correspondiente al enunciado SENDERO GUIJARROSO, metafora sutil de un camino de vida crizado de obstáculos (código retórico); un segundo matiz, correspondiente al enunciado EL RUMOR DEL ZABALETAS, que imprime una sensación alterante y que atiende, de inmediato, aunque no menos irónicamente, el clima de abatimiento que padecen los actores; un tercer matiz, correspondiente a las colinas de la vereda, que crea, por un recurso de metaphorización, la imagen mitopéctica del umbra: espacio imaginario que separa dos mundos: el mundo dejado, caracterizado por la familiaridad y un sentimiento de seguridad individual y el mundo por venir, signado por el extrañamiento y un sentimiento de inseguridad; y un cuarto matiz, correspondiente a la expresión MARÍA ESTABA BAJ0 LAS ENREDADERAS, que suscita en el lector cierta percepción icónica del personaje: la última mirada que el narrador hace de María es la de un retrato enmarcado por la naturaleza.

Hemos llegado, mal que bien, al final de este recorrido de producción significante. Ha quedado claro que la clase de lectura practicada es la del detalle, no la de los grandes conjuntos composicionales. Como diría el propio Barthes, “no hemos procedido a una explicación del texto: hemos intentado simplemente captar el relato a medida que se construye (lo que implica a su vez estructura y movimiento, sistema e infinito)” Lo que si observamos es que esos sentidos que postulamos, y que aparecen ya desde las primeras líneas, pueden ser igualmente presentados en el desarrollo mismo de la novela. Y eso no deja de sorprender. Queda por saber si la frecuencia de aparición de un código sobre los demás no denota también algún sentido. Con todo, tal tarea ahora no puede ser realizada. Es preciso contar con el análisis de todo el texto para definir esas constantes de significación.
CITAS BIBLIOGRÁFICAS


5. Ibíd., p. 188.


NOTAS SOBRE EL AUTOR

Licenciado en Español y Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad de Medellín. Magister en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia (tesis laureada). Profesor titular de la Universidad EAFIT en el Arco de Humanidades.

Escena de María (1922)
Alfredo del Dentero, director artístico de la película María.