

## ***María* va al cine: transformaciones de la heroína romántica en el contexto cinematográfico colombiano: “*María* está rara”**

María Fernanda Arias O.

Esta ponencia presenta algunos resultados parciales de la investigación “*María* va al cine: transformaciones de la heroína romántica en el cine colombiano”, sobre los modos en los cuales *María*, novela de Jorge Isaacs, ha sido llevada al cine en Colombia y cómo su atracción ha resurgido de múltiples formas en la historia de la cultura colombiana.

*María* es una novela decimonónica colombiana publicada originalmente en 1867, que durante décadas fue parte indiscutible del canon literario, asumiéndose como la cumbre de la novela romántica nacional. La novela narra un idilio, finalmente truncado, entre Efraín y María. María es una huérfana adoptada por la familia de Efraín. María y Efraín se enamoran desde niños pero Efraín va a estudiar, primero a Bogotá y después a Londres. Mientras, a María se le manifiesta una tuberculosis y muere, poco antes de que Efraín vuelva de Londres. A la par que la historia de amor, se describen paisajes, costumbres e historias de diversos grupos sociales del departamento del Valle del Cauca.

*María* ha tenido adaptaciones e interpretaciones desde la pintura, la fotografía, el teatro, la zarzuela, la radio, la televisión y el cine, siendo la obra literaria colombiana con más adaptaciones en diversos medios en el país. Sin embargo, a lo largo de casi siglo y medio, la relación con la novela se ha transformado.

Los resultados de “*María* va al cine” plantean que los acercamientos desde el cine a la novela *María* pueden dividirse en cuatro tipos:

1. Un primer tipo de acercamiento ligado a las aspiraciones de un cine nacionalista producido localmente y atado a cánones estéticos tradicionales, cuya expresión fue la versión dirigida por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro en 1922.

2. Un segundo tipo determinado por el deseo de tener a *María* adaptada por industrias cinematográficas extranjeras para repotenciarla a nivel transnacional y “modernizar” los referentes locales, común desde la década de 1940 pero sólo hecho realidad en 1972 con la adaptación colombo-mexicana de Tito Davison.

3. Un tercer tipo, anticanónico o de subversión, que intenta impugnar las interpretaciones tradicionales positivas asociadas a la obra literaria original, expresada en *María*, película dirigida por Enrique Grau en 1966.

4. Un cuarto tipo de acercamiento historiográfico y/o patrimonial, que busca rastrear las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria, expresado en el documental *En busca de María*, dirigido por Luis Ospina y Jorge Nieto en 1984, y en la renovada preocupación académica por la novela y la restauración de sus versiones filmicas.

Estos tipos se corresponden a cuatro periodos históricos con diferentes modos de entender el cine nacional en Colombia. En esta ponencia me centraré en la identificada como anticanónica o de subversión, para, a partir del análisis detallado de las condiciones de producción, circulación y recepción de *María* de Grau y de sus características narrativas y estilísticas, examinar su lugar en los campos literarios y cinematográficos en Colombia en la década del sesenta.

En los sesenta, la vertiente anticanónica que se expresaría en *María* (Grau) contaba con antecedentes en el campo literario e incluso en el televisivo, conviviendo con la interpretación que alababa a *María* como cumbre de la novela romántico-costumbrista colombiana decimonónica.

El primer antecedente de esta vertiente data de 1938, cuando Eduardo Caballero Calderón, un año después de las conmemoraciones del nacimiento de Isaacs, publica el artículo “A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María”, acusando a la novela de ilegible y aburrida para un espíritu urbano moderno. En 1957, a lo largo de siete sesiones, el programa televisivo *Procesos Dana* puso en escena un “tribunal” que, jugando “con las ambigüedades de la iconoclastia calculada”, como lo expresa Carlos Rincón, “enjuició” penal y civilmente a *María*. Los puntos de acusación se orientaban no sólo a cuestionar el valor literario intrínseco de la misma, acusándola de ser una “novelita sensiblera, irreal y ajena a los ordenamientos de la razón”, sino los modos de construcción del canon. Aunque el fallo no fue tan radical como se esperaba, la acusación estaba creada.

