



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat
En Langue Espagnole

**La mujer y la tragedia en *Marianela* de Benito Pérez Galdós
y *María* de Jorge Isaacs.**

Présentée et soutenue publiquement par :

Melle Zineb YAHIA CHERIF

Devant le jury composé de :

DERRAR Abdelkhalek	Docteur	Université d'Oran 2	Président
CHOUCHA Zouaoui	Docteur	Université d'Oran 2	Rapporteur
GHLAMMALAH Zineb	Professeur	Université d'Oran 2	Examineur
BENAFRI Chakib	Professeur	Université d'Alger 2	Examineur
ZAOUI Mokhtaria	Docteur	Université d'Oran 1	Examineur
GHADI Bouchra	Docteur	Université d'Oran 1	Examineur

2016-2017

«La femme et la tragédie dans, *Marianela* écrite par Benito Pérez Galdós et *María* écrite par Jorge Isaacs »

Résumé :

Malgré la différence de la nature des mouvements. La production littéraire des romans réalistes et romantiques a été réalisée durant le même siècle. La femme comme un personnage principal nous a transmis à partir de son histoire un panorama sur les conditions sociales ou cet espace a connu des pressions qui se traduisent par des difficultés de la vie, l'inégalité ethnique, et la différence des classes sociales. Les personnages féminins ont été décrits par plusieurs prototypes. Selon les œuvres *María* écrite par Jorge Isaacs et *Marianela* écrite par Benito Pérez Galdós, on peut constater que la femme du XIX siècle est une figure qui reflète le monde naturel qui existait avant même l'apparition de la science. Cependant, elle cherche l'amour mais elle meurt sans son amant. On peut déduire que la fin tragique des héroïnes reflète une image symbolique à cause de leurs aspects dramatiques.

Mots clés : *Mujer*, XIX siècle, la science, difficultés, Tragédie, pittoresque.

« Women and tragedy in, *Marianela* of Benito Pérez Galdós and *María* of Jorge Isaacs »

Abstract:

Realistic and romantic literatures have synchronized to witness the same social conditions in writing, despite the difference in the type nature if the later. Women as an important character, they socially suffered because of the history pressure, racial inequality, and different social classes. We have witnessed from Jorge Isaacs writings that women shared several pictures of them where they seem pure and beautiful, while sometimes women appear with an ugly profile as it was characterized in Benito Pérez Galdós writings. Women of that period demonstrated the fact that they did not accept the scientific knowledge emergence which explains that they have tendency to persuade nature as in loved nature stories where a woman translates and reflects love in different angles. In the XIX century, women position was associated and related to the picturesque nature beside religious side which matches the name of the Virgin Mary in two life stories as a woman facing all kind of difficulties.

Key words: women. XIX century, scientific, difficulties, tragedy, picturesque, reality

« تراجيدية المرأة في كتاب جورج إسحاق *María* و كتاب بيريز فالدوس *Marianela* »

المخلص:

تزامن ظهور الواقعيين والرومانسيين في نفس الفترة، حيث شهدت كتاباتهم على نفس الظروف الاجتماعية، فقد أظهرت المرأة كشخصية رئيسية في مضامينهم الأدبية، إذ نقلوا من خلال مؤلفاتهم صورة مجتمع عان من الضغوطات، كبحر التفاوت العرقي والاختلال الطبقي، وهو ما بدا واضحاً عبر الأنماط التي قدموا بها المرأة، فتارة يبرزونها على أنها عفيفة طاهرة وجميلة حسب كتابات جورج إسحاق (Jorge Isaacs)، وتارة يقدمونها قبيحة الوجه لكن جميلة الروح كشخصية يبتنو (المرأة القديمة) التي تعرض لها بيريز فالدوس (pérez Galdos)، إذ أثبت أن المرأة لم تتقبل ظهور المعرفة العلمية، فصورها على أنها تميل إلى الطبيعة، وتموت بمجرد ظهور شيء طارئ على حياتها المليئة بالعفوية والمشبعة بالبساطة، وبين هذا وذاك تصور المرأة منطوية محبة ومتأملة للطبيعة، تبحث عن الحب بكل الطرق والسبل، لكنها تموت دون أن تحصل عليها. إن المرأة في القرن 19 ارتبط اسمها بالطبيعة بالدين الذي صورها على أنها مريم العذراء، ففي كلا المؤلفين ظهرت المرأة تواجه صعوبات الحياة في الأخير وفق نهاية تراجيدية.

مفتاحية كلمات:

القرن 19، العلمية المعرفة، المرأة، الضغوطات، تراجيدية، الحقيقة

Dedicatoria

Dedico mi trabajo:

A mis queridos padres por estar siempre a mi lado.

A mi director Z. CHOUCHA, quien me dirigió y me apoyó mucho con sus buenos consejos y su profesionalismo.

A la gran señora GHLAMMALAH con sus correcciones, sus consejos y sus orientaciones.

A todos aquellos que me han dado la fuerza para seguir esa carrera.

A mis sobrinos que han contado conmigo los días para finalizar este trabajo.

A mis dos ángeles, mi Nena y mi pequeño Anés. Son los que me iluminan mi vida con sus sonrisas.

A todos los colegas, mis hermanos los profesores, por su ayuda y motivación.

Agradecimientos

Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a todas las personas que confiaron en mí. A los que me ayudaron a seguir investigando. A mi director de tesis Dr Z. CHOUCHA y a los que me dirigieron.

A todos los profesores que contribuyeron en mi formación como docente e investigadora.

A todo el personal de la Universidad de Orán 2, sobre todo a aquéllos cuyo rango magistral me estimuló para profundizar en mi labor.

A los con quien compartí proyectos de formación.

A todos aquéllos que forman un sólido grupo de trabajo.

A mis padres, y a mis queridos hermanos.

Índice

Introducción general	1
Parte I: Teoría de la literatura comparada y de la tragedia	
Introducción	13
Capítulo I: Teoría de la literatura comparada	
1. Hacia la literatura comparada	14
1.1. El concepto de <i>williteratur</i>	14
1.2. El pensamiento de <i>Bajtín</i>	23
2. Períodos literarios.....	26
2.1. La cuestión del canon	27
2.2. Categorías históricas y estéticas.....	29
2.2.1. Romanticismo	31
2.2.2. Realismo	34
Capítulo II: La novela y elementos de la tragedia	
1. Teoría de la novela	38
2. Teoría de la tragedia	40
2.1. Destino del héroe trágico	45
3. La muerte en la literatura de los siglos XVIII – XIX.....	59
3.1. La muerte en el Romanticismo	60
3.2. La muerte en el Realismo	63
4. Tema de la mujer en la novela	68
4.1. Mujer en la novela de Jorge Isaac	71
4.2. Mujer en la novela de Benito Pérez Galdós.....	76
5. La muerte de las heroínas	85
5.1. La muerte de María	85
5.2. La muerte de Marianela.....	89
Conclusión	96
Parte II: Estructura narrativa y personaje femenino protagonista	
Introducción.....	99
Capítulo I: Elementos internos y externos de <i>Marianela</i> y <i>María</i>	
1. Estudio externo.....	100
1.1. Teoría del contexto.....	100
1.1.1. Texto.....	101

1.1.2. Discurso y contexto	103
1.1.3. Modelo de Teun Adrianus van Dijk	106
1.2. Contexto Socio-Histórico de las Obras	108
1.2.1. La obra <i>Marianela</i>	109
1.2.2. La obra <i>María</i>	115
1.3. Contrato de lectura	123
1.3.1. Título	123
1.3.1.1. El título como nombre	125
1.3.2. Íncipit.....	132
1.3.2.1. Delimitación del íncipit	134
2. Estudio interno	138
2.1. Elementos del personaje	138
2.1.1. Personaje novelesco.....	139
2.1.1.1. Personaje copiado de la realidad	140
2.1.1.2. Personaje del siglo XIX	142
2.2. Espacio.....	143
2.2.1. Aproximación al estudio del espacio.....	143
2.2.1.1. Espacios en las novelas.....	146
2.3. Tiempo novelesco	148
2.3.1. Tiempo y muerte	150
2.3.1.1. Tiempo en <i>Marianela</i>	153
2.3.1.2. Tiempo en <i>María</i>	155
2.3.1.3. Tiempo histórico.....	159
2.3.1.3. Tiempo interno	163
Capítulo II: Configuración del personaje femenino	
1. Configuración del personaje femenino protagonista.....	169
1.1. Modelo actancial.....	169
1.1.1. Esquema <i>actancial</i> de <i>Marianela</i>	170
1.1.2. Esquema <i>actancial</i> de <i>María</i>	171
1.2. Onomástica	171
1.2.1. La obra <i>Marianela</i>	172
1.2.2. La obra <i>María</i>	174
1.3. El espacio como configurador	175
1.3.1. Los espacios de <i>Marianela</i>	176

1.3.2. Los espacios de María	183
Conclusión	192
Parte III: La imagen de la mujer	
Introducción	195
Capítulo I: El retrato pictórico de la mujer	
1. Imágenes de la mujer.....	196
1.1. La obra plástica en los textos literarios	198
1.1.1. Lo artístico en <i>María</i>	202
1.1.1.1. Retrato de la madona	203
1.1.2. El realismo pictórico de Galdós	214
1.1.2.1. El retrato del personaje Marianela.....	217
Capítulo II: El cromatismo simbólico en las obras	
1. Cromatismo simbólico	234
1.1. Los colores: Blanco- rojo- negro	238
1.1.1. Los colores en <i>Marianela</i>	238
1.1.2. Los colores en <i>María</i>	241
Conclusión	252
Conclusión General	254
Bibliografía	261

Introducción General

La mujer es una figura que ha llenado páginas y páginas. El papel que ha desempeñado en la vida social le ha permitido adquirir una imagen dentro de la literatura. La amplitud de las temáticas designadas a la imagen femenina requiere un gran estudio que abarca desde el Renacimiento hasta hoy día. Hablando del discurso literario, la participación de la mujer dentro del universo ficticio se ha quedado muy clara. Dicho de otro modo, la figura de la mujer ha marcado el texto literario dado que su participación tuvo una fuerte representación real y simbólica.

En la literatura occidental, el tema de la mujer se ha estudiado desde muchos ángulos. Las categorías femeninas se varían empezando por las situaciones en que esas últimas se disfrazaban de hombres; tal como lo había indicado el teatro del siglo de Oro; hasta llegar a un nuevo tipo de una mujer modelo. De hecho, la mujer tuvo un gran proceso en el cual desempeñó diferentes papeles, empezando por la mujer marginada hasta llegar a un modelo de la mujer perfecta. A lo largo de la historia se ha observado a la mujer en diferentes etapas. De hecho esa figura ha estado presente como un elemento utilizable por el creador del texto con la finalidad de reflejar una realidad.

En suma, la literatura se empeñó en estudiar la historia de la mujer. Por lo cual afirmó que esta mujer había pasado por una fase en que era rígida y dominada por el hombre. En otras ocasiones se vio idealizada.

Cabe señalar que, los cambios históricos, sociales, científicos y culturales conllevaron demasiado sufrimiento. Sin embargo, resultó muy difícil adaptarse al nuevo ritmo que había impuesto el nuevo orden. Por ello, el caos quedó perfectamente reflejado en el terreno literario. La mujer como un fiel reflejo de la sociedad, aunque no haya participado en estos cambios, ha sido el objeto y el receptor de todas las consecuencias.

El texto literario la ha observado de cerca mostrando cómo ha actuado esta última dentro de una serie de contradicciones. Asimismo indicamos que la mujer vivió dentro de una sociedad que conoció un desarrollo notable, pero al mismo tiempo intentó conservar sus viejos valores. Dentro de ese ambiente, la mujer se encuentra como una luchadora heroína dentro de una sociedad que oprime.

El siglo XIX conoció grandes transformaciones tanto al nivel político e ideológico como en el medio social. No obstante, el cambio del siglo planteó injusticias humanas y una serie de conflictos.

Uno de los movimientos de siglo XIX fue el Romanticismo. Fue iniciado a finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Su concepto surgió como una crítica al razonamiento exagerado del período de la Ilustración.

El Romanticismo en América Latina no se diferencia del de Europa aunque llegue con un cierto retraso. Se trata de una copia imitada del movimiento Romántico europeo.

Uno de los variantes proveniente del continente de Europa fue el Romanticismo sentimental o idílico que tuvo como el más grande exponente Jorge Isaacs, autor de la obra *María*¹. En América Latina el movimiento se manifestó con un carácter sentimental. Por ello, en su fondo se alejó de la realidad política y social.

Referente a los movimientos literarios del mismo siglo, conviene citar la aparición del Realismo; una corriente estética que supuso la ruptura con el Romanticismo. El Realismo pretendió la reproducción exacta y completa del ambiente de la época. En su contenido se caracterizó por los temas que muestran la vida cotidiana de la sociedad y por la verosimilitud. Indicamos que se trata de un movimiento que se impulsó en Europa a mediados del mismo siglo.

Los autores realistas intentaron introducir los nuevos aires y un espíritu educador y observador basado en la experimentación, teniendo de este modo un carácter observador lejos de lo imaginativo y lo pintoresco del Romanticismo.

Sin embargo, el término *realista* fue empleado por primera vez en 1850 para referirse a la pintura. Luego se usó para hablar del resto de las artes.

Los autores realistas mostraron que la participación del personaje femenino en la literatura fue de suma importancia. Esta figura marcó su presencia emblemática dentro del tejido textual, encarnando todos los conflictos sociales y emocionales de la época.

¹ La obra cuenta la historia de amor que se termina trágicamente. Apareció en Bogotá y se publicó por primera vez en 1867. La novela alcanzó un inmediato éxito. Se reeditó más de veinte veces durante el siglo XIX. La crítica literaria la reconoció como la mejor novela de América Latina. De las ediciones hemos escogido la producción la 13ª Impresión editada en 1957. A lo largo del trabajo se pondrán las páginas de los ejemplos sacadas del libro de la misma edición.

Las novelas realistas centraron su interés en la presentación de una serie de muestras que habían caracterizado la vida social. En España, se vive una época de contradicciones. El país era un espacio conocido por su sistema jerárquico que reunía prácticamente diferentes clases sociales.

Acercas de las escrituras realistas, se destacan las obras de Benito Pérez Galdós. Fue el escritor más importante del Realismo y uno de los más grandes novelistas de los tiempos. El autor trató de observar el mundo para ofrecer respuestas que ayudarán a solucionar el mal de España. Si bien es cierto que Galdós fue un educador y un maestro que tuvo una actitud crítica hacia los problemas de su tiempo.

Con el objeto de concienciar a los demás, el autor planteó una serie de problemas relacionados con lo religioso o lo político. Asimismo trató de observar las contradicciones en lo liberal y lo tradicional. *Marianela*² fue una de sus últimas obras que con la cual cerró el conjunto de sus novelas de tesis.

Llama la atención la elección de las dos novelas *María* y *Marianela* para la realización de un estudio comparado. Para comenzar, hay que precisar que el estudio comparativo remite a la relación establecida entre dos partes. Por ello lo que se pretende estudiar es el tema que une la dos historias.

Por consiguiente, indicamos que las dos novelas narran la historia de dos huérfanas llamadas María y María Canela. Cuyas vidas se termina por una muerte trágica. Del mismo modo la tragedia se refiere a las circunstancias lamentables que afectaron a las dos heroínas. Es importante precisar que en las producciones literarias del momento se hablaba de personajes femeninos, en general, arrastradas por un destino adverso, aparecen rodeadas por situaciones que conmueven. Además son víctimas de amor, de la deshonra, de la muerte sorprendente etc.

Sin embargo, esas condiciones que vivían las mujeres dentro del universo ficticio son el reflejo de la realidad. Hay que agregar asimismo que el personaje femenino se considera como un intermedio del narrador. Para ello, su papel es exteriorizar los pensamientos del narrador.

² Se publicó en 1878 y cuenta la historia trágica del personaje Marianela. Fue entre las que llamó Galdós Novelas de la primera época. Estas novelas comprenden otras como *Doña perfecta* y *Gloria*. Entre tantas publicaciones que se editaron de la novela hemos escogido el libro *Novelas, II Doña Perfecta. Gloria. Marianela* (1993). El libro incluye las tres novelas divididas en capítulos. A lo largo del trabajo de investigación se figurarán sólo las páginas de los ejemplos de la misma edición.

Nuestra temática se inserta dentro de la tragedia no como un género teatral sino como un acto trágico. Dicho de otra manera, nuestro propósito es estudiar la situación y los sucesos trágicos que viven las protagonistas mujeres. Ya que las dos obras escogidas giran en torno de la muerte de las heroínas. Hay que subrayar, que las obras presentan conflictos de apariencia fatal y finales trágicos.

Recordemos que los textos literarios dan a conocer al otro. Según las producciones, se puede notar claramente el papel que han llevado a cabo los personajes femeninos a partir del acto trágico.

Con el objeto de indagar sobre la temática de la tragedia, conviene recordar que ese término alude al género teatral que tuvo su origen en la Antigua Grecia y que fue inspirado en los ritos y en las representaciones sagradas. El género llegó hasta el período romántico sin ninguna modificación. No obstante, durante el siglo XIX se abrió a otros géneros tal como la novela. Ya que en este período abundan los finales desgraciados en las novelas. Entonces resulta que, es una época en la que los autores empiezan a profundizar en el sentimiento trágico de la vida.

Nuestro trabajo de investigación se basa en el control de la dimensión del discurso en las obras: *Marianela*, y *María*. Eso para comprobar que el discurso es realmente apropiado a la situación trágica. También nuestro propósito consiste en exponer la relación que se destaca entre la sociedad española y la sociedad latinoamericana del siglo XIX.

Sin embargo, a partir del acto de enunciación se puede determinar la verosimilitud que nos refleja la lógica interna. Por eso se pretende determinar el realismo de las dos historias. Asimismo mostrar hasta qué punto se semeja el personaje Marianela a la protagonista María.

Si bien es cierto que, los dos países España y América latina viven una situación trágica en esa época. Entonces, las dos obras nos hacen vivir las escenas. Lo real ocupa una importante presencia dentro de ficción novelesca de los autores. De tal modo que la obra goza de pasajes textuales caracterizados por una técnica de visualización. Eso es debido a los detalles abundantes.

Para llevar a cabo esta investigación, hemos planteado una serie de preguntas relativo a la tragedia no sólo como una situación o un hecho trágico, sino también como

género que influyó mucho sobre las escrituras escritas más tarde. De hecho hemos fijado algunas preguntas que nos resultan propicias: ¿Cómo se explica la presencia de las características del héroe trágico en la novela del siglo XIX? ¿Por qué se mueren los personajes femeninos? ¿Tiene algún motivo esta coincidencia de la muerte de la mujer protagonista? ¿Por qué se relaciona la mujer con el espacio? ¿Es la muerte un acto simbólico? ¿En qué consiste la diferencia de la acción trágica en las obras *Marianela* y *María*? ¿Hasta qué punto el conflicto entre liberales y conservadores podrá conllevar a la tragedia?

Estas son algunas de las preguntas que han suscitado nuestro interés para llevar a cabo este trabajo de investigación. Por lo tanto, hemos procurado resaltar esta imagen trágica que transmite la figura femenina del siglo, concretamente, en España et América latina. Sin duda, nuestro deseo para indagar más sobre esa temática ha incrementado al notar que la imagen de la mujer tuvo un significado simbólico durante el período del Romanticismo y el Realismo.

Aunque existieron trabajos realizados sobre la imagen de la mujer y estudios que enmarcaron la historia trágica del personaje femenino, no hemos localizado estudios de carácter comparativo que habían tratado la temática de la mujer y la tragedia. Interés que nos llevó a intentar realizar un estudio comparativo enfocando el elemento femenino como el eje de la acción trágica. Nuestra perspectiva no se limitará en estudiar el tema de las dos obras y de la configuración del personaje femenino, pero la intención es abrir otras vías de estudio en que proponemos emprender un estudio simbólico de la imagen femenina.

Partiendo de esta metodología queremos proponer unas interpretaciones basadas en estudios teóricos anteriores. Sin duda, nuestro propósito consiste en algunas reflexiones que puedan servir de base para realizar trabajos en el futuro.

En cuanto a los objetivos fundamentales de nuestra tesis. Recordemos que nuestro trabajo implica, en primer lugar, un estudio teórico del elemento de la tragedia en la novela del siglo XIX. En segundo lugar, proponemos destacar el papel eminente que ha llevado a cabo la mujer no sólo como heroína dentro del texto novelesco pero también una figura social que ha marcado la historia, el arte, la literatura etc. En tercer lugar, nuestro estudio tiene como finalidad la de acentuar los puntos convergentes que

unen las dos novelas *María* y *Marianela* con el fin de indicar hasta qué punto se parecen las situaciones trágicas.

Con el fin de dibujar los límites de nuestro trabajo, resulta imprescindible exponer las partes que nos han servido para estructurar este trabajo. Para ello, después de perfilar el objeto del estudio analítico, conviene proceder a la exposición del esquema general que compone esta tesis. Sin embargo, el estudio se resume en tres partes. Dada la importancia del tema, hemos realizado un estudio equilibrado repartido entre las partes. Cada parte consta de dos capítulos:

-Parte I: Tras la corta introducción de la tesis en que se exponen todos los elementos necesarios que nos permiten trazar el itinerario de la búsqueda. Empezamos por una parte teórica que responde a todas las preguntas básicas. Se refiere al tratamiento del tema desde un ángulo fundamental. Es decir que se pretende dar los datos necesarios con el fin de tener informaciones previas que abren camino a un estudio más detallado. La primera parte se compone de dos capítulos complementarios.

Capítulo I: En él se hace referencia al estudio de la teoría de la literatura comparada. Conviene recordar que la realización de un estudio comparativo requiere un conocimiento básico de esta disciplina. Sin duda, para adquirir los componentes de este estudio, se estudiarán los diferentes conceptos de la literatura comparada, haciendo hincapié sobre la historia del estudio comparado y cómo ha surgido y se ha desarrollado la idea. En efecto, el capítulo menciona las características de los fundadores de ese pensamiento. Por otro lado, un buen conocimiento de los períodos literarios resulta muy propicio para un estudio analítico de carácter comparativo. Sobre todo la definición de la cuestión del canon. A este respecto se hará un estudio detallado de cómo se procede al planteamiento de las categorías ‘los movimientos’ con el fin de realizar una comparación entre las obras literarias.

Capítulo II: Nos permite adentrarse en el análisis porque en él se realizará un estudio de la tragedia y de las características del héroe trágico. Por otra parte, ponemos de relieve el sentido de la novela y cómo aparece lo trágico en la novela. Se estudiará la nueva instalación de lo real en la novela. Por otra parte, para aclarar el tema de la mujer, ese capítulo muestra cómo se planteó la temática de la mujer en las obras y qué función desempeñó el personaje femenino en el universo ficticio a lo largo de los siglos hasta llegar al siglo XIX. De hecho se estudiará la configuración del personaje femenino

en la novelesca de ese siglo. Asimismo se dará a conocer el prototipo de la figura femenina en las producciones literarias de los autores: Benito Pérez Galdós y Jorge Isaac. En efecto, para completar el estudio de los elementos que componen la idea general de la tesis se efectúa un análisis del tema de la muerte de las heroínas.

Parte II: Esa parte es el eje central de nuestro trabajo porque en ella se realizará un estudio teórico y práctico de las obras. En ella se evocarán los elementos que constituyen el tejido textual de las obras. Sin embargo, la parte está compuesta de dos grandes capítulos.

Capítulo I: Exponemos dos tipos de estudio: El interno y el externo; en los cuales haremos referencia a las partes que constituyen el tejido textual. Cabe señalar que cada punto abordado se apoyará sobre estudios teóricos. Además se justificará con ejemplos destacados del corpus. Para ello, a partir del estudio externo, se procura justificar que la validez de los textos literarios se basa en su entorno contextual. En cuanto a los elementos que componen el contrato de lectura, se harán algunas reflexiones sobre cómo se generan los contratantes de lectura.

El estudio interno engloba los elementos que se estudian de manera independiente a pesar que sean muy complementarios a la hora de realizar el tejido textual. Sin duda se acude a un estudio de los siguientes elementos: Tiempo, espacio y personaje.

Capítulo II: Dentro de este capítulo se hace referencia a la configuración del personaje femenino. Por lo cual proponemos unas categorías adecuadas que nos ofrecen unas informaciones sobre los rasgos de las protagonistas. Por otro lado, indagamos sobre los dos elementos principios de la configuración, es decir, el espacio y la onomástica.

Parte III: Es la última parte en que se exponen los elementos que enmarcan la imagen de la mujer.

-Capítulo I: Trata de la imagen emblemática de la mujer. Este estudio agrupa una serie de elementos artísticos, tal como: lo pictórico, el retrato, la caricatura, la estatua y la imagen de la madona dentro de las obras *María* y *Marianela*.

Abordaremos un estudio que da a entender cómo la imagen de la mujer ha conseguido formas artísticas en el imaginario masculino de los autores. También se puede observar cómo las protagonistas han embellecido y enriquecido las obras literarias, de forma que han ocupado una gran dimensión alcanzando así un sentido simbólico dentro de la narrativa.

-Capítulo II: Se dedicará una parte al estudio del cromatismo. Sin duda, el uso del color es de suma importancia en la ficción novelesca. El color refleja los estados de ánimo, la alegría, el dolor, la tragedia etc. Hay que precisar que, al final de cada parte se hará una síntesis de lo que se ha conseguido del estudio. Entonces, se trata de la aportación de un resultado del recorrido. Sin duda, a partir de la conclusión se contestará a las problemáticas planteadas.

Como es el caso de cualquier trabajo científico, culminar esa misión no ha sido nada fácil. Debido a la complejidad del tema, hemos tenido que acudir a teóricos e investigadores que habían tratado la temática de la mujer y el tema de la muerte. Así que son temas que han tratado la temática de la tragedia y la mujer de forma directa o indirectamente.

Nuestro empeño de finalizar la tesis nos llevó a realizar una búsqueda detallada y precisa con el fin de defender y justificar nuestro propósito. Hablando de la cuestión de la situación trágica que caracteriza la figura femenina; según la lectura de las dos obras, habría que precisar que no son muchos los trabajos específicos dedicados a la muerte de las heroínas y al carácter simbólico que reflejan. Dicho de otro modo, se puede destacar unas producciones publicadas por internet o editadas pero no tienen una relación directa con un trabajo comparativo.

Las escasas publicaciones que han llevado a cabo nuestra temática giran alrededor de la mujer como un estudio independiente del estudio de la muerte y viceversa. Para entrar en materia, hemos procedido a la lectura de la producción de Jordi Llovet (2011) que expone algunos principios básicos de la literatura comparada. Sin embargo, se puede citar otros trabajos que completan el mismo estudio, entre otros, Jean Chuzeville (1988), Mme de Staël (1947). Para el estudio de la novela como una nueva adaptación de lo real y la aparición de lo trágico dentro del texto novelesco nos hemos

basado sobre los estudios de Menéndez Pelayo (2011) y José Rodríguez Sánchez de León (2014)³.

Cabe subrayar que, estos estudios de carácter teórico resultan muy propicios a la hora de proceder a un análisis justificado por un estudio aplicado sobre el corpus.

Hay que hacer una mención especial al modelo de Teun van Dijk (1980) porque ha hecho un valioso estudio teórico sobre los elementos del texto y el contexto⁴.

Para el estudio de la estructura narrativa nos hemos basado sobre la teoría de Gérard Genette (1930) aportada por el profesor de literatura Vicente Jouve (2001), y Wells Sullivan (1992). Por otro lado el estudio del título como nombre se ha realizado por muchos investigadores tal como: Faure. R (2002), F. Toñif (2004). Para el estudio del personaje, el espacio y el tiempo, hemos procedido a la lectura de los siguientes libros: Chatman (1990), René Wellek y Austin Warren (1974), Rafael Azuar Carmen (1987), Weisgerber (1978), Paul Ricoeur (2007), Blanck Cereijido Fanny y Fanny Cereijido (1988).

Para culminar la última parte en que se estudia lo artístico y lo simbólico que refleja el personaje femenino, es preciso aludir al trabajo que fue llevado por Josefina Bueno Alonso (1996) que aporta nuevas perspectivas de carácter artístico y simbólico. Se refiere a la explotación de la imagen visual de la mujer dentro de los corrientes literarios del siglo XIX⁵.

A partir de la presentación de los trabajos existidos, notamos una ausencia total del tratamiento de la temática de la mujer relacionada con el tema de la muerte. Sin embargo, después de enmarcar la coincidencia de la idea de la tragedia en las obras *María* y *Marianela* ha nacido nuestra idea de aportar una nueva visión que gira en torno de la mujer y lo trágico que ha sufrido esa persona. Desde luego, nos empeñamos para indicar que la acción trágica refleja una visión real. Asimismo mostrar el carácter simbólico que refleja la figura femenina.

³ Consultar, entre otros, García Gual (2006), G. Steiner (2001), Emile Ruelle (1922).

⁴ Ver, entre otros, Wolf Hollerbach (1967), B. Valera Jácome (2006).

⁵ Ver, entre otros, Barthes (1970), Philippe Hamon (1991), Dottin Orsini Mireille (1993), Octavio Paz (1990).

**Parte I: Teoría de la literatura
comparada y de la tragedia**

Capítulo I:
Teoría de la literatura comparada

Introducción

Partiendo de la idea que define la literatura comparada como un estudio fundado en la experiencia de los aportes literarios. Se puede decir que lo dicho supone que esta disciplina se centra específicamente en la comparación de una literatura con otra u otras. Por otro lado se puede referirse a una comparación de las formas de expresión humana y agregar que la literatura comparada empieza a desarrollarse después de las tres disciplinas de los estudios literarios: La crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria. Villanueva (1994: 124)¹ Lo afirma como sigue: « Lo que la literatura comparada en último término viene a aportar es la ratificación de las conclusiones que las otras tres ramas de la ciencia literaria nos proporcionan»

De este modo habría que decir también que; para entender bien el concepto del estudio comparativo hay que tener en cuenta su proceso a lo largo de la historia humana. Al mismo tiempo estudiarlo acerca de las teorías que reconocieron su perspectiva.

Con respecto a la tragedia, recordemos que a partir del siglo XVIII se puede hablar de un verdadero arranque del género novelesco, que depende de las piezas teatrales clásicas trágicas. Si bien es cierto que lo trágico no será completamente abandonado por los autores, sino que se adoptará a la novela².

¹ Su nombre completo es: Darío Villanueva Prieto. Nació el 05 de junio de 1950. Es un teórico y crítico literario español. Fue elegido como director de la Real Academia Española el 11 de diciembre de 2014. Es catedrático de Teoría de la literatura y literatura comparada.

² Citado por García Gual (2006).

1. Hacia la literatura comparada

Hablando de la teoría de la literatura en general, se puede destacar dos famosas tendencias que se diferencian en su concepto de estudio y de definición de la literatura: La primera proviene de la historia; en los últimos años dicha teoría se hizo algunas modificaciones en su labor de trabajo, y con eso empezó a investigar sobre otras determinaciones extremas de la obra, tal como el tiempo que consiste en establecer una lógica de los cambios, de sus funciones y de sus géneros. La segunda teoría fue desarrollada por Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson y Émile Benveniste. Estos teóricos se centran en el estudio lingüístico que, especialmente estudian el orden verbal, que da una característica artística a la literatura.

La literatura comparada en sí misma, se define como una crítica literaria de la historia y de las modificaciones de unos ideales. Yves Chevrel (1989: 8) la definió en estos términos: «Al mismo tiempo, desplazamiento hacia los otros y estudio de desplazamiento hacia el otro»

En efecto, cuando nos referimos a una producción literaria y otras, queremos hablar de una historia abierta de la literatura comparada que, después de muchos años, pudo mostrar un factor muy decisivo, en el que la teoría comparatista ha realizado aportaciones de mucho interés. Por eso, la necesidad de la literatura comparada y la realidad relacional del pensamiento literario e ha hecho cada vez más evidente.

Según Llovet (2011: 334), para Aristóteles es primordial alcanzar la comprensión de los conceptos teóricos de diversas obras. Dice que no se trata sólo de una universidad y una comparación literaria, en que se entrelazan las producciones literarias y discursivas, sino se trata de otra tarea o otra actitud más potencial que consiste en trabajar sobre los modelos en que el investigador puede aprender de los precedentes teóricos.

1.1. EL Concepto de *Weltliteratur*

El concepto de la literatura comparada llamado: *Weltliteratur* o *Literatura del mundo* fue formulado por Goethe³ a comienzos del siglo XIX, y desde entonces fue comentado y debatido en muchas ocasiones⁴. La noción *Weltliteratur*⁵ fue introducida en 1827⁶, en

³ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nació en Weimar. Fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico germánico. Fundador del Romanticismo en Alemania. Murió

⁴ Entre muchos trabajos más destacados, véanse los textos escritos en otras lenguas, incluidos en (Gnisci: 1993) y en (Schmeling: 1995). Para una lectura crítica de la historia social del concepto *Weltliteratur*, Véanse entre otros: (Landrin: 2011).

⁵ En la época de Goethe se dio lugar a un nuevo espíritu que se impuso a la antigua actitud cultural y social alemana. Una sociedad cerrada y conservada. Ya que se ha discutido mucho el nuevo concepto que favoreció el

relación con la situación paradójica, que trata de acentuar la diversidad de las culturas y destacar las diferencias en ellas.

En una carta a su discípulo Johann Peter Eckermann (1792-1854), Goethe⁷ escribe: «La palabra *literatura nacional* ya no significa casi nada hoy; vamos hacia una época de *literatura universal* [*Weltliteratur*], y cada uno debe dedicarse a adelantar la llegada de esta época»⁸

A partir del siglo XIX se empezó a acentuar la diversidad de las culturas y visibilizar las diferencias. Muchos teóricos mostraron la misma visión Goethiana; por lo cual, empezaron a compartir el mismo carácter renovador y abierto a las demás culturas. Con respecto a esas novedades, Claudio Guillen (1985: 39) afirma: «Tenían que haberse abierto camino, para que fuera posible la literatura comparada».

Eso justifica que la literatura comparada— y con el tiempo —empezó a tener un sentido realmente universal en el que se compara la literatura nacional con las otras fuera de sus fronteras. Lo explica el catedrático francés Joseph Texte⁹, claramente, en su cita respecto al Romanticismo y su idea de la nación.

Por una parte ha suscitado[...] un movimiento de cada pueblo hacia sus orígenes, un despertar de la consciencia colectiva, una concentración de sus fuerzas dispersas o malgastadas para crear obras genuinamente autóctonas. Por otra parte, ha provocado, por un contraste inesperado, una difuminación de las fronteras, una comunicación más libre entre pueblos vecinos, una comprensión más completa y abierta de las obras extranjeras. En un cierto sentido, ha sido agente de concentración; en otro, ha sido un fermento de disolución. Al mismo tiempo que constituía, primero por reacción y luego por emulación, las literaturas nacionales, preparaba el advenimiento de una literatura internacional o, al menos, europea.

Sin duda, se trata de una nueva visión de literatura comparada que surge como consecuencia de la transformación y el nuevo régimen que se refiere a las relaciones entre los pueblos y sus culturas.

Para él, la literatura de cada país puede guardar su originalidad y al mismo tiempo se abre a mundo. De este modo se da lugar a una comprensión mutua y una tolerancia recíproca.

tema de innovación que, trataba de aprehender de las otras tradiciones literarias y culturas distintas de la propia, y la posibilidad de apertura a otras obras de países lejanos.

⁶ Citado por Llovet (2011: 335).

