

ANÁLISIS TEXTUAL DEL CAPÍTULO I DE *MARIA*

Por Mauricio Vélez Upegui

A 131 años de haber sido publicada, *María* de J. Isaacs se resiste a cerrar su talante artificial de obra abierta. Con las herramientas teóricas que ofrece el análisis textual propuesto por R. Barthes se propone un nuevo recorrido de producción signifiante. 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 au titre d'oeuvre 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 oeuvre 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 herin carried out, is that of detail.

Key words: La María, analysis of textual production, reading.



A caso forma parte de los textos literarios que sobrepasan 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 entrevistados ni con mucho en el momento primero de su producción. De *María*, de Jorge Isaacs, tanto se ha escrito y sobre tantos tópicos que pareciera no haber cabida para uno más; para uno que estuviese espoleado por el deseo de seguir explorando y explotando, no sin cierta terquedad, el plural de su sentido. Sin embargo, a 131 años de haber sido publicado, *María*, ahora en otro espacio y en otro tiempo, se resiste e inhibir - 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 significativa que podemos 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 abierto no porque suscite múltiples lecturas a múltiples lectores cuanto porque suscita múltiples lecturas a un mismo lector, queramos asumir un solo capítulo de *María*, uno solo (el capítulo I), y constatar en él su condición de apertura textual. Así creemos renovar una sutil 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 *lexeográfico* que se propone reconocer el valor diferencial de los textos literarios, nos acogeremos 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 contigüidad. Entonces, si la división recae sobre el

significante, el análisis ha de recaer sobre el significado³; análisis de tanta mayor fecundidad cuanto más densa se revele la unidad de lectura segmentada.

b) Proponer, respecto de cada lexía, no sólo los sentidos segundos o connotados (en términos cuantitativos, pues la idea

que toda connotación tiene por medida el infinito del lenguaje), sino, sobre todo, los códigos de acuerdo con los cuales esos sentidos son plausibles. Se entenderá por código un "campo asociativo, una organización supratextual de nociones que impone una determinada idea estructural"⁴. Entre otros, tomaremos en cuenta los siguientes: *código de la comunicación*: que marca la relación direccional entre los elementos comprometidos en la instancia de enunciación 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,

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.

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"⁵; sub-códigos de este código serían: el científico, el retórico, el cronológico, el gnómico, el histórico, etc.; *código*

simbólico: gracias al cual el discurso, de manera indirecta, deja entrever dimensiones de la realidad no manifiestas de modo directo; y *código semántico*: que ayuda 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 conjunta 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-



cir 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*).

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 segmen-

taciones en lexías, numeradas a partir del número 1:

1. "ERA YO NIÑO AÚN CUANDO ME ALEJARON DE LA CASA PATERNA ..."⁶

Este primer enunciado marca de manera explícita el sujeto ficticio que habrá de responsabilizarse 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? Semejante 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 proairético (o de las acciones) y del código cultural; subcódigo que, con Barthes, podemos llamar hermeneúutico⁷. Sea como fuere, tenemos los términos de un código de comunicación, uno en presencia y otro en ausencia.

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

Dicho *yo*, en función de embrague 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 coordenada 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 repeti-

ción 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 fuera 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 históricamente socializada, de una casa civilmente jerarquizada por la figura hegemónica y dominante del padre. Casa ordenada patrilinealmente 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 BOGOTÁ HACÍA 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 raptó 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 arrostra una antroponomástica 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 excluye quien así designa). En fin, la inclusión de un nombre propio en el discurso no puede menos de ser sanción de un código socio-étnico.

Bogotá, en cuanto informante topónimo, 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 fecundante. 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 yacen como entrevisiones en un horizonte de evocación imaginario), desterritorializa con medios de expre-

sión que le son ajenos. Su función diegética, en este punto de la secuencia, es débil, pero el lector puede intuir que cobra un inusitado 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 hipóbole 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 hermenéutico): ¿cuáles son los rasgos propios de aquel tiempo de la República? La pregunta podría ser contestada por el mismo de-

Escena de *María* (1922)
Alfredo del Diestro, director artístico de la película



María (1922)



sarrollo diegético; pero el terminar de leer el libro, el lector comprenderá que el relato varía dichos rasgos. Acaso al actualizar la conjugación civilización/barbarie podría entrever un postulado de significación.

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 lexemáticos de valor desigual: *vispera/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 haría saber que el narrador (de nuevo reintroducido por el embrague *mi*), no renuncia 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 coordenadas *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 paterna*, que ya encontramos en la lexía I, ahora empieza a volverse *obesa*, henchida de otros átomos de sentido.