Desde los cincuenta empiezan también a proponerse, desde el campo académico, interpretaciones de *María* que sugieren nuevas claves de lectura definitivas para la generación de posiciones anticanónicas. Dos aspectos claves de estas interpretaciones desde los cincuenta hasta hoy serán el proyecto de nación propuesto por la novela y la relación

amorosa central. La relación entre estos dos elementos ha sido analizada por Gustavo Mejía a partir la estructura paralelística de los romances que se desarrollan en *María*, de los cuales el de la clase alta termina mal y los de clases medias y bajas terminan bien. Acorde a esta interpretación el amor no podría “florecer” en medio de los rígidos códigos sociales y patriarcales de las clases latifundistas, cuyo declive, ya evidente en la segunda mitad del siglo XIX cuando aparece la novela, podría evidenciarse justamente en la imposibilidad de que su historia de amor tenga un final feliz.

Las numerosas interpretaciones y posiciones ante *María* –contradictorias y ambiguas– dan clara cuenta de la inestabilidad de *María* como novela canónica, acentuada desde la década del treinta: las habilidades literarias que Jorge Isaacs despliega en su novela son indiscutibles tanto como su capacidad para superponer y atar múltiples capas de sentido, pero justamente dicha multiplicidad de sentidos ante el mundo amoroso, social, político y económico que presenta, aunada a la transformación de los campos de producción artística especializada y cambios sociales más amplios, ha posibilitado las numerosas y diversas posiciones ante su novela.

Será *María* de Grau la obra que de modo más directo exprese el rechazo hacia el mundo que la novela retrata, haciendo que el espíritu de los “juicios” a *María* encuentre una contundente expresión anticanónica en el ámbito cinematográfico. Grabada originalmente en súper 8, sin sonido y con los diálogos en intertítulos, *María* tuvo su “premier mundial” el 27 de junio de 1966 en Cali. La película sólo tenía una copia y continuó siendo exhibida muy ocasionalmente. Hasta 2013, cuando se completó su restauración, prácticamente lo único que se supo de esta película fue una descripción consignada por Grau, su director:

Película experimental en la cual, con aves negras y pavos reales, postales viejas y flores secas, objetos de tocador y piezas de anticuario, se recrean los toques manieristas o teatralizados del romanticismo criollo y se ironiza en torno al recato de María y su desdoblamiento vampiresco.

En 1966 cuando se estrena la película, a pesar de las interpretaciones críticas y sus enjuiciamientos, *María* seguía siendo considerada parte del canon literario nacional –de hecho, su elección para ser subvertida estuvo seguramente definida por su estatuto de obra

canónica, así como la elección de Cali como capital de Valle del Cauca para su estreno estuvo determinada por su condición de “bastión” de defensa del “caballero de las lágrimas”, como fuera llamado Isaacs. Sólo un año antes del estreno de *María* de Grau, la prensa regional había cubierto el debate originado a partir de las declaraciones de Jorge Luis Borges cuando, en una visita a Cali, ante la sempiterna pregunta que los periodistas locales hacían siempre sobre *María* a los visitantes ilustres, Borges responde: “¿Pero es que todavía algún joven en Colombia lee “María”?”. Lo que siguió fueron artículos periodísticos unánimemente indignados, con títulos como ““Mala educación intelectual la de Borges”, tildando incluso a Borges de “ciego por dentro y por fuera”.

En este contexto, no son extrañas las reacciones negativas que hubo ante la película de Grau, para la cual la novela *María* representaba el canon a enjuiciar con brío iconoclasta.

*María* propone una reinterpretación de la novela a través de varios elementos. Por ejemplo, la notable alteración de los diálogos originales, aunque retomando muchas escenas, reinterpretando los sentimientos y motivaciones de los personajes. También, los objetos de la escenografía y los numerosos recursos narrativos y de montaje que generan peculiares interpretaciones del romance y potencian inflexiones góticas lejos del sentimentalismo costumbrista. La caracterización de las motivaciones de los personajes en clave psicológica e incluso psicoanalítica y especialmente el desenlace de los hechos posteriores a la muerte de María también implican un ataque radical al mundo patriarcal idílico retratado en la novela.

Respecto a los motivos, al igual que en la novela, las flores son parte del elaborado lenguaje erótico, sublimado, de María y Efraín, pero, contrario a la novela, representarán una crítica al erotismo reprimido entre los amantes. Las flores frescas de la novela representan la feminidad de María y se convierten en parte de los “ritos de fetichismo amoroso” de los amantes, a la vez que, cito a Masson, en la “yuxtaposición (tanto literal como metafórica) de María y las flores, queda realzada la hipersensibilidad de Efraín para todo lo que hace un llamado a los sentidos”. En *María* de Grau, sin embargo, las flores simbolizan el erotismo y la sensualidad *reprimidos* entre Efraín y María: las flores, como María, la “mujer-flor”, se consumen –se secan– sin lograr su objetivo último amoroso –y probablemente por ello constituían para Grau un símbolo poderoso de la película. La

“idealización” de la mujer-flor presente en la novela es criticada de diversos modos. Por ejemplo, en su primer encuentro a solas, María le pregunta a Efraín, aludiendo a una afirmación de su hermanastra Emma días atrás: “¿Todavía piensa que soy exagerada?” Efraín responde: “Sí, como todas sus flores ideales”.