⁷ Citado por Jean Chuzeville (1988:204).

⁸ Nuestra traducción. La traducción del alemán al Francés es de J. Chuzeville: « Le mot de *littérature nationale* ne signifie pas grand chose aujourd’hui, nous allons vers une époque de *littérature universelle* [*Weltliteratur*], et chacun doit s’employer à hâter l’avènement de cette époque». El subrayado es del autor.

⁹ Citado sin ref. por Neus Carbonell y María José Vega (1998: 23).

El ideal goethiano de la *Weltliteratur* surgió como un proyecto humano; Goethe esperaba vivir una nueva época en que se conocieran las culturas, se descubrieran, y así se corrigieran mutuamente. Se trata de establecer una relación constitutiva de diversidades y de diferencias.

Sin duda, esa nueva aportación de Goethe tardó en realizarse porque fue una esperanza difícil de concretar.

Así lo explica Guillén (1985: 60): « la idea de la *Weltliteratur* —como más tarde el comparatismo— fue un proyecto de posguerra ».

En una de las conversaciones de Goethe con su discípulo Johann Peter Eckermann (1982: 95)¹⁰ afirma:

Casi llego a temer que tendrán que morir muchos hombres antes de que halle reposo el mundo. Tienen que transcurrir algunos también para que la literatura ejerza una verdadera influencia; ahora no puede hacerse más que preparar cosas de calidad para los tiempos futuros, que serán más pacíficos que los nuestros.

En el siglo XVIII, después de la guerra napoleónica, la supremacía del estado político, administrativo y cultural de Francia no tenía todavía comparación en el continente. Por otro lado, Alemania tampoco fue el centro cultural de Europa como lo era Francia. Pues una nueva actitud literaria hizo una suerte aparición teniendo como principio una idea universal denominada por Herder: *Boferdung der Humanitat*, es decir, todo en relación con la promoción de la idea de la humanidad (Naumann, 1991: 26).

Alemania va a ser protagonista de ese pensamiento humano que se confronta con todo tipo de conflictos. La idea de los intelectuales alemanes empieza a brillar por el universo, sobre todo al unirse las ideas de Herder y Goethe, a pesar de sus diferencias.

En 1827 escribía Carlyle¹¹:

Es evidente que, desde hace un tiempo, los esfuerzos de los mejores poetas y escritores artísticos de todas las naciones se dirigen hacia lo general humano. En toda particularidad, se entiende de manera histórica, mitológica o, en cierto modo, arbitraria, se verá traslucir y brillar, a través de la nacionalidad y la personalidad, aquella dimensión general. También en la vida práctica

¹⁰ Citado por (Llovet: 2011).

¹¹ Se trata de una carta escrita por Johann Wolfgang Von Goethe a Carlyle el 27 de julio de 1827. Fue traducida al inglés bajo el título: *Correspondence Between Goethe and Carlyle* en, 1887. El fragmento sale traducido en español sin el texto original. Citado por Llovet (2011: 342).

pasa algo parecido, y, abriéndose paso a través de todo lo bárbaro y salvaje, cruel, falso, egoísta y mentiroso, trata de extenderse por todas partes algo de humanidad[...] Aquello que en las literaturas de todas las naciones tiende y contribuye a esto es lo que todas las naciones deben apropiarse. Hay que conocer las particularidades de cada uno para respetárselas, porque las particularidades de una nación son como su idioma y sus monedas, y son éstas y aquél los que posibilitan las relaciones.

En una de las ocasiones Goethe¹² evoca el término *Weltliteratur* tras la adaptación de una de sus obras por una parte francesa.

Su discurso se ve claramente sincero y justo sin ninguna inclinación cuando dice:

Por todas partes se oye hablar y se lee sobre el progreso de la humanidad, de cada vez más amplio horizonte de las relaciones internacionales y humanas. No es cosa mía definir o calificar estas generalidades, pero lo que me propongo por mi parte es dar a conocer a mis amigos mi convicción de que se está formando una literatura universal en la que nosotros, los alemanes, nos corresponde un papel honorable. Todas las naciones están atentas a nuestra obra, nos elogian o nos censuran, nos aceptan o nos rechazan, abren o cierran su corazón a nosotros. Todo hemos de aceptarlo de manera ecuánime, porque esta actitud, en conjunto, es una gran consideración hacia nosotros.¹³

Goethe vuelve a mostrar otra vez su interés por la literatura Universal pero siempre desde una perspectiva nacional (alemana). Parece que está presentando una universalidad de la lengua y de la literatura alemana, que se considera como un contrafuerte simbólico universal contra la política francesa de Napoleón, dice en una de sus cartas dirigidas a su amigo Karl Streckfuss, fechado el 27 de enero de 1827¹⁴:

Estoy convencido de que se está construyendo una literatura universal, que todas las naciones están abocadas a ello y hacen pasos amistosos en este sentido[...] Alemania habrá que jugar, en esta gran confluencia, un papel de excelencia.

¹² Citado sin ref. por (Llovet: 2011).

¹³ Este comentario fue traducido al inglés por H.J. Schultz y P.H. Rhein (1973: 5) bajo el título: *Comparative Literature. The Early Years*. Y luego fue traducido al francés por M. Alexandre Duval en el libro bajo el título: *Le Tasse, drame historique en cinq actes*. Citado en castellano por Llovet (2011: 343).

¹⁴ Citado por Llovet (2011: 343). La traducción del alemán al inglés es de Fritz Strich (1949: 349), en la obra: *Goethe and World Literature*.

Se puede notar claramente la relación de la historia de la literatura comparada con la política Goethiana, a partir de la cual Goethe y con su idea *Weltliteratur* pudo asumir doble gesto, en que se puede destacar una paradoja muy propicia, así que según su nuevo concepto se demuestra por una parte su preocupación por la cultura alemana, y por la otra sus esperanzas para construir una literatura universal y humana.

La construcción de la literatura comparada sobre una base hecha con los principios de *Weltliteratur* convierte a todos los comparatistas en un grupo imaginario, ya que el invento del universalismo frente al olvido de la idea de la nación, no va a ser evidente en los momentos de conflictos y de invasiones.

Los estudios comparativos surgen como una necesidad de investigar sobre las naciones y sus propias transformaciones. Vico¹⁵ (1995: 331) también insiste en la meditación del mundo y la reflexión sobre la diversidad literaria y cultural del mundo, cuando dice:

Meditar sobre este mundo de las naciones, o sea mundo civil, del que, puesto que lo habían hecho los hombres, ellos mismos podían alcanzar la ciencia.

La literatura cruza por encima de las fronteras de los pueblos y sus idiomas. Las nuevas ideologías fundadas por la literatura comparada empiezan a pensar en el destino de la humanidad. Dice Herder¹⁶ que cada cultura tiene un impacto y una contribución fuerte en cuanto al progreso de la especie humana, eso para alimentar el universo y la armonía entre naciones e instituciones¹⁷:

Cada cultura tiene una contribución insustituible que realizar al progreso de la especie humana, sin que ello tuviese que derivar necesariamente en un conflicto entre estas aportaciones diferentes ya que su función sería enriquecer la armonía universal entre naciones e instituciones.

¹⁵ Giovanni Battista o Giambattista Vico, nació en Nápoles en, 1668. Y murió en, 1744. Fue un filósofo, un abogado. Conocido por su concepto de verdad del hacer. La originalidad de su pensamiento ha sido valorada en el siglo XIX. Para más informaciones sobre Vico y Herder, véanse entre otros la producción literaria de: Berlin (2000).

¹⁶ Citado sin ref. por Llovet (2011: 336). Su nombre completo es: Johann Gottfried von Herder (1744-1803) en Alemania. Fue filósofo, teólogo y crítico literario alemán. Sus escritos habían contribuido a la aparición del romanticismo alemán. Herder consiguió con la ayuda de Goethe un cargo estatal en Weimar. Allí escribió su obra más importante. Para más informaciones sobre Herder, véanse: *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité, par Herder*. Es una obra traducida del alemán al francés, realizada por el profesor Sensine (1827).

¹⁷ Citado sin ref. por Neus Carbonell y María José Vega (1998: 23).

Steiner (1997: 133) también habla de la libertad individual de escribir, leer y escuchar las otras literaturas. Además menciona el factor de la diversidad de las lenguas y su riqueza, porque cada una describe el mundo según su propia visión de la diversidad cuando dice:

La literatura comparada leer y escuchar después de Babel presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de ser un desastre, la multiplicidad de las lenguas humanas[...] ha sido la condición indispensable para que hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular y de “escribir” el mundo existencial en plena libertad.

Así que la literatura deja de ser una en su cantidad porque con las diversas lenguas ésta se convierte en literaturas y eso con el hecho de superar su nacionalismo literario. Uno de sus principios fundamentales va a ser la realidad empezando a adoptar un pensamiento general de una época que muchos viven trágicamente (Llovet: 2011).

Introducimos asimismo el pensamiento político de Madame de Staël¹⁸ que se acerca mucho a la idea de Goethe. Se trata, pues, de una de las impulsoras de esta nueva consciencia de la Europa inminente. Ella insiste en la necesidad de romper las murallas que impiden todo tipo de relación con el exterior «Pues me imagino que no queremos levantar, en torno a la Francia literaria, una gran muralla de la China que impida penetrar las ideas exterior»¹⁹

El comparatismo surge como necesidad para desplazarse hacia los demás, dice Staël²⁰:

La primera condición para escribir es sentir viva y fuertemente. Quienes estudian en los demás lo que deben sentir y lo que está permitido decir, literalmente hablando, éstos no existen como escritores. Sin duda que nuestro escritor de genio (¿y qué nación posee más que Francia?) únicamente se han sujetado a los lazos que no entorpecían su originalidad, pero es precioso comparar los dos países en masa y el tiempo actual para conocer en dónde reside esa dificultad para entenderse.

La idea de Staël aquí gira alrededor de la frase siguiente «no se puede juzgar más que comparando»²¹ o sea que ella tiene como tarea primordial la de afrontar las dos partes

¹⁸ Germaine de Staël (1766-1817) se conoce bajo el nombre de: Madame de Staël; escritora y filósofa, ha publicado en 1800 una obra bajo el título: *De la literatura considerada en sus relaciones sociales: De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Las obras traducidas llevan el nombre de autora: Madame de Staël.

¹⁹ Citado por Llovet (2011: 339). La traducción al castellano es sacada de Fragmentaría (1947: 17). Este fragmento fue censurado.

²⁰ El fragmento es sacado de la traducción hecha de la obra bajo el título: *Alemania*, escrita por Mme de Staël (1813). La traducción se encuentra en la obra traducida al castellano por: fragmentaria, que lleva el nombre de Mme de Staël (1947: 50).

literatura y sociedad; eso se realiza cuando se plantea la relación entre distintas culturas, y en este caso es entre Alemania y Francia. Para Staël, los pueblos sirven como guías para otros, así que no hay otra manera más eficaz que acoger el pensamiento del otro para entender mejor el mundo. Afirma que hasta los que se ven superiores podrán aprovechar lo fructífero que se da de la diversidad en el mundo.

Las naciones deben servirse de guía las unas a las otras y todas harían mal de privarse de las luces que pueden prestarse mutuamente. Hay algo singularísimo en la diferencia de un pueblo a otro: el clima, el aspecto de la naturaleza, la lengua, la forma de gobierno, en definitiva, sobre todo los acontecimientos de la historia, fuerza todavía más extraordinaria que todas las demás, contribuyendo a estas diversidades, y ningún hombre por superior que sea, puede adivinar lo que se desarrolla naturalmente dentro del espíritu que vive bajo otro sol y respira otro aire. En todo país harían bien en acoger los pensamientos extranjeros, pues, de esta manera, la hospitalidad será la fortuna de quien recibe²² (1968: 74).

Empezando a analizar todas estas reflexiones nos damos cuenta que esta nueva visión más abierta y universal surge como necesidad de estrechar las relaciones entre los países. Eso servirá de sistema de corrección mutuo: «al estrecharse las relaciones entre franceses, ingleses y alemanes, nos podremos corregir unos a otros. Tal es el fruto de una literatura universal», como lo afirma Peter Eckermann (1982: 201-202).

La literatura comparada dio un gran salto durante la primera mitad del siglo XX. Su idea resulta comprensible por la historia, como lo explica claramente Joseph Texte²³:

La crítica comparativa no nació en Francia, su patria es Alemania, y surgió como una rebelión contra el despotismo del yugo francés. Lessing²⁴. Herder, Los dos Schlegel²⁵, son sus fundadores verdaderos. La lucha contra la influencia francesa y su sustitución por modelos ingleses constituyeron los resortes iniciales. Para combatir el extranjero es necesario estudiarlo y conocerlo, y, para sustituirlo por modelos nuevos, familiarizarse con la literatura a la que representan[...] toda la crítica literaria será necesariamente internacional. Ese día, por encima de las fronteras políticas –si todavía quedase alguna– se habrían tendido y anulado los lazos invisibles que unirán los pueblos con los pueblos y que construirán, como en la Edad Media, el alma colectiva de Europa.

²¹ Citado por Llovet (2011: 340). El párrafo es de la obra publicada en 1800, bajo el título *De la literatura considerada en sus relaciones sociales: De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. La misma obra fue editada otra vez: Staël (1998: 25).

²² Citado por Llovet (2011: 340). El fragmento es sacado de la obra bajo el título: *De l'Allemagne*, publicada la primera vez en 1813, y editada de nuevo en (1968: 74).

²³ Citado sin referencia. Según la traducción en español salida al nombre del autor mismo Joseph Texte. La traducción al español es de Neus Carbonell y María José Vega (1998: 23).

²⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Fue el escritor más importante de la ilustración. Tuvo una influencia significativa en la evolución de la literatura alemana, y eso con sus dramas y ensayos teóricos.

²⁵ August Wilhelm von Schlegel (1767-1845). Fue un crítico, traductor, filólogo y profesor universitario alemán; hermano del filólogo Friedrich von Schlegel (1772-1829) que a su vez considerado como uno de los eruditos alemanes. También fue un escritor que participó en los círculos románticos

Joseph Texte (1967: 21) afirma que la literatura comparada se sitúa entre las almas nacionales, y su deseo de unirse entre sí. Por ello la literatura deja de ser únicamente nacional convirtiéndose en Europa o internacional:

La historia literaria tiene una tendencia manifiesta a dejar de ser nacional o local y convertirse en Europa e internacional. Las relaciones entre las distintas literaturas entre sí, las influencias que ejercen y reciben, las influencias morales[...].

Respecto a la reflexión de Goethe y las influencias entre las naciones y la identidad nacional, Texte (1969) tiene una visión positiva en relación con la posibilidad de estrecharse las literaturas y de aprender de los demás. Ya que él estima que es muy útil aprovechar de los aportes literarios de las diferentes naciones como lo afirma en estos términos:

De hecho al contacto de una nación con las naciones vecinas no produce necesariamente una disminución de su originalidad. La Alemania de Goethe y de Schiller²⁶ se busca en la literatura inglesa y se opone a la nuestra. Nosotros obtuvimos un gran provecho cuando, hacia 1830, nos liberamos de la influencia antigua y nos inspiramos en Inglaterra, en Alemania, en Italia. A decir verdad, la historia comparada de las literaturas modernas ha nacido a causa de la exacta percepción de esta ley superior²⁷.

La finalidad de la literatura comparada consiste en la presentación de una realidad global. La idea es construir o reconstruir la unidad total a partir de muchas partes.

Jean Jacques Ampère (1830)²⁸ — a la ocasión de la apertura de su curso literario— cuando habla de «histoire de la poésie», lo afirma como sigue:

La teoría debe nacer del conocimiento profundo de los hechos. Es de la historia comparativa de las arte[...]. Hay que reconocer en la sucesión de productos poéticos, las verdaderas formaciones semejantes a las que geología establece en la serie de los terrenos que han formado poco a poco la corteza del globo.²⁹

Y sobre los principios de la literatura comparada Jean Marie Carré (1957: 8) habla de la idea de comparación y de lo que conlleva en su sentido “espiritual internacional”:

²⁶ Se llama Friedrich o Federico Schiller (1759-1805). Fue un poeta y dramaturgo alemán. Estudió medicina y derecho. En 1787 se dirigió a Weimar para conocer a Herder y Goethe. Se dedicó a la investigación histórica.

²⁷ La traducción del francés al español es de N. Carbonell, M. J. Vega (1998: 27).

²⁸ Citado por Bauer (1992: 44). J.J. Ampère (1800-1864) es un filósofo, historiador y escritor francés. Es considerado como uno de los precursores de la literatura comparada.

²⁹ Este discurso fue pronunciado en el auditorio de Marsella al celebrar la apertura del curso literario.

La literatura comparada es una rama de de la historia: es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de los contactos reales que ha existido entre Byron y Puchkin, Goethe y Carlyle, Walter Scott³⁰ y Vigny³¹, entre las obras, las inspiraciones, y aun entre las vidas de los escritores que pertenecen a literaturas diferentes[...]la literatura comparada se refiere sobre todo a las transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos.

Marius François Guyard³²(1957: 16), a su vez habla de la convivencia literaria. Evoca también este aspecto internacional de la literatura comparada en estos términos:

La literatura comparada es la historia de las relaciones literarias internacionales. El comparatista se detiene en las fronteras, lingüísticas o nacionales, y observa los cambios de temas, de ideas, de libros, o de sentimientos entre dos o más literaturas.

Wellek³³ (1970), durante años, siguió defendiendo la definición de la literatura comparada, independientemente del espíritu nacional y de las fronteras lingüísticas, étnicas o políticas, y a pesar de muchos impedimentos su pensamiento pudo tomar fuerza³⁴.

Se abrió nuevas perspectivas para el comparatismo, desbordando, por lo tanto la idea de los contactos históricos internacionales. Henry H. Remak³⁵ (1998: 90) la define como puente que une las disciplinas:

La literatura es el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión como las artes (pintura, escultura, cultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales [...] la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana.

³⁰ Sir Walter Scott (1771-1832). Fue novelista, poeta y editor británico. Es el inventor de la novela histórica romántica. Trabajó de traductor a la lengua inglesa de muchas obras incluso las de Goethe.

³¹ Alfred Victor de Vigny (1797-1863). Fue un poeta, dramaturgo, y novelista francés. Antes de dedicarse a la literatura, ejerció en el dominio militar; en diferentes grados. Decepcionado por su experiencia militar, renunció a esta carrera; y se dedicó plenamente a la literatura. Fue la estrella del movimiento romántico.

³² La traducción al castellano es de Enrique Badosa en el libro: *La literatura comparada* que sale al nombre de Guyard Marius Française.

³³ René Wellek (1903-1995). Fue un crítico literario.

³⁴ Según Llovet (2011).

³⁵ La traducción al castellano es de Neus Carbonell y María José Vega. El libro: *Literatura comparada. Definición y función*, sale al nombre de Remak Henry H.

1.2. El pensamiento de Bajtin

No se puede hablar de literatura comparada sin evocar el pensamiento que introdujo en Francia Mijaíl Bajtin³⁶. Este pensamiento alude a la nueva noción de *intertextualidad*³⁷.

La teoría de Bajtin³⁸ trata de la necesidad de pensar en el lector y considerarlo como elemento básico para dar lugar a una nueva historia de literatura. Ese pensamiento se basa en las reflexiones de Roland Barthes. Por tanto, con esta nueva etapa, se empieza a pensar en las influencias literarias, de obra a obra, de autor a autor y de nación a nación.

Por consiguiente; se afirma que todo tipo de influencia debe considerarse como una «recepción productiva» (Llovet 2011: 373). No hay duda de que este proceso de recepción incluya tres instancias, que son consideradas como medidas y como recursos muy urgentes. Estas instancias son: el autor, la obra y el público.

Hay que señalar que uno de los resultados más relevantes de la relación entre literatura comparada con los nuevos modelos es la modificación de la metodología de la literatura comparada. En consecuencia, aparecen nuevos enfoques con el pensamiento de Bajtin.

Recordemos que Mijaíl Bajtin³⁹ (1989), desde 1919 hasta su muerte, pudo desarrollar muchos trabajos sobre la literatura comparada, una literatura entendida como desplazamiento hacia el otro y objeto de estudio de este desplazamiento. Por ello, hay que precisar que Bajtin se acerca a las ideas de Goethe que explica, cómo se exterioriza el nombre, cómo se dilata al exterior, y al mundo que lo rodea, para conocerlo y dominarlo. Estas evidencias de Bajtin se acercan mucho a las de Goethe que insiste sobre la importancia del estrechamiento de las relaciones entre las naciones, porque es lo que causa unas consecuencias positivas.

A partir de ahí se abre camino a la reflexión sobre una cuestión textual que implica, sin duda, una consideración nueva de lo extra textual. Dicha reflexión se resume en los términos de Eckermann (1982:263) sobre Goethe:

³⁶ Mijaíl Mijaílovich Bajtin (1895-1975). Fue un teórico literario ruso, conocido por su seudónimo V. Voloshinov o Vorochilov. Fue conocido por su análisis de la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria. Ocupa un lugar fundamental en la teoría de la literatura.

³⁷ Se refiere a la relación que un texto oral o escrito podrá mantener con otros textos, que sean contemporáneos o anteriores. El conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto. Para más detalles sobre la noción intertextualidad, véanse en otros: Beristáin (2006).

³⁸ Citado por Ponzio (1998).

³⁹ Para más informaciones sobre Bajtín véase entre otros: QuedeLibros.com

Hay inicialmente en nosotros determinadas facultades, pero el desarrollo de éstas es a lo que debemos el poder gozar de las influencias de un vasto mundo en el cual nos apoderamos de lo que podemos y nos es más apropiado. Yo debo mucho a los griegos y a los franceses, y es menester agradecer lo que han dado Shakespeare, Sterne y Goldsmith. Pero no son éstas solas las fuentes de mi cultura [...] Lo importante es que poseamos un alma apasionada por la verdad y que sepa captarla allá donde la encuentre.

Bajtin⁴⁰ insiste sobre el dialogismo que es para él la única forma adecuada de expresión verbal entre los seres humanos. Dice que nuestra vida es dialógica por naturaleza.

Así que todo se basa en participar en diálogos, lo que significa por tanto, interrogar, escuchar, responder, estar de acuerdo, contradecir...

Hay que mencionar además que, la participación humana puede ser verbal, o con gestos. Por esas razones se dieron muchas consideraciones a la palabra.

Explica Bajtin que la palabra tiene un estatuto intersubjetivo, es decir que la palabra generalmente vive fuera de sí misma. La palabra es frontera entre lo propio y lo ajeno, significa que antes de ser apropiada se considera como importada con intenciones ajenas e ideas venidas de otra parte, hasta el momento que se convierte en propia en el instante en el que el hablante la habita con su intención, se apodera de ella, en fin de iniciarla en una nueva expresión semántica personal. Lo define Bajtin (1989: 110) en estos términos:

Hasta el momento de su apropiación la palabra no se halla en el lenguaje natural e impersonal (¡el hablante no la toma de un diccionario!) Sino en los labios ajenos en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: de ahí que necesite tomarla y apropiarse de ella.

En general el hombre acude a una formación ideológica permanente. Es lo que le permite recibir una asimilación constante y selectiva de palabras ajenas, constituyendo un diálogo continuo e infinito. Lo que supone que nunca se puede dar lugar a un pensamiento humano independiente.

El lenguaje es diverso en cada momento de su existencia histórica, y el individuo dialoga con esa diversidad. Se debe agregar que cada palabra está dicha al mismo tiempo en el presente y en el pasado y en todas las partes del mundo.

⁴⁰ Citado sin ref. por Llovet (2011).

Partiendo de estas reflexiones y de la noción dialogismo se inician términos de intertextualidad en la idea moderna de la literatura. En 1967, Julia Kristeva⁴¹ (1981) publica en la revista *Critique*: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela».⁴²

Kristeva habla de la intersubjetividad en términos de intertextualidad, dice que todo texto es una transformación de otro texto, considerando que son citas que se leen como doble. En el enunciado poético siempre aparecen otros recursos que dan la posibilidad de crear un espacio intertextual múltiple. Es necesario recalcar que el texto literario es un conjunto amplio de textos que réplica y copia de otros textos.

Recordemos que en la antigüedad el verbo leer tenía el sentido de: recoger, redactar, espiar, reconocer las huellas. También significaba tomar, robar, leer, denotar y volver a escribir.⁴³ Compagnon (1979: 34) afirma que, en realidad, todo acto de escritura es una reescritura. Escribe:

Escribir, puesto que es siempre reescribir, no difiere en absoluto de citar. La cita, gracias a la confusión metonímica que la preside, es lectura y escritura; conjunta el acto de la lectura con el de la escritura. Leer o escribir es hacer un acto de cita. La cita representa la práctica primera del texto, el fundamento de la lectura y de la escritura; citar es repetir el gesto arcaico de recortar-pegar.⁴⁴

En cierta manera, el lenguaje poético aparece como diálogo de texto, en que toda secuencia se hace en relación con otra que proviene de otro corpus. Asimismo, toda secuencia será orientada hacia la transformación.

Todo eso parece confirmar que el pensamiento de Bajtín no se diferencia de las aportaciones goethianas. Se trata, sin embargo, de una continuación de la línea que continúa con los principales de la literatura comparada. Sin duda los dos promueven el diálogo textual, y el intercambio cultural. Por otro lado, ambos aparecen dentro de circunstancias casi parecidas: Goethe, defiende el dialogismo humano universal lejos de los conflictos sociales, mientras que Bajtín aporta una nueva dimensión a esa teoría, que es la de tomar en

⁴¹ Julia Kristeva es una filósofa, teórica de la literatura y el feminismo francés de origen búlgaro.

⁴² Nuestra traducción: «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman».

⁴³ Citado por Llovet (2011).

⁴⁴ La traducción del francés al español es según J. Llovet (2011: 380). «Ecrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture [...] La substance de la lecture (solicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation[...] Il touche à la limite où l'écriture s'abîme en elle-même dans la copie».

consideración la influencia humana, pensando de esta forma que ha sido siempre frecuente en literatura que los textos se aprenden y se influyen de otras escrituras.

2. Períodos literarios

El estudio de la literatura da mucha importancia al período en que se ha producido una obra. Por eso al investigador le resulta muy útil determinar la fecha de escritura de un libro u otro. Conviene subrayar que cuando se designa el período, se facilita el análisis, sabiendo más a qué categorías estéticas, sociológicas, culturales o psicológicas corresponde.

El conocimiento del período nos lleva al estudio específico apropiado a unas tendencias conocidas por unas características especiales.

En este sentido lo primero que hay que señalar es el significado de «período»⁴⁵; esta palabra usada para enmarcar las obras literarias. Se debe agregar la definición de Estébanez Calderón (1996)⁴⁶ sobre el término «períodos literarios»:

Expresión con la que se alude a una modalidad de ordenación cronológica de la Historia de la Literatura en espacios de tiempo determinados, en los que se enmarca una serie de obras literarias y sus autores respectivos, que, a su vez, pueden incluirse en otras formas de ordenación o asociación, como generaciones, escuelas, movimientos, corrientes [...]

En el caso de las obras estudiadas⁴⁷ se trata de los períodos ‘Realismo’ y ‘Romanticismo’. Lo dicho supone que estos datos son principalmente suficientes para aclarar y facilitar al análisis de las obras y su situación dentro de las demás producciones literarias.

Sin embargo se puede encontrar muchas veces elementos específicos en una obra que desborden toda la clasificación de dichos períodos. A este respecto se puede evocar la originalidad de la obra, es decir, que muchas veces los periodos no permiten focalizar el producto literario, y extraer las características comunes de un grupo de obras, porque muchas se consideran semejantes por la proximidad histórica y las influencias producidas en cualquier periodo literario. Mientras tanto, llama la atención que estas valoraciones resultan engañosas, porque se puede olvidar, fácilmente, que estos escritos son ante todo nacidos de una voluntad singular del autor, es decir, que en muchas ocasiones, muchos autores de obras

⁴⁵ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>. Se entiende por período: 1-Tiempo que algo tarda en volver al estado o posición que tenía al principio. 2-Espacio de Tiempo que incluye toda la duración de algo. La periodización es la acción y el efecto de periodizar. El verbo periodizar significa establecer períodos para un proceso histórico, cultural, científico, etc.

⁴⁶ Esta definición se encuentra en: *El Diccionario de términos literarios*.

⁴⁷ Nos referimos a Las dos obras *Marianela* (1878) y *María* (1867).

muestran un carácter rebelde en sus escritos, siguiendo de esa manera un camino literario particular y diferente de los demás. Por otro lado, muchas veces se destacan rasgos comunes de una serie de obras debido a la periodización literaria. Para tal efecto hay que tomar en consideración la originalidad literaria.

Habría que decir que los periodos literarios que se estudian de una manera clásica, en los trabajos, pueden ser referencias hipotéticas. Es decir, que son ciertas pero quedan discutibles en cualquier caso. Así que existen novelas escritas en pleno siglo XIX que entroncan con modelos anteriores, lo que significa que sus rasgos son claramente ancianos.

Por otro lado existen obras que vienen anticipadas con muchos tiempos de distancia. Entre los ingredientes nos referimos a estéticas⁴⁸, que solo, más tarde, y con mucho tiempo, se ven apareciendo, y que pueden ser definidas y perfiladas; como viene mencionado según Ulrich Weisstein (1975).

Según los estudios, la historia literaria no es más que una acumulación, cronológicamente, ordenada de modo que tenemos que subrayar que, la naturaleza no da saltos ni oprima realidades sino que presenta un *continuum*⁴⁹ en el que no se puede plantar fronteras radicales, lo mismo sucede con las producciones espirituales y culturales de la humanidad. En relación con lo dicho se puede esclarecer el tema de la periodización con el planteamiento de la cuestión del «canon» como parte muy propicia en el estudio comparativo.

Si bien es cierto que el conocimiento básico del concepto canónico facilita el entendimiento de lo paradójico en los textos literarios.

2.1. El Canon

En literatura comparada es imprescindible escribir sobre el «canon⁵⁰» que se considera como un elemento fundamental de la formación literaria. Recordemos primero que las producciones literarias que tienen los investigadores a su alcance son frutos de muchos siglos de revoluciones y propuestas. Desde luego, algunos escritos se quedan ejemplares y modélicos.

⁴⁸ Cuando nos referimos a lo estético queremos aludir al conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.

⁴⁹ Citado por Llovet (2011: 87).

⁵⁰ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>. Se entiende por canon; modelo de características perfectas. También puede referirse al catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos.

Éstos sin duda no son escritos ordinarios, sino, son los que dotan de un cierto grado de valor estético. A éstos que consiguen conservar esta validez literaria y que quedan solventes, los denominamos «cánones literarios»⁵¹.

Un «canon» es un término que se da a una producción literaria que el tiempo ha seleccionado a lo largo de los siglos y lo ha preferido por encima de otras producciones. En muchos casos se ha realizado la definición del corpus llamado «canon» gracia al impacto en la clase de los lectores y los escritores. Éstos que se han acabado integrados en el concepto «canon» con mucha naturalidad.

A estos elementos cuando se analizan las razones de la cuestión del canon, se puede encontrar puntos suficientes que nos permiten respetar su validez. En consecuencia se definen como obras maestras, que en todos los casos merecen ser admirados.

Para ello, se puede destacar otro argumento de la legitimidad de esta categoría canónica. Se trata de aquellas obras cuya lectura se queda permanente a lo largo de muchos años. Muchas se traducen en muchas lenguas. Por lo tanto son novelas que han gozado de muchas interpretaciones ricas y diversas. Y son las que se leen más de una vez; de tal modo que múltiples generaciones las habían leído con mucho placer.

Con estas evidencias se resume el sentido clásico del canon que refleja la grandeza, la belleza, la majestad, la autoridad, y la eternidad de la obra. Sin embargo en literatura se hace referencia a obras selectas «clásicas» que siguen suscitando interés a lo largo de varios siglos (Pozuelo: 1988).

Resulta obvio subrayar que los textos bíblicos referentes a la tradición bíblica o al cristianismo pueden ser también considerados como bases de una cierta continuidad en la historia de la literatura en lo que concierne la producción de occidente o de Europa. Por eso, el comparatista cuando intenta hablar de la «corriente»⁵² y establecer una división en el seno del continuum, se enfrenta con un gran problema. No obstante, hablar de «período», «época», «generación» o «movimiento» ha sido siempre un gran desafío para los comparatistas (Llovet: 2011).

⁵¹ Según la pagina web: <https://www.vavel.com/es/libros/264774-el-canon-literario-definicion-evolucion-y-problemas.html>.

⁵² Según la pagina web <http://litefran.blogspot.com/p/corrientes-literarias.html>. La corriente literaria es el conjunto de características tanto en la forma de escribir como en la temática, de común acuerdo con las condiciones sociales de una determinada época. Una corriente literaria puede permanecer durante varias épocas o menos de una.

2.2. Categorías históricas y estéticas

Sobre el asunto de las categorías y la periodización se puede notar que sólo algunos comparatistas han ordenado el conjunto de su materia teórica a partir de una periodización histórica, estética y estilística, heredada de forma automática de los precedentes. Es el caso de W.P. Friederich (1954)⁵³ quien trató en su libro *Outline of comparative literature* del camino de las letras occidentales, siguiendo las siguientes categorías citadas de forma ordenada: *Renacimiento, Barroco, clasicismo e ilustración, pre-Romanticismo, Romanticismo y Realismo-Simbolismo*.

Pero de modo general en la mayoría de los trabajos de comparación el investigador procura evitar líos y alejarse del riesgo (Llovet 2011:96). A este respecto se puede decir que todo tipo de división de las producciones literarias se convierte en realidad en un centro de un problema antes que en una solución.

Muchos intelectuales prefieren estudiar las obras una por una sin preocuparse por la época ni por los periodos. Según sus estudios se ha deducido que las categorías históricas y estéticas como: *el clasicismo, el romanticismo o el realismo* se han usado y analizado con mucho interés. Lo cual no viene por casualidad sino que es debido a la utilidad, la verdad y la verosimilitud de estas últimas. Para tal efecto, hablando de la periodización, Guillén (1985) afirma que el desarrollo cronológico de la literatura responde a un proceso de crecimiento selectivo de gran complejidad, según el cual los sistemas literarios evolucionan de manera especial, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades y el efecto retardado de otras⁵⁴.

Conviene subrayar que, en general se puede notar claramente la relación constante que existe entre las categorías. De tal modo que se van constituyendo poco a poco los grandes textos en diferentes periodos siguiendo un sistema de *continuum* entre sí. Por otro lado es muy importante tomar en consideración todos los factores que puedan formar parte de una problemática acerca de la periodización literaria⁵⁵.

⁵³ Citado por Claudio Guillén (1985).

⁵⁴ Para más informaciones sobre los movimientos literarios véase entre otros: Augusto Barinaga Fernández (1964); José María Valverde (1981).

⁵⁵ E. Inman Fox detalla muy bien la problemática de la periodización a partir de su artículo: *Hacia una Nueva Historia Literaria para España*. Para más informaciones véase la versión digital: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_007.pdf.

En general constatamos que la literatura se ha producido a lo largo de una secuencia temporal, lo que llamamos ‘historia’, cuya categoría más antigua se refiere a lo Clásico. Si bien es cierto que la categoría clasicista ha dejado un efecto muy fuerte a lo largo de mucho tiempo en las demás categorías. De tal modo que el Clasicismo se ve presente en casi todas la periodizaciones literarias.