Pero hemos querido que la lexía contuviera sólo los enunciados que segmentamos por una razón especial: leía así, fuera de contexto, detenta todos los arabescos de un *topoi*, todas las filigranas de un estereotipo asimbólico. Diríase que ella es un *enunciado-maná*, 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 *vía*. El primero recorrerá, a modo de latente presagio, el destino total de los actores más comprometidos en la diégesis; será una especie de *archisigno* 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", "vientre de la ballena", *descentramiento*, 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 CUARTO UNA DE MIS HERMANAS, Y SIN DECIR UNA SOLA PALABRA CARIÑOSA PORQUE LOS SOLLOZOS LE EMBARGABAN LA VOZ, CORTÓ DE MI CABEZA UNOS CABELLOS: CUANDO SALIÓ, HABÍAN RODADO POR MI CUELLO ALGUNAS LÁGRIMAS SUYAS"

La lexía, regulada en su totalidad por el código de las acciones, configura una secuencia completa, es decir, dotada 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),



Apuntes de una representación teatral de *María* (1977)

cuyo nombre después será revelado por el narrador, se constituye en *sujeto* en virtud de la dirrecionalidad 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 espolea 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 fetiche? Mucho más tarde, cuando la narración *asegure* la relación entre Efraín y María, este acto reaparecerá. Y no de manera unidireccional sino recíproca. Al tenor de cierto reducto de saber (subcódigo



psicoanalítico), ¿es el anticipo de una castración recíproca? ¿el anticipo 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 sustitutos significantes que después arroparán a Efraín y a María: cada uno a su manera entrará, cortará y saldrá de la vida del otro.

6. "ME DORMÍ LLORANDO Y EXPERIMENTÉ COMO UN VAGO 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 lexía se conjuntan entre sí para formar un discurso que llamaríamos de la carencia *presentificada*.

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:

Dicho discurso, por su misma coherencia racional, no deja de tornarse extraño, habida cuenta de su inscripción en el sueño gembundo. 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 despojado 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 paradigmática, vida/muerte del amor, resuelta negativamente); pero, precisamente, para avalar el tono conjetural, dubitativo, ambivalente del relato, es preciso no quitar al discurso ese velo de onirismo premonitorio, por lo demás corroborado por la sanción metadiscursiva (*sin comprenderlo*) del narrador.

7. "A LA MAÑANA SIGUIENTE"

Este enunciado, expresión cabal del código cronológico, cumple una fun-

ción estructural: dispara 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 BESOS"

Esta lexía 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 descontado cuando impera una visión del mundo masculina), 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 BALBUCIENDO SU DESPEDIDA, JUNTÓ SU MEJILLA SONROSADA A LA MÍA, HELADA POR LA PRIMERA SENSACIÓN DE DOLOR"

En principio esta lexía constituye el punto intermedio de una secuencia abierta en la lexía 8 y que será cerrada en la siguiente, lexía 10: la misma que podría ser llamada *despedida* (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 apostura de un código gnómico, 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 disemina en su plural de sentido cuando se lo revisa a la luz de una teoría simbólica del color: el rosado 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 insuflan el *topoi* de la mujer inscrita en el seno de una concepción arcádico-helénica y cuya representación por excelencia es la Aurora. Sólo que el rosado - de la mejilla sonrosada - implica el establecimiento de "una correlación armoniosa entre el apetito sensual y el amor racional: un amor honesto, fundado en una virtud moral e intelectual"

10. "POCOS MOMENTOS DESPUÉS SEGUÍA YO A MI PADRE, QUE OCULTABA EL ROSTRO A MIS MIRADAS. LAS PISADAS DE NUESTROS CABALLOS EN EL SENDERO GUIJARROSO AHOGABAN MIS ÚLTIMOS SOLLOZOS. EL RUMOR DEL ZABALETAS, CUYAS VEGAS QUEDABAN A NUESTRA DE-

RECHA, SE AMINORABA POR INSTANTES. DÁBAMOS YA LA VUELTA A UNA DE LAS COLINAS DE LA VEREDA, EN LA QUE SOLÍAN DIVISARSE

DESDE LA CASA VIAJEROS DESEADOS; VOLVÍ LA VISTA HACIA ELLA BUSCANDO UNO DE TANTOS SERES QUERIDOS: MARÍA ESTABA BAJO 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*, metáfora sutil de un camino de vida erizado de obstáculos (código retórico); un segundo matiz, correspondiente al enunciado *el rumor del Zabaletas*, que imprime una sensación aliterante y que atenúa, 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 metaforización, la imagen mitopoyética del *umbral*: 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 bajo 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 significativa. Ha quedado claro que la clase de lectura practicada es la del detalle, no la de los grandes conjuntos compositivos. 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)"⁹ Lo que si observamos es que esos sentidos que postulamos, y que aparecen ya desde las primeras líneas, pueden ser igualmente presentidos 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 detenta 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

1 . Toda la concepción y aplicación de esta propuesta, la encontramos en BARTHES, Roland. S/Z. México: Siglo XXI, 1989.

2 . En concreto, la afirmación es esta: "Nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber qué puede hacer con ellos: esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración". BARTHES, Roland. Crítica y verdad. México: Siglo XXI, 1983. p. 9.

3 . BARTHES, Roland. S/Z. Op. cit. p.9.

4 . BARTHES, Roland. Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. En: Eco. Bogotá. No. 204, (oct. 1978); p. 188.

5 . Ibid., p. 188.

6 . ISAACS, Jorge. María. Santiago de Cali: Norma, 1989. 364p. En adelante todas las citas se harán siguiendo esta edición.

7 . BARTHES, Roland. Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. Op. cit., p. 190.

8 . BUXO, José Pascual. Los tres sentidos de la poesía. En: Vuelta. México. No. 55 (jun. 1981); p. 30.

9 . BARTHES, Roland. Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe. Op.cit.; p. 187.

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 Área de Humanidades.



María (1922).

Escena de *María* (1922)

Alfredo del Diestro, director artístico de la película *María*.