En la película, como en la novela, la “consumación” del amor y la liberación del erotismo sólo se dan en la imaginación de Efraín después de la muerte de María, potenciada por los objetos asociados a ella como las trenzas y su sudario. Sin embargo, las trenzas, importantes en la novela como conexión fetichista pero casta entre los amantes, en la película se convierten en potenciadoras de los explícitos delirios eróticos de Efraín, en los cuales, yendo más allá de lo que McGraddy denominara los “ósculos indirectos”, Efraín besa en la boca y abraza apasionadamente a una María vestida de novia.

Es parcialmente la puesta en evidencia de la represión del erotismo lo que, en la película de Grau, rompe lo que Janvier, en su prólogo a la primera traducción inglesa de *María* en 1890, describe como “the gracious relations existing between the several members of these charming households: which are ordered with a patriarchal simplicity, which are regulated by a constant courtesy, and which are bound together by an ever-present love”. La película destruye cualquier posible idea de un régimen patriarcal ideal no sólo a través de la crítica irónica a la represión erótica, sino a través de su interpretación del omnipresente amor.

Mientras la novela destaca la concordia familiar, en la película los celos de Emma, hermana de Efraín y hermanastra de María, son evidentes. Por ejemplo, después del ataque epiléptico de María, Emma le reclama al padre: “Padre, ¿por qué tuviste que adoptarla?” En el oratorio donde han velado a María, Emma llorando le confiesa a su hermano: “Efraín, te amo aún más que María... Te amo, ¡te amo!”, confirmando su deseo incestuoso. Las lascivas miradas de la madre y el padre a María están también enfatizadas desde las instrucciones de la escaleta original.

El que la película presente a una familia en su hacienda potencia además la idea de un régimen familiar incestuoso y aislado de la “modernidad” y define su matriz gótica, asunto evidenciado desde las primeras escenas en las cuales, al llegar Efraín de la capital, la modernidad se presenta como algo incomprensible e incompatible con la familia y especialmente con María. El régimen latifundista de haciendas tanto como el régimen

familiar patriarcal se presentan no sólo como los potenciadores de comportamientos incestuosos por su aislamiento de la modernidad y su permanente represión de la sexualidad, sino como aquellos que engendrarán su propia destrucción al obstaculizar el libre desarrollo del impulso amoroso.

El golpe definitivo al idealizado mundo patriarcal de la novela se presenta en los hechos que siguen a la muerte de María –muerte que sella en la novela la imposibilidad del amor. Para resolver la pregunta de por qué María y Efraín no pueden terminar juntos han sido ofrecidas numerosas explicaciones desde la crítica literaria. *María* de Grau parte de la explicación sobre la imposibilidad del amor entre Efraín y María presente en la novela, pero reinterpretando los motivos y decisiones de los personajes ante la misma. Después del ataque epiléptico de María, el padre exclama: “Exactamente el mal que sufrió su madre! Debemos impedir que sea arrastrado a la desgracia!” Y continúa: “De este asunto me encargo yo. ¡Efraín debe partir!” El padre llama a Efraín para explicarle que la epilepsia se caracteriza por “el entorpecimiento, parálisis de la lengua y atroces temblores”, mientras que con una lupa ve, señalando el papel, una ilustración que muestra la espalda y nalgas de una mujer desnuda. Esta reinterpretación de la escena literaria original hace evidente el vínculo entre la enfermedad y la sexualidad reprimida, en tanto la asociación entre los síntomas de la epilepsia y la imagen de la mujer desnuda podrían sugerir una descripción del orgasmo. El padre le explica a su angustiado hijo sus razones con una enigmática frase: “Si la amas, debes alejarte... La pasión amorosa puede causarle la muerte”.