No obstante, a finales del siglo XVIII, lo romántico se opuso finalmente a esta existencia tan continua. Indicamos asimismo que el Romanticismo no correspondía al concepto que fue acuñado por Aulo Gelio⁵⁶ llamado: *Scriptor Classicus*⁵⁷, que refleja el sentido que poseyó la palabra *classicus* en su origen, debido a la posición social del escritor clásico que pertenecía a la clase alta y la con mayor ingreso. Paralelamente se desarrolla la idea de la excelencia de los textos de la antigüedad.

Por ello se hace necesario señalar que a pesar de esto, hay que decir que estos mismos modelos escritos por una clase dominante, durante el periodo clásico, han sido copiados por otros escritores admiradores o influidos por lo clásico sin pertenecer obligatoriamente a la misma clase privilegiada. Éstos seguían unos modelos conocidos por su perfección y no asumían en particular el rasgo que distingue las clases sino, se trata de una pura aceptación y un gran respecto por el modelo ‘clásico’ antiguo.

De ahí se ha planteado una distinción entre lo clásico y lo romántico; de modo que, el clasicismo se refiere a lo ejemplar, lo antiguo, que remota a lo perfecto. Por otro lado el Romanticismo alude a la imperfección y al desorden. Asimismo se define como una especie de superación de gran suma de las categorías estéticas y genéricas en general. Sobre el asunto evocamos lo escrito en una carta que Goethe dirige a su discípulo Johann Peter Eckermann (1828: 384-385)⁵⁸ :

Se me ha ocurrido una nueva experiencia que no define mal la cuestión: a lo clásico voy a llamarlo sano, y a lo romántico, lo enfermo. Visto así, los Nibelungos⁵⁹ son tan clásicos como Homero, pues ambas cosas son sanas y eficaces. La mayor parte de las nuevas creaciones no son románticas por

⁵⁶ Citado por Fernández (2008).

⁵⁷ Ese concepto fue aplicado por primera vez por Aulo Gelio, profesor de retórica del siglo II d. C. para diferenciarle del *Scriptor proletarius*, que fue el cual que solo reconocía la categoría de los autores que permanecían al pueblo llano es decir a ‘la prole’.

⁵⁸ Según Eckermann (2006).

⁵⁹ En la mitología germánica, se trata de los pertenecientes de un pueblo de enanos que vivían bajo la tierra y custodiaban el tesoro de los burgundios, que son los habitantes germanos.

nuevas, sino por débiles, endebles y enfermas, mientras que lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por fuerte, fresco y sano⁶⁰.

En el fondo la oposición entre lo clásico y lo romántica no es más que una nueva fase de enfrentamiento habitual a lo largo de los años. Se trata de lo nuevo que se enfrenta a lo viejo. Es decir lo antiguo que resume, sencillamente, lo tradicional. Se trata de modelos de textos todavía arcaicos que ya no son practicados en tal cultura. De igual manera en todas las tradiciones literarias se puede destacar un retorno a modelos griegos. Para tal efecto, se trata de una nueva literatura progresiva, pero que no carece de lo tradicional. Dentro de este marco se puede subrayar que la modernidad es el progreso, que da como fruto las nuevas aportaciones literarias. Mientras tanto la novedad significa recuperación de unos modelos clasistas antiguos (Llovet: 2011).

Al comparar estas evidencias, se puede inferir que no hay manera de fundar una teoría de los periodos literarios. Además y en el mismo sentido, se sugiere que una materia de estudio de la teoría de literatura y de literatura comparada debe comparar dos obras de distintos autores.

Sin duda, se puede cotejarlas a partir de un estudio comparativo con la intención de observar la compleja multiplicidad de factores que tejen y destejen el universo literario, mencionando las obras que configuran dicho universo, las ejemplares. De este modo se consigue llegar a las influencias literarias del autor, y también a los criterios: de generación y de periodo.

2.2.1. Romanticismo

Ante todo recordamos que no hay un movimiento de mayor consecuencia en toda la historia de la literatura posterior al *Renacimiento* como el fenómeno del *Romanticismo*. Por eso se hace necesario señalar que todos han sido recopilados, de la forma que han restaurado lo clásico, o han vuelto a las categorías clásicas durante muchos siglos.

Sin duda, el propio *Romanticismo* no ha sido más que un *continuum* de la teoría literaria. A este respecto hay que decir que este movimiento no nació de espaldas al clasicismo, sino que se trata de un diálogo con todo lo que precedía a una distancia de tres o mucho más siglos. En su fondo refleja una síntesis absoluta de toda la historia literaria anterior a su momento.

⁶⁰ Según el artículo de José Luis Losada, publicado el 21/12/2015, en la página web: <https://corpus.hypotheses.org/110>.

Para entrar de lleno en el análisis, afirmamos que los orígenes del *Romanticismo* se producen en pleno periodo ilustrado, cuando la expresión literaria era aún clásica. A este respecto recordemos la obra de Goethe⁶¹ uno de los precursores del movimiento *Ilustración*, pero también uno de los declarados enemigos al cabo de los años. En una de sus obras se destacó una novela sentimental: *Werther*⁶² (1774) escrita al estilo del *Sentimentalismo*.

Sin embargo, cabe señalar que algunos de los elementos fundamentales que permiten definir al movimiento es su carácter progresivo que contiene rasgos transformacionales. Mientras tanto en sus discursos se ven mezclados los estilos siguientes: Por una parte, se presentan características del sabio o del filosófico, que son considerados como una base teórica. Por otra parte, los autores románticos ofrecen otro tipo de expresión literaria: la ingenua o la popular. También están incluidas otras formas folklóricas y cultas.

El movimiento Romántico fue Conocido por su recurso a la ironía bajo el término *Witz*⁶³. Según el estudio, el *Romanticismo* confirmó su aceptación de la teoría clásica, la de la mimesis, pero adoptó una forma muy original en cuanto a lo mimético, que no consistía en un gesto pasivo, es decir, no se trataba de una mimesis cogida de lo real.

Indicamos asimismo que en el *Clasicismo* se usaba la mimesis para emitir modelos de la realidad o de la naturaleza. Este mismo carácter mimético apareció en el *Romanticismo* como un gesto positivo con reflejos especulares tomados para formar su cuerpo literario. Las reflexiones románticas en sus fondos proceden a la deformación de la realidad, y eso por medio de la imaginación y la fantasía.

El propósito del romanticismo no consiste en enfrentarse con al clasicismo sino intentar multiplicar su tradición. Su poética no es definida como cerrada y acabado como han sido las poéticas clásicos y neoclásicas, sino es abierta a la transformaciones imaginables porque es considerado como algo que acaba de nacer con un devenir sin tener una finalidad, y una intención de ser nunca completado.

⁶¹ Citado sin ref. por (Llovet: 2011).

⁶² La novela se presenta bajo epístolas escritas por el joven artista Welther. Éste cuenta su vida íntima a partir de cartas dirigidas a su amigo Guillermo. La novela ha sido titulada con múltiples nombres. Cabe mencionar entre otros: *Las penas del joven Welther* (2011), *Las aventuras del joven Welther* (2013). Fue traducida en muchas lenguas.

⁶³ Citado por Grassi (2003). En el siglo XVII el término aludía a las personas ingenuas y sabias. Su significado de la raíz del verbo: *Wissen*. Empleado más tarde por Sigmundo Freud aludiendo en su sentido a lo chistoso y gracioso.

Es de precisar que lo fundamental del movimiento Romántico se hallaba ya en toda la literatura heredada, es decir, que todo lo sistematizado y lo teorizado en este movimiento ha existido ya en las producciones medievales.

Como complemento hay que precisar que la definición del *Romanticismo* no acaba con la explicación habitual que refleja la idea de la expresión del yo, o la sobre valoración de la naturaleza. Éstos son aspectos, que constituyen una parte del entendimiento de este movimiento; pero no alcanzan reflejar completamente su propósito, su poética y sus consecuencias sobre la historia literaria.

2.2.2. Realismo

Cabe explicar que los presupuestos estéticos del *Romanticismo* — por todo lo que hemos analizado— no han podido resistir una larga duración, aunque sus influencias hayan sido extraordinarias durante largo tiempo. Goethe⁶⁴, y en una de sus declaraciones privadas le afirmó a sus secretario Eckermann, que al final se había dado cuenta que el movimiento Romántico careció de normas.

Después del desarrollo que vio su escuela Goethe⁶⁵ llegó a declarar que el *Romanticismo* le pareció enfermizo⁶⁶, y eso a causa del carácter contradictorio que se llevó con él, y los problemas que llevó consigo, a causa del exceso abierto a las transformaciones.

A pesar de la admiración de Goethe por las obras Románticas; éste acabó reconociendo que la salvación de la literatura se encuentra en una vuelta más abierta a las categorías del clasicismo, periodo en el que Goethe mismo se educó junto a Hölderlin⁶⁷ o Leopardi⁶⁸ y muchos más. Ya que la cuestión del carácter clásico de Johann Wolfgang von Goethe no es tan sencilla. Por ello muchas críticas literarias hablaban de lo clásico y lo romántico en sus obras.

Tras los fracasos seguidos de la literatura romántica, se ha sugerido otro tipo de formas literarias vinculado al tratamiento de la realidad cotidiana.

Por eso, todos incluso los propios románticos, previeron un comienzo de un nuevo Realismo urgente. Recordemos que muchos autores volvieron a escribir sobre situaciones cotidianas sobre todo en el teatro. Si bien es cierto que la escuela romántica, y a pesar de todo había dejado huellas muy claras en toda la evolución de la literatura de los siglos XIX y XX, dejando unas estrategias contextuales muy visibles y unos hechos de individualismo presentados desde finales del siglo XVIII y principios XIX, tanto en la poesía como en la prosa.

Dentro de ese marco se puede hablar más de una mezcla que no resulta ser —en realidad—armónica entre lo clásico y lo romántico.

⁶⁴ Según Eckermann (2005).

⁶⁵ Citado por Vicente Martín Martínez (2014).

⁶⁶ Contrariamente al Clasicismo que según él reafirmaba la salud. Citado por Llovet (2011: 141)

⁶⁷ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843). Fue un poeta lírico alemán. Su poesía acoge la tradición clásica y la funde con el nuevo romanticismo.

⁶⁸ Giacomo Leopardi (1798-1837). Fue escritor italiano. Estudió en profundidad a los clásicos griegos y latinos. También a los moralistas franceses del siglo XVII y a los filósofos de la Ilustración. A causa de su amor por los clásicos se despertó en él un espíritu romántico. Participó en la disputa que la crítica planteó entre Romanticismo y Clasicismo.

Según el análisis de muchos poemas de algunos famosos, tal como Baudelaire⁶⁹; se ha notado la mezcla de lo real con lo ideal, es decir, lo Romántico. Se hace necesario mencionar que muchas veces se ven mezclados los temas de prostitución y miseria urbana con la exaltación de la belleza y la naturaleza escritos al estilo romántico. Por otra parte, y en el terreno de prosa, se nota una difícil comprensión de los esquemas de la periodización.

En 1857 se publica la obra Realista *Madame Bovary*⁷⁰, que fue una de las creaciones literarias más conocidas del tiempo considerada como el mejor ejemplo en todo el siglo XIX. Flaubert⁷¹ su escritor definió esta obra como el modelo que puede servir perfectamente al propósito de definir el realismo en literatura.

En efecto las novelas realistas pudieron presentar a personajes que chocan con unas categorías sociales, económicas y financieras. De este modo se admite que son obras realistas por el hecho que en ellas se puede hablar de una verdadera trama, en que se constituyen las verdades de las escenas reales del público de la misma época.

Hay que decir que, el estilo se encuentra en pleno efecto de realidad. El autor pretende transmitir lo vivido. Por eso procura no meterse dentro de la obra. Por lo tanto, la perspectiva de un autor realista le obliga a evitar someterse a puntos de vistas subjetivos. Sin embargo, en una obra realista, todo parece desarrollado con solo personajes, con sus acciones y del choque entre ellos y su contexto social.

En el *Realismo* las descripciones son minuciosas. El autor tiene una actitud *heterodiegética*⁷², es decir pretende eclipsarse por completo de las acciones. Para tal efecto la acción no es más que el desarrollo de acontecimientos llevados a cabo por el personaje. Lo cierto es que la literatura realista había nacido como una reacción ante algunos de los postuladores excesivamente idealistas y fantasiosos del *Romanticismo*.

⁶⁹ Citado sin ref. por Gabaudan (1979).

⁷⁰ Para más detalles sobre la obra véase entre otros: Eisenman; Crow; Lukacher; Nochlin; Pohl (2001).

⁷¹ Citado por Fernández Álvarez; Renard (2002: 11). Gustave Flaubert (1821-1880) escritor francés, el tercer gran novelista del realismo francés. Flaubert fue el más exigente y perfeccionista en materia de objetividad y estilo.

⁷² Para entender el sentido de un narrador *Heterodiegético*, hay que remitirse en primer lugar a los conceptos narrador y *diégesis*. El narrado es el que guía el relato, por lo tanto realiza una estrategia discursiva en la narración. Recordemos que la *diégesis* es una palabra griega que se refiere al espacio y al tiempo ficticio en los cuales se desarrollan los acontecimientos dentro del relato. En efecto un narrador *Heterodiegético* será la voz que narra los hechos, pero fuera de la *diégesis*, es decir fuera del espacio y del tiempo donde transcurre el relato. Para lecturas más profundas sobre las técnicas narrativas y la voz narrativa véase entre otros: Llorca (2006); Valles Calatrava (2008).

Volviendo la mirada hacia las críticas, conviene recordar que se ha destacado una apreciación considerada como un signo más adecuado de un nuevo espíritu civil y público.

Como seguimiento de las informaciones relacionadas con el realismo, recordemos que fue protagonizado por Balzac⁷³, luego por Dickens⁷⁴ y muchos otros novelistas en Francia, Rusia e Inglaterra. Han sido autores que formaban parte de la clase burguesa.

Sin duda, la novela realista no hiciera más que ganar más terreno con el paso del mucho tiempo. De hecho el *Realismo* no tenía nada de misterioso si lo compramos con el *Romanticismo*⁷⁵.

⁷³ Citado sin ref. por Mirza; González Bouzas (1975: 63). Se llama Honoré u Honorato de Balzac (1733-1850). Fue novelista francés, considerado como el fundador de la novela moderna, y su preocupación por el realismo y el detallismo descriptivo.

⁷⁴ Citado sin ref. por Moreno Pavón (2007). Su nombre completo es Charles Dickens, fue escritor británico. Conoció las duras condiciones de vida de las clases humildes después de trabajar en una fábrica de calzados. Por lo tanto decidió dedicar gran parte de su obra a este rango social.

⁷⁵ Para un estudio crítico del Realismo y el Romanticismo, cabe mencionar entre otros: M.Zavala (1994).

Capítulo II:

La novela y los elementos de la tragedia

1. Teoría de la novela

La novela, y Desde su aparición representa un género literario que agrupa lo máximo de la creatividad narrativa. Ya que no son muy limitadas sus temáticas. Es también un relato que tiene una forma abierta y un lenguaje muy claro.

Por lo tanto, Considerada como ficción, la novela se aleja independientemente de la mitología tradicional y de la historia real. Entonces, no se compromete con un público fijo, único o unitario; sea por su nacionalidad, por su posición política o nivel cultural.

Es necesario recalcar que la palabra ‘novela’ fue importada de la literatura italiana en los siglos XIV-XV¹. En castellano se empleó para designar tanto el relato breve como las obras cervantinas ‘Novelas ejemplares’², ya que no se pudo emplear el término romance sobre esta producción cervantina.

Hay que precisar que el inventor de la novela, la creó como un propósito determinado por los intereses de su personalidad y de su público, y eso a través de una cierta forma literaria.

En cierto sentido, la lectura de la novela como una experiencia y como una lección sentimental constituye una ampliación de la propia experiencia amorosa. Por otra parte la novela es más importante que el concepto de la vivencia misma, esto sucede mediante la identificación establecida entre el lector y el protagonista del relato en general. De modo que el lector sufre y se apasiona con las acciones héroes novelescas. Por lo tanto, llora con ellos interpretando la vida de acuerdo con la ficción novelesca.

Indicamos asimismo que la novela conmueve al lector porque al producir escenas emotivas, suscita el suspenso repetido, y al final requiere un ‘happy end’: un fin feliz. Tratando de ofrecer una trama ‘ejemplar’, exaltando una cierta moralidad³.

Se puede destacar algunos puntos sobre el concepto general de la novela, ésta que tiene como base una intención sentimental y emotiva, que generalmente es reclamada por el público.

¹ Citado por Edward Russell y Carr (1982).

² Para más datos, consultar *La narrativa de Cervantes* en:
<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp30/02.html>.

³ Ver el artículo de M.A Lozano Marco (1993).

En general el novelista pretende ofrecer a toda novela de amor un *happy end*. Se trata, así, de un premio a las virtudes de los protagonistas y sus sufrimientos. Sin duda solo los personajes secundarios acaban mal.

A estas razones el final es convencional y también necesario para que el relato cumpla con su compromiso con el público. Sin embargo el lector requiere reposar con la satisfacción de que todo haya concluido bien, aunque sea sin un fin feliz.

Dentro del mismo marco aparece otro tipo de temáticas que llevan a un fin contrario; y a un destino trágico del héroe o de la heroína. Se ha tratado de una novela más madura y real. Habría que decir que para lograr una buena visión de ese concepto, se requiere un estudio teórico de la tragedia.

Recordemos que el estilo de la tragedia clásica se considera como algo excesivo, es decir, con obras teatrales situadas a menudo como algo antiguo. Las obras son hechas con personajes glorificados y pintados con reglas muy formales; lo que da impresión que lo clásico permanece estereotipado, dado que sus acciones se repiten a menudo y en general, carecen de variaciones.

Al contrario, lo trágico en la novela se libera de estas reglas tan estrictas, convirtiéndose en no verosímil pero real. En consecuencia muchos autores se imponen con un nuevo universo novelesco, en el que se instala una nueva adaptación del mundo real. Se refiere, de este modo, a la creación de una intriga novelesca no teatral.

Según los críticos, muchos consideran esta nueva aparición de lo trágico como un empeoramiento de género, a pesar de que, la tragedia de la novela se defina como una obra moderna muy entretenida y impresionante.

No obstante se trata bien de un género renovador. Ya que según el estudio de Menéndez Pelayo (2011) sobre la literatura se puede destacar una idea clara, que considera la novela como una narración y el drama como acción. Afirma también que el texto literario es el que constituye un texto escénico⁴.

La novela se considera como una nueva visión narrativa que se distingue de los demás géneros por su carácter realista que se refiere a experiencias curiosas de los individuos. En general en la tradición novelesca el que relata tiene un interés humano, Es decir que se aleja de los intereses históricos. Así que podrá tener un tono burgués pero opuesto al trabajo excesivo de la épica y del mundo de los héroes míticos.

⁴ Para un estudio más profundo de las aportaciones de Menéndez Pelayo, consulte entre otros: José Rodríguez Sánchez de León (2014).

Como se ha mencionada más arriba, el tema más conocido de la novela es el amor, que tiene una finalidad que procura dar placer al público. Algunos novelescos hispanos e hispanoamericanos cogieron la iniciativa de escribir novelas, considerando esta narrativa como un corte sincrónico en el desarrollo temporal, es decir se empieza a dar otra dimensión a la obra novelesca; a investigar sobre el alma y sobre las vivencias de la sociedad. Por lo tanto se trata de un universo literario en que se ofrece unas oportunidades para entender y explicar las historias de los países.

Entorno del mismo universo literario, aparecen obras que reflejan una temática de conflicto amoroso tratada como el núcleo de la historia. Es cierto que esta temática tan apasionante se encuentra presente en todas ellas, pero se hace necesario mencionar la nueva aparición del elemento novelesco 'la tragedia'⁵. Sin embargo los rasgos más característicos de estas obras se relacionan con la temática de la tragedia clásica en que el resultado de estas aventuras es el dolor y la muerte⁶.

2. Teoría de la tragedia

Antes de abordar el tema de la tragedia, Hay que precisar que no podemos negar la idea confusa que llevan las interpretaciones hechas sobre lo trágico. De donde resulta que las opiniones resultan conflictivas entre sí.

Cabe mencionar que el lío se produjo en cuanto a las dominaciones que se habían dado a las escrituras literarias y a las anotaciones hechas del texto 'Comedia'⁷.

Fernando de Rojas

(1996) y en el prólogo de la celestina habla de ese conflicto, y de los comentarios que había recibido cuando cita.

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no había de llamar comedia, pues acababa en tristeza sino que se llama tragedia, el primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y

⁵ Según el DRAE, se entiende por tragedia una obra dramática en la que predominan algunos de los caracteres de la antigua tragedia. En Grecia antigua, ese género desarrollaba temas de la antigua épica con ayuda de un coro y de varios actores. Sus temáticas se centraban en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al espanto.

⁶ Véase García Gual (2006).

⁷ Del latín comoedia, una comedia es una obra que presenta una mayoría de escenas y situaciones humorísticas o festivas. Aunque parezca contradictorio, la comedia es considerada como género dramático, porque se trata de un género literario que presenta distintos episodios de la vida, mediante el diálogo de los personajes.

la llamó comedia, yo viendo estas discordias, entre estos extremos,
partí ahora por medio la porfía y la llamé tragicomedia⁸

Según dice la citación, Fernando de Rojas (1996) creó una denominación nueva que reúne las dos oposiciones: Comedia y Tragedia. Éstas que han sido unidas durante algún tiempo. Indicamos asimismo que fue M. Menéndez Pelayo⁹ quien evocó la primera referencia al concepto de *tragicomedia*¹⁰ en la literatura europea.

En efecto, dada la implicación de los dioses en la acción de una obra cómica, esa participación es calificada de trágica porque contiene el tema referido a la deidad, es decir a lo divino.

El género literario tragedia es considerado como una forma de espectáculos heredados de la Grecia clásica. De la definición de Aristóteles¹¹ de la tragedia destacamos dos puntos esenciales: El primero, se refiere a los conceptos que hacen una referencia al personaje, como actante y sujeto de las experiencias trágica. El segundo, trata de la acción, la que estructura una relación causal de acontecimientos trágicos, y eso sin tomar en consideración, ni el concepto de la mimesis como principio primordial del arte, ni el tema de la catarsis¹², y eso porque los dos elementos se consideran como consecuencia de la tragedia (García Gual: 2006).

Vinculado al concepto, según el Diccionario Akal de Teatro (2007), Aristóteles, en su poética, la definió en estos términos:

La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, obra en el espectador, la purificación (catarsis) propia de estados emotivos [...] Necesariamente hay en toda tragedia seis partes constitutivas, según las cuales cada obra trágica posee su cualidad propia; estas partes son:

⁸ Véase el artículo de Patrizia Botta (1994), titulado: Otra vez hacia una edición crítica de la Celestina II. En: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas3.2/36.pdf>

⁹ Véase De Vega (1969).

¹⁰ Según el DRAE, se entiende por Tragicomedia; una obra con rasgos de comedia y de tragedia. También se trata del género literario iniciado a finales del siglo XV por Fernando de Rojas con La Celestina, que comprende obras enteramente dialogadas, aunque generalmente irrepresentables por su extensión, en las que intervienen personajes y pasiones contrapuestas, y alternan el estilo refinado con el puramente coloquial.

¹¹ Citado sin ref. por García Gual (2006: 187).

¹² La catarsis es el efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones.

la fábula o trama, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología, el espectáculo y el canto.

Sin embargo el género se define como obra dramática de asunto funesto, en la que intervienen personajes ilustres o heroicos.

Otro rasgo de la tragedia; es la experiencia que lleva consigo un sentido auténtico y helénico, por su pertenencia a los antiguos helenos, es decir, pertenecientes a Grecia. Es sin duda, la experiencia de un sufrimiento; ya que esta representación de dolor humano ha sido siempre llamada: tragedia.

La tragedia pone de relieve una reflexión al respecto de la capacidad de la persona para experimentar la pena, y también de una sabiduría del gran sufrimiento provocado.

Recordemos que durante la época griega, toda tragedia, en general reunía una inquietante relación entre el hombre y dios. Ese tema de correspondencia entre lo humano y lo divino era algo muy conflictivo y trágico.

Por otro lado, en el mundo cristiano medieval la misma relación era perfecta y absoluta. Sin embargo, a lo largo del siglo XV, se ha constatado que la estabilidad había dejado de existir— dramáticamente— sobre todo para la categoría de los judíos hispanos.

Muchos consideraban que la expresión del hecho trágico era una acción puramente voluntaria por parte del ser humano, es decir que el hombre debía actuar libremente con sus acciones. Mientras tanto fue el hombre que provocaba cualquier conflicto que lo llevaba hacia finales catastróficos.

Recordemos también que las acciones trágicas eran el fruto de un conocimiento y sus límites. Eso es debido a que la verdad es más predominante que el conocimiento humano. No obstante, la verdad se refiere a la realidad trágica. Esta última era superior al saber humano.

Todas esas evidencias forman parte del pensamiento helénico. Sin embargo, el cristianismo considera que la relación entre la acción humana y sus posibilidades de conocimiento resulta muy clara y racional, porque la experiencia trágica tiene lugar una vez que la persona consiga llegar a un cierto conocimiento sobre el mundo que lo rodea

y sobre sí misma. A este respecto toda persona ignorante alcanza una sabiduría con un gran sacrificio (Garía Gual: 2006).

Según el asunto de este pensamiento griego se afirma que la educación y la formación de un personaje trágico se determinan por una experiencia funesta inevitable.

A este respecto G. Steiner (2001: 12) afirma: « la distancia entre acción y conocimiento constituye —Un abismo irónico—. Entonces lo que se llama tragedia absoluta se la lleva totalmente acabo el personaje. Entonces, por una parte el personaje puede acabar su acción muerto en la trama. Por otra parte, el castigo puede ser de otro tipo, y eso cuando este último se encuentra alejado de los demás aguantando la soledad sin ninguna justicia, ni solución posible.

En muchos casos la experiencia trágica se entiende como una forma de protesta. Así que el personaje de la tragedia moderna se caracteriza por un espíritu de rebeldía contra el orden social. De hecho, el sufrimiento no causa la sumisión a lo divino, sino el manifiesto de tentativas de liberación.

De estas evidencias se hace necesario reflexionar sobre el castigo que impone la realidad al protagonista. Este último que no puede evitar las consecuencias trágicas.

Volviendo la mirada hacia Los personajes trágicos, se puede reflexionar acerca del propósito de la poética de Aristóteles¹³. Éste que afirma que el personaje trágico se somete a un juzgamiento inevitable, por ser culpable de un crimen, error, o exceso: *hybris*¹⁴.

Sobre las bases de las ideas expuestas que reflejan el contenido de la tragedia, se puede incluir la siguiente afirmación:

En toda tragedia tiene que existir un héroe (*tragic hero*) que por sus virtudes y posición social destaque entre los demás hombres, aun siendo mortal como ellos. Por una alta posición corre mayor riesgo de caer, y su caída, debido a su virtud, ha de ser necesariamente compadecida[...] La caída (*downfell*) del personaje será fruto de su error (*flaw*), al que los griegos daban el nombre de (*hamartía*) y que no es necesariamente un delito. A veces, ese error inicial se incrementa o viene precedido por una actitud de altivez u orgullo que los griegos denominan (*hybris*) y que desafía en cierto modo al mecanismo fatal del destino. Este castigará al héroe por medio de la justicia trágica o *némesis*, provocando la catástrofe (*catastrophe*) en

¹³ Citado sin ref. por Emile Ruelle (1922: 322).

¹⁴ Es un concepto griego que se refiere a las acciones donde el hombre intenta transgredir los límites impuestos por los dioses, es un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas

que ha de concluir necesariamente la obra (R. Portillo García; J. Carnero González y J. A. Prieto Pablos, 1981: 24).

Recordemos la definición que dio el romanticismo a la tragedia a partir de sus ideas expuestas. Se determina, pues, por la voluntad del destino llamada: ‘el orden moral superior¹⁵’. Este orden es encarnado en dioses o en espíritu objetivo. Es decir que el propio sujeto ‘protagonista trágico’ no tiene ninguna voluntad ni autoridad; porque se trata del elemento que se equivoca. Así que en la edad contemporánea, la tragedia se interpreta como un conflicto entre la libertad del sujeto y el orden moral que le impone al ser humano una serie de hechos previamente determinados.

En cuanto a la literatura antigua, la acción está siempre motivada por una parte exterior al sujeto, es decir el protagonista. Éste último, al final, no actúa libremente, sino que se ve sometido a un orden trascendente.

Shakespeare¹⁶ a su vez determina la desgracia como una consecuencia que se deriva de unas acciones personales, es decir que no se trata del destino de un hombre, pero consiste en una forma de influencia de los poderes malos que ejercen sobre una persona.

En su obra el principio de los hechos trágicos lo recibe el sujeto en la medida que este último se influye por estos sentimientos perversos. Entonces por último sólo se responsabiliza al personaje (García Gual: 2006).

De acuerdo con el pensamiento que refleja la tragedia moderna y contemporánea, se destacan las reflexiones que afirman que todas las formas de lucha contra la tragedia vienen del mundo real. También las ideas modernas afirman que el principio resulta ser muy dinámico, porque incluye una lucha de dos elementos: la libertad personal del personaje contra la libertad ajena, es decir de la otra parte.

No obstante diferentemente de los antiguos; en la tragedia moderna, el sujeto tiene sus propias posibilidades en cuanto al desarrollo de la acción. Su libertad, pues, se condiciona por la naturaleza y sus procesos. Mientras que en la tragedia antigua, el poder de los dioses o del destino juega con la libertad del individuo.

En el mismo contexto cabría preguntarse sobre otro tipo de diferencias; ya que en la tragedia moderna se puede encontrar más de una forma para la acción. El

¹⁵ Citado por García Gual (2006: 187).

¹⁶ Citado sin ref. por R. Portillo García; J. Carnero González y J. A. Prieto Pablos (1981: 24-25).

desarrollo de la voluntad humana no se determina por un solo destino. Mientras tanto la acción humana es superior al desenlace de una única solución. En efecto el sujeto tiene la posibilidad de destruir el orden moral más alto. De tal modo que el sujeto dispone de una libertad suficiente para decidir cómo procede a su propio camino.

Según el estudio de muchas novelas que tratan de la tragedia, se ha comprobado, que no se trata sólo de una dominación del orden moral sobre el individuo, sino, más bien, es una influencia de muchos factores humanos tal como la angustia humana y su incitación tal como: La avaricia, el poder, la mentira etc. (García Gual 2006).

A partir de estas afirmaciones cabe reflexionar sobre muchos elementos referidos al comportamiento humano que son a la vez derivados del orden moral.

Al comparar todas estas evidencias vinculadas al concepto de la tragedia se puede admitir que la tragedia es básicamente un género teatral. En una tragedia se desarrolla una acción, en una escena, donde el personaje héroe— descendido de un rango social elevado — se somete a unas acciones de terror en que se obliga a luchar contra el destino, lo cual le sirve de remedio para estimular al espectador en fin de educarlo y cultivarlo.

Sin embargo la tragedia novelesca se define como una característica de la tragedia clásica y del teatro de los siglos anteriores. En estas historias novelescas el texto trágico se pretende conmover al lector con unas situaciones sin salida ni resultado.

Los personajes se ven atormentados por unas pasiones fuertes o por un dilema. Éstos que al final se terminan con un desenlace doloroso: la muerte o la locura. En este sentido en la tragedia se trata del susto delante de la fuerza del destino.

2.1. Destino del héroe trágico

Las temáticas de la tragedia y la tragedia del héroe giran alrededor del sentido que refleja la siguiente afirmación de C. Segal¹⁷:

No es ya simplemente un individuo que sufre, sino una figura paradigmática, cuyo destino no puede por menos que conmovernos, porque concierne al problema fundamental del orden y del caos en el mundo y a la capacidad inherente a las construcciones sociales y espirituales para dominar este caos¹⁸.

¹⁷ Citado sin ref. por García Gual Carlos (2006: 186).

¹⁸ La traducción del inglés al español es de García Gual Carlos.

A partir de la idea que transmite la citación se puede localizar el papel que desempeña el personaje trágico. Sin embargo cuando hablamos de tragedia nos referimos precisamente a la acción heroica que tiene consecuencias dolorosas y destructivas. Por consiguiente, la actuación del héroe conlleva acciones de sufrimientos y muertes de seres queridos en un escenario de intensos aspectos terribles.

El protagonista debe enfrentar su destino mediante la acción. Así que se impone con una urgente necesidad de actuar. Asimismo esa actuación comporta unas terribles experiencias que se ve obligado de vivir. A este respecto lo que asume el héroe se define por *un pathos*, que significa un sufrimiento o una pasión.

Según la visión trágica, el destino del héroe se resume en la grandeza y la gloria del héroe que le llevan hacia un terrible destino. Para tal efecto la fama y el gran honor son los factores que llevan al *pathos* doloroso. Y eso se considera como un oponente o contrapeso a su existencia brillante. La tragedia, pues, consiste en las circunstancias fatales que el héroe percibe.

En los mitos, en la mayoría de las temáticas en que se trata del héroe guerrero, se acaban las aventuras guerreras con la muerte del protagonista. A este respecto se han planteado algunas reflexiones para analizar la temática del héroe destinado a la fatalidad.

Dada la complejidad del tema, se hicieron enormes trabajos de investigación con el fin de situar el planteamiento de la temática de lo trágico en una perspectiva adecuada, ya que como se ha mencionado más arriba se quedó válida la teoría que dice que de los dioses griegos están más arriba de los héroes, pero nunca les obligan a tomar decisiones. Entonces el héroe siempre actúa libremente.

En este caso los dioses dejan a los humanos la posibilidad de equivocarse, pero les advierten. Por lo tanto, los héroes no actúan contra su voluntad, sino que éstos eligen su acto. Said (1978: 177) afirma: « La voluntad del héroe no es otra cosa sino el movimiento interior que impulsa al héroe hacia el acto que requieren los dioses»¹⁹.

De este modo no sería lógico hablar de un mecanismo externo que interviene para eliminar la decisión humana. No obstante mientras que el héroe goce de la posibilidad de elegir, dicha elección le encamina a su destrucción y sufrimiento.

¹⁹ Nuestra traducción. «La volonté de l'héro se n'est pas une autre cause, sinon un mouvement intérieur qui impulse l'héro vers l'acte que les dieux exigent».

Sobre el asunto J.P. Vernant²⁰ (1987: 75) dice: «El héroe, incluso cuando decide electivamente, hace casi siempre lo contrario de lo que cree realizar»²¹

Lo que explica que a pesar que el héroe haga lo que quiere. Al final se mete en situaciones conflictivas que lo conllevan a falsas consecuencias. Por consiguiente, ante este conflicto, éste último toma una decisión equivocada.

Al comparar estas evidencias se entiende que el héroe no es víctima del azar o de un mecanismo externo, sino que se encuentra obligado de actuar. Por lo tanto al decidir la forma o el tipo de su acción. La mala decisión le llevará a la catástrofe.

Estas evidencias reflejan la misma percepción del papel trágico que desempeñan las dos protagonistas Marianela y María —que incluso en obras distintas— a partir de cada una se expone la tragedia de manera apropiada al autor.

En la obra *Marianela*, la heroína Marianela no quiere mentir pretendiendo al ciego Pablo que es muy guapo, pero se encuentra obligada de inventarlo con el fin de mantener su relación con pablo lo que provoca el desastre y su suicidio.

En *María*, la heroína María podía revelar a Efraín el secreto de su enamoramiento y el anhelo que le está matando mientras su amado esté ausente, pero prefiere sufrir en silencio es lo que le lleva a dejar la vida sin aprovechar el amor de su querido.

Indicamos asimismo que en *Marianela*, el médico Teodoro tiene una iniciativa positiva. Éste quiere curar a pablo para que recupere su vista, pero se le escapa el efecto negativo que pueda causar la operación una vez acertada. De hecho Teodoro no duda en un momento que su intervención ha de ser positiva. Sin duda al final se da cuenta de su error, pero será demasiado tarde para evitar la tragedia producida. De hecho Teodoro visto en la obra como una persona de ciencia, un sabio que trae el conocimiento a la humanidad, comete un error que lleva la protagonista Marianela a la catástrofe inevitable.

En otra parte señalamos que en la obra *María*, el padre de Efraín es responsable de la desgracia. Primero, las acciones trágicas lo responsabilizan porque separa María de Efraín. Segundo, es considerado como uno de los elementos de las consecuencias dolorosas, con la simple razón que fue él que había causado la ausencia de Efraín

²⁰ Jean-Pierre Vernant (1914-2007) historiador y antropólogo francés, especialista de la Grecia antigua. Escribió sobre el mito y la tragedia en Grecia antigua, bajo título *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*.

J-P Vernant y P. Vidal Naquet (1974: 98-99).

²¹Citado por Carlos García Gual (2006:188).

durante la muerte de María. A partir de estas reflexiones, el padre tradicional resulta ser el origen de la tragedia a pesar de sus virtudes y de sus planes para el progreso.

De modo tanto clásico como novelesco, la tragedia se provoca como algo necesario, y como una consecuencia muy lógica de la imperfección de todo saber humano en que se afirma que incluso los más sabios y los glorificados caen en el error. Como viene determinado según Said (1978: 118): « incluso al más sabio le ocurre caer en el error»²².

Sin embargo, cuando habla Aristóteles²³ del error: *harmartía* afirma que una de las características del protagonista de la tragedia es la ruina del héroe, lo define en estos términos: «Locura, destrucción, perdición».

Tal como se destaca de las lecturas de J.P. Vernant (1974) y A. Lesky (2001)²⁴; para construir una situación trágica, el héroe se compromete con el destino. Se refiere a una responsabilidad de dos factores: el designio²⁵ divino y la decisión humana. Esta conjunción entre las dos partes es considerada como un extraño acuerdo.

Kaufmann (1978: 195) señala que la grandeza moral del héroe es la que lo destruye «La maldición de la honradez». Los protagonistas se comprometen con el destino, porque son figuras auténticas y arrogantes (García Gual: 2006).

En efecto las dos heroínas gozan de estas calidades nobles. En *Marianela* el autor Benito Pérez Galdós²⁶ (1993) da a conocer la particularidad del personaje Marianela, que se considera como una figura muy típica. Tal como lo menciona Golfín

²² Traducción nuestra: «Même le savant sa lui arrive de tomber dans l'erreur».

²³ Citado sin ref. por Carlos García Gual (2006: 188).

²⁴ Citado por: Carlos García Gual (2006: 189). Albin Lesky (1896-181) fue un filólogo clásico, helenista e historiador de la literatura griega.

²⁵ Se refiere a la idea o el proyecto, pero en asuntos de religión; cuando se hace referencia al designio divino, corresponde en este caso a la voluntad y el deseo de dios.

²⁶ Benito Pérez Galdós nació en Las Palmas de Gran Canarias el 10 de mayo de 1843, y murió el 4 de enero de 1920. Fue el escritor representante de la novela realista española y académico de la Real Academia desde 1897. Asimismo fue nominado al Premio Nobel en 1912. Estudió en el Colegio de San Agustín,. Luego colaboró en el periódico local *El Ómnibus*. Cuando terminó sus estudios se trasladó a Tenerife para estudiar el bachiller en Artes. Poco tiempo después se fue a Madrid para estudiar derecho. Allí participó en tertulias del Ateneo y los cafés Fornos y Suizo. En 1873 inició sus publicaciones empezando por la serie *Episodios Nacionales*. Viajó por Europa como correspondiente. Mientras conoció las diferentes corrientes como el Realismo y el naturalismo. Su obra tiene influencias de los franceses, entre otros: Honoré de Balzac, Emile Zola, Gustave Flaubert y el inglés Charles Dickens. Se afilió a los partidos y tuvo diferentes empleos en los partidos. Cabe señalar que Galdós permaneció soltero hasta su muerte. Murió ciego y pobre en su casa de la calle Hilarión Eslava de Madrid.

en el pasaje siguiente cuando la describe considerándola como un personaje con mucha perfección.

Su espíritu da a la forma, a la belleza, una perfección sistemática. Todo su ser, sus afectos todos giran en derredor de esta idea. Las preeminencias y las altas dotes del espíritu son para ella una región confusa, una tierra apenas descubierta, de la cual no se tiene sino noticias vagas por algún viajero náufrago (781).

Por otra parte en la obra *María*, el personaje María también es descrita como un ser muy arrogante y especial. Indicamos asimismo que a lo largo de toda la historia esta heroína aparece como la mujer más elevada y arrogante. Según su autor Jorge Isaacs²⁷ (1957), María es la autenticidad misma. En todas sus descripciones se ve guapa y diferente del resto de las mujeres de su raza cristiana. Tanto su apariencia como su alma reflejan la honradez.

Su paso ligero y digno revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana (20).

Si duda la configuración de las heroínas Marianela y María nos recuerda el pensamiento de Aristóteles²⁸, cuando afirma que el héroe trágico es una persona media, honrada y posee algo distinto de los demás. Sobre esta temática Kaufmann (1978: 195) afirma: «En el sentido de Aristóteles: « Ni especialmente virtuoso ni especialmente malo” es sobresaliente en honradez».

²⁷ Jorge Isaacs nació en Cali en 1837, y murió en 1895 en Ibagué. Fue escritor colombiano muy conocido. El escritor debe su fama a la novela sentimental *María* (1867) que fue uno de los títulos representativos del Romanticismo hispanoamericano. Isaac realizó sus estudios en la escuela de Cali y en Popayán. Luego los continuó en la capital de la República. No terminó su bachillerato a causa de su situación económica. Por lo cual olvidó su sueño de terminar sus estudios de medicina a Inglaterra. En 1854 participó en las campañas de Cauca. Dos años después se casó Felisa González Umaño. En 1860 tomó las armas de defensa del gobierno conservador. Un año después fue nombrado subinspector de los trabajos de construcción del camino de Cali. Durante este año empezó la escritura de su obra *María*, aprovechando los tiempos de descanso y las horas de la noche. En el mismo período contrajo el paludismo. Sin embargo esta enfermedad le llevó a una muerte prematura. Publicó su primer libro *Poesía* (186). Hizo su aparición literaria, luego empezó a realizar difusiones que le hicieron famoso. Isaacs conocido por carácter conservador se convirtió en 1869 en un seguidor del partido radical. Tuvo los mejores puestos y empleos en el estado. Conviene recordar que Isaac se dedicó a la educación de la mujer y a la enseñanza. Falleció en Ibagué donde pasó sus últimos años ahí con su familia.

²⁸ Citado sin ref. por Emile Ruelle (1922: 322).

En relación con la libertad de la acción del protagonista. A partir de la intriga novelesca podemos apuntar una observación que consiste en el desarrollo de las acciones del héroe cuando avanza en la historia hacia un destino implacable e inevitable. En efecto una vez producida la tragedia, la acción no puede retroceder por detrás. Si bien es cierto que cuando comete el héroe un error trágico. Éste se ve arrastrado automáticamente a su final. En ocasiones reconoce su error, pero ese reconocimiento llega tarde. Esta afirmación se destaca más de la historia de Marianela, cuando ésta revela al final su equivocación.

En el diálogo siguiente Marianela si siente rendida al final. Ella no quiere nada más que morirse y dejar el mundo a los que lo merecen. En la última parte de la historia se refugia para suicidarse. Mientras el médico Golfín y la prima de Pablo llamada Florentina hacen tentaciones para rescatarla, ella rehúsa porque no quiere ya que su amado la vea en su estado catastrófico.

La siguiente conversación resume claramente lo trágico que está viviendo la heroína sin haber posibilidades de salvarse porque ya es tarde. Por ello se hace necesario enfrentar la realidad. Desde luego Marianela se ve obligada de llevar a cabo la acción trágica:

- Me dijo que no podía vivir sin mí, y que aunque tuviera vista me querría siempre mucho. Yo estaba contenta, y mi fealdad, mi pequeñez y mi facha ridícula no me importaban, porque él no podía verme, y allá en sus tinieblas me tenía por bonita. Pero después...

[...] ¿Para qué sirvo yo? Yo soñé que no había haber nacido. ¿Para qué nací? ¡Dios se equivocó! Hízome una cara fea, un cuerpecillo chico y un corazón grande. ¿De qué me sirve este corazón muy grande? De tormento nada más.

-Te atormenta con los celos, con el sentimiento de verte humillada. ¡Ay!, Nela, tu soledad es grande. No puedo salvarte ni el saber que no posees, ni la familia que te falta, ni el trabajo que desconoces. Dime, la protección de la señorita Florentina, ¿Qué sentimientos ha despertado en ti?

-¡Miedo...! ¡Vergüenza!- exclamó la Nela, con el temor, abriendo mucho sus ojuelos (765).

Volviendo la mirada hacia las aportaciones de Aristóteles²⁹, en el III libro de su *Ético nicomáquea*³⁰ aborda la cuestión de la tragedia, en que diferencia entre acciones

²⁹ Citado por Carlos García Gual (2006: 192).

³⁰ Este libro ha sido traducido en muchas lenguas. Véase entre otras la traducción de J. Tricot (1997).

intencionadas e involuntarias dice Aristóteles que sólo cuando se trata de una acción hecha con intención; el sujeto merece reproche³¹, pero cuando se trata de un acto involuntario se merece sólo indulgencia y otras veces compasión y pena. Recordamos la citación de J.P. Vernant (1987: 50) que dice:

Nuestras nociones de elección libre o no, de responsabilidad y de intención, no son directamente aplicables —como tampoco lo es la de voluntad— a la mentalidad antigua donde se presentan con unos valores y según una configuración que amenazan con desconcertar a un espíritu moderno. El caso de Aristóteles es, a este respecto, particularmente significativo[...].

Refiriéndose a lo mencionado Aristóteles diferencia entre las acciones *Hekoúsia*; lo que llamamos “hecha de grado”, es decir que son hechos intencionados. Y las *akoúsia*; esta apelación quiere decir: “forzadas y a pesar”. Éstas son un producto de fuerza o necesidad.

Lo explica Vernant (1987: 51) según Aristóteles, cuando habla de las acciones intencionadas y las llama: *Ek pronoías*. En cuanto a las derivadas de una fuerza o necesidad. Éstas se llaman: *Bíaia, ex anánkes*.

Por otro lado existe una tercera acción, que es cometida tras una decisión propia, pero sin intención y sin conciencia del sentido.

Vinculado al concepto, llama la atención el caso de Marianela. Ésta que cuando miente, comete una acción sin conciencia y con ignorancia. Su elección parece irracional. Lo afirma el científico el personaje Golfín en este párrafo.

-Ven acá —le dijo—. Desde este momento, que quieras que no, te hago mi esclava. Eres mía, y no has de hacer sino lo que te mande yo. ¡Pobre criatura [...] pero desvirtuada por el estado salvaje en que has vivido{ ... } ¡Infeliz!

No puede afirmarse que la Nela entendiera el anterior discurso { ... } pero la vagabunda sentía una fascinación extraña, y las ideas de aquel hombre penetraban dulcemente en su alma { ... } parece que, se efectuaba sobre la tosca muchacha el potente y fatal dominio que la inteligencia superior ejerce sobre la inferior. Triste y silenciosa, recostó su cabeza sobre el hombro de Teodoro (767).

En el mismo sentido, tratando del caso de la obra María. La acción de la heroína trágica se califica de *akoúsia*, porque consiste en un acto forzado por el destino e

³¹ Aristóteles llama el reproche: *Psógos*. Para más datos, véase entre otros la producción salida en idioma francés: *La poétique D'Aristote*, traducida por A. Dacier (1733).

involuntario por la parte de la heroína. En efecto se trata de una enfermedad heredada de su madre. Ella no puede más que aceptar su destino tal cual. En el siguiente diálogo María da sus últimas despedidas a su prima Emma, confiándole su secreto antes de morir. María se queda sin fuerzas frente a lo dolorosa que se está sufriendo. Por lo cual—forzosamente— ya es tiempo de dejar el mundo:

-! Morirte! ¡Morirte cuando Efraín va a llegar!...

-Sin verle otra vez, sin decirle...morirme sin poderle esperar. Esto es espantoso—agregó estremeciéndose, después de una y otra pausa—, pero es cierto: nunca los síntomas del acceso han sido como los que estoy sintiendo. Yo necesito que lo sepas todo antes que sea imposible decírtelo {...} ¡Ay no podría morirme conforme dándole el último adiós...

María dejó de hablar y temblaba en los brazos de Emma {...} Todos los esfuerzos del médico fueron infructuosos para volverla del acceso, y en la mañana siguiente se declaró impotente para salvarla (296).

Dentro del mismo marco, hablando del tipo de las acciones, Aristóteles³² se niega a llamar ‘involuntarias’ las acciones surgidas de impulsos pasionales o temperamentos porque son específicamente humanos. Damos como ejemplo la acción de suicidio que se considera como un acto y deseo personal del personaje Marianela, por eso resulta ilógico calificarla de involuntario porque —tal como lo dice Aristóteles— es una acción humana.

Aristóteles afirma también que las pasiones irracionales no parecen menos humanas, de modo que las acciones que se producen de la ira y el deseo: *apó thymoú kaí epithymías*. También son propias del hombre. Por tanto resulta absurdo considerarlas involuntarias³³.

Indicamos asimismo que las protagonistas en general se dejan llevar por sus deseos y sus pasiones, sin tener en cuenta las consecuencias. En Marianela los mismos impulsos pasionales que le habían empujado a disimular su fealdad a partir de la trampa y la mentira se la llevaron a la muerte. De tal modo que el médico no ha conseguido diagnosticar su enfermedad. Sintetizando, al final, que se trata de un daño pasional, más que todo. En este diálogo Golfín se asombra por lo brutal que ha recibido la Nela:

³² Citado por Carlos García Gual (2006: 200).

³³ Citado por Carlos García Gual (2006: 194).

- ¿No es usted médico?
- De los ojos no de las pasiones.
- ¡De las pasiones!- exclamó, hablando con la moribunda- Y a ti, pobre criatura, ¿Qué pasiones te matan?
- Pregúnteselo usted a su futuro esposo.
- Florentina se quedó absorta, estupefacta.
- ¡Infeliz! — Exclamó con sollozo— ¿puede el dolor moral matar de esta manera?
- Cuando yo le recogí en la Trascava, estaba ya consumida por una fiebre espantosa.
- Pero esto no basta, ¡Ay!, no basta.
- Usted dice que no basta. Dios, la naturaleza, dicen que sí.
- Si parece que ha recibido una puñalada.
- Recuerde usted lo que han visto hace poco estos ojos que se van a cerrar para siempre. Considere usted que la amaba un ciego, y que ese ciego ya no lo es, y la ha visto... ¡La ha visto!... ¡La ha visto!, lo cual es como un asesinato (790).

Como vienen mencionadas las causas de la tragedia, a partir de esta conversación se entiende que la ignorancia es la causa primordial de los choques que han afectado— emocionalmente — el personaje Marianela. Sin embargo, ella es considerada como un individuo incapaz de afrentarse con las sorpresas de la realidad.

Por otro lado, en *María* fue el padre quien separó María del protagonista Efraín, porque su deseo era que su hijo tenga un buen futuro como hombre de ciencia. Sin duda el padre sabía muy bien que la heroína no va a poder salvarse de la muerte. Por lo cual—para él—no es la mujer adecuada para su hijo. Sobre todo que era un hombre apasionado por la ciencia. Su acción voluntaria—siendo humana y provechosa— es la causa de la tragedia.

En una de las conversaciones que mantiene el protagonista Efraín con su padre. Este último le confiesa que, fue él que había causado la muerte temprana de la heroína. Le explica, por consiguiente, que fue al favor de su hijo. Es decir que su deseo como padre de ver a su hijo en mejores condiciones le empujó a quitar a María de en medio, sabiendo muy bien que ella no aguantará vivir si Efraín:

Cuando abracé a mi padre, tenía él en las manos un paquete sellado, y entregándomelo, me dijo:

- A Kingston: contiene la última voluntad de Salomón y la dote de su hija. Si mi interés por ti —agregó con voz que la emoción hacía trémula— me hizo alejarte de ella y precipitar tal vez su muerte...tú sabrás disculparme... ¿Quién debe hacerlo si no eres tú? (300).

Sobre el asunto, Aristóteles³⁴ - considera la ignorancia *áгноia* como una de las circunstancias externas que fuerzan una decisión, dice que ese elemento puede llevar a algo no deseado. Así que se puede hablar de una intención no culpable sin premeditación ni planteamiento del mal.

Tal es el caso de Marianela que provoca el desastre con su ignorancia. Así que el hecho de ser ignorante produce pesar y arrepentimientos porque el personaje principal en realidad no quiere su acción.

En el siguiente enunciado el médico Teodoro describe como el retraso de la protagonista es la causa de su fin trágico:

Los sentidos y las pasiones te gobiernan, y la forma es uno de tus dioses más queridos. Para ti han pasado en vano dieciocho siglos, consagrados a la sublimación del espíritu. Y esta egoísta sociedad que ha permitido tal abandono, ¿qué nombre merece? Te ha dejado crecer en la soledad de unas minas, sin enseñarte una letra, sin hacerte conocer las conquistas más preciosas de la inteligencia. Las verdades más elementales que hoy gobiernan al mundo; ni siquiera te ha llevado a una de esas escuelas de primeras letras (767).

En *María* tanto el protagonista Efraín como la heroína María han ignorado totalmente las consecuencias negativas de este enamoramiento imposible. En uno de los enunciados. Carlos el amigo de Efraín, y el novio pretendiente evoca el error inmaduro que se termina con el dolor y la desgracia.

Resulta que Carlos chocó con la reacción de Efraín el día que se presentó para pedir la mano de María, porque ese no quiso meterse en este asunto. Carlos se quedó Asombrado al ver a su amigo desinteresado. Al final se enteró del enamoramiento de los dos primos y de la enfermedad mortal de María. Carlos, pues, decidió dirigir una lección moral a su amigo. En ella le explicó que él fue un hombre sincero y real. Y que no estaba dispuesto a sacrificarse con una mujer que pudiera morir en cualquier momento. Por lo tanto aparece la idea de Aristóteles; que habla de los lances apasionados y su impacto trágico:

³⁴ Citado por Carlos García Gual (2006: 200).

—Mira—agregó, después de un instante que estuvo acodado en las ventanas—, tú sabes que yo no soy hombre que se echa a morir por estas cosas: recordarás que siempre me reí de la fe con que creías en las grandes pasiones de aquellos dramas franceses que me dormía oyéndotelos leer en las noches de invierno {...} ¿con que todo, todo lo arrostras? —interrógame asombrado, apenas hube concluido mi relación—. Y esa enfermedad que probablemente es la de su madre... ¿Y vas a pasar la mitad de tu vida sentado sobre una tumba? (125).

Conviene recordar que cuando habla Aristóteles del héroe trágico, trata de analizar una temática relacionada no sólo con esta persona pero con el ser humano en general. Por lo cual insiste sobre la ignorancia y su impacto trágico. A causa de los lances de amores Marianela y María se meten en conflictos y en circunstancias penosas. Donde resulta que las decisiones— del enamoramiento y de las aventuras — que las heroínas toman pertenecen a la categoría ‘hechas de grado’, es decir que ninguna fuerza exterior obliga a las dos protagonistas a elegir ese acto del amor.

Entonces, en ese sentido, las historias muestran como los personajes trágicos eligen su destino, pero sin una reflexión serena. Es relativo al total desconocimiento de las verdaderas circunstancias. Así que esas acciones son el objeto de un castigo (García Gual: 2006).

Marianela se enamora de pablo, le miente, y sigue amándole sin darse cuenta de las circunstancias. Pues, No imagina que algún día la ciencia podrá aliviar a su amante ciego. Si bien es cierto que ella desconoce totalmente lo penoso que le está esperando.

Igualmente María se enamora de Efraín sabiendo muy bien que ha heredado una enfermedad que le quitará la vida algún día. Por otra parte descuida el impedimento de un elemento propicio en la intriga que es el padre. Por ello se hace necesario señalar que la protagonista está en total desconocimiento de lo que le rodea. Asimismo ella se deja llevar por su instinto como mujer. Será preciso subrayar que independientemente de la reflexión racional, la mujer se ve siempre impulsada por los deseos.

Según el filósofo Aristóteles³⁵; el héroe es merecedor de comprensión. Es un gran patético y necesita una libertad de decidir y de equivocarse. Como resultado, esta fatalidad de la elección está ligada a esta libertad persona. El error—llamado anteriormente *harmartía*—viene siempre como consecuencia de la ignorancia *áгноia*. Con respecto a este punto, según Savater (1981: 62) el héroe elige en circunstancias

³⁵ Citado sin ref. por Emile Ruelle (1922: 322).

penosas, en conflictos turbios y lances apasionados, no lo olvidemos. Su *harmartía* comporta casi siempre una cierta *áгноia* o ignorancia particular.

Volviendo la mirada hacia la teoría griega en general, se puede destacar la idea que afirma que el héroe lleva a cabo libremente sus actos, los cuales le causan la catástrofe y el arrepentimiento. El personaje trágico decide siempre de acuerdo con su modo de ser y con su carácter. De hecho los personajes trágicos mueren en un mundo feroz y entrampado en que no pueden evitar el error. Al final la grandeza de los protagonistas les expone singularmente a este trágico desenlace. Hablando de la heroína Marianela se puede notar como decidió de suicidarse. Por tanto, dejó de existir en un mundo donde se sentía un total disgusto. El espacio social era de vez en cuando más brutal. Por eso su espíritu prefirió irse a un mundo lejano, que es la muerte. Lo podemos destacar claramente mientras sus últimos suspiros se despiden de la vida. En la conversación que Teodoro el médico mantiene con Florentina mientras Marianela se está muriendo. En el enunciado se explican las razones de este desenlace trágico de una protagonista modelo:

- No sé— replicó Teodoro—inquieto, confundido, aterrado, contemplando aquel libro humano de caracteres oscuros, en los cuales la vista científica no podía descifrar la leyenda misteriosa de la muerte y la vida.
- ¡No sabes! —dijo florentina con desesperación—Entonces, ¿para qué es médico? [...]
- ¡Oh!, ¡desgracia espíritu! —Dijo Golfín—. Es evidente que estaba muy mal alojada [...].
- Mujer, has hecho bien en dejar este mundo (791).

En lo que consiste María. Ella, pues, tuvo que soportar la dureza del padre de Efraín, porque se veía obligada de obedecer al hombre que la ha adoptado. Por lo tanto, su fin trágico viene como resultado de una sociedad estricta que pone barreras impidiendo a la mujer de exteriorizarse. También se trata de un desenlace muy lógico y real puesto que se trata de una mujer que sufre de una enfermedad que no tiene remedio. Se puede notar en el siguiente enunciado la reacción del padre duro. Éste se arrepiente mucho al ver al cadáver de la heroína:

Yo —decía él—, autor de este viaje maldecido, la he muerto. Sí Salmón pudiera venir a pedirme su hija, ¿qué habría yo de decirle?...Y Efraín....Y Efraín.... ¡Ah! ¿Para qué le he llamado? ¿Así le cumpliré mis promesas? (299).

Señalamos que la libertad del personaje trágico no se ha estudiado en el mundo griego en términos modernos, como se estudia en la paradoja socrática que dice que la virtud consiste en saber, y que sólo los ignorantes son los que comenten el mal por error de juicio.

A partir de estas evidencias, recordemos que ese pensamiento es posterior al pensamiento trágico³⁶(Schdewaldt: 1981).

Pues, posteriormente a los aportes de Aristóteles, algunos pensadores han encontrado más tarde otra figura ‘anti trágica’³⁷. Se trata bien de una figura que llaman la figura del sabio, que es considerada como un nuevo ideal que puede oponerse con excelencia al héroe por su mayor dominio de la vida, y eso gracias a su inteligencia y a su conciencia y su visión moderna. Este sabio dota de unos principios muy racionales. El sabio— según estos pensadores— es apático, es decir que es sin ganas, contrariamente al héroe trágico que es patético, y eso cuando perturba y emociona al lector.

De otro modo el sabio es el modelo de la libertad. Él no da caso a las pasiones y no le agitan los dioses, además no sede a ninguna presión exterior. Su autonomía le ofrece una estabilidad emocional sin riesgo.

Cosa parecida sucede también con referencia a la figura del sabio, en *Marianela* el personaje Teodoro desempeña el papel del hombre de la ciencia. Éste médico recién instalado en el pueblo se confronta al carácter atrasado de la heroína. Ya que toda la configuración de esta última se hace a partir de las descripciones de este hombre conocido por su inteligencia, y sabiduría. Con el objeto de rescatar a Marianela del abandono de la sociedad, Teodoro Golfín decide adoptarla y educarla para que pueda echar un salto hacia el conocimiento y la instrucción. Por otro lado alivia al ciego de su ceguera. De esta manera se puso en contra de la heroína trágica. Ella misma se lo señaló en una de las conversaciones.

En este enunciado Marianela afirma al médico que él ha sido una buena persona, porque había operado al ciego sacándole a la luz. No obstante, ella le comunicó que no hacía falta que ella se quedará en vida después que su amante se haya sanado:

³⁶ Citado por Carlos García Gual (2006: 198).

³⁷ Citado por Carlos García Gual (2006: 199).

Usted es buen[...]Es un bien que él haya sanado de sus ojos...Yo me digo a mí misma que es un bien...pero después de esto yo tengo que quitarme de en medio (765).

En otra ocasión el médico anuncia que fue él que había provocado el desastre. De este modo el final trágico fue una de las consecuencias brutales que el conocimiento humano podrá causar dentro de un mundo salvaje, en que reina la ignorancia:

—No, misterio no—gritó Teodoro con cierto espanto—; es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad, de esa niveladora implacable que se ha interpuesto, al fin, entre esos dos nobles seres. ¡Yo he traído esa realidad, yo! (789).

Exploremos un poco la idea que afirma que tanto Platón como Aristóteles o Sócrates u otros pensadores posteriores tuvieron el afán de plantear la cuestión de la tragedia en muchas ocasiones. También intentaron dar unas visiones y soluciones al viejo problema de ‘lo trágico’ con el fin de situar ese tema en una perspectiva adecuada. La tragedia en la novela no se ha alejado muchos de la tragedia novelesca no se aleja muchos de la tragedia teatral.

La tragedia teatral solo se distinguió de la de la novela —estructuralmente— en el tejido textual. Por otra parte los temas: del amor y de la muerte, del dolor y de la compasión, del sufrimiento y del sacrificio y otros siguen siendo rellorando páginas.

Cabe señalar que la obra *Marianela* se convirtió en una pieza teatral por su carácter trágico. En cuanto a *Maria*, se hizo unas películas de esa obra que proyectaron esa narrativa en muchas pantallas cinematográficas.

3. La muerte en la literatura de los siglos XVIII - XIX

La aparición de la novela y de la literatura en general del siglo XIX hasta XX conoció un gran salto, en la medida que no se puede destacar fácilmente las huellas de las producciones literarias anteriores, debido a la gran creatividad de los modelos textuales, las temáticas, incluso la temática de la muerte del personaje. Aquella que dejaba de ser un texto limitado, en cuanto a la similitud de las obras, es decir que el modelo novelesco cogió otra alternativa. A pesar de que la novela estuviera forjada por

la tradición griega, pudo conseguirse una combinación novedosa, y sin precedentes. Guillen (1988: 209) dice que el género aparece como «en contra de otro género».

En este caso la nueva obra nace con el claro objeto de deconstruir y ridiculizar los principales rasgos de una tradición. De hecho los nuevos textos novelísticos tienen que ser, entonces, atribuidos a un nuevo género literario, pero la posibilidad de encontrar en ellos una repetición de algunos rasgo básicos.

Conforme a lo estudiado sobre la producción literaria, se puede notar que el texto literario no puede existir sin que de algún modo participe de un género existente. Ahora bien, esta participación no tiene que traducirse necesariamente en pertenencia, se puede participar de un género sin pertenecer a él (Llovet 2011: 318).

Acerca de la temática de la muerte, es necesario recalcar que el hombre se hizo siempre preguntas al respecto de este asunto. En varias culturas y durante muchas épocas el tema de la muerte se ha considerado como el más curioso que se podría destacar de los trabajos tanto filosóficos como de las escrituras de los siglos XVIII y XIX. Ya que todos partieron del mismo principio de reflexión, dado que la humanidad vive en una encrucijada continua. Habría que decir también que fue de suma importancia el hecho de controlar la existencia humana. Sin duda se empezó de nuevo a expresarse literariamente ante la preocupación de la muerte. Ante esta situación aparecen muchas temáticas variantes de la muerte; tal como: el suicidio, aceptación de la muerte, muerte por amor, muerte trágica y accidental, muerte como fin natural, muerte como motivo religioso y otros.

Cabe precisar que la visión de la muerte durante el Romanticismo se diferencia de la que fue desarrollada por los realistas.

3.1. La muerte en el Romanticismo

El romántico no considera la vida como un bien, sino como algo malo. Si bien es cierto que el alma romántica sufre de la tristeza. Durante el período del Romanticismo se nota que en todas las escrituras se busca lo inalcanzable. Por tanto, el ser humano se encuentra en un estado de enfermedad atormentado. A partir de las temáticas, el pesimismo envuelve todo y casi siempre se intenta conseguir lo que no se ha de realizar. Hay que mencionar también que la juventud sufre del desengaño, dado que el tiempo destruye el sueño con el amor. Es un período en que se empieza a creer menos en la

riqueza y la fama, y eso a causa de la injusticia y el dolor que reinan el universo. En consecuencia, llega la incontrolable desesperación, y se inicia una época de un sentimiento penoso llamado ‘El mal del siglo’ que en francés también se denomina ‘le mal de siècle’. Tiene también la apelación de ‘Fastidio universal’.³⁸

Los románticos se sienten alejados y abandonados por dios. Por una parte, está el ‘Yo’ con sus ilusiones, sus planes y sus sueños y por la otra parte, se ven agobiados por la tristeza. De hecho, la idea de autodestrucción aparece como resultado del sentimiento de soledad.

Como se ha dicho, el estado espiritual de los románticos estaba constituido por una insatisfacción del mundo contemporáneo, de inquietud ante la vida y de sufrimiento sin razones. En la misma época aparece otro sentimiento de mera negatividad que consiste en el rechazo de la vida. Y de la sociedad. Por consiguiente, se produjo un estado anímico pesimista dentro de las letras. Acerca de este asunto Vicente Martín Martínez (2014: 65) recuerda cómo califica Goethe los románticos, y eso cuando dice: «los sanos son los clásicos y los enfermos son los románticos»³⁹.

A partir de estas afirmaciones, la vida es considerada como un mal. En cambio el único remedio consiste en la muerte. Por lo cual, la tragedia será, por consecuencia, la gran amiga de los románticos. En concreto el romántico estima que es la tragedia que atrae la paz al sentimiento atormentado. Russell P. Sebord⁴⁰ dice:

Lo más romántico no es el mismo acto de privarse del aliento, sino imaginarse la propia muerte como respuesta irrefutable del mal comprendido idealista joven, noble, ambicioso a un mundo indigno, frío, indiferente.

Como se refiere arriba los románticos se sienten muy atraídos por el tema de la muerte y por todos sus aspectos. Esa inclinación por la temática de la necrofilia⁴¹ es considerada como necesidad de tratar lo infinito, los temas de los sepulcros y de expresar lo melancólico.

Conviene recordar que el *Romanticismo* es una corriente literaria que dio lugar a la novela famosa *los miserables* de Victor Hugo⁴² (2013). Sin duda, es necesario

³⁸ citado por Anabel Sáiz Ripoll. En: www.islabahia.com/arenaycal/2005/10octubre/anabel120.htm.

³⁹ Citado sin ref. por Jordi Llovet (2011: 131).

⁴⁰ Citado sin ref. por Anabel Sáiz Ripoll.

[www.islabahia.com/arenaycal/2005/10octubre/anabel120.htm].

⁴¹ En este caso la necrofilia es la atracción permanente por la temática de la muerte.

⁴² El libro ha sido traducido al español por muchos traductores, citamos una de las traducciones más recientes; María teresa Gallego (2013).

recaltar que dicha producción literaria se extendió desde finales XVIII hasta mediados del siglo XIX. Por ello, se debe agregar que los románticos pudieron expresarse marcando un pasaje considerable en las letras universales.

Mientras tanto, la imaginación y la sensibilidad fueron la base de sus inspiraciones. El ansia y la angustia de la libertad se enfrentaron con las formas impuestas. De igual manera la pasión los llevó a un entusiasmo exagerado y a un profundo pesimismo. Sin duda este sentimiento pesimista provoca en el romántico la huida que aparece en dos formas distintas: la de los viajes o de los suicidios.

Es muy obvio afirmar que, a partir de los finales del siglo XVIII, los gustos literarios en Alemania y en Francia empezaron ya a alejarse de las tendencias clásicas y neoclásicas. En seguida algunos grandes pensadores europeos llegaron a ser una nueva fuente de inspiración para los románticos. Entre aquellos recordamos al gran filósofo francés Jean Jacques Rousseau⁴³.

La literatura romántica de todos los países predomina la imaginación sobre la razón, la emoción sobre la lógica y la intuición sobre la ciencia. Es la que propicia el desarrollo notable del sentimiento de sensibilidad, estimulando el desarrollo rápido de las intrigas. Sin embargo, se presta mucho interés por los géneros de tragicomedia, y la mezcla de lo extravagante o ridículo, lo sublime o eminente.

Hay que precisar que el gusto por los elementos irracionales y sobre naturales figura entre las principales características de la literatura inglesa y alemana del período romántico.

Hablando de las patriotas hispanoamericanos, cabe señalar que aquellos vivieron en Londres, a principios del siglo, Por esa razón regresaron muy inspirados de los modelos. En el caso de la literatura americana durante el aquel período, recordemos que los principales rasgos característicos del romanticismo latinoamericano fueron: nacionalismo, exaltación de lo autóctono, lucha por la libertad, denuncia social y moral.

Asimismo, las ideas góticas de origen anglosajón se pusieron de moda durante estos siglos.

Si bien es cierto que este renacimiento gótico se caracterizó por su expresión emocional, estética y filosófica. Hay que mencionar, además que las narrativas góticas

⁴³ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Fue un escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista, aunque definido por ilustrado, mostró grandes contradicciones por la Ilustración. Fue conocido por su sensibilidad literaria, por lo cual, se anticipó al Romanticismo.

abundan con distintos temas de cementerios, castillos tenebrosos, de misterio y otros asuntos relacionados con la muerte.

Hay que dejarlo claro que el papel de los autores latinoamericanos no se limitó en agrupar todos los aspectos que suelen denominar góticos sino que estuvieron inclinados hacia ciertas concepciones de la belleza. En la novela muchas relaciones estuvieron marcadas por la tragedia, a penas que se empieza a leer la historia se supone que están previstas cosas malas en los acontecimientos de la historia. Pongamos por caso el primer pasaje de Efraín; el protagonista de la obra *María*. Éste recuerda el día en que su familia le traslada a otro lugar con el fin de estudiar, Sin duda llama la atención el comienzo doloroso de la historia:

Era yo niño aun cuando me alejaron de la casa paterna[...] En la noche, víspera de mi viaje, después de la velada, entró en mi cuarto una de mis hermanas[...] porque los sollozos la embargaban la voz[...], cortó de mi cabeza unos cabellos: cuando salió, habían rodado por mi cuello algunas lágrimas tuyas. Me dormí llorando y experimenté como un vago presentimiento de muchos pesares que debía sufrir. Esos cabellos quitados de una cabeza infantil; esas preocupaciones del amor contra la muerte[...] (13).