Sin embargo, el mayor golpe a la ortodoxia surge cuando Efraín vuelve de Londres y, al enterarse que María ha muerto, exclama enfurecido: “Asesinos!!! Con vuestra sangre pagareis su muerte...!” El orden patriarcal se resquebraja, completamente, cuando el padre entra a la habitación y Efraín lo apuñala repetidas veces con las tijeras del costurero. Es importante notar cómo las tijeras, cotidianamente asociadas a las mujeres para sus labores domésticas y por lo tanto símbolo de los roles femeninos tradicionales, se convierten en arma para la destrucción del orden patriarcal. Cuando la madre entra, Efraín la apuñala también y sale por los pasillos persiguiendo a su hermana, a quien ahorca en el oratorio.

En *María*, el parricidio incluye no solamente al padre de Efraín en la novela, y a la familia entera, sino al “padre” mismo de la novela: Jorge Isaacs. Cuando Efraín se dirige hacia el cementerio en busca de la tumba de María, disparando a los pájaros negros,

empiezan a intercalarse planos de Isaacs terminando su novela. Efraín dispara al pájaro negro que aparece encima de la tumba de María y, en el siguiente plano, Isaacs se lleva la mano a un ojo ensangrentado antes de caer entre charcos de sangre, muerto sobre su novela y su pluma, mientras Efraín se desvanece sobre la tumba de su amada. Tanto el padre de Efraín en el mundo diegético de la historia como el “padre” de la novela son asesinados. El personaje mata a su padre y a su autor y el juicio televisivo realizado casi diez años antes encuentra en este caso un veredicto radical.

El desarrollo del argumento y los motivos temáticos se ve potenciado por la obsesiva y detallada atención no sólo a las flores, sino también a los pájaros y objetos cotidianos. Los pájaros, desde la novela, son, como en los motivos góticos clásicos, signos de mal agüero denotando infelicidad y muerte, aunque en la película también adquieren visos irónicos. *María* enfatiza la transformación del sentido de los objetos con su narrativa experimental y los frecuentes encadenados de planos sin relación narrativa causal. Estos montajes “libres” evidencian y potencian las relaciones de sentido que subyacen a la historia, determinantes para enfatizar el gesto iconoclasta.

Aunque *María* constituye un ataque al mundo patriarcal a través de la puesta en evidencia de la represión erótica, queda la pregunta de si éste constituye una crítica del contexto económico y social presente la novela. El brío iconoclasta se centra en el núcleo romántico de la novela: la naturaleza no se muestra más allá del entorno de la casa y sus jardines, se obvian las escenas que retratan su magnificencia tan apreciadas por los defensores de la novela, y sólo una vez en la película aparece un personaje secundario que sugiere que, además de la familia, existe un contexto sociocultural en “El Paraíso” –nombre al que se alude de modo irónico.

Este hecho abre un interrogante importante: ¿Por qué, en el campo cinematográfico, no se han explorado interpretaciones críticas de la obra original en términos del contexto político y económico? ¿O existe en la película *María* una crítica política? Los numerosos análisis de las dimensiones políticas de *María* contrastan con el poco énfasis aparente que *María*, siendo obra intensamente anticanónica, evidencia por una crítica en términos socioeconómicos y de proyecto de nación. Los modos de producción de *María*, su espíritu iconoclasta, sus influencias y afinidades artísticas y su interés por plantear alternativas cinematográficas experimentales en el campo nacional ayudan a explicar por qué esta

película se centra en el núcleo romántico de la novela para llevar a cabo su labor de subversión.

### ***María* de Grau en el campo artístico nacional e internacional**

*María* da cuenta de los nuevos modos de producción y circulación del cine nacional que se introducen en el país en la década del sesenta, como cine realizado por artistas e intelectuales de modo experimental en formato doméstico para ser exhibido en circuitos artísticos especializados, por fuera de los circuitos comerciales, una aspiración nueva en el campo cinematográfico nacional colombiano.

El hecho de que *María* haya sido proyectada por primera vez en el II Festival de Vanguardia en Cali, realizado simultáneamente al VI Festival Nacional de Arte, da cuenta de la intención de separarse de los circuitos tradicionales de exhibición cinematográfica, de los intensos lazos establecidos entre artistas y cineastas, en el país y a nivel internacional, y de la diversificación del campo artístico de la época –Grau es de hecho más conocido como pionero de la plástica moderna en el país. El VI Festival Nacional de Arte contó con el apoyo de numerosas instituciones y empresas locales y nacionales e incluyó variadas expresiones artísticas tradicionales y un “concurso de cine” cuyo primer lugar en la categoría de cine colombiano fue declarado desierto. En contraste, el II Festival de Vanguardia, organizado por miembros del grupo nadaísta, no contó con apoyo oficial y su programación incluyó obras teatrales de Jean Genet, Santiago García y Fernando Arrabal, sesiones de jazz y poesía a medianoche y la acción *Exposición Nacional del Libro Inútil*, que convocaba a los habitantes de la ciudad para que llevaran al Parque La María los libros que consideraran más inútiles para colgarlos de los árboles –entre ellos *María*– y proyección de películas como *Mardi Gras*, *Rush Age* y *Motherlove*, cortos realizados por el barranquillero Luis Ernesto Arocha en Estados Unidos.