Podríamos resumir que lo trágico se manifiesta a lo largo de toda la obra *María*. Esto se nota a partir de diversos niveles, en la construcción de la trama, en la elaboración del personaje María y en la temática del destino. Dentro de ese marco, cabe precisar que los elementos que construyen la situación trágica ayudan a que el lector se aproxime a la dulzura y el amor apasionado.

Estas primeras líneas de la novela remiten a la pérdida original causada por el padre del protagonista que le envía a estudiar en Bogotá. Lo que causa su separación con la heroína.

De hecho, los amantes, desde el principio, raras veces consiguieron juntarse de modo que el clímax de la muerte de María se presagia desde el comienzo. Sobre todo que el tema de la enfermedad persiste a lo largo de la historia. En el siguiente enunciado se manifiesta la voluntad del padre que consiste en separar los dos amantes a causa del tema de la enfermedad. Así que el padre de Efraín expresa lo que ha decidido por el tema de la unión oficial sin tener en cuenta lo que pueda producir dicha resolución:

Debes saber también mi opinión sobre tu matrimonio con ella, si su enfermedad persistiera después de tu regreso a este país..., pues vamos pronto a separarnos por algunos años: como padre tuyo y de María, no sería de mi aprobación esa unión, Al expresar esa resolución irrevocable[...] (50).

La obra *María* ilustra cómo el amor imposible es una fuente de inspiración, en que se sabe de antemano que las cosas no marcharán bien. Tal vez, los protagonistas coinciden en la misma opinión. Ellos prefieren la muerte antes de abandonar sus sueños. En la siguiente enunciación *María* muestra cómo la soledad le ha causado daño, afirma que la muerte le da miedo, ni asusto en comparación con la melancolía de su pérdida:

Y dile que en vano luché por no abandonarlo[...]que me espantaba más su soledad que la muerte misma y[...] (296).

3.2. La muerte en el Realismo

El realista toma una postura muy distinta de los demás ante la temática de la muerte. Para él es un aspecto muy natural. Ya que no le presta mucha atención porque lo que le interesa más es entrar en de talles cotidianos, mezclarse con la gente, pisar la misma calle y frecuentar todos los sitios tanto urbanos como rurales. Todo eso con el fin de saber y descubrir lo que opinan y cómo reaccionan en vida real, considerando la muerte como el punto final a unas obras de esa época. En concreto, la muerte es considerada como un parte natural y final de la vida.

Recordemos que la novela en si misma sigue un prototipo de narración muy ordinario, es decir, un principio, un desarrollo y un final. De ahí que la novela es muy parecida al ser humano que nace, crece, produce y al final se muere.

Las obras están caracterizadas por una absoluta felicidad. En ellas, no se puede encontrar notas con alguna exageración narrativa, ni podrán existir obras melodramas en que se exageran los aspectos sentimentales y lo patético. Los realistas acuden a temas que el lector consigue aceptar y entender. Por ello, no ven ninguna necesidad de basarse en angustias del alma o en temas imaginarios.

Pero cabe señalar que eso no significa, en absoluta, que los realistas son insensibles. Sobre el asunto, dice Gérard de Nerval⁴⁴ «El genio no existe sin gusto», luego comenta Juan Jesús Zaro (2008: 247) —hablando de los autores realistas—: «pero la obra de arte no existe sin la sensibilidad». Como se puede inferir, cuando aparece la temática de la muerte, se ve rodeada de una descripción triste detallada, en que se describen también las vivencias dolorosas de los otros personajes.

En el siguiente enunciado afirma el médico que fue la realidad brutal que entristecía a la heroína Marianela. Por tanto, Las condiciones penosas las llevaron al suicidio:

-{...}-Misterio, no; no—volvió a decir Teodoro más agitado a cada instante—; es la realidad pura, la desaparición súbita de un mundo de ilusiones. La realidad ha sido para él nueva vida; para ella ha sido dolor y asfixia, la humillación, la tristeza, el desaire, el dolor, los celos... ¡la muerte! (790).

Llama la atención la reacción de los demás personajes cuando se muere la heroína. En efecto, se nota primero que Marianela se arrepiente de sus pecados. Por eso, es tratada con compasión y buena voluntad hacia él. En el siguiente ejemplo Teodoro se compadece de lo trágico que está viviendo la protagonista:

¡ Pobre criatura, formada de sensibilidad ardiente, de imaginación viva, de candidez y de superstición, eres una admirable persona nacida para todo lo bueno, pero desvirtuada por el estado salvaje en que has vivido{...} ¡Infeliz! (767).

Indicamos asimismo que el siglo viene marcado por unas situaciones dolorosas y diferentes conflictos. Sin embargo los realistas se afectaron por el caos que atravesaba Europa en general y la península Ibérica en particular. Por lo tanto, los temas se relacionaron mucho con la desgracia y la muerte. De hecho, el sufrimiento social se plasmó en la literatura realista. Si bien es cierto que la muerte fue siempre real, nunca imaginada ni deseada.

En muchos casos, el protagonista asume la misión de morir o de acudir al suicidio considerándola como el único remedio. Pongamos por caso el ejemplo de Marianela cuando decide suicidarse:

-Después...—murmuró Golfín, traspasado de compasión—. Ya veo que tengo la culpa de todo.

⁴⁴ Citado sin ref. por Juan Jesús Zaro (2008: 247).

-La culpa no...; porque usted ha hecho una buena obra. Usted es muy bueno...Es un bien que lo haya sanado de sus ojos... Yo me digo a mí misma que es un bien...; pero después de esto yo debo quitarme de en medio...; porque él verá a la señorita Florentina y la comparará conmigo..., y la señorita florentina es como los ángeles, y yo compararme con ella es como si un pedazo de espejo roto se comparara con el sol...

Por consiguiente, hay que precisar que para entender esta dimensión trágico, no hay que perderse de vista la realidad social y la situación social que los autores viven.

Por todo eso, se puede inferir que en la novela realista pretende presentar una trama desde la objetividad, en que se incluye una gran descripción del ambiente y de los personajes. Por ello conviene subrayar que en *Marianela* se cuenta la vida trágica de la protagonista Nela.

En el relato se narra de manera muy objetiva el amor no correspondido por parte de Pablo hacia Marianela. Hay que agregar otro punto fundamental en la acción trágica que consiste en el rechazo del físico. Se trata en realidad de muchos factores que resultan muy provocadores del final trágico.

En muchas novelas realistas aparece la muerte del personaje con más o menos intensidad, no es el muerto él que importa más, sino también los vivos, con el dolor que se queda después de la tragedia. Las sensaciones de llanto e inquietud son afectadas por la muerte del protagonista.

Eso se nota a partir de la diégesis del autor, en que se describe con detalles la pena y el consentimiento que la gente ha manifestado después que la protagonista haya dejado el mundo. Marianela que ha vivido con carencia de afección, pudo conseguir una tumba digna de ser el mejor sepulcro que pueda existir. Sin duda los habitantes de la ciudad pudieron entender un poco tarde lo tristeza que estaba viviendo la chica. Por eso quisieron recompensarla tras su muerte. El ejemplo siguiente basta para ilustrar el efecto de la pérdida de Marianela:

¡Cosa rara, inaudita! La Nela, que nunca había tenido cama, ni ropa, ni zapato, ni sustento, ni consideración, ni familia, ni nada propio, ni siquiera nombre, tuvo un magnífico sepulcro, que causó no pocas envidias entre los vivos de Socartes [...] La señorita Florentina, consecuente con sus sentimientos generosos, quiso atenuar la pena de no haber podido socorrer en vida a la Nela, con la satisfacción de honrar sus pobres despojos después de la muerte (792).

A partir de las temáticas que se han tratado en la literatura realista, se infiere que la acción trágica sirve de experiencia y una muestra que pretende señalar las realidades a los demás:

[...] Pero nosotros vemos en tan desusado hecho una prueba (792).

Recordemos que a pesar del miedo que se tiene de la muerte por todas las culturas, desde la angustia o la aceptación, desde la burla o el miedo, desde la religión o el aspecto biológico, se debería de ser una de las temáticas literarias más vivas, siendo hasta hoy día.

Será preciso indicar que tanto la obra *María* como *Marianela* nos sirven de buenos modelos bastante amplios y conformes con la temática de la tragedia. De modo que, para el romántico—que es considerado como un ser negativo— la muerte es un descanso.

Por otro lado, el realista estima que la tensión dinámica entre el individuo y la sociedad es un tema primordial y que lo trágico resulta siempre de lo real y vivido.

En suma, en las dos obras el conflicto básico se sitúa entre el amor y la muerte. Son creaciones literarias que reflejan muchos sentimientos. Además dan a conocer lo breve que es la vida humana a partir de la temática de la muerte. De hecho los personajes María y Marinela son modelos extraídos de otras figuras melancólicas que ofrecen las literaturas española e hispanoamericana.

Todo eso parece confirmar que si la filosofía se mostró interés por el problema del hombre, su existencia y su singularidad, eso tuvo — forzosamente— que repercutir en la literatura.

Por supuesto, la novela empezó a contemplar lo real. Por tanto, los autores trataron de descender hasta el fondo de la ciencia humana, tanto a través del alma de los personajes como el planteamiento del tema. Asimismo, se destacan las mismas afirmaciones de la siguiente citación de G. Eugenio Pérez del Río (1983:87):

No leemos novelas para refugiarnos en las valvas de un mundo idealizado para procurarnos sólo diversión y ensueño (novelas pastoriles, de caballería, moriscas, eróticas, de aventuras, policíacas, rosa...) o para deleitarnos en las exquisiteces y exornaciones de estilo, sino también, y sobre todo, para profundizar en la comprensión de nosotros mismos. [...] una buena novela está hecha para indagar en el oculto sentido de las cosas, para descubrir nuevos mundos interiores,

para inquietar, para enfrentarnos, en definitiva, a esa última e incierta sede de la amenaza o del olvido que es la muerte.

También añade otros términos citando a Gracián⁴⁵ quien afirma: «La muerte, se la mira por diferentes lados; así hace diferentes visos, causando diferentes efectos y afectos».

Resumiendo todas estas evidencias, se confirma que la literatura nunca ha parado de exponer las contrapuestas visiones sobre la muerte. Esta temática ha sido muy recurrente en las novelas. En la mayoría de las historias antiguas se hacía la búsqueda de inmortalidad, tratándose de una forma de lucha contra la esencia de la vida. En otras se procede a considerar la muerte como un fin natural del ser humano. No obstante, el tema más frecuente ha sido siempre relacionado con la muerte como consecuencia del amor⁴⁶.

Por lo tanto, se habla frecuentemente del sufrimiento que produce el amor y que conlleva la muerte. En este caso se refiere al modelo que expone Galdós en la historia: *Marianela*. Éste consiste en el padecimiento que causa el amor no correspondido, y la traición de Pablo.

En la novela *María*, Jorge Isaacs presenta una muestra de un caso muy común, el del amor oculto y del impedimento familiar. Sin embargo la historia de María y Efraín termina en una desgracia.

Por consiguiente, esos datos resultan que en la novela del siglo XIX⁴⁷, el amor puede ocasionar la muerte, lo que hace pensar en el mito del amor como un agente causador de la tragedia.

4. Tema de la mujer en la novela

En realidad la temática de la mujer se relacionó con la educación femenina, por eso se hace necesario reflexionar primero sobre lo que se ha dicho en literatura sobre la figura femenina.

⁴⁵ Citado por G. Eugenio Pérez del Río (1983: 88).

⁴⁶ Véase el artículo publicado por Alberto Granados. En: <https://albertogranados.wordpress.com/2013/01/23la-muerte-en-la-literatura/>

⁴⁷ Para más datos sobre el amor, *la mujer y la muerte*, véase entre otros Patricia Cifre Wibrow; Manuel González de Avila (2014).

Con el fin de aclarar esta perspectiva, conviene recordar el gran paso que se dio al nivel científico en todas las partes del mundo. Sin duda, se trata de un desarrollo aparente que implicó muchas renovaciones excelentes.

Forzosamente, la historia también tuvo su parte de renovación experimentando una serie de desafíos a las que ha intentado de responder con mucha variedad:

La historia como otras ciencias, sociales y humanas, y seguramente, en mayor medida, ha experimentado una serie de retos a los que ha tratado de responder con muy diversas maneras, una vía ha sido ensanchando su punto de mira: integrando nuevos temas[...] (Angel Calero; Acebrón Ruiz, 1996:51).

Como es conocido, la obra literaria, como cualquiera otra obra humana, no refleja solamente lo que está pensando su autor, sino se trata de exponer una serie de datos y signos que permiten descifrar el pensamiento colectivo de una época en la que fue producida la obra.

La literatura a su vez se considera como una buena fuente de información. Esta maravillosa producción permite al lector de reconstruir la imagen de la sociedad. En este caso se trata bien de la sociedad occidental y la imagen que ha tenido de la mujer. A cerca de la producción literaria, es necesario recalcar que ésta ha servido siempre de buena referencia siendo a la vez muy imprescindible a la hora de configurar a la mujer. Los contenidos recogidos en los textos escritos sobre la mujer animan a los investigadores para realizar trabajos sobre esta figura tan compleja.

La literatura española como las demás literaturas planteó el tema de la mujer considerándola como un modelo conflictivo. Este elemento pudo ofrecer diferentes tipos de interpretaciones. Su estudio reflejó el análisis de muchos aspectos de: belleza, castidad, seducción, pasión, honor, culpa, violación, adulterio, suicidio y sacrificio etc.

La novela tuvo una misión educativa de la mujer. Por ello, dentro del tejido textual la novela pretendió describir a la identidad de la mujer. Y demostrar su situación real.

Cabe señalar que, en general, el personaje femenino tiene como tarea principal la transmitir la realidad femenina. Por consiguiente, se apropia de la palabra para informarnos de lo que está viviendo, ella misma en el mundo real:

Sus cuentos y sus novelas presentan imágenes femeninas lejos del estereotipo cultural impuesto a nuestro sexo, que intentan apropiarse de la palabra para dar nombre a las cosas y para hacerse oír, que son protagonistas de un mundo de aventuras, que son, al fin, ellas mismas (Ángel Calero Fernández; Acebrón Ruiz, 1996: 9-10).

Acerca del papel de la novela, se puede observar cómo se capta el universo femenino, que aún queda menos extendido, porque resulta difícil de tratarlo desde un solo ángulo, y contentarse de una sola visión.

El tema de las mujeres tuvo diferentes pasos. En el mito y en la literatura clásica esta figura se manifestó como un objeto complejo de valores. La mujer fue comprendida como un ser ambiguo y raro.

En efecto, en aquella época, este ser vivo se caracterizó por una serie de rasgos con una fascinante atracción hasta llegar a perfilarse como algo miedoso:

El concepto de lo femenino encontraría su primera articulación en el eje apositivo deseo / peligro. En efecto, la figura femenina se caracteriza por una serie de rasgos que pueden variar desde la más irresistible atracción (tan intensa que paraliza y desarma a su antagonista masculino) pasando por un inquietante recelo problemático, hasta perfilarse como algo que inspira el más horripilante miedo. Prueba de ello es la innumerable serie de monstruos femeninos que aparecen en la mitología y la literatura grecorromana: Escila, las Gorgonas, las sirenas, las Arpías, la Esfinge, Equidna, por citar algunas de las más célebres bestias con rostro de la mujer⁴⁸ (Ángel Calero, 1996: 14-15).⁴⁹

Se nota que la mujer se manifestaba a través de una figura salvaje y peligrosa, eso, para determinar lo peligroso que puede ser una mujer en determinadas circunstancias. Los griegos, y a partir de un sistema denotativo y simbólicos, llevan a cabo la misión de exponer ciertas informaciones sobre el universo femenino.

Durante los siglos XVIII y XIX, los novelistas comienzan a plantear, por su parte, este tema. Unos se encargaron de apuntar en sus obras el papel tradicional de la mujer⁵⁰, otros, comenzaron a escribir sobre las insatisfacciones, los desequilibrios y las frustraciones tanto en el dominio educativo como el papel limitado que corresponde a

⁴⁸ Para más detalles sobre las figuras los monstruos femeninos, véase entre otros: Fidel López Criado (2009).

⁴⁹ El artículo ha sido redactado por Teresa Quintillá Zanuy, bajo título: *Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enemiga*.

⁵⁰ Consulte entre otros, G.Gómez Ferrer Morant (1990: 703-729).

las mujeres en el contexto social. Se ha creado, así, una serie de protagonistas que reflejan diferentes estereotipos.

Mientras tanto, en algunas novelas, apareció la educación de la mujer entre los asuntos como un enfoque crítico. Aunque en otras, la mujer fuera tratada como un elemento real, y muchas veces era un ser atractivo. Por todo lo que ejerció la mujer, ésta se manifestó a menudo como un fenómeno que no deja de llamar la atención tanto en la literatura española como en la hispanoamericana.

Muchas figuras femeninas fueron creadas de una manera muy similar. En el romanticismo aparece un grupo de protagonistas heroínas conocidas por su aspecto ideal, y otras protagonistas dramáticas. Estas mujeres comparten unas cualidades importantes. Se debe agregar que tienen rasgos muy propios: Son jóvenes, huérfanos y otras cualidades, la falta de educación formal, su fisonomía es borrosa, poseen ojos cautivadores, una voz dulce, una serenidad digna. Hay que mencionar también que casi todas denotan inocencia. Todas estas observaciones se relacionan con la afirmación de Donald Mc Grady (1986: 34):

Juventud (15 o 16); su condición de huérfana; la falta de educación formal; su debilidad física {...} sus frecuentes sonrojos, que denotan inocencia y timidez, y que alternan con el valor; lo fugaz de sus momentos de felicidad y alegría; su pureza y dulzura; la voz interior que le avisa que se acerca la desdicha; la muerte que impide la consumación de su amor, elevándola al reino de la perfección, sin mácula de palabra ni acción; su carácter poetizado, que la hace el objeto ideal para la adoración del hombre⁵¹

Llama la atención la coincidencia del perfil de esta mujer romántica con la protagonista del movimiento realista. Estas dos que aparecen, simultáneamente, con aspectos que se repiten. En cuanto a la protagonista de la literatura realista, ésta actúa según lo que se vive dentro de la época a pesar que comparta muchas particularidades con la mujer dentro del romanticismo.

4.1. Mujer en la novela de Jorge Isaacs

⁵¹ Para leer más características sobre el Romanticismo, véase la producción en idioma inglés: Grace Pauline Lhrig (1950).

Hablando de la presencia de la temática de la mujer en la obras de Jorge Isaacs, se puede decir que ella representa la noción en la literatura, esa figura que protagoniza muchas novelas llega a ser al final un verdadero símbolo de no sólo una mujer ejemplar pero también de todo un estado y una sociedad. Sin embargo, la mujer sirvió de modelo nacional que jugó un papel importante en el siglo XIX (Novia Velasco: 1992).

Entonces, La mujer que ha sido considerada como una persona sumisa y obediente que actuó solamente en un entorno familiar volvió a ser en la época de Jorge Isaacs una heroína creada como una figura extralimitada, es decir, que es conocida por toda la sociedad. Así que no se trataba de mujeres rebeldes, al contrario, se hablaba de mujeres ejemplares, pero con características diferentes, porque a cada una se le concedía un espacio de América. Eso significa que, en la literatura de la época del autor la mujer es auténtica.

El colombiano Jorge Isaacs escribió mucho sobre la mujer protagonista. Por ello, realizó grandes escrituras en que se dedicó a escribir las costumbres entre aquéllas recordemos las de la mujer colombiana. Sobre el asunto, afirma Mc Grady (1986: 22):

En la época en que Isaacs componía *María*, muchos escritores colombianos cultivaban el género de costumbrismo[...] Dada la enorme popularidad del costumbrismo en Colombia cuando Isaacs escribía *María*, no resulta sorprendente que haya dedicado una porción considerable—Fragmento de once capítulos—al color local.

Recordemos que el autor se inspiró de sus precedentes novelescos para crear a sus heroínas, como el precursor del Romanticismo francés: Saint-Pierre⁵² y el gálico más famoso: Lamartine⁵³. Isaacs relaciona sus heroínas con la naturaleza en que se mueven. Se trata, por una parte, de una descripción poética de una naturaleza bella y grandiosa y por otra parte, de una mujer afinada con mucha perfección. Es lo que da a la mujer protagonista de sus obras una característica específica, como si no formará parte de los humanos. En estos fragmentos se puede notar claramente las diferentes descripciones que diferencian *María* como mujer colombiana de las demás mujeres:

-En la comida hablé de las mujeres hermosas de Bogotá (34).

⁵² Citado sin ref. por Mc Grady (1986: 21). Su nombre completo es Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Fue un escritor francés cuya obra se influyó en el movimiento romántico francés.

⁵³ Citado sin ref. por Mc Grady (1986: 21). Alphonse de Lamartine (1790-1869). Fue escritor y político francés de los más destacados poetas del romanticismo francés, con sus obras innovadoras en las que introdujo la temática del sentimentalismo personal.

-[...]María se apresuró a precedernos con una, y colocándola cerca de aquella bella imagen de la virgen que tanto se le parecía (331).

El personaje María es el ejemplo de una de las mujeres que pertenecen a una larga serie de las heroínas literarias. Sin embargo, ella se caracteriza por una personalidad propia, cuyo perfil refleja la falta de las desventajas en la presentación de su tipología. Por eso muchos estudios consideran que Isaacs tuvo su gran éxito gracias a la presentación de una mujer ideal. En el mismo sentido Donald Mc Grady (1986:32) dice:

En vista de las desventajas ínsitas en la presentación de cualquier tipo literario, hay que reconocer que Isaac ha logrado un notable éxito en la caracterización de María.

María aparece siempre como una persona única, cuyos rasgos le dan un toque angélico. Eso se nota a lo largo de toda la historia. Se nota que el autor mantiene el mismo ritmo de escritura. Hay que precisar también que Isaacs procede a la narración de forma poética, puesto que se trata de un verdadero apasionado de la belleza.

-María calló sonrojada, y las vivas tintas que en sus mejillas mostró ese rubor, no desaparecieron de ellas aquellas noches. Mirábala mi madre de la manera más tierna que ojos de madre pueden mirar. Creí en un momento que estaba gozando de alguno de esos sueños en que María me hablaba con aquel acento (330).

Isaacs ilustra una exaltación cuando crea a sus heroínas, que gozan de una gran belleza y una pureza de alma. Por tanto, lo mismo ocurre cuando el paisaje Efraín describe a su amante María. Según el carácter de la heroína y a partir de sus acciones, se puede deducir que su personalidad sencilla refleja signos de modestia y de castidad:

[...] cayó de rodillas para ocultarme su pies, destare del talle el pañolón, y cubriéndose con él los hombros, fingía jugar con las flores (19).

A partir de la creación de Jorge Isaacs pretende mostrar el refinamiento y la coquetería femenina. Lo señala el crítico Mariano A.Pelliza (1879:163) cuando dice:

Aquel pudor alarmado es más propio de una coqueta que de la niña inocente en cuyas ideas no existe la despierta malicia de las ciudades.

El autor siempre glorifica a sus personajes, por lo cual, sus mujeres nunca suelen llamar la atención con sus atractivos físicos. Es decir que nunca se sorprende por la parte de las mujeres un ademán, o sea se describen con alguna atracción los movimientos de su cuerpo. Esa característica es aplicable sobre todas las heroínas.

En cambio, en las producciones novelescas de Jorge Isaacs, María se considera como la protagonista más sofisticada de todas. En una de sus descripciones del personaje María, Efraín la califica de la más hermosa y atractiva:

[...]mujer tan guapa y seductora (36).

Sin duda se trata de la descripción tan paradójica que el autor hace de su protagonista, porque son rasgos que la distinguen de las demás mujeres. Por otra parte, entre los modelos de heroínas que creó Isaac destacamos a la mujer dulce y sumisa, la que no recibe el placer de las pequeñas peleas de novios y que hace todo para evitarlas. Por tanto, es una mujer que cree en la superioridad intelectual de los hombres, porque ella piensa que la mujer no puede dar consejos en dominios de ciencia y de conocimiento. El siguiente fragmento lo muestra explícitamente:

Hablé a María y a mi hermana del deseo que habían manifestado de hacer algunos estudios elementales bajo mi dirección; ellas volvieron a entusiasmarse con el proyecto (37).

A continuación se da otro ejemplo en que el autor habla de los días que ha dedicado a enseñar a María y a su hermana unas clases de diferentes dominios. De modo que se nota un desarrollo notable del nivel intelectual de María gracias al conocimiento de Efraín:

Nos reuníamos todos los días dos horas, durante las cuales les explicaba yo algún capítulo de geografía; leíamos algo de la historia universal, y las más veces muchas páginas de “Genio del Cristianismo”. Entonces pude evaluar todos los talentos de María: mis frases quedaban grabadas indeleblemente en su memoria, y con su comprensión se adelantaba casi siempre con triunfo a mis explicaciones (37).

Este carácter manso de María no le coloca en una posición de desventaja respecto al hombre dominante. Al contrario, Efraín se siente muy cautivado por esa suavidad. De forma que se puede deducir que Isaacs habla de una mujer muy femenina,

la que sabe comunicar su amor sin que se le note. En consecuencia, esta característica de feminidad le atribuye a la heroína María el nombre de la mujer ideal (Donald Mc Grady: 1986).

María representa la mujer que es capaz de sacrificar todo por el amor, es una mujer muy sencilla:

Estaba allí recogiendo el ramo de azucenas, sacrificando su orgullo a su amor. Era yo quien iba a turbar el sueño infantil de su corazón (37).

En el siglo XIX en Colombia lo normal era escribir sobre mujeres que sólo aprenden los oficios de la casa. En efecto eran amas de casa que se dedicaban exclusivamente a sus familiares. En general aquéllas cuidaban a los hombres, y se ocupaban de las faenas de casa, así que de los niños.

A partir del personaje femenino, Isaac crea a otro tipo distintivamente original, el de María. Esta mujer es considerada como otro ideal romántico. Dicho lo anterior, es una persona que tiene una buena fe religiosa, una timidez deliciosa, una inocencia y una ternura.

Ella reúne muchas ventajas que le dan una particularidad humana. Pongamos por caso el siguiente ejemplo:

Ella, tan cristiana y tan llena de fe, se regocijaba al encontrar bellezas por ella presentidas en el culto católico[...]daba a su semblante encantos desconocidos para mí hasta entonces en el rostro humano. Los pensamientos del poeta, acogidos en el alma de aquella mujer tan seductora, en media de su inocencia (39).

En muchas ocasiones María muestra cierta inteligencia porque sabe escuchar y reaccionar ante las conversaciones de cierto nivel, da soluciones cuando es necesario. Algunas veces se ve muy buena aficionada por la poesía, la guitarra y las canciones. Para ilustrar mejor los diferentes dones de María, pongamos como muestra el siguiente ejemplo:

¿Por qué no? Yo soy una muchacha capaz como cualquiera otra (156).

En el siguiente fragmento María y Emma deciden cantar los versos que Efraín había compuesto:

María, Emma y yo estábamos en el corredor del lado del valle, y después de haber arrancado la última a la guitarra algunos acordes melancólicos acompañados por otros, concertaron ellas sus voces incultas pero vírgenes como la naturaleza que cantaban. Sorprendido me parecieron bellas y sentidas mis estrofas (98).

En suma, diríamos que, de todas las creaciones literarias de Jorge Isaac, María encarna el ideal romántico de la mujer perfecta. Por lo tanto representa la feminidad en todo lo que tiene de bondadosos. María es una mujer ingenua, atractiva, modesta, es una mujer que sufre del amor, que le quita las ganas de dormir. En este ejemplo se afirma cómo María se levanta temprano con mucho entusiasmo para ver a su amante:

Nunca las auroras de julio en el Cauca fueron tan bellas como estaba María[...] aquella sonrisa castísima que revela en las mujeres como María una felicidad que no les es posible ocultar. Sus miradas ya más dulces que brillantes mostraban que su sueño no era tan apacible como había solido (37).

En el pasaje que sigue, Efraín le considera como la más hermosa y lo más bonito que dios había creado. María, pues, es la más bella de las criaturas de Dios:

Quien aquello crio—me decía en mi desvarío—no puede destruir aun la más bella de sus criaturas y lo que él ha querido que yo más ame (291).

Las creaciones novelescas escritas sobre las mujeres de Jorge Isaac fueron bien concebidas por los intelectuales, por lo cual tuvieron una gran popularidad. En Hispanoamérica, *María* es la obra más leída hasta hoy día⁵⁴.

Cabe señalar que la novela ha pasado los límites del idioma con traducciones al: inglés, el francés y el portugués.

Sin embargo, *María* Ha sido filmada por aficionados mexicanos y colombianos. Por otro lado, ha tenido varias adaptaciones dramáticas. Es una de las dos mejores novelas hispanoamericanas⁵⁵.

⁵⁴ Sobre las lecturas de la obra se puede encontrar más detalle en el artículo de Susana Emilce Zanetti. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lectura-de-maria-constitucion-de-un-clasico-hispanoamericano/html/>

⁵⁵ Véase *100 Marías*, publicada por el Fondo Cultral Cafetero (1985) nos informa que según El insitituto Caro y Cuervo, hubo 164 ediciones de *María* en español, en los países: Colombia, México, Chile, España,

4.2. Mujer en la novela de Benito Pérez Galdós

A lo largo de todas sus producciones literarias, Galdós hizo hincapié en educar la mujer. Por tanto el didactismo es una característica de las obras galdosianas. De donde resulta que se trata de un autor que enfoca la didáctica para enseñar la historia y educar la humanidad. Con respecto a esto, Joaquín Casalduera (1961: 74) dice:

Para enseñar a los españoles su historia, ahora para explicarles su carácter.

Afirma que la educación es un asunto novelesco presente en todas las obras escritas. Conviene recordar que en las obras de Galdós son muchos los paisajes en que Galdós menciona: escuelas, niños de clases, salida del colegio y todo que inserta dentro de los estudios. También, en otras partes habla de la cultura o de personajes cultos. A cerca de la obra *Marianela* se puede destacar modelos de educación, Como lo vemos el siguiente diálogo donde Teodoro, el médico, se pierde a llegada al pueblo. Luego se encuentra con la protagonista Marianela, quien le sirve de guía. Por el camino, le pregunta si es una persona culta o no:

-Veo que no es flojo tu trabajo. ¡Lo feo y lo bonito! Ahí es nada... ¿Te ocupas de eso?...Dime,

¿Sabes leer?

-No señor. Si yo no sirvo para nada (655).

En otro pasaje *Marianela* habla con Celipín; el hijo de la familia Centeno. Éste es muy amigo con ella. También es una persona muy motivada por los estudios. Por eso Celipín prefiere irse a Villamojada con el fin de aprender. Este ejemplo ilustra cómo Celipín cuenta con la ayuda de la Nela, que le ahorra dinero para poder irse a estudiar y a brillar:

Dame acá; muchacha gracias, Nela—dijo el muchacho, incorporándose para tomar la moneda—, Cuatro a cuatro, ya me has dado al pie de treinta y dos reales[...] ¡Eres una real moza! [...]Si me dejan ir a Villamojada, he de comprar una cartilla para aprender a leer,

París, Argentina, Uruguay y Cuba, en 1976. *María on the Screen* se estrenó en México en 1918. Luego viene *María, una película colombiana* (1922). Le sigue una versión mexicana (1938), una por Tito Davison (1972) y también una serie de televisión del mismo año (1972).

ya que aquí n quieren enseñarme ¡Córcholis! Aprenderé solo[...] (661).

En efecto, baste, como muestra este diálogo para afirmar cómo la mujer— siendo inculta— puede favorecer el conocimiento.

Galdós es un gran inventor de personajes ficticios. Su ficción intentó crear a seres representantes de casi todas las profesiones; que sean educadores, maestros, reformadores de la enseñanza, y de lo que era España antes.

A continuación Celipín se queja de la situación lamentable que se está viviendo la gente. Así mismo afirma que una vida sin saber se parece mucho a la de los animales. Añade diciendo que, el lugar de las minas ha atrasado mucho a las personas. Por eso muchas personas se sienten inútil porque no son cultas:

No somos gente, sino animales. A veces se me pone en la cabeza que somos menos que las mulas, y yo me pregunto se me diferencio en algo de un borrico... Coger una cesta llena de mineral y echarla en un vagón; empujar al vagón[...] el que pase años en este trabajo, al fin se ha de volver malo[...] Celipín no sirve para esto... Les digo a mis padres que me saquen de aquí y me pongan a estudiar (662).

Recordemos que Celipín es el personaje más pequeño de la historia. El autor Galdós quiere transmitir un mensaje que refleja una idea reformista de una nueva generación que empieza a tener nuevas formas de pensamiento y un espíritu moderno muy aparente.

Los personajes femeninos de Galdós tratan de mostrar la educación que han recibido, sobre todo sus heroínas. Éstas que no manifiestan ningún motivo de satisfacción. Los personajes femeninos muestran de forma muy explícita lo que vive realmente la mujer de aquella época. Sin embargo, en principio de sus escrituras, Galdós se contentaba de describir a la mujer tal como aparece en el mundo real. Luego, desde los primeros años de la década de los sesenta se empeñó en elevar el nivel cultural de la mujer española.

En efecto, Galdós anima a la educación de la mujer a partir de su personaje que se queja de su formación práctica en una sociedad que discrimina cruelmente a las mujeres en lo relativo a la educación⁵⁶

Las heroínas novelescas de Galdós varían de la clase social más alta hasta la más marginada. Sin duda, en lo profundo, de todas sus historias se puede destacar la idea de la formación educativa que recibieron las mujeres en España.

En un pasaje Florentina prima del ciego pablo, se considera como un señorita que ha recibido bastante educación. Pero, está ignora cómo se denomina los socialistas. Sólo dispone de una descripción muy básica que cualquier mujer sencilla pueda hacer de un grupo:

-Es cosa que no comprendo... ¡Que algunos tengan tanto y otros tan poco...! Me enfado con papá cuando le oigo decir palabrotas contra los que quieren que se reparta todo lo que hay en el mundo. ¿Cómo se llaman esos tipos, Pablo?

-Esos serán los socialistas, los comunistas—replicó el joven sonriendo (737).

Este ejemplo basta para ilustrar la incapacidad y la diferencia cultural de la mujer. Al mismo tiempo da a conocer sus límites de conocimiento. Galdós muestra que la formación de la mujer es bastante superficial. Dado que todas las educaciones son basadas en la apariencia y lo formal. Pardo Bazán⁵⁷ lo afirma en estos términos:

No puede en rigor, la educación actual de la mujer llamarse tal “educación”, sino “doma”, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión.

Es precioso insistir en el estudio de las heroínas y lo propicio que puedan aportar para educar a la mujer. Dentro de las novelas galdosianas, el personaje femenino tiene una vida natural, así que se mueve con mucha naturalidad y dinámica. Del mismo modo, en toda la historia, Marianela actúa como cualquiera persona ordinaria y muy natural. En la siguiente descripción se puede notar claramente que para el autor Marianela actúa con mucha naturalidad, con la simple razón que se trata de una persona que ha crecido en medio de la naturaleza sin familiares:

⁵⁶ Para más detalle consulte el artículo de Madariaga de la campa. B (2000).

⁵⁷ Citado sin ref. por Madariaga de la campa. B (2000).

No hay nada más natural, tratándose de un ser criado en soledad profunda bajo el punto de vista de la sociedad y de la ciencia, y en comunicación abierta y constante, en trato familiar, digámoslo así, con la naturaleza[...] (724).

Será preciso subrayar que Teodoro es considerado como el personaje más culto de la historia. Por tanto, él lleva acabo los juicios acerca de la educación del personaje Marianela.

En el siguiente pasaje el médico se lamenta por la situación de la pobre Marianela cuando le pregunta por su familia y por su estilo de vida:

- y tu madre se fue[...]
-Se fue a un agujero muy grande que hay allá arriba[...]
-¡Canario! ¡Vaya un fin lamentable! [...]
-No señor —replicó la Nela con naturalidad—[...] (654).

La heroína Marianela es una chica muy marginada en la sociedad se subestima, cree que no tiene ningún valor en la sociedad. En el diálogo que viene Teodoro le trata de joya preciosa: ‘Alhaja’:

-Después de esa catástrofe, pobre criatura—dijo Golfín con cariño—has quedado trabajando aquí[...]Esta vida destruye las naturalezas más robustas.
-No, señor, yo no sirvo para nada[...]
Quita allá, tonta; tú eres una alhaja (654).

El objetivo principal de Galdós es incitar al buen entretenimiento de la mujer. Así que con la intención de crear posibilidades de cambio, propone soluciones con la ayuda de sus personajes. Como viene mencionado en este diálogo:

-Que no, señor—dijo la Nela, insistiendo con energía—Si no puedo trabajar. En cuanto cargo un peso pequeño, me caigo al suelo[...]
-Todo sea por Dios...Vamos, que si cayeras tú en manos de personas que te supieran manejar, ya trabajarías bien (654).

Es necesario recalcar que Galdós, en sus novelas, crea a personajes femeninos con unas situaciones irregulares. Eso es debido a las características de la sociedad española de este siglo en la que se da más primacía al hombre.

Lo podemos ver en este enunciado cuando Galdós habla de la mujer ama de Marianela llamada la Señana de Centeno. Ésta que estima que su marido es bastante culto y tiene suficientemente instrucción para merecer el cargo de un sabio:

En cuanto al pasto intelectual, la Señana creía firmemente que con la erudición de su esposo, el señor Centeno, adquirida en copiosas lecturas, tenía bastante familia para merecer el dictado de sapientísimo, por lo cual no trató de atiborrar el espíritu de sus hijos con las rancias enseñanzas que se dan en la escuela (664).

En el siguiente enunciado, Marianela quiere alejarse con su amigo Celipín Centeno. Porque él también no aguanta la vida miserable en su casa. Sin embargo empiezan los dos a planificar una nueva vida y a pensar en el futuro que les está esperando:

-Bien sabes que voy a aprender mucho y a ganar dinero[...]pues aquí me tienes más contento[...] ¿Vienes tú o no vienes?
-Yo también voy—dijo la Nela, con un movimiento repentino, haciendo el brazo del intrépido viajero (753).

En sus novelas el autor habla de las dificultades y las complicaciones que impone la sociedad. Se debe agregar el hecho que la mujer no pueda acceder a una profesión y vivir de ella. Por lo cual trata de la lucha contra el tema de desigual. La mujer intenta abrirse paso en la vida enfrentándose contra su propia condición femenina.

Por supuesto el autor lo muestra en este ejemplo, en que señala el tema de inferioridad que persiste hasta cuando la mujer decide cambiar de vida. En efecto, hablando de los planes de la nueva vida, Celipín Centeno toma individualmente la iniciativa de mejorar su vida. Por lo cual decide que Marianela sigue ocupándose de los trabajos en casa:

-Tomaremos el tren, y en el tren iremos donde podamos[...]tú te pondrás a servir en una casa de marqueses y condeses[...]y así mientras yo estudie, tú podrás aprender finuras[...]de todo lo que yo vaya aprendiendo te iré enseñando a ti un poquito, un poquito nada más, porque las mujeres no necesitan tantas sabidurías como nosotros los señores médicos (753).

Galdós habla, en particular, de la mujer pobre arraigada, y del mal trato hacia las personas sin recursos económicos. En sus novelas escribió sobre mujeres ricas y la mala educación de las huérfanas víctimas de su estado miserable. Es lo que podemos observar en la siguiente conversación en que Teodoro coge la defensa de la Nela, denunciado el trato de su cuñada Sofía, una rica que pretende ser un miembro de una asociación benévola y caritativa.

En efecto, Sofía maltrata a Marianela. En este enunciado se puede ver claramente como se ocupa de su perro inglés Lili, mirando por encima a la Nela:

Estoy pensando, querida Sofía, que ese animal te ocupa demasiado. Es verdad que un perro que cuesta doscientos duros no es un perro como otro cualquiera. Yo me pregunto por qué has empleado el tiempo y el dinero en hacerle un gabán a ese señorito canino, y no te ha ocurrido comprarle unos zapatos a la Nela (701).

Sofía estima que Nela no debería ni siquiera existir en vida, porque no tiene ningún motivo de sobrevivir:

Atrasadilla está. ¡Qué desgracia!—exclamó Sofía—y yo me pregunto: ¿Para qué permite Dios que tales criaturas vivan? Y me pregunto también: ¿Qué es lo que se puede hacer por ella? Nada, nada (702).

Marianela era una de las mujeres que se habían confrontado con muchas dificultades dentro de una sociedad que sólo favorecía el sexo masculino. Ella entre muchas no ha tenido ninguna suerte para conseguir un estatus de una mujer ordinaria. Sin embargo, no ha poseído bastante educación para poder mostrar sus competencias. Es una mujer que no ha podido integrarse socialmente por el hecho de ser no sólo una mujer, pero también una huérfana pobre. Cómo lo afirma Carlos el hermano del médico Teodoro:

-La Nela no es tonta, ni mucho menos. Si alguien se hubiera tomado el trabajo de enseñarle alguna cosa. Habría aprendido mejor quizá que la mayoría de los chicos. [...] la Nela tiene imaginación, por tenerla y carecer hasta de la enseñanza más rudimentaria, es sentimental y supersticiosa (703).

Sin embargo con tales sublimes cualidades, la protagonista debería haber brillado en su ámbito, si ella hubiera tenido un techo con una familia afortunada. Pero, ésta se ha quedado sin remedio para ilustrarse. En el siguiente pasaje Teodoro es el portavoz de los huérfanos aislados de la sociedad.

El miserable huérfano, perdido en las calles y en los campos, desamparado de todo cariño personal y amparado sólo por las corporaciones, rara vez llena el vacío que forma en su alma la carencia de familia (704).

Como viene mencionado más arriba Galdós no se limita en exponer problemas sociales, sino sigue con el tema de educación. Por supuesto propone soluciones constructivas. Es el caso del problema de la negligencia que afecta a Marianela como

mujer y como una huérfana. Lo podemos notar en este ejemplo en que el personaje culto de la historia Teodoro da algunas reflexiones sobre lo que se tiene que hacer realmente:

El problema de la orfandad y de la miseria infantil no se resolverá nunca en absoluto, como no se resolverán tampoco sus compañeros los demás problemas sociales; pero habrá un alivio a mal tan grande cuando los costumbres, apoyadas por las leyes[...] por las leyes, ya veis que esto no es cosa de juego, establezcan que todo huérfano, cualquiera que sea[...]tenga derecho a entrar en calidad de hijo adoptivo (705).

El personaje femenino galdosiano se queja de la falta de su utilidad dentro de la sociedad. En la novela las mujeres se ven a menudo discriminadas cruelmente en la educación, la formación y el tratamiento humano.

Galdós intenta mostrarnos un panorama real de un siglo en que la mujer no tiene ningún derecho de decidir en cualquier tema o de ejercer una profesión independiente, ni merece de ser responsable en ningún momento. Por eso Marianela lleva razón cuando se lamenta en sus diálogos mostrando un dolor y un remordimiento por seguir existiendo en la vida.

Ella que no tiene nada que ver con el desarrollo, se ve muy ignorante, inútil y atrasada. Marianela es una muestra de la situación de la mujer. Se trata del tipo de mujeres apartadas, que se portan con sencillez, naturalidad, espontaneidad y bondad. En cambio ella se siente incómoda en un ambiente avanzado. En el siguiente diálogo la Nela, avergonzada, decide morir a causa de su fealdad y su estado social bajo:

La Nela, firme en su puesto como lo estaba en su tema, pronunció solemnemente esta sentencia: -No debe haber cosas feas[...]Ninguna cosa fea debe vivir (763)

Se puede condensar lo dicho hasta aquí resumiendo que mediante el personaje femenino Galdós acude a los sucesos trágicos de la revolución. Su creación literaria es una recopilación de los diferentes modos de vida en España. A lo largo de su trayectoria como creador siguió novelando el panorama social de España de su tiempo con argumentos fantasiosos, detalles de vida, personajes existentes y situaciones imaginarias, trazando casi cuadros realistas.

Habría que agregar que tanto la mujer como el hombre sufrieron los sucesivos cambios. Además hay que saber que Galdós tuvo una preocupación temprana por la cultura de la mujer.

Ya que desde la década de los setenta se empeñó en aumentar el nivel cultural de la mujer española. Como lo podemos señalar en su publicación salida en la revista *La Guimalda*⁵⁸:

No bastan a nuestro juicio para embellecer la existencia de la mujer las hermosuras habilidades de mano propias de su naturaleza y condición que constituyen un arte delicado, cuyo secreto a ella sola corresponde. La propagación de la cultura, la urgente necesidad de difundir la instrucción hacen que la mujer, aunque no sea sino en calidad de educadora de sus hijos, se vea obligada a adquirir ciertos conocimientos científicos, hasta ahora considerados como extraños a su sexo

5. La muerte de las heroínas

Sobre la temática de la mujer como heroína, conviene subrayar que se trata de un eje de pura importancia no sólo en la construcción del discurso novelesco sino también en el tejido de toda la trama. Lo dicho hasta aquí parece confirmar cómo su participación influye sobre el lector por un lado, y sobre el porvenir de la novela a la que pertenece la protagonista.

Todavía cabe señalar que ella ha desempeñado diferentes papeles dentro de la producción literaria, empezando por actuar como una mujer marginada hasta representar de modelo de la mujer perfecta.

Algo semejante sucede cuando se observa el papel de las mujeres en las diferentes etapas. De donde resulta que a partir de todas las actuaciones femeninas, se puede dejarlo muy claro que sus interpretaciones se distinguen en muchas ocasiones, luego se ven muy parecidas en otras.

Ya que las dos obras *Marianela* y *María* están relacionadas con el mismo fin de la historia: La muerte de las protagonistas. Es decir que este fin fatal pertenece a las dos historias. La muerte de las dos agentes de acción no viene por casualidad, por lo cual, habría que reflexionar sobre la existencia de ese elemento que se inserta dentro de

⁵⁸ La publicación fue editada el 16 de enero de 1873 en Madrid.

la ficción novelesca. Teniendo en cuenta el fin de la historia trágico de la mujer como protagonista. Además destacar las verdaderas razones que conllevan a la destrucción del elemento femenino.

5.1. La muerte de María

A cerca de la muerte de María, recordemos que la producción del siglo XIX fue marcada por el *Romanticismo* de los escritores. La mayoría de los personajes femeninos, son mujeres arrastradas por un destino adverso, aparecen rodeadas por situaciones que conmueven, son víctimas de amor, de la deshonra, de muertes sorprendentes o de locura.

A partir del personaje María el autor se aproxima a la tragedia, la dulzura y el amor imposible. El nombre de la obra *María* evoca sentimientos de dolor reflejando el contenido de la obra que gira alrededor de los hechos dolorosos y de este personaje frágil.

En suma, María se caracteriza por una personalidad muy delicada. Esta persona que padeció de la misma enfermedad de la que sufrió su madre *Catalepsia*. En la historia, ella no aguanta la ausencia de Efraín. Por lo cual, actuaba siempre como una persona enamorada, soñadora de su novio ausente. Acaba la historia cuando las fuerzas de María se debilitan y su vida se agota antes de verlo a Efraín. La protagonista se siente débil y el pensamiento de la muerte agobia cada instante de su vida. En el diálogo que mantiene con su prima Emma, María aguanta las últimas horas de su vida. Ya que la enfermedad empieza a apoderarse de su cuerpo:

-[...]Hace dos días que no eres ya dócil como antes.

-Es que no saben que voy a morirme—respondió abrazando a Emma y sollozando contra su pecho.

-¡Morirte! ¡Morirte cuando Efraín va a llegar!

-Sin verlo otra vez, sin decirle...morirme sin poderle esperar (296).

A partir de su diégesis el narrador muestra como los amantes luchan contra la muerte. En efecto continúan amándose a pesar del riesgo de la separación prevista:

María amenazada de muerte, prometida así por recompensa a mi amor, mediante una ausencia terrible; prometida con la condición de amarla menos; yo obligado a moderar tan poderoso amor, amor adueñado para siempre de todo mi ser, sin pena de verla desaparecer de la tierra como una de las beldades fugitivas de mis sueños[...]no podrían tocar ni siquiera el extremo de una de sus trenzas! Mía o de la muerte (51).

Explorando la idea de la muerte, hay que decir que la tragedia se constituye cuando el personaje sufre de ansiedad. En el caso de María, pues, ella sufre de la enfermedad, por una parte, y de su timidez por otra. Ya que la discreción y el orgullo no le permite expresarse con libertad. No obstante María se refugia en las escrituras de las cartas para liberarse de esa ansiedad:

Yo sé que no puede faltar mucho para que te vea, me había contestado; desde ese día ya no podré estar triste; estaré siempre a tu lado....No, no; nadie podrá volver a separarnos (263).

Poco tiempo después Efraín recibe la última carta de María, en que le comenta que el momento de la muerte está llegando ya:

Vente—me decía—, ven pronto, o me moriré sin decirte adiós. Al fin me consienten que te confiese la verdad: hace un año que me mata hora por hora esta enfermedad[...]si vienes....si vendrás, porque yo tendré fuerza para resistir hasta que te vea; si vienes, hallarás solamente una sombra de María; pero esta sombra necesitará abrazarte antes de desaparecer[...]si una fuerza más poderosa que mi voluntad me arrastra sin que tú me animes[...] (264).

María demuestra una gran esperanza. Por tanto, sus emociones le hacen creer en el futuro, este sueño de vivir con su amante le ayuda a olvidarse de su fin trágico. Pero después de una larga esperanza la heroína se rindió de tanto sufrir

A pesar de la enfermedad, María mantiene un espíritu positivo, porque quiere seguir viva. De hecho intenta animarse a sí misma, pero al mismo tiempo no puede salvarse de la muerte:

Yo no quiero morirme, yo no puedo morirme y dejarte solo para siempre (264).

Por consiguiente, se puede notar, que María se ve desesperada sufriendo de su enfermedad y de la pasión:

Yo no podía ya ser su esposa[...] Dios quiere liberarle el dolor de hallarme como estoy, de trance, de verme expirar; ¡ay! No podía moriré conforme dándole mi último adiós[...] que me espantaba más su soledad que la muerte misma (250).

María no aguanta el régimen de la estructura social. Se encuentra aprisionada por sus deseos y por las exigencias del mundo en que vive. Su deseo permanente de estudiar, de leer, de aprender en un mundo que se reserva esto para los hombres.

La huérfana no tiene otra solución que aguantar la autoridad del su padre adoptivo. La heroína vive bajo seguridad de la familia que le había ofrecido un refugio seguro.

Ante la muerte María manifiesta una rebeldía hacia su entorno, es lo que contradice su imagen por ser una mujer sumisa.

Otro punto es cuando María acusa a los demás —a pesar de todas sus virtudes y sus planes para el progreso—por ser el origen de la desgracia que está viviendo:

[...]esta enfermedad de que la dicha me curo por unos días, si no hubieran interrumpido esa felicidad, yo había vivido para ti (345).

Recordemos que el romántico, considera el ser femenino como portador del ideal de la bondad, este ser frágil se mantiene aislado del mundo.

En la obra literaria romántica, el estado inocente de la protagonista le permite incorporar su cariño y su generosidad en la ficción narrativa, pero frente a la maldad y la crueldad, se dominan en ella sentimientos de tristeza y desconsuelo. Eso se nota cuando María se siente desesperada frente a la crueldad del padre que aleja su hijo de la casa con el fin de estudiar. Se trata de un paternalismo demasiado exagerado que, sin darse cuenta, causa mucha injusticia cuando impide el casamiento de los amantes.

En el enunciado que sigue, el padre intenta justificar la inmediata separación entre Efraín y María, cuando le recuerda a su hijo que la heroína padece de la misma enfermedad que mató a su madre Sara:

Es exactamente el mismo mal que padeció su madre[...] una epilepsia incurable (132).

Después de diagnosticar la enfermedad, María se queda condenada por la muerte a lo largo de toda la historia. Por el contrario, en una afirmación, el doctor contradice la diagnosis de la enfermedad prevista. De modo que el médico informa de nuevo que se trata de otro mal que le hace sufrir a la chica:

El doctor asegura que al mal de María no es el que sufrió Sara (45).

En todo caso la muerte de la heroína parece convincente e irremediable hasta el hecho prever la ruina general. Se nota eso cuando el padre advierte a su hija Efraín de que María podrá causar el fracaso del proyecto familiar:

-María puede arrastrarnos contigo a una desgracia[...]tratándose de tu provenir y de los tuyos[...]¿lo arriesgarías todo?

-Efraín y sin ningún temo, responde: todo, todo (39-40).

Pese el carácter ideal de María, se considera como el elemento perturbador de la estabilidad de la familia mediante su enfermedad hereditaria.

La religión es otro elemento destacado en la obra. Si bien es cierto que la fe religiosa disminuye las consecuencias dolorosas que la muerte implica dentro del corriente de la historia. María es una persona caracterizada por su fe religiosa. Su imagen inocente refleja signos de castidad. Por eso el autor recuerda a partir de su castidad figuras religiosas:

-[...]Esa sonrisa...era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael (18).

-Ella, tan cristiana y tan llena de fe (39).

En la descripción de María, el narrador lo distingue de cualquier ser ideal, es decir que el narrador actúa de forma excesiva, pues, la pinta como una judía admirable con una piel blanca y como una cristiana ideal llena de paz y de fe. Por lo cual siempre asocia su belleza con raza.

Hablando del tema del judaísmo, se puede notarlo claramente en el siguiente ejemplo cuando el narrador habla del origen de María, mezclando lo étnico, es decir el color de su piel con la religión referente al judaísmo:

Las mujeres de su raza (10).

Su paso ligero y digno revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza (10).

El seductivo recato de la virgen cristiana (13).

Recordemos que el judaísmo es el origen religioso de María y Efraín con padres convertidos al cristianismo. En esta conversación el padre biológico de María, llamado salomón, originalmente judío, la confía a su amigo el padre de Efraín para que la adopte y la convierta también en cristiana:

Las cristianas son dulces y buenas, y tu esposa debe ser una santa madre. Si el cristianismo da en las desgracias supremas el alivio que tú me has dado, tal vez yo haría desdichada a mi hija dejándola judía. No lo digas a nuestros parientes; pero cuando llegue a la primera costa donde se halle un sacerdote católico, hazla bautizar y que le cambien el nombre de Ester por el de María (218).

Es interesante notar que María ha vivido con la familia de Efraín que viene de un mundo de los hacendados católicos, pero queda aislada por su herencia racial, porque los hacendados no toleran las cruces raciales o las mezclas de clases. Sin embargo, ella recuerda siempre los orígenes judíos del Cristianismo.

La heroína pues provoca una contradicción entre su excesiva sensualidad: judía, y su virtud heroica inocencia: cristiana. María reúne dos extremidades totalmente distintas lo que provoca en ella una lucha a muerte consigo misma⁵⁹.

Gracias a la heroína la novela *María* culmina con el efecto trágico que no tiene como finalidad la de dejar un sentimiento pesimista. Por el contrario, el talento de la protagonista muestra simpatía por el amor que refleja esa persona. Ella trata de localizar uno de los abusos sociales que obstaculizan el amor. Por ello, anima a una situación mejor, intentando evitar este tipo de problemas sociales. En definitiva, se puede inferir que *María*, como las demás novelas de su época expone soluciones para evitar los fallos y las tragedias.

5.2. La muerte de Marianela

⁵⁹ Para más datos sobre el tema de la religión, consulte el artículo, *El mal de "María": con fusión en un romance nacional*. redactado por Doris Sommer: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mal-de-maria-confusion-en-un-romance-nacional/html/>

Marianela, llamada también en la historia: La Nela, María Canela, Mariquilla. Se trata bien de una adolescente de 16 años con un cuerpo de niñas. Su estado como huérfana le lleva a la mendicidad, la pobreza y luego a un fin trágico. La heroína vivió inútilmente. Su existencia fue fundada por el amor de su amante Pablo. De modo que el rechazo de este último causó la pérdida de la heroína.

A lo largo de toda la historia, se detallan las aventuras de Marianela en las que se enfrenta con sus angustiosas situaciones. Cabe señalar que, durante el realismo el papel de la literatura consistió en reflejar lo que sucede en la vida real. Por lo cual el papel del personaje femenino realista es bastante complejo, porque actúa en la novela con sus virtudes y sus defectos.

De hecho durante este periodo se pretende pintar los acontecimientos dramáticos de la vida cotidiana.

El sufrimiento de la protagonista Marianela se mantiene firme a lo largo de los acontecimientos de la historia. Sobre todo cuando se descubre la mentira de esta última, cuando se revela al final el secreto de su fealdad. En el diálogo que viene a continuación; podemos ver cómo la Nela se culpabiliza por haberle mentado a Pablo. Ya que reconoce que ella no es nada guapa en comparación con la hermosa Florentina. Por ello, la heroína asume el resultado de su trampa:

-¡Para ver a la Nela! ¡Pues no verá a la Nela...! ¡La Nela no se dejará ver! [...]

-Porque es muy fea[...]Se puede querer a la hija de la Canela cuando se tienen los ojos cerrados; pero cuando se abren los ojos y se ve a la señorita Florentina, no se puede querer a la pobre y enana
MarianelaNo puede ser[...]ninguna cosa fea debe vivir (763).

Notamos que la protagonista se subestima a sí misma. Primero, porque tiene orígenes flojos, es decir que no es una hija legítima. Por lo cual, cita solamente a su madre 'La hija de la Canela'. Sin embargo, su nacimiento se considera como una tacha en la vida. Segundo, porque no es solo una pobre sino también una vagabunda.

A cerca de la muerte de la heroína se puede afirmar que, se trata de un suicidio, porque es Marianela quien decide no seguir viviendo:

[...]pero después de esto yo debo quitarme de en medio[...]¿Para qué sirvo yo? Yo soñé que no debía haber nacido (765).

La muerte de Marianela como agente de acción viene como consecuencia de muchos elementos provocadores de la tragedia. De modo que la heroína no ha de ser feliz. En vista de que haya muchos puntos inconvenientes que estimulan la tensión, el autor ha creado a la persona Marianela para mostrarnos su sufrimiento causado por muchos factores tal como: La fealdad; que se considera como el primer punto que causa un fin trágico. Esto se nota en el primer encuentro de los tres personajes: Pablo-Florentina-Marianela.

Después de retirarse las bandas de sus ojos, Pablo entra al cuarto de Florentina. Mientras tanto descubre la Nela por primera vez. Sin embargo, la Nela ve cómo Pablo se sorprende de su fealdad. Por otra parte muestra su fascinación y aprecio por la verdadera manifestación de belleza de Florentina:

-¡Oh, Dios mío...! Esto que veo, ¿en la Nela?—exclamó Pablo con entusiasta admiración.

-Es tu prima.

-¡Ah!—dijo el joven, lleno de confusión—, es mi prima... Yo no tenía idea de una hermosura semejante... ¡Bendito sea el sentido que permite gozar de esta luz divina! (770).

La heroína muestra un carácter angustioso cuando Pablo la ve. Sin duda, se trata de la parte más trágica de la historia:

Pablo alargó una mano hasta tocar aquella cabeza, que le parecía la expresión más triste de la miseria y de la desgracia. Entonces la Nela[...]. Pablo se creyó mirado desde fondo de un sepulcro; tanta era la tristeza y el dolor que en aquella mirada[...].hubo una pausa angustiosa[...].que en todos produjo trágica emoción, a Nela dijo:
-Sí, señorito mío, yo soy la Nela (786).

Hay que mencionar también el desembarque del personaje Teodoro Golfín. Este médico es otro elemento que perturba el estado estable de la historia. Se considerado como el primer obstáculo que se opone a la heroína, porque causa su dolor y luego su muerte. En la conversación que mantiene el médico con Marianela, termina por darse cuenta del daño que ha causado después de volver a dar la luz al ciego Pablo. Después de una larga charla con la desesperada heroína, termina con la frase siguiente:

-Después—murmuró Golfín, traspasado de compasión—Ya veo que tengo la culpa de todo (765).

La belleza de Florentina es otro rasgo que lleva a la muerte de la heroína. La hermosura y la bondad atribuidas a Florentina hacen que esta mujer sea un verdadero riesgo, que al aparecerse se agrava la situación:

-Dime, la protección de la señorita Florentina, ¿qué sentimientos ha despertado en ti?

-¡Miedo...! ¡Vergüenza! —exclamó la Nela, con temor, abriendo mucho sus ojuelos— ¡vivir con ellos, viéndoles a todas horas[...]porque se casarán[...].

-Pero Florentina es buena[...]

-[...]ha venido a quitarme lo que es mío[...]yo quiero irme con mi madre (765).

En consecuencia la muerte viene como resultados de esta serie de oponentes. Se debe agregar también el efecto negativo que dejan los habitantes del pueblo Aldeacorba de Suso. El autor culpabiliza a toda la sociedad por haber provocado en Marianela la idea de que ella no sirve para nada. En el siguiente enunciado Teodoro acusa la sociedad por ser una de las causas de la situación trágica de la heroína:

[...]y esta egoísta sociedad que ha permitido tal abandono (767).

A causa de todas estas razones, Marianela no tiene ganas de sobrevivir. Entonces expresa su voluntad por la muerte lo podemos ver claramente siguientemente:

-Quería ir con mi madre—repuso la Nela, después de vacilar un instante—, no quería vivir más. Yo no sirvo para nada. ¿De qué sirvo yo? ¿No vale más que me muera? Si Dios no quiere que me muera, me moriré por mi misma voluntad (760).

Por consiguiente, la muerte es, para la protagonista, el momento de reposo. Ella estima que el hecho de morirse es el único consuelo que le permite vencer el dolor y la tristeza. Así que la muerte es un remedio esencial para un plan de salvación:

-¿Qué idea tienes de Dios, de la otra vida, del morir? [...]

-Yo creo que después que uno se muere tiene lo que aquí no puede conseguir...Si no, ¿Por qué nos está llamando la muerte a todas horas? Yo tengo sueños, y, soñando veo felices y contentos a todos los que se han muerto (759-762).

La Nela representa la problemática del hombre dentro de la sociedad. Refleja la realidad de una categoría arrojada por los demás. Ella se deja llevar por una situación trágica. En efecto se refugia en el suicidio porque lo considera como un remedio inevitable.

Avergonzada, la Nela se ve muy decepcionada por la reacción para siempre por su amante Pablo. De tal modo que ella se muere cuando Pablo descubre el sentido real de la vida. La nueva vida de Pablo después de la cura de su ceguera mata a la heroína. Lo podemos notar de manera explícita en el siguiente diálogo de Teodoro y Florentina, hablando de la causa de la muerte de la heroína:

-¡La mató! Maldita vista suya![...]Si parece que ha recibido una puñalada[...]Recuerde usted lo que han visto hace poco estos ojos que se van a cerrar para siempre. Considere usted que la amaba un ciego, y que ese ciego ya no lo es, y la ha visto[...]lo cual es como un asesinato (789).

Contrariamente a lo que está sintiendo Marianela, Pablo parece muy entusiasmado por la nueva vida, como si estuviera muerto antes. Después de recuperar la vista Pablo se anima. De hecho, viendo la luz, el ciego descubre un nuevo mundo que hace de él otra persona:

¡Luz, luz...! Es una iniquidad que le tengan a uno tanto tiempo a oscuras. Así no se puede vivir...necesito la función de mis ojos ¡viva la realidad! (775).

Todo eso parece confirmar que el personaje principal muere cuando se da límites a su pasión. Indudablemente, al aparecer una nueva noción— que en su caso la medicina como ciencia— ella no puede vivir ya. De tal modo que una vez que se manifieste el médico se abre camino a la fatalidad de una persona ignorante y supersticiosa. En un diálogo Teodoro el médico afirma que no puede haber solución a la enfermedad de Marianela. Entonces le explica a Florentina que ni la ciencia, ni el saber podrán salvar a la heroína, porque su sufrimiento sobrepasa su competencia como doctor. Para ello los dos se ven desesperados porque no logran rescatar a la heroína:

-¿No hay remedio?
-El que mande Dios.
-¿Qué mal es éste?

- La muerte—vociferó con cierta inquietud delírate, impropia de un médico.
- ¿Pero qué mal le ha traído la muerte?
- La muerte[...];De muerte! No sé si pensar que ha muerto de vergüenza, de celos, de despecho, de tristeza, de amor contrariado[...]
- ¿No es usted médico?
- De los ojos, no de la pasiones (189).

Florentina acusa la ciencia culpabilizando al médico Teodoro que declara su incapacidad de diagnosticar la enfermedad de Marianela. De donde resulta que no se puede encontrar un remedio a su sufrimiento:

Don Teodoro, no es usted hombre si no la salva...Si no la salva usted, es usted un charlatán (787).

La novela trata de demostrar situaciones de un realismo social. Eso se nota en el amor que reúne Pablo y Marianela, que acaba con la traición. Se trata, pues de exponer los diferentes vicios humanos, tal como: La mentira de las mujeres y el materialismo humano.

Por lo tanto, la mentira como defecto humano va desempeña por Marianela que miente a Pablo. Por otro lado, el materialismo es relacionado con las personas ricas de la novela. Por lo cual, Pablo es considerado como materialista, porque se interesa por la apariencia física y económica de su prima Florentina. Se infiere, de este modo, que en la sociedad de esta época se suele mantener las relaciones de las familias afortunadas para conservar el carácter hereditario de las clases privilegiadas.

Tal como se afirma arriba, el autor presenta a la vista del lector una época en que la sociedad se ve no sólo desestabilizada por el desarrollo científico sino también contaminada por la ignorancia y el materialismo. Se da a conocer, precisamente, a la gente rica. Este rango social ignora el sufrimiento de los pobres.

Galdós pretende sensibilizarnos mostrando la crueldad del mundo que causa la muerte de personas buenas. Por eso Marianela representa una figura de fantasía. Ella lucha contra una sociedad que oprime, porque es víctima del castigo natural que la priva de la belleza femenina.

Recordemos que el personaje principal de la obra *Marianela* se clasifica dentro de la clase inculta e ignorante. Todo eso parece confirmar que el dolor de Marianela nace del sentimiento de culpa que le preocupa a lo largo de toda la historia. Lo observamos cuando esta última habla con la virgen María:

Madre de Dios y mía. ¿Por qué no me hiciste hermosa?
¿Por qué cuando mi madre me tuvo no me miraste desde arriba?
(725).

En vista de la situación lamentable de Marianela, ella intenta conseguir el amor. No obstante sufre de una intensa tristeza que caracteriza todos sus diálogos.

Por consiguiente, la muerte viene como la única solución. De modo que el fin trágico es un resultado de una serie de oposiciones, cuyo choque más fuerte es el del cruce entre la ciencia y la tradición. Tal como lo afirma Rohou Jean (1996:22):

Le tragique consiste en ceci : dans un conflit des deux côtés de l'opposition⁶⁰.

⁶⁰ Nuestra traducción: "Lo trágico consiste en esto: en un conflicto de dos parte de oposición".

Conclusión

Comparando las anteriores evidencias que presentan los aportes de los corrientes estudiados: *Realismo* y *Romanticismo* se puede notar la gran relevancia que contribuye el discurso novelístico de dichas obras. Los dos movimientos artísticos coinciden con los cambios políticos, económicos, sociales de la época. De hecho dichas transformaciones influyen mucho en la conformación de los movimientos. Recordemos que:

1. políticamente, el mundo vive una gran revolución que es la revolución francesa.
2. Económicamente, aparece la gran revolución industrial.
3. Socialmente, la iglesia pierde gran parte de su poder económico y social. También el 80 % de la sociedad es todavía analfabeta.

Cabe señalar que el impacto de dichos cambios llega muy tarde en la sociedad española y americana. Lo cual se explica por el largo enfrentamiento ideológico entre conservadores y liberales por una parte, y los diferentes conflictos sociales por otro. Dicho cambio provoca un sentimiento de ansiedad y de incertidumbre muy notable. Si bien es cierto que se produce un sentimiento de vacío y soledad que llevan el individuo hacia la melancolía, dado que se vive un momento de insatisfacción.

En este sentido, se sugieren temas en las novelas que reflejan el pesimismo y la desesperación que se viven dentro de una sociedad que impide que se viva en felicidad. Al mismo tiempo reina un deseo de evasión hacia los mundos lejanos y hacia la muerte. La heroína como mujer aparece como un ser dulce e inocente. Aun cuando desempeñe el papel de la persona perversa, se queda considerada como víctima de la sociedad.

Indicamos asimismo que la muerte se ve como descanso, cuando el alma atormentada de las heroínas no logra su ideal inalcanzable.

De todo eso se concluye que se trata de unas características similares que se destacan de las dos heroínas. Los personajes de las dos historias son creíbles, porque se trata de dos realidades vividas. En las dos obras, los narradores hacen hincapié en presentar una mimesis correspondida a la vivencia trágica de las heroínas.

Todas las evidencias expuestas afirman que, Marianela y María son dos seres dominados por su origen biológico y por la sociedad opresiva en que se viven.

Parte II: Estructura narrativa y personaje femenino protagonista

**Capítulo I: Elementos internos y
externos de *Marianela* y *María***

Introducción

La obra contiene muchos elementos que participan en el tejido textual. Por eso la presencia de cada factor es imprescindible para que la historia tenga un sentido literario. Un buen análisis de todas esas partes que se encuentran en el interior o fuera de la obra escrita permite el investigador aclarar y desvelar la finalidad del autor. El estudio de las estructuras de las obras abarca dos ejes centrales, de los cuales se deriven los componentes que construyen el relato, que son la estructura interna y externa.

Cuando se alude a la temática del personaje, se puede hacer un estudio específico sobre algunos aspectos que permiten la definición de su naturaleza. Nos referimos, de esta manera a unas categorías adecuadas que nos ofrecen unas informaciones sobre los rasgos de las protagonistas. Ya que se ha dado suficientemente informaciones sobre la apariencia de Marianela y María.

De manera general el estudio de la configuración del personaje abarca algunos elementos. En primer lugar, se trata del esquema actancial, que representa todas las figuras esenciales dentro del relato. A partir de la repartición de las funciones y relaciones, se esquematizan las categorías que realizan la acción.

En segundo lugar, se trata de la onomástica, y en segundo lugar nos referimos al espacio. Conviene señalar que existen otros temáticos pertenecientes a la formación de los elementos personaje, pero es más preciso indagar sobre estos dos principios, es decir el espacio y la onomástica.