La inclusión de *María* en un festival artístico organizado por los nadaístas se articula con otros actos del grupo criticando la novela a través de acciones iconoclastas, como la petición, a las autoridades de Cali, de reemplazar la estatua de Jorge Isaacs por una de Brigitte Bardot –lo que en el ámbito local caleño causó escándalo pero desde Bogotá fue respondido de modo irónico criticando el mal gusto de los nadaístas por no haber escogido a Marilyn Monroe.



Los nadaístas tanto como Grau y varios de los integrantes del llamado grupo de Barranquilla, defendían estos gestos iconoclastas que a partir del ataque a patrones sexuales, eróticos y familiares, intentaban atacar al sistema social patriarcal y clasista que los sustentaba. Estos gestos iconoclastas conectaban tanto con las tendencias cinematográficas nacionales asociadas al llamado Grupo de Barranquilla, especialmente aquella liderada por Grau y Arocha, como con los postulados de las vanguardias cinematográficas estadounidenses de la época, influencias directas en la realización de *María*. Como rememora Arocha:

En 1964 pasé un verano en Nueva York con el pintor Enrique Grau quien tenía un estudio. Fue un verano que nos inició en la pasión por el cine. En esos días comenzaba en Nueva York el movimiento de cine experimental. Las películas de Warhol, Brakhage, y otros eran exhibidas en las galerías del emergente Pop Art a escondidas de la policía que las perseguía por el contenido erótico, de películas como “Flaming Creatures” y “Scorpio Rising” de Kenneth Anger. Compré una cámara de 8 mm con zoom automático y filmé “La Pasión y Muerte de Marguerite Gautier”, con Grau haciendo el papel de Greta Garbo como heroína de la “Traviata”, hablando por teléfono en una gran cama con baldaquino rojo que había en el estudio.

Por sus condiciones de producción y de exhibición y por sus características narrativas y estilísticas, *María* debe analizarse como producto de las influencias que permeaban la incipiente y escasa producción cinematográfica nacional de vanguardia de la época, con sus preocupaciones por el erotismo, su hipersensualismo, sus inflexiones góticas y decadentistas y su espíritu contracultural, constituyendo un precedente de la producción asociada con el llamado Grupo de Cali en los setenta y ochenta, que popularizaría la expresión “gótico tropical”. La oposición a la narración clásica no es tan radical en *María* como en otras obras del grupo, quizás porque para hacer efectivo su gesto iconoclasta y anticanónico era necesario centrarse de modo más directo en la historia original, aunque todas estas obras compartan características como el gusto por las asociaciones libres, la exageración gestual, el tono decadentista y los elementos escenográficos usados en sentido simbólico y no estrictamente naturalista.

En el ámbito cinematográfico nacional, *María* constituyó la primera y última interpretación anticanónica y experimental de la novela. *María* fue la primera versión anticanónica porque, en las décadas previas, no existían en Colombia las condiciones para el desarrollo de tendencias vanguardistas y experimentales radicalmente iconoclastas en el campo cinematográfico. Sólo desde finales de los cincuenta los artistas nacionales entraron en contacto directo con tendencias experimentales cinematográficas internacionales que, de los modos descritos, conectaban con varios de los temas presentes en la novela, especialmente su erotismo. También, sólo en los cincuenta empezaron a exhibirse en el país obras del surrealismo y expresionismo de los veinte, a través de los nacientes cineclubes que, además, potenciaron una nueva visión del cine como expresión artística desligada del comercio y la industria. Es probable también que *María* se alejara de una versión más “contextualmente” fiel a la obra original como reacción de rechazo al naturalismo y las tendencias costumbristas del cine colombiano de la época. *María* fue la última versión anticanónica en el campo cinematográfico porque la década del sesenta fue la última en la historia colombiana en la cual la novela *María* era todavía considerada, de modo generalizado, una obra canónica que, como tal, mereciera el brío vanguardista e iconoclasta de subvertirla radicalmente.