1. Estudio externo

El investigador puede encontrar una serie importante de datos que se manifiestan a lo largo del trabajo analítico del texto literario. Y eso a partir del discurso que refleja una estructura interna por un lado y una función real por otro. Esta última expone cualquier contexto que sea social o histórico.

Con respecto al contexto, conviene recordar que en su sentido se refiere al momento, el lugar u otros. Si bien es cierto que es un elemento muy obvio que participa en la legitimidad de la novela. Es decir que la obra en su totalidad evoca un modelo social. Hay que mencionar, asimismo, que la validez de los textos literarios se basa en su entorno contextual.

1.1 Teoría del contexto

Por ello, el estudio del contexto se basa en el control de la dimensión del discurso en las obras *María* y *Marianela*. De tal modo que el análisis puede afirmar que el discurso es realmente apropiado a la situación.

Dentro del mismo marco, se pretende exponer la relación entre la sociedad y el discurso novelesco. De tal modo que el acto de enunciación puede determinar la verosimilitud que no solo refleja la lógica interna de la obra pero también el realismo de la historia. Lo que explica que el autor necesita siempre un modelo mental específico que refleja sin duda un modelo contextual disponible y conocido por el receptor.

En efecto la importancia del estudio contexto socio-histórico de la novela se resume en la citación del gran investigador hispanista de origen francés Claude Bataillon (2009:1):

Le grand philologue est celui qui possède dans ce travail d'élucidation des œuvres une connaissance parfaite de la langue du texte[...]mais également une connaissance complète de la civilisation à laquelle

appartient ce texte, depuis sa religion et sa philologie jusqu'à ses techniques les plus humbles, en passant par sa vie politique.¹

1.1.1. Texto

El procedimiento a cualquier trabajo de investigación requiere pasar por una fase inevitable de investigación. En dicha parte el investigador procura enriquecer los conocimientos relacionados con su tema central y ampliar las informaciones que componen su estudio analítico.

Antes de abordar cualquier fase de investigación conviene recordar el gran sentido que refleja la novela; definida como un relato muy extenso que es desarrollado por personajes bien elaborados. Algunas personas la consideran como un producto suficientemente rentable. Otros piensan que es un inmenso universo de investigación².

En principio, la lectura de la novela es sencilla, pero el entendimiento de su finalidad requiere un gran esfuerzo para su análisis. Sin embargo centrarse en los elementos “discurso-contexto” es un proyecto investigable que nos permite interpretar un texto, descifrar el mensaje que transmite y exponer las circunstancias en las que se ha producido. Por lo cual es muy obvio integrarse en las indicaciones relacionadas con el contexto. Eugenio Coseriu (1979: 313-323) lo define en estos términos:

[...]Todo texto, pues, está ligado al contexto, que abarca al mismo tiempo los siguientes elementos, lingüísticos y no lingüísticos³

El texto, pues, es el eje central que se hay que tratar en primer lugar. Por lo cual, con el fin de entender la importancia principal que desempeña el contexto, es inevitable conocer, primero, el sentido pleno que refleja esta unidad superior llamada: Texto.

¹ Nuestra traducción: El gran filólogo es el que posee en su trabajo de elucidación de las obras un conocimiento perfecto de la lengua del texto[...] pero también un conocimiento completo de la civilización a la cual pertenece el texto, desde su religión y su filosofía hasta sus técnicas las más humildes, pasando por su vida política y social” Asociación internacional de Hispanistas.

² Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>. Se entiende por período: La novela es una obra literaria narrativa de cierta extensión, también es un género literario narrativo que, con precedente en la Antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna.

³ Citado sin fecha por Luis Rojas Faúndez en su artículo: *Introducción a la Lingüística del Texto* redactado en: <http://universum.otalca.cl/contenido/index-86/rojas.html>

En este caso, habría que decir también, que para un estudio profundo del texto dentro de su contexto; no será suficiente observarlo como una estructura de oraciones, sino que se refiere al análisis del discurso textual.

Si bien es necesario centrarse en la unidad de comunicación completa, es decir, el texto, y en el contexto situacional, en el que se realiza el acto concreto de la comunicación. Según el DRAE: «Un texto es enunciado o conjunto de enunciados orales o escritos».

Prosiguiendo lo dicho, se puede añadir otra afirmación que completa esas definiciones. Se refiere, pues, a la relación que resalta A. Teun van Dijk⁴ (1980) sobre los dos elementos del texto y el contexto, cuando afirma que se trata de mensajes expresados por los hablantes. En concreto, es un conjunto de símbolos y signos que forman el texto. Los cuales pueden ser orales o escritos. Esta unidad completa de comunicación está encuadrada dentro de un contexto determinado, expresada con una intencionalidad y presentada con un sentido unitario.

Se debe agregar que la unidad del texto refleja un gran sentido, porque guarda su unión con el fin de garantizar su esencia producida por el escritor. Por lo tanto, este último hace hincapié para impedir la destrucción de dicha unidad.

En efecto la focalización del texto es el principio fundamental de cualquier estudio analítico. Por ello recordemos que según el estudio el objetivo de cada emisor, que es el hablante, o el autor del texto es expresar un mensaje “texto o obra” que tiene un carácter comunicativo, es decir: el de transmitir informaciones, expresar sensaciones, manifestar ideas o conocimientos, intentar convencer etc.

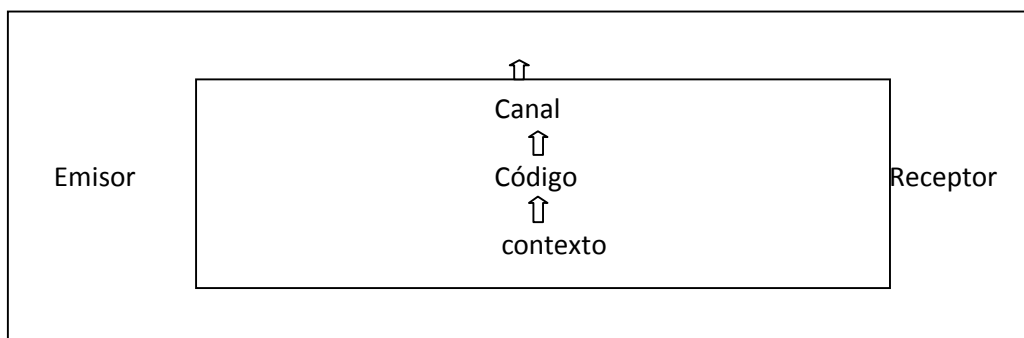
Lo dicho hasta aquí supone que la producción textual se expone mediante un canal oral o escrito, dirigido a un receptor que puede ser oyente o lector. Ambos interlocutores tienen que ponerse de acuerdo con el mismo sistema o código de signos, teniendo en cuenta el contexto en que se produce el mensaje⁵.

En suma, cualquiera comunicación se produce a partir de las unidades textuales, formadas por palabras, oraciones, frases y párrafos. Sin duda, a estos componentes se

⁴ Su nombre completo es Teun Adrianus van Dijk (1943), tiene 73 años. Es un lingüista, y profesor en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona desde 1999. Recibió en el año 2013 el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo 1. Tuvo muchos trabajos sobre el discurso, el contexto y varias publicaciones.

⁵ Véase al respecto, entre muchos, Teun Adrianus van Dijk (1980).

reúnen los dos elementos más esenciales: La intención de cada autor y la situación que le rodea; denominada: contexto. Tal como se presenta en el siguiente esquema⁶:



Partiendo del esquema se puede inferir que ambos “texto y contexto” son dos sistemas inseparables que se completan. De esa manera, el texto es el conjunto de las palabras que forman oraciones, que de una vez forman párrafos. Por otro lado, el contexto es el ámbito donde está ubicado el texto. Es también la serie de circunstancias en que se produce el mensaje: lugar, tiempo, cultura del emisor o receptor. Asimismo puede corresponder al espacio donde se encuentra escrita la oración, referente al ambiente en que se ocurrió la comunicación.

Dicho de otra manera, cualquier percepción o idea que se destaca de un texto se asocia automáticamente con la comunicación o el ambiente.

1.1.2. Discurso y contexto

Acerca del estudio del discurso y su contexto, es necesario precisar que eso consiste en estudiar los componentes no lingüísticos, que consiste en el contexto situacional o de situación⁷.

En general se determina por su conjunto de elementos extralingüísticos que rodean el texto. Lo que significa que cualquier acto de comunicación de personajes se desarrolla dentro de una serie de circunstancias variadas.

El objetivo del análisis *discurso- contexto* consiste en centrarse en el acto verbal como estructura interna, y en su contexto como una realidad externa, es decir que el

⁶ Véase el artículo, *Factores de la Comunicación: Emisor/Mensaje/Receptor/Código/Canal/Contexto*. (01/03/2009) en el sitio web: [En línea]: www.portaleducativo

⁷ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>. Se entiende por contexto el entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho.

contexto se ubica fuera de la producción textual teniendo una conexión continua con este último.

Sin duda, el hecho de poner en evidencia el contexto y considerarlo como uno de los principios fundamentales facilita la tarea de interpretación del discurso. También lleva al investigador a conocer e interpretar el mensaje del emisor.

Esencialmente, el contexto designa todos los elementos que completan o aseguran la interpretación global de un enunciado. Por eso, es importante conocer los diferentes contextos de la obra: Políticos, culturales, sociales e históricos, para poder comprender la historia. Roland Eluerd⁸ (1983: 13) lo explica en estos términos: « Le contexte précis de n'importe quelle énonciation élargie aux limites du monde et de l'histoire des individus engagés dans cette énonciation ».⁹

Con estos elementos se entiende que la finalidad de la novela es echar raíces en el contexto social. Eso es válido para todos los textos literarios, porque son sociales y textuales en el mismo tiempo. De hecho, a través de las realidades alternadas que nos narran las historias de las novelas, se enseña al lector las diferentes vivencias de las personas. También se lleva al investigador a conocer las creencias, los pensamientos, las ideologías, el nivel, la cultura etc.

Sobre el asunto se entiende que el papel de los elementos relacionados con el contexto consiste en estructurar la dimensión general en la cual se ha producido el texto "Novela". Por eso lo básico sería saber diferenciar los tipos de contexto.

Vinculado al mismo concepto el crítico Wolf Hollerbach (1967)¹⁰, en su libro *Ensayo de Teoría literaria*, trata del tema del contexto. Sin embargo, afirma que, en general, se puede mencionar dos contextos: el del autor y el del lector.

a-El contexto del autor: referido a la creación del escritor, a su mundo literario, y a su producción escrita.

b-El contexto del lector: Es lo que llamamos contexto de percepción. Tiene en general un aspecto individual. Se refiere a la experiencia común de los interlocutores y sus

⁸ Roland Eluerd (1940). Tiene varias funciones: Es catedrático de letras modernas y doctor de letras. También es un miembro de "Société De Linguistique de Paris" y director de "l'information gramaticales" desde 2001 hasta 2013.

⁹ Nuestra traducción: « el contexto de cualquier enunciación, es ampliado a los límites del mundo y de la historia de los individuos, y comprometido con esta enunciación ».

¹⁰ Citado por B. Valera Jácome (2006: 45).

conocimientos corrientes. Existe otro contexto cognoscitivo; referente a los conocimientos históricos y socioculturales. Éstos se deben, principalmente, a las tradiciones culturales de cada grupo, que sea urbano o rural.

Determinan también el nivel del habla, que puede ser: culto, coloquial, familiar, vulgar, profesional, científico o literario etc.

Se puede añadir, asimismo, que el contexto ocasional trata del uso de las mismas palabras y expresiones que efectúan un cambio de significado en diferentes ambientes u ocasiones¹¹.

Es a saber que toda parte de los contextos extra-verbales puede ser inventada, recreada o modificada por el autor en su texto literario mediante el acto verbal, que es considerado como un producto ideal finalizado y generado por excelencia. Al mismo tiempo el escritor debe una función comunicativa, la de ser el portavoz. Su papel se resume en el hecho de expresar, comunicar o convencer de algo.

Con respecto al estudio contexto/discurso, el objetivo es localizar la relación establecida entre los contextos y el autor. Además, buscar ciertas particularidades empezando por la situación en la que se ha escrito el texto hasta llegar a los contextos más complejo y de carácter generativo, que residen en la cultura¹².

Hay que tenerlo claro que los variantes contextos pueden generar una intensa conexión entre sí, lo que provoca una dinámica constante.

No obstante, sabiendo que los contextos pertenecen a la realidad circundante, eso nos da la posibilidad de organizar su sistema dentro de los ejes pragmáticos, que se resumen en los siguientes códigos:

- Código lingüístico.
- Código retórico.
- Código técnico
- Código temático.

Al escribir su novela, el autor debe conformar la tipología de su discurso con los códigos citados. De tal modo que su producción tiene que someterse a las reglas citadas. Por ello, el autor refleja un carácter conforme a estos elementos. En cambio, muchos

¹¹ Es decir que una frase puede tener diferentes sentidos en varios contextos.

¹² Los diferentes contextos que sean sociales, económicos, religiosos o otros son tan vastos que muchas veces es complicado de centrarse concretamente en sus características. De hecho su análisis necesita prestar mucha atención, y estudiar su composición.

autores se ponen rebeldes y crean sus propios códigos. En este caso, a éstos los llamamos revolucionarios¹³.

En efecto, el autor adopta unas características de sus lecturas literarias anteriores, que las incorpora dentro de su creación. Por otro lado toma en consideración las críticas de su entorno, es decir que evalúa todas las observaciones recibidas.

En resumen, todos estos elementos, están al servicio del autor. Son los que sirven de materia prima para él, a fin de crear su obra. Esta última que una vez terminada pierde todos los enlaces con estos componentes. De esta manera, constituye su estatuto de ficción, y parece independiente gozando de una autonomía absoluta.

1.1.3. Modelo de Teun Adrianus van Dijk

Antes de estudiar la producción discursiva de Benito Pérez Galdós y de Jorge Isaacs, y comparar sus modelos textuales *Novelas* con el contexto de cada autor, resulta conveniente resaltar la importancia de la noción del contexto modelo. Por tanto se sugiere dar inicio al procedimiento del análisis textual y discursivo.

Según los estudios realizados sobre la teoría del contexto, los investigadores demostraron la complejidad de este último, igual que una teoría del texto o del discurso. Por lo cual, se ha introducido algunos principios para el estudio teórico.

Mientras que los estudios insisten en el uso frecuente de la noción contexto. Tanto en la lingüística como en los estudios del discurso, aun no se ha realizado una teoría fija y completa que estudia el contexto. En lingüística existe un trabajo inspirado en el estudio de Halliday (1970)¹⁴, se llama: *la tradición de la lingüística sistémica funcional*¹⁵.

Por otro lado existen otros trabajos sobre la psicología social. Pero nuestro estudio se diferencia de estos, porque se centra más en la relación establecida entre las estructuras del texto y las del contexto.

¹³ Para un estudio amplio del discurso véase entre otros Adriana Gil-Juárez y Anna Vitores González (2011).

¹⁴ Citado por Teun Adrianus van Dijk (2001:69-81). Su nombre completo es Michael Alexander Krikwood Halliday. Nacido en 1925. Es lingüista, filósofo, pedagogo y profesor universitario en University College de Londres.

¹⁵ Véase Gil José María (1999:165).

La teoría del contexto demuestra como los personajes son capaces de desempeñar las funciones comunicativas y adaptar el papel de producción, recepción e interpretación. Es decir que es importante saber que no es la situación social-histórica-comunicativa, la que influye en las estructuras *verbales/discursivas* del texto, sino se trata más de la percepción mental de cada personaje.

Sin embargo, puesto que el discurso de los personajes forma parte de la producción del autor. El que percibe los modelos contextuales es, sin duda el autor. Luego viene en segundo receptor, es decir el lector.

De estas evidencias, cuando se percibe una situación o cualquier evento, se guarda el acontecimiento en la memoria del individuo en forma de modelos mentales que se conservan de una manera subjetiva. Así que se entiende por modelo mental, aquella representación individual y subjetiva de un *evento/ situación* en la memoria de las personas. Sobre el asunto, van Dijk (2001: 71) afirma:

La comprensión de situaciones y eventos específicos. Se hace por medio de modelos mentales. Un modelo mental es una representación individual, subjetiva, de un *evento/situación* en la memoria episódica, que es parte de la memoria a lo largo plazo. La estructura de los modelos mentales se define con un esquema que consiste en algunas categorías muy generales, como: el tiempo, el lugar...un modelo representa lo que informalmente se llama *Experiencia*.

Se infiere de estas afirmaciones que esta representación de la situación en la novela se hace mediante de un modelo determinado, que se refiere al modelo del contexto. Por ello se hace necesario precisar el tipo de los modelos contextuales reflejados en la obra literaria.

Será preciso mostrar que el contexto en la novela no es algo externo o visible, sino que es algo que se construye dentro del discurso mismo. Generalmente los modelos se funden a partir de la experiencia cotidiana. Y como cualquier modelo mental, el modelo contextual no refleja dignamente todos los aspectos de la situación, pero aparecen solo los aspectos más relevantes de las situaciones contextuales, o sea del entorno de situación. Tal como viene determinado por van Dijk (2001: 71): «una teoría de los modelos contextuales es una explicación (psicológica) de la noción de relevancia».

Entorno de los aspectos contextuales aparecidos como modelos que se representan en la novela de forma subjetiva. Se puede decir que los modelos son una

copia de los ejemplos que se forman a partir de la experiencia cotidiana, o sea la parte cognitiva del individuo, referente al desarrollo de los conocimientos. Estas afirmaciones se relacionan con la citación de Antonio Damasio (2000:256)¹⁶:

Estos modelos cotidianos también explican parte de la noción compleja de conciencia (*consciousness*), o sea la parte *alta* y cognitiva del estado y de los procesos de conciencia.

En relación con las posibilidades de la descripción de una situación, éstas son teóricamente ilimitadas. De este modo el autor se ve obligado a retener las más pertinentes a la producción y a la percepción del discurso. La reducción consiste en la selección de algunas *propiedades*¹⁷ de la situación. Lo que quiere decir que el discurso no refleja dignamente todos los modelos de situación, sino aparecen los más relevantes del entorno de la situación. Según D. Sperber y D. Wilson (1986)¹⁸ la teoría de los modelos contextuales es una explicación (psicológica) de la noción de relevancia.

Partiendo de esta serie de informaciones, se puede inferir que antes de engendrar la producción de la obra o proceder a la realización de este proyecto —como lo llama W. Hollerbach¹⁹— el escritor acumula modelos sociales, histórico y otros en su mente. Se trata de conservar una serie de imágenes de situaciones. Más tarde, empieza a seleccionar las más relevantes de su experiencia individual. A partir de una serie de contextos el autor configura la perspectiva de su producción literaria.

Por su parte, el discurso puede reflejar cualquier contexto que sea social o histórico. Su función es enfatizar o quitar ciertos acontecimientos de la historia; Interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, centrarse en uno o en muchos aspectos de un suceso.

1.2. Contexto Socio-Histórico de las obras

Los contextos históricos de las obras *Marianela* y *María* se diferencian por sus historias, sus políticas y la naturaleza de la sociedad.

¹⁶ La traducción del francés al español es de Teun A. van Dijk (2001).

¹⁷ La propiedad es el sentido que refleja el discurso. Según van Dijk el autor escoge las propiedades más conocidas y compartidas en el contexto lo que llama *el conocimiento sociocultural*. Para una lectura profunda véase entre otros, Teun A. van Dijk(2009).

¹⁸ Citado sin ref. Véase el artículo de Benedicto Víquez Guzmán en <http://heredia-costarica.zonalibre.org/archives/2010/05/la-novela-y-sus-contextos.html>.

¹⁹ Citado sin ref. por Teun A. van Dijk (2001: 72)

1.2.1. La obra *Marianela*

a. Panorama General

La obra *Marianela* es seleccionada como obra realista. Su producción tuvo lugar finales del siglo XIX en España. Uno de los principios primordiales del Realismo fue oponerse al concepto del Romanticismo a pesar de que hubiera una verdadera conexión entre ambos. Sin duda una de sus características es el costumbrismo. El papel de los realistas fue poner de manifiesto la vida diaria de la sociedad. Así que el Realismo literario proponía otra forma de observación científica. Desde luego, se trata de un estilo de escritura con una perspectiva objetiva.

Con referencia al contexto literario, hay que señalar que los cambios sociales y las nuevas corrientes ideológicas que surgieron en esta segunda mitad del siglo influyeron mucho sobre la producción literaria. De hecho la expresión libre del sentimiento humano ha sido sustituida por una nueva etapa, en que se manifiestan cada vez más las realidades del hombre.

Históricamente, El siglo XIX fue uno de los siglos más turbulentos para el imperio hispano. Las primeras décadas consistieron en las pérdidas sucesivas de las colonias americanas. En cuanto a la segunda parte del siglo; ésta fue conocida por peleas y conflictos internos. Entre éstas, destacamos la guerra que se realizó entre los seguidores de Isabel II y los seguidores de de Carlos. Esa división política fue debida a la oposición de Carlos María Isidro de Borbón, tío de Isabel la reina.

Don Carlos conocido por su absolutismo se opuso al mandamiento de su sobrina la liberal, que para él era aún joven por dirigir una península. La ascensión al trono causó una larga disputa que había causado bastante daño sobre el país. Nada mas cumplió Isabel los 16 años, el gobierno arregló su matrimonio con el Duque de Cádiz, su primo, el infante Francisco de Asís de Borbón. Si bien es cierto que el matrimonio, en las clases altas del país, tiene como finalidad la de mantener el linaje o algún interés.

Como resultado del reinado de Isabel, se puede recalcar que aquél fue recordado como un fracaso en cuanto a la democracia. No solo por los fraudes electorales. Sino también por otros tipos de corrupción, y de abusos sociales.²⁰

Si bien, Benito Pérez Galdós vivía una etapa de conflictos, se mantuvo siempre alejado del lío, contentándose de la observación y de la escritura. De manera que tuvo

²⁰ Para un estudio profundo, consulte Vicente Palacio Atard (1978).

un objeto muy noble, el de denunciar la injusticia. Dicho brevemente, el escritor luchó con su bolígrafo utilizando su propio estilo como realista.²¹

Conviene recordar que, a diferencia de los demás países España retardó en cuanto a los avances tecnológicos. Por lo tanto, a partir de los mediados del siglo XIX la Revolución Industrial comenzó a aparecerse realmente en el país.

Las conclusiones derivadas de las afirmaciones anteriores, indican que España no se diferencia mucho de los países europeos. En efecto, este siglo conoció un desarrollo técnico muy notable y la llamada *Revolución industrial*. Por otro lado, hubo el establecimiento de la burguesía, como uno de los grupos más influyentes.

Es así que se empezó a rechazar el liberalismo, de tal modo que se cogió otro tipo de estrategias, con la idea de mantener el estatus social recién adquirido. La burguesía estuvo formada por grandes empresarios y propietarios de tierras. De este modo era la clase más dominante del país que lucha para mantener este poder. La clase que viene después se componía de pequeños empresarios, de artesanos, y de los militares menos graduados. Sin duda, aquéllos fueron menos privilegiados que los ricos de primera clase. En la última posición vienen los obreros y los campesinos.

Por consiguientes, se infiere que, durante aquella época, la política española reflejaba un carácter conservador cada vez menos innovador.

El realismo refleja el cambio ideológico de la burguesía. En sus temáticas se sustituyó el individualismo que favorecía el Romanticismo por el estudio de una sociedad. Sus temas hablan de la vida de los españoles en aquel entonces: de la guerras, de los políticos, y sobre todo de la vida cotidiana, dentro de un contexto histórico considerado como el más agitado del siglo, denominado en su tiempo, *La España trágica*²², por los sucesos penosos que se desarrollaron en aquella época.

b. El contexto dentro del discurso de Galdós

Marianela trata en su contenido de la historia de una huérfana llamada Marianela. Esta chica acompañaba al ciego Pablo el hijo del empresario Carlos. Ellos vivían en el mismo pueblo Socartes con un nivel social muy distinto, ya que Pablo descendía de una familia afortunada. La historia narra el sufrimiento de la Nela, que ha

²¹ Para más detalle sobre la situación socio-histórica de España, consulte las actas publicada por Paul Aubert (2001).

²² *España trágica* es la segunda novela de la quinta y última serie de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Véase Benito Pérez Galdós (2017).

sido privada de una vida cómoda, por una parte y por la belleza por otra. Por lo cual, sentía un daño moral a causa de su físico feo.

Por todo eso, la mentira fue el único remedio que le permitió mantener su relación con Pablo. En efecto, le pretendió a su acompañante que fuera una chica muy guapa. La aparición del oftalmólogo en el pueblo provocó el desastre. Al final, Pablo recuperó su vista y se casó con su prima. Al final, la pobre Marianela se suicidó tras el descubrimiento de su mentira.

Como es sabido *el discurso citado directo*²³ consiste en incorporar todas las palabras de los personajes de la obra, y engloba un mínimo de dos situaciones de enunciación diferentes, implicada una dentro de la otra. Es un tipo de escritura muy usado por los escritores realistas de siglo XIX. En suma, a partir del estilo directo, el autor presenta cada detalle de la situación en que se encuentran sus personajes. Sin duda, durante el realismo los autores tenían como misión primordial la de expresar fielmente las posibles realidades.

Para el realista, los personajes tienen sentimientos reales, así que las historias parecen creíbles, sin ser obligatoriamente reales. Lo que infiere que la lógica interna de la obra refleja una verosimilitud.

Efectivamente, es importante controlar la dimensión del discurso en la obra *Marianela*, y eso para comprobar que el discurso es apropiado a la situación. Por lo cual se puede establecer una relación entre la historia de *Marianela* y la sociedad española del siglo XIX.

La parte práctica del estudio *Discurso/Contexto* tiene como tarea esencial la de analizar el objetivo del discurso, y proyectar la enunciación del autor Galdós, cogiendo como elementos básicos los diálogos de los personajes.

Sin embargo, el estudio se delimita en el estudio en los personajes protagonistas: Pablo, Marianela, Teodoro. Desde luego se puede efectuar un análisis del contenido de enunciación. Y eso con el objeto de establecer una relación entre el contexto socio-histórico del autor, y el contenido de su obra *Discurso*.

Indicamos asimismo que el personaje Marianela representa la clase baja y refleja un carácter de pícaro. Sin duda ésta es de muy bajo rango social. Descendiente de

²³ El estilo directo sirve para reproducir habla. Se diferencia del estilo indirecto porque se caracteriza por su función de reproducir sonidos y gestos. Por eso la persona actúa con más libertad. Lo que justifica su uso por los realistas que cuentan en su discurso con enunciaciones directas, reales y cotidianas. Para un estudio detallado, consulte el artículo de Fleur van der Houwen (2000: 27).

padres sin honor, es lo que le penaliza y le deja al margen de los códigos de honra, que son propios de las clases altas de la sociedad de esta época. Marianela fracasa cuando intenta mejorar su situación. En el siguiente diálogo Marianela le cuenta a Teodoro de su vida:

-Dime- le preguntó Golfín – ¿vives tú en las minas? ¿Eres hija de algún empleado de esa posesión?

-Dicen Que no tengo padre ni madre.

-¡Pobrecita! ¿Tú trabajarías en las minas, no? -señor, yo no sirvo para nada, replicó, sin alzar del suelo los ojos (652).

La frase: ‘yo no sirvo para nada’, explica la inutilidad del personaje, ya que “Nada” se define como ausencia e inexistencia de todo ser²⁴, O cuando se pretende referirse a una cosa o un evento de poca importancia. De hecho, Marianela es un personaje que ni siquiera en el contexto existe. El autor pone en manifiesto estas descripciones diarias a través de la vida de este personaje y su entorno. Notamos que el autor interrumpe el diálogo con la frase descriptiva: ‘replicó, sin alzar del suelo los ojos’. Eso justifica que el escritor influye en el discurso. El objetivo del autor es enseñar el sufrimiento y la ignorancia de la clase baja en la sociedad. De donde resulta que Marianela es una pequeña muestra de toda una situación contextual.

De este modo, el autor nos resume claramente la finalidad de su discurso. Coge uno de los modelos reales de la vida cotidiana de los españoles del mismo período, exponiendo unas características relacionadas con el período histórico, en el que abarca la novela:

-¿De modo que eres una vagabunda?

-No, señor, porque acompaño a Pablo[...]

-Sí, señor. Es hijo único de don Francisco Penáguilas, un caballero muy bueno y muy rico[...]

-Mi madre se llamaba la seña María Canela, pero la decían Nela. Dicen que este es un nombre de perra. Yo me llamo María (655).

²⁴ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>.

Como se nota el discurso refleja un contexto social conocido por un tratamiento distinción muy flagrante hacia los ricos. Hablando de las categorías sociales, Hay que precisar que la sociedad española vivió una larga etapa conocida por una verdadera división social, puesto que la gente sufrió mucho de la miseria, y de una denegación exagerada muy aparente, por parte de la autoridad y de las clases de alto rango. Por eso Marianela se penaliza asimismo, sintiéndose inútil en su pueblo.

Sobre el asunto, se puede este sentimiento de auto-menosprecio, es un resultado de un rechazo social. Porque Marianela es tratada como un individuo ambulante, porque carece, primero, de un domicilio fijo. Y segundo, de una familia real. Cuando la heroína se califica de estorbo, eso para mostrar hasta qué punto esta clase baja incomoda la infraestructura del país. El único remedio que alivia y calma los dolores de Marianela, es su acompañamiento del ciego. Éste que no puede hacer nada sin la ayuda de la Nela. Lo que le procura una cierta seguridad social y utilidad en la vida. Sin duda, conviene recordar que Pable es descendiente de una familia muy noble. Lo que explica que Marianela no es nada más que una criada al servicio de su acompañante.

Notamos que en este siglo no se trata de hablar del amor y de lo bonito que se puede ver. Se refiere más a la realidad amarga:

En esta enunciación la Nela afirma que su padre— el desconocido para muchas personas— era uno de los mejores obreros que han participado en el desarrollo urbano de su ciudad. Así que se siente orgullosa hablando de su papel en la sociedad. Lo que demuestra el carácter luchador de la pícara. El personaje lanza una crítica social contra el sistema del país que descuida a unas personas marginadas dejándolas en condiciones de inferioridad:

-Dicen que mi madre vendía pimientos en el mercado de villamojado. Era soltera, me tuvo un día de difuntos, y después se fue a criar a Madrid.

-¡vaya con la buena señora!-murmuró- Teodoro con malicia – quizás no tenga nadie noticia de quien fue tu papa.

-Sí, señor - replicó la Nela-. Con cierto orgullo – mi padre fue el primero que encendió las luces Villamojada. (653).

Recordemos que, durante estos momentos, el país está viviendo un desarrollo técnico y científico colosal. Por eso, tanto las estructuras sociales como los órganos políticos necesitan mucha observación y una buena experimentación.

En el siguiente monólogo Teodoro; el personaje focalizado representador de la ciencia, habla del desarrollo industrial en España, y sus consecuencias negativas:

Me he perdido, no hay duda de que me he perdido aquí tienes, Teodora Golfin, el resultado de tu adelante siempre adelante Estos palurdos no conocen el valor de las palabras. O han querido burlarse de ti[...] ¡ah! Los aldeanos tenían razón; adelante, siempre adelante. La ley universal de la locomoción no puede fallar en ese momento. (638).

En esta parte Teodoro es el portavoz del escritor. Su misión es poner en evidencia este desarrollo técnico. Crítica los aldeanos que para no conocen el valor del desarrollo del país. Entonces, afirma que los trabajos en la mina han participado en la destrucción parcial del país y su naturaleza.

En resumen, concluimos que, a partir de estos modelos el autor quiere mostrarnos no sólo su talento de escritura, y las particularidades de sus personajes pero también pone el acento sobre modelos sociales que han marcado su paso en la historia de la humanidad. El papel del novelista, es denunciar los defectos.

Benito Pérez Galdós tiene una visión muy humana, a partir de unos modelos sociales intenta denunciar la injusticia que reinaba en su época. Y el trato inhumano hacia la categoría de los pobres. El autor se contenta de observar un modelo social: Marianela. El contexto proyecta la vida de la gente desheredada y marginada. De hecho, la situación social es manifestada por la protagonista Marianela frente a la vida de los burgueses representados por Pablo.

De las evidencias anteriores, se puede notar que el autor tiene un carácter de experimentación. Entonces da una visión detallada de la vivencia social para apoyar su propósito que consiste en denunciar la vida trágica de la heroína. Es necesario recalcar que históricamente España vive una etapa llena de agitación. La tragedia se extiende del trono, que conoció la muerte de muchos personajes de política, hasta llegar al sufrimiento de una sociedad que aguantaba los diferentes cambios.

De hecho aquel doloroso proceso tardó mucho en terminar por las demasiadas opresiones brutales que dificultaban cada vez más la vida del pueblo español. En consecuencia, conforme al discurso novelesco del autor, se deduce que se ha guardado lo esencial en la obra para entender la historia del siglo XIX. En concreto, la novela refleja claramente los cambios y los mecanismos sociales. El autor adaptó una técnica narrativa adecuada al espacio social. Por consiguiente, Galdós se mantiene conforme a la realidad que vive su país, sin que la parte histórica invada el alma de sus personajes.

1.2.2. La obra *María*

a. Panorama General

María se coloca dentro de las obras de corte romántico, ha sido escrita finales del siglo XIX, precisamente en 1867. Se editó precisamente en Bogotá y su tema central es el amor. Sin duda, eso no quiere decir que su contenido carece de informaciones socio-históricas. Ya que el siglo conoce una gran agitación social y política. Recordemos que la independencia del pueblo latinoamericano coge una importante dimensión geográfica. Asimismo, aparecieron en América latina unos movimientos de carácter independizado. En lo social se puede hablar de la abolición de la esclavitud y la servidumbre. Por otro lado, Gracias a las nuevas exploraciones científicas y los diversos inventos, el país conoció un desarrollo notable de la ciencia. Las características que marcan el período son:

- a. La gran influencia de los emigrantes sobre el país: Una de sus consecuencias ha sido la constante guerra entre liberales y conservadores.
- b. El continente americano también sufrió de la dictadura: En realidad, Isaac fue uno de los Románticos conservadores que se habían opuesto a la dictadura de José María Melo, uno de los hombres políticos liberales colombianos.
- c. En este siglo se empiezan a formarse los Estados Nacionales: La parte latina conoció un gran despertamiento político-social. Por lo tanto los virreinos y las capitanías se dividieron en distintos países. Sin duda los cambios políticos dieron lugar a una centralización política del Estado.²⁵

²⁵ Consulte entre otros: Leslie Bethel (2000).

En la novela se hace ilusión de manera constante a los esclavos. A pesar de que este período el movimiento negrita no es aun maduro, porque su verdadera reivindicación apareció hasta el siglo XX.

Cabe señalar que la figura del negro se considera como víctima social. Sobre todo que se trata de una presencia étnica del negro, que lleva los mismos derechos iguales que otras razas por su pertenencia a la nación americana.

Sin embargo los esclavos lucharon para lograr la independencia iniciada por unos revueltos de la raza negra que fueron como consecuencia de la independencia de la metrópoli francesa.

b. El contexto dentro del discurso de Jorge Isaac

De acuerdo con las informaciones insertadas dentro del discurso novelesco del autor, hay que precisar que la obra es basada en experiencias autobiográficas, en la cual se narra una historia de amor trágico entre María y su primo Efraín, en el valle del Cauca. Por otra parte en la historia no se trata de hablar de temas políticos o de problemas de la época. A pesar de que en el mismo período se escribía mucho sobre la función del estado político, con una defensa libre. La obra no participa en ningún tema de tipo liberal o de sublevación, y no lanza ninguna crítica. Al contrario se mantuvo neutra.

Asimismo, en la novela se trata de la exaltación del rol de la mujer en comparación con el saber, el hacer, y el valor del hombre. También refleja una situación de una sociedad donde aún no se había conocido el verdadero mercantilismo, porque se trata de una sociedad preindustrial. Por lo cual no se puede hablar todavía de un deprecio de la mujer que se había convertido más tarde en mercancía. Es decir que ese período la mujer no conoce la subestimación aunque se vea como objeto propio del lugar, que tiene como papel, que es el de realizar las tareas de la casa.

La obra se destaca por el amor humano y de la naturaleza. En su contenido trata del amor temprano de dos primos, Efraín y María. La familia de Efraín adopta a María la huérfana de tres años de edad. Efraín se encuentra obligado de estudiar lejos de su casa.

Alejada de su amante, María sufre de la ausencia de su gran amor. Poco tiempo más tarde aparecen los síntomas de la enfermedad de la heroína “la epilepsia”. Efraín se

va de nuevo a Europa después de un compromiso que hizo con su padre, prometiéndole de casarse con su prima una vez regresado.

Mientras tanto la situación de la salud de la heroína se empeora. Efraín decide regresar desde Londres hasta Cauca pero María fallece poco tiempo antes de su llegada. Entristecido Efraín recorre los lugares que fueron testigos de su amor, intentando de esta manera revivir los momentos felices. Al final decide alejarse de la casa.

A partir de la obra *María*, se puede concluir que se trata más de un contexto literario de carácter conmovedor vinculado en lo emocional. Sin embargo enternecer al lector fue objetivo de la producción literaria de este siglo. Por eso, el escritor escribe en el prólogo lo siguiente:

Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que he cumplido fielmente.

Esta citación justifica que la novela es de corte puramente romántico. El amor y la pasión es el tema central de la historia y un modelo literario occidental derivado de la poesía europea²⁶, en que se conservan unos elementos propicios de la tradición: el amor temprano de los adolescentes, la mujer como amada pura e ideal y la separación y los obstáculos que impiden la felicidad, tal como el fin trágico “la muerte”.

¡Ah los que no habéis llorado de felicidad así-exclama Efraín-, llorad de desesperación, si ha pasado vuestra adolescencia, porque así tampoco volveréis a amar ya! (25).

A partir de la historia se desprende un modelo de una sociedad patriarcal, donde manda una sola persona que es el padre *Paterfamilias*²⁷. Esta figura machista que domina el núcleo social con excelencia. Los órdenes del padre son indiscutibles. Tanto Efraín como todos los miembros de la familia manifiestan una afición especial y una obediencia hacia el padre.

En relación con la figura del *Paterfamilias*, se puede ver el ejemplo donde la madre de Efraín avisa su hijo para que no haga una reacción contra la voluntad de su

²⁶ Para una lectura profunda de la evolución del tema del amor, consulte Melvin Ledgard (2002).

²⁷ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>: paterfamilias: Jefe o la cabeza de la familia. Véase el artículo de Carmen de Mora (1990).

padre. Entonces se lo explica que puede hablar con María de su amor pero sin faltar a los mandatos de su padre y sus exigencias:

Mi madre me miró con extrañeza antes de responderme.- ¿Y por qué se lo había de ocultar? Réstame decirte lo que creo debes hacer, puesto que los señores M*** han de venir mañana, según lo anuncian. Di esta tarde a María[...]Pero ¿Qué puedes decirle que baste a justificar tu despego, sin faltar a las órdenes de tu padre? Y aunque hablarla de lo que él te exigió (55).

En efectiva, en aquel momento el hecho de rebelarse contra el padre, significa proclamar una guerra contra el sistema social.

En el siguiente ejemplo se puede notar el gran valor que tiene la figura del padre dentro de la familia. Sin duda todos los presentes durante la cena incluso los esclavos²⁸ muestran una gran afición por el padre

Concluida la cena, los esclavos levantaron los manteles; uno de ellos rezó el padre Nuestro, y sus amos completamos la oración. La conversación se hizo entonces confidencial entre mis padres y yo[...]Ya en el salón, mi padre, para retirarse, les besó la frente a sus hijas (17).

Por su parte los campesinos también muestran una costumbre buena, caracterizada por un gran respeto hacia la clase de los nobles. Se puede notarlo en diferentes enunciados, en que el narrador describe la obediencia de los obreros, y sobre todo la buena relación que tenía el padre con los esclavos:

Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos con su amo (20).

El autor describe el buen estado de los esclavos que viven de modo una situación regular. Usa los adjetivos:

- a.** sumisos: para precisar hasta qué punto se encuentran rendidos los negros.

²⁸ Para una lectura profunda sobre la esclavitud y su abolición en América consulte, entre muchos, Rina Cáceres (2001), Manuel Lucena Salmoral (2005).

- b. Afectuosos: El autor usa un adjetivo que tiene un carácter exótico que se refiere a la cualidad de afección. Es decir que mezcla una realidad histórica con otra exótica de carácter romántico.

Como se nota Efraín indica que su padre era humano y compasivo con sus esclavos, pero no se olvida de señalar que estaban contentos pero con los límites. Es decir que no podían sobrepasar las barreras de los esclavos sumisos, es decir que estaban contentos hasta donde era posible en la servidumbre.

Las escenas de carácter costumbrista se repiten mucho. Efraín detalla en sus descripciones donde pinta lo natural y presenta algunas categorías sociales de rango bajo. Como lo hace en este pasaje en que recuerda los bonitos lugares de su infancia y los obreros que trabajan en el ganado y las granjas. También los esclavos:

[...]el olor peculiar de los bosques recién derribados y el de las piñuelas en sazón; la greguería de los loros en los guaduales y guayabales vecinos; el tañido lejano del cuerno de algún pastor, repetidos por los montes; las castrueras de los esclavos que volvían lentamente de las labores con las herramientas al hombro (21).

Dentro de una descripción fabulosa, donde solo se perciben colores de naturaleza virgen, el narrador inserta una realidad vivida. El trabajo duro de los esclavos descritos en el camino. Ellos se ven cansados por el trabajo duro y por el peso de las herramientas que llevan sobre las espaldas: «Volvían lentamente», «herramientas al hombro». Esa descripción significa que las tareas de la tierra causan mucho cansancio. Por otra parte presenta una serie de descripciones que reflejan un ambiente feliz y encantador, tal como: «el tañido lejano de algún pastor», referido al ruido de tambor de los pastores que trabajan en la tierra.

Se deduce de las evidencias anteriores, que el narrador experimenta una realidad dentro de una serie de datos de tipo fantástico. De este modo, se puede decir que a través del exotismo se conecta con la realidad de los esclavos en Colombia. Hay que agregar que Isaac lanza una protesta muy vigorosa en contra de la esclavitud en su país.

En el siguiente ejemplo Efraín pregunta al personaje Emigdio por qué el muchacho negro tiene el brazo mutilado. Y el amigo contesta que lo había metido en un

molino y se lo rompió. Emigidio se queja de la estupidez de los esclavos negros diciendo que éstos no sirven más que cuidar caballos:

¡Choto!, gritó; y a poco se presentó un negrito medio desnudo, pasas monas y un brazo seco lleno de cicatrices.
Lleva a la canosa ese caballo y límpiame el potro alazán.
Y volviéndose a mí, después de haberse fijado en mi cabalgadura, añadió: ¡Carrizo con retinto!
¿Cómo se averió así el brazo ese muchacho?-Pregunté
Metiendo caña al trapiche; ¡Son tan brutos éstos!, no sirven ya sino para cuidar los caballos (64)

A pesar de que Efraín no haga ningún comentario, el hecho de que se incluyan estas informaciones sobre la realidad sociedad y la vida de los esclavos, afirma que el discurso del narrador responde a los datos del contexto social de aquel entonces. Por lo cual el narrador se ve aterrorizado por la falta de humanidad de los dueños de los esclavos.

Sin duda la novela no carece de informaciones reales. De hecho, no sólo se trata de idealizar la sociedad, sino también se insertan contornos realistas. Lo afirma Donald McGraday (1986) cuando dice que la novela lanza la temática de la esclavitud y su existencia repugnante. De ahí se da por cierto que se trata de un documento histórico y realista que refleja la sociedad colombiana durante la primera Década de la independencia²⁹.

Para Seymour Menton³⁰ (1970), la obra refleja unas informaciones propicias sobre la supervivencia de la sociedad Latinoamericana. De modo que el autor expone un modelo mental de lo que ha observado realmente: «Se mantiene hoy día por la clara conciencia artística con que Isaacs la concibió y elaboró»

Lo que explica que los acontecimientos insertados dentro de la historia existen. Asimismo Isaacs usa esos modelos sociales como elemento esencial de su propiedad

²⁹ «El contenido y la forma narrativa adoptados por Isaac son predominantemente románticos, pero también se manifiestan en María ciertas proclividades de Realismo...La preocupación por la sociedad tal como es, implica que el Realismo cobija un sentido de compasión humana y el deseo de reformar injusticias sociales»: Véase Donald Mc Grady (1986:24).

³⁰ Citado por Germán Patiño Ossa (2007:57).

discursiva. Al respecto afirma el autor argentino Jorge Luis Borjes³¹ que Isaacs habla de una realidad social inquietante, porque quiere transmitir unas informaciones sobre un mundo lejano y perdido. Borjes declara que la obra es tanto Romántica como realista:

[...]Para Borjes, Isaacs es un hombre que no se lleva mal con la realidad, y el estilo de su novela tampoco le pareció en *exceso romántico*. De hecho, el escritor argentino elogió el goce homérico de Isaacs en las cosas materiales lo mismo que su afición a las cosas de cada día.

De estas evidencias se derivan las siguientes informaciones: Aunque la trama tenga un carácter imaginario parecido a los amores de Romeo y Julieta, se puede leerse como un testigo histórico y una crónica realista de la sociedad. Se trata de reflejar una cultura de una región latinoamericana en la mitad del siglo XIX.

Dentro de la novela se ve claramente la composición de la comunidad colombiana de aquel momento conocido por la desigualdad económica, el nivel social, la descendencia familiar y la raza. Así que toda la región rural es representada con sus diferentes ámbitos y clases. La obra tiene no sólo un carácter realista y romántico sino también se incluye al costumbrismo.

El autor defiende al negro, que está representado a partir de dos puntos de vistas: En primer lugar, Isaacs considera al negro como figura exótica, que tiene una cierta forma artística, visto como un elemento atípico. En segundo, el negro es una víctima que vive un gran sufrimiento. Sin duda se puede notarlo claramente dentro del discurso, sobre todo en la parte donde se habla de Nay y Sinar:

[...]apagábase una tarde calurosa, y Sinar sentada en la ribera, parecía dominada por aquella melancólica que en los pasados días de su esclavitud tanto había entristecido a Nay. Ésta le divisó y se acercó a él con silenciosos pasos (193).

Sinar fue un encarcelado convertido en un esclavo, vivió mucho tiempo alejado de su amante Nay. En los episodios (XLII-XLIII) se describen todas las degradaciones de una sociedad que se califica de bárbara. Se trata de una institución llena de injusticias

³¹ Citado sin ref. por Germán Patiño Ossa (2007:57). Su nombre entero es Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986). Fue un escritor argentino y uno de los autores más destacados de la literatura del siglo XIX.

y de crueldad de los caudillos africanos que venden a los esclavos y a sus familiares. El siguiente ejemplo describe a los prisioneros esclavos cuando son maltratados:

Los feroces vencedores recorrieron los aposentos saciando su sed de sangre al principio, y después saqueándolos y amarrando prisioneros. Los valientes Kombu-manez se habían dormido en un festín y no despertaron[...], o despertaron esclavos. Cuando amos y siervos ya (198).

Por otro lado se cuenta como se venden los esclavos a los enemigos. El autor describe los buques que transportan los esclavos como si fueran animales. También muestra como acaban algunos esclavos por suicidarse y como se abusa de las negras más bonitas en los buques.

En esta conversación, una prisionera suplica al caudillo para no matarla. El hombre la mira con mala intención porque ésta parece muy seductora:

Le dice:- llévame contigo. Yo seré tu esclava[...]-Debe estar bella en su doloroso frenesí. El marino la contempló en silencio, plegó los labios una sonrisa extraña, que la rubia y espesa barba que acababa de acariciar no alcanzó a velar, pasóle por la frente una sombra roja y sus ojos dejaron ver la mansedumbre de los del chacal cuando le acariciaba la hembra... Por fin, tomándole una mano y llevándola contra su pecho, le dio a entender que sí prometía amarle, partirían juntos (203).

Conviene recordar que esa moda de exotismo del negro proviene de la tradición francesa, que da lugar a nuevo estilo de escritura, el de trasladarse a lugares lejanos. Entonces el autor se traslada en un ambiente con un marco africano (Donald McGraday: 1986)

La historia de Nay y Sinar es conmovedora porque, en principio, describe el ambiente africano cuando se separan y se van en el buque, lo que explica que se trata de una realidad social. A partir de eso, el autor evoca una triste existencia de esclavitud en la época, sin ser antiesclavista. Recalcamos que el rechazo del autor queda muy claro. Asimismo expresa su desagrado profundo hacia ese tipo de comercio. De manera semejante, Efraín dicta su poema donde trata del sufrimiento de los esclavos:

En oscuro calabozo
Cuya reja el sol ocultaban
Negros y altos murallones

Que las prisiones circundan[...]
Mientras sonaba el canto, las luces del féretro hacían brillar las
lágrimas que rodaban por los rostros medio embozados de los
esclavos, y yo procuraba inútilmente ocultarles las mías (209).

En definitiva, se puede concluir que, en *María* se retrata la vida en todos sus aspectos. Dentro de la historia se introduce a personajes de alto y de bajo nivel. También se narran sucesos y se mencionan lugares. El narrador se ve preocupado por la sociedad exponiéndola tal como es. El realismo es tratado a partir de la compasión humana y el deseo de reformar la sociedad y poner fin a la injusticia. Las descripciones son muy detalladas. Y el retrato es idealizado y real a la vez.

1.3. Contrato de lectura

El contrato de lectura reúne todos los factores que emplea el autor para conseguir un público de lectores. Se refiere al contenido que se muestra a la primera vista en un relato. Considerados como contratantes de lectura, el texto y el incipit son los encabezan el contenido de la historia. Por lo cual, el autor cuenta con ellos para convencer al lector y estimularle para que acceda a la producción textual.

1.3.1. El Título

Para Situar los textos estudiados, resultan muy propicias y satisfactorias las definiciones que hizo G.Genette (1999)³² al respecto de la novela. Según su síntesis que explica esta noción, ella afirma que la obra literaria consiste en un texto, luego dice que se trata de una serie de enunciados verbales que tienen un significado:

La obra literaria consiste, exhaustivamente o esencialmente en un texto, es decir (definición muy mínima), luego en unos enunciados verbales más o menos provistos de significación³³.

Lo cual significaría que la novela es considerada como obra literaria conocida por un público e identificada por un título. Sin embargo, el título establece un primer contacto entre el lector y la obra porque llama la atención de los lectores. Ese elemento

³² Citado por V. Jouve (2001:12). Gérard Genette (1930) en París. Es un teórico francés de literatura y poética. También es uno de los creadores de narratología.

³³ Nuestra traducción: «l'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement en un texte, c'est à dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification».

más aparente ayuda al narrador a escoger su público. Por lo tanto el contrato se realiza una vez que el lector descubre el título, luego se informa del género del libro.

Estas afirmaciones infieren que toda información adquirida sobre el título es considerada como el único dato que a partir del cual se efectúa un contacto inmediato. Por consiguiente, se genera una primera impresión entre el lector y la obra. Así, pues se da lugar a una relación de intercambio. De ahí se puede decir que el lector confía en los datos preliminares.

Sin duda, el nombre del autor podría contribuir en el contrato de lectura. Eso es debido a alguna preferencia por un autor u otro. De modo general, el título es la postura del contrato, porque informa sobre el contenido de la novela que lo acompaña. Por esa razón, se la atribuye la misión de atraer al público. Esas evidencias se relacionan con la citación de Ch. Grivel (1999)³⁴:

El título, pues, siempre equivocado y misterioso, es un signo por el cual se abre una cuestión novelesca que se encuentra durante su puesta. El horizonte de lectura designado, la respuesta prometida³⁵

En torno de la función del título, recordemos que desempeña cuatro funciones:

- a- Es la identificación que designa la novela.
- b- Tiene un valor connotado por los diversos significativos que refleja.
- c- Pone de relieve el valor y lo seductivo de la novela se trata de la función más relevante porque refleja un carácter manipulador que a través del cual se toma la decisión de la lectura.

Conviene recordar que el título siempre lleva un significado lógico que tiene relación con la historia. De este modo, la novela no tiene ningún significado sin un título que la encabeza.

El título es una clave interpretativa. Esa definición es debida; por una parte, al valor simbólico que conlleva el título. Por otra, a la variedad de significados que reflejan los múltiples sentidos de este último. Recordemos que la mayoría de los títulos

³⁴ Citado por V. Jouve (2001 :13)

³⁵ Nuestra traducción: «[...] alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce signe par le quel s'ouvre la question romanesque se trouve des lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise».

llevan el nombre de héroe o de la heroína. Esa característica es denominada *epónima*³⁶. Es decir que es el proceso de crear una palabra a partir de otro nombre. Por lo cual el título cuando alude al nombre del protagonista, el héroe es considerado como epónimo.

1.3.1.1. El título como nombre

Para entender el uso de los nombres de las heroínas como título, es importante presentar algunas consideraciones sobre la onomástica; definida por Ramírez (1988:41-45)³⁷ como sigue:

La onomástica es una disciplina trascendente que se ocupa de los nombres de las personas (antropónimos) y de los lugares (topónimos) analiza las relaciones posibles de establecer con la lengua que los genera y con el referente/ o los referentes) al cual designa³⁸

En el mismo sentido, Wells Sullivan (1992:76)³⁹ afirma:

Su afán de “descubrir el sentido más profundo” encerrado en los nombres de los personajes de una novela dramática [...] corre el riesgo de descubrir solamente la reificación de sus propias obsesiones o conclusiones predeterminadas.

Volviendo la mirada hacia los títulos de las obras estudiadas, cabe señalar que los dos autores se aludieron al mismo nombre, el de María. Sin duda la elección de este nombre no viene por casualidad. Por esta razón, un tal estudio nos permitirá indagar en las posibles causas que llevaron a los escritores a elegir este determinado nombre.

Sobre el asunto, cabe señalar que el nombre propio es un signo motivado, porque es un reflejo de personalidad y un material estilístico muy útil. Tal como lo afirma García Gallarín (1988: 1709):

³⁶ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>: Dicho de una persona o de una cosa, que tiene un nombre con el que se pasa a denominar un pueblo, una ciudad, una enfermedad

³⁷ Citado por Trinis Antonietta Messina Fajardo (2010:72):
www.humanidades.uach.cl/documentos

³⁹ Citado por C. García Gallarín (1988: 1707-1716).

El nombre es un operador que sirve en principio, para identificar a personas pero sin ninguna definición. De modo general, la elección de los nombres se basa en distintos criterios: motivos culturales; tradiciones familiares, factores étnicos, normas sociales, razones religiosas [...]

En efecto un nombre puede ofrecer diversas informaciones sobre la persona que lo porta. Ya que a partir de un nombre se puede detectar el origen, y el estatus social de una persona. Recordemos que el nombre no tiene la capacidad de describir el estado físico o de carácter. Indicamos asimismo que los apodos, sobrenombres o mote⁴⁰ son derivados de un nombre común y son elegidos para mencionar una circunstancia y un rasgo físico o una cualidad del referente.

En todos casos, los nombres propios, que sean antropónimos como topónimos, no son sólo expresiones o signos lingüísticos del discurso literario, pero también más que un simple nombre. Su importancia es justificada por el contenido que encierran en su significado. Éste tiene siempre una relación directa con su referente, es decir el personaje que lleva el nombre y con el tema de la historia.

En suma, a partir de un buen procedimiento de la creación onomástica el novelista actúa con una forma voluntaria, según determinados fines lingüísticos, narrativos y sociales. Por lo tanto cuando denomina sus personajes, se inspira, en concreto, de la realidad.

Conviene subrayar que antes en las obras más antiguas, los novelistas recurrían a etimologías antiguas y medievales para formular el título. De hecho, sus novelas tenían un interés fijo.

Avanzando en nuestro razonamiento, y partiendo de las afirmaciones anteriores, llegamos al punto de considerar el tema de los títulos— *Maríanela* y *María*—en todos sus aspectos.

⁴⁰ El apodo: «es un sobrenombre aplicado a veces a una persona, entre gente ordinaria, y muy frecuentemente en los pueblos, donde se transmite de padre a hijos». El mote « Es un sobrenombre, generalmente alusivo a alguna cualidad, semejanza o circunstancia de la persona a quien se aplica por el que se conoce a esa persona. Especialmente los usados en los pueblos, que pasan de padres a hijos y, generalmente, no son tomados como ofensivos». El sobrenombre: «Es nombre calificativo que, a veces, se añade al nombre de una persona. Véase M. Moliner (1998).

a. El título *Marianela*

Marianela es el nombre de la protagonista, que en realidad no tiene un nombre fijo. Dentro de la historia esta última tiene varios sobrenombres: Nelilla, la hija de la Canela, María Nela, Mariquita, Mariquilla y Marianela.

Marianela es una aglutinación⁴¹. En este caso se trata de la unión de las palabras: María y Manuela. Dice García Gallarín (1998:225):

La difusión del nombre se debe a la popularidad del personaje homónimo.

Sin duda el hecho que las dos palabras se pronuncian del mismo modo, eso quiere decir que se trata de casi el mismo nombre. De esta manera se juntan porque suenan de manera semejante.

Recordemos que dentro de la historia, el nombre de la heroína era desconocido. Este juego apelativo es debido a la intención del autor. La de mostrar que ella no tiene herencia familiar, y también el deseo en manifestar el sentimiento y la reacción de los demás personajes por la huérfana. Como viene en la historia el verdadero nombre de la heroína se descubre solo después de su muerte:

Era preciso que después de muerta tuviera un nombre la que se había pasado sin él la vida [...] Hallado aquel requisito indispensable para figurar en los archivos de la muerte. La magnífica piedra sepulcral al ostentaba orgullosa, en medio de las rústicas cruces del cementerio de Aldeacorba. Estos renglones: R.I.P María Manuela Téllez Reclamóla el cielo en 2 DE OCTUBRE DE 186 (793).

Manuela María Téllez, es uno de los nombres de buen origen. Es un nombre legendario, como viene mencionado en un artículo publicado en *EL Times*, según se cuenta al final de la novela. Después de su muerte, Marianela se convierte en una dama con identidad noble.

Lo que más sorprende en Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre Joven Célebre en aquel país por su hermosura.

⁴¹ es decir la unión de dos palabras o dos afijos distintos, generalmente tras el radical.

Doña Mariquita Téllez perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de cantábrica: La familia Téllez Girón y de Trastámara [...] Bastaba leer esto para comprender que los dignos reporteros habían visto visiones (793-794)

Tal como viene en la historia, Marianela tiene un nombre de una perra. Lo explica el oftalmólogo en la siguiente conversación. Donde explica el origen de su nombre y como la llaman la gente del pueblo:

- Dime: ¿Y a ti por qué te llaman la Nela? ¿Qué quiere decir eso?

La muchacha alzó los hombros. Después de una pausa. Repuso

- Mi madre se llamaba la seña María Canela, pero la decían Nela. Dicen que este es nombre de perra. Yo me llamo María (655).

El ejemplo basta para ilustrarnos que la heroína vivía como un animal. Notamos que todo el pueblo le manifestaba desprecio.

Sin duda la protagonista tiene un carácter espiritual noble, y un alma poética. Es también dotada de una belleza interior única. Son cualidades que los demás nunca consiguieron captar:

Nunca se la dio a entender que tenía un alma pronta a dar ricos frutos si se la cultivaba con esmero, ni que llevaba en sí [...] ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana [...] nunca se le dio a entender que [...] llevaba en sí el germen de todos los sentimientos nobles y delicados, y que aquellos menudos brotes podían ser flores hermosísimas y lozanas, sin más cultivo que una simple mirada de vez en cuando (721).

Con el objeto de estudiar el título, nos sugiere un estudio de simbolismo del nombre. Con referencia al nombre María, según la etimología de los nombres⁴²: Es la virgen, la elegida.

Manuela, es también un nombre hebreo, viene de Emmanuel, y quiere decir: «Diosa está con nosotros».

A este respecto, se puede decir que la elección de estos nombres remite a las cualidades y virtudes espirituales. Por lo tanto, la chica ha sido elegida para guiar

⁴² Para la interpretación y etimología del nombre, véase entre otros: Faure. R (2002).

espiritualmente a pablo en su ceguera y sus tinieblas. Es lo que hace que la heroína Lo ame de modo infinito y muy fiel, hasta preferir suicidarse porque no soporta la idea de separarse de él:

¿Qué será de mi cuando me vea y deje de quererme? Porque ¿cómo es posible que me quiera viendo este cuerpo chico, esta figurilla de pájaro. Esta tez pecosa, esta boca sin gracia, esta nariz picuda, este pelo descolorido, esta persona mía que no sirve sino para que todo el mundo le dé con el pie? ¿Quién es la Nela? Nadie. La Nela sólo es algo para el ciego. Si sus ojos nacen ahora y los vuelve a mí y me ve, caigo muerta... Antes que consentir que me vea, ¡Madre mía!, me enterraré viva, me arrojaré al río. Si, si, que se trague la tierra mi fealdad. Yo no debía haber nacido (760).

La heroína Marianela desempeña su papel como protagonista de forma absoluta dentro de la historia. Su nombre aparece como título que refleja un sentido muy complejo, que nos puede sugerir diversos tipos de análisis. De esta manera, el título, se considera como el portal que nos invita a entrar en un mundo lleno de interpretaciones.

Aun cuando nos fijemos en el título, podemos destacar dos partes: La primera, se refiere a la palabra “María”, un nombre que simboliza lo espiritual de esta figura, su lado de inocencia y castidad sin duda, se trata de la verdadera realidad de este personaje. La segunda, consiste en el apodo “Nela”, un nombre adaptado por la gente de su pueblo, que es un nombre de una perra, se trata de la realidad que vive esta protagonista. De hecho la misma persona lleva dos nombres que determinan realidades contradictorias.

b. El Título *María*

Lo que nos llama la atención es sin duda la simplicidad del título de la obra *María*. Por eso, se considera sencillo y corto a la vez. Como es sabido, María es un nombre antiguo, que evoca dolor, sufrimiento y también amor. Por lo cual, el título elegido por el autor encarna perfectamente el contenido de la obra, porque a lo largo de la historia el personaje masculino Efraín ha girado alrededor de una mujer frágil, hermosa, enamorada y muy seductora por naturaleza.

El título refleja un sentido que connota una cierta soledad existencial. Es decir que, simbólicamente, María es única como persona. Eso es debido a los valores no existentes que posee la protagonista. Ésta que refleja la pureza de las vírgenes.

Volviendo el análisis hacia el contenido de la obra, señalamos que la historia es basada en experiencias autobiográficas, así que no se trata de una denuncia política, ni una sublevación o protesta contra algo, sino que se trata de una historia de amores trágicos de María y su primo Efraín.

El título tiene una relación tanto significativa como simbólica. Jorge Isaac ha sido muy preciso en su elección del título. Con la finalidad de provocar ganas, el autor escoge el nombre María como un aspecto exterior que seduce y provoca, dada la curiosidad que encierre en su contenido. De hecho, Es conveniente preguntarse por el hecho que el título seduzca tal como ha seducido María a Efraín.

El uso del nombre María puede ser explicado como una forma de acudir al culto de los santos. Se trata bien de una evolución onomástica de los nombres de origen cristiano, en este caso es una advocación mariana, es decir, una denominación de una persona divina que pertenece a la virgen María y su culto.

Según un estudio etimológico, María es de origen hebreo. Su contenido refleja muchos sentido, tal como, la iluminadora, el espejo, es una mujer elevada. Por otro lado significa la princesa de las aguas.⁴³

Según el significado de su nombre, María se caracteriza por la dinámica y la dulzura. Ella se acierta y brilla sin ningún esfuerzo. Es una persona dotada de un temperamento fácil, se considera como la mujer ideal. Sin duda María es una mujer simple y modesta. Puede ser buena compañera como esposa. Su nombre se pronuncia casi con el mismo sonido: En francés: Marie. En inglés: Mary. En alemán: Maria.

Del hebreo, iluminadora, espejo, soberana [...]. Rasgos característicos: son de naturaleza activa, dulce apacible y no hacen ningún esfuerzo por brillar, son dadas al ensueño. Tienen un temperamento fácil de contentar, son poco exigentes, gustan sobre todo a las personas modestas y se vuelven muy buenas compañeras en el matrimonio⁴⁴.

⁴³ Véase Castellón F. Toñi (2004: 183).

⁴⁴ Véase Castellón F. Toñi (2004: 183).

Con es sabido el nombre ejerce una influencia enorme sobre el individuo, incluso cuando se trata de su personalidad. Se puede justificarlo a partir del perfil de la heroína, que representa casi todas las características citadas.

Lo notamos cuando Efraín habla de todas estas características referidas al significado del nombre María.

1- El Brillo de María:

María me ocultaba sus ojos tenazmente, pero puede admirar en ellos la brillantez y hermosura de la mujer de su raza (16).

2- Delicadez y dulzura

La voz de María llegó entonces a mis oídos, dulce y pura, era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y la pasión (18).

3- María es dinámica y activa:

María no era hija de mis padres, hablaba bien nuestro idioma, era amable, viva e inteligente (27).

4- Ella es la mujer ideal y es dada de ensueño:

La más bella de las criaturas (293-294).

Como se nota María representa las características del significativo de su nombre, un nombre que perfila bien la protagonista. Conviene subrayar que ella actúa de manera permanente durante toda la historia. Entonces, se considera como una mujer linda, dulce, única y tiene mucha fe cristiana.

Ella tan cristiana y tan llena de fe, se regocijaba al entrar bellezas por ella presentidas en el culto católico. Su alma tomaba la paleta que yo le ofrecía los más preciosos colores para hermosarlo todo [...] don el cielo que hace admirable a los hombres que lo poseen y divinas a las mujeres que su pesar lo revelan (39).

Partiendo del gran sentido que refleja el título, y de los elementos identificados, indicamos que muchos estudios afirmaron que el tema central de la obra es la lucha

entre el amor y la muerte.⁴⁵ De esta manera, toda la temática gira alrededor del enamoramiento de María, Efraín, y la muerte de María. En pocas palabras, María es el personaje central.

A partir de la heroína María se desarrolló el culto melancólico, en que el autor trata del sufrimiento de dos personas enamoradas cuya felicidad es imposible. La historia expresa un gran sentimentalismo, un uso abundante de la poética u una descripción muy rica de naturaleza. Además se trata de la exaltación del catolicismo. Lo que explica la elección del nombre de María como título.

1.3.2. **Íncipit**

Más allá del título, y una vez que inicia la historia de la novela, las primeras líneas escritas, son consideradas como parte favorecida por el autor. Se trata bien de “Íncipit”⁴⁶ del latín *incipio*, es decir empezar que tiene como función la de dar informaciones estimulantes que animan a la lectura. Desde su primer párrafo el narrador empieza su juego de ficción manipulando al lector. Sin duda el Íncipit tiene tres funciones: La primera es informar, provocar interés y conseguir un contrato de lectura. Por ello, para informar, el Íncipit debe responder a tres preguntas inherentes a la historia: ¿Quién?, ¿Dónde? y ¿Cuándo?

Lo que indica que, una presentación de intriga será muy esencial. De hecho, mediante su íncipit el autor debe responder a estas preguntas, y eso con el fin de abrir camino a lo que trata historia.

Para conmover al público y suscitar su el interés, el autor debe incitarlo y provocar su curiosidad para que siga su lectura. Hay que precisar que la función del íncipit es demasiado limitada, porque no es necesario que presente todas las informaciones sobre el relato. De modo que se trata bien de interesar lo que contradice la función de informar. Significa que el íncipit es un elemento que funciona como manipulador a favor del relato.

Véase entre otros: Donald Mc Grady (1986).

⁴⁵ Véase Donald Mc Grady, Jorge Isaacs María, la mujer y Jorge Isaacs, Ediciones, Catedra, 1986, Madrid. P 14

⁴⁶ Según la DRAE: El íncipit se refiere a las primeras palabras de un escrito o de un impreso antiguo. Véase la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>.

En efecto, en una novela convencional⁴⁷, el autor se encuentra en una situación muy delicada. Un dilema que debe manejar con mucha prudencia. Porque si el íncipit informa de manera excesiva, entonces el lector se desinteresa de la historia. Por lo cual es necesario entretener el interés de la lectura dando informaciones adecuadas para suscitar la ganas de leer. Dentro de ese marco Ch. Grivel⁴⁸ escribe:

Un comienzo de novela corresponde a la presentación de los términos de la narración y un inicio provocativo de la lectura. Esas dos obligaciones contradictorias explican la realidad de movimientos inaugurales: que exponen a penas intriga [...].

Está claro que para dar más oportunidades y enganchar a los lectores a fin de que se dediquen a leer un libro. Es imperdonable descuidar las primeras tres páginas del primer capítulo de la novela, o el primer párrafo en que se dan los datos del íncipit. Sin embargo se debe prestar una absoluta atención en cuanto a frase de apertura, que sirve de frase preparatoria de intriga.

Cabe señalar que hasta hoy las delimitaciones del íncipit son distintas, porque los modelos de comienzos novelescos se diferencian entre sí, guardando la misma calidad literaria de cada obra. Teóricamente se ha escrito mucho sobre la riqueza narrativa del primer capítulo. Desde luego se hicieron muchas reflexiones sobre el íncipit novelesco: *Íncipit Romanesque* (2003)⁴⁹. En particular, se realizaron trabajos en cuanto a su delimitación. Lo que supone que el íncipit tiene límites. En efecto se han usado tres términos para designar el comienzo son: apertura, Íncipit y arranque.

Hay que mencionar que el íncipit se refiere a la zona de entrada en la ficción. En otros términos consiste en la primera unidad textual. Es preciso señalar que el arranque forma parte del íncipit, se trata de las primeras palabras del relato. En otra parte el término apertura consta de todos los pasajes que se operan a partir del elemento posterior al título de la novela.

⁴⁷ La novela se considera como un convenio gracias al contrato de lectura que consigue con el lector mediante los elementos del para texto que son: Título e íncipit.

⁴⁸ Citado sin ref. por V. Jouve (2001: 19). Nuestra traducción: « Un début de roman comprend a la fois l'exposition donnant les termes de la narration et une annonce provoquant la lecture, ces deux obligations contradictoires expliquent la variété des mouvements inauguraux : que expose n'intrigue guère [...]»

⁴⁹ Véase el artículo de Patrick Gallard (2012: 34).

1.3.2.1. Delimitación del íncipit

a. *Marianela*

En la obra de Benito Pérez Galdós, el paratexto⁵⁰ es empezado por el título “Marianela” el nombre de la heroína, seguido el otro título el primer capítulo *perdido*, cuya parte del íncipit se delimita como sigue:

Se puso el sol. Tras el breve crepúsculo vino tranquila y obscura la noche, en cuyo negro seno murieron poco a poco los últimos rumores de la tierra soñolienta, y el viajero siguió adelante en su camino, apresurando su paso a medida que avanzaba el de la noche. Iba por angosta Vereda [...] en cuyas vertientes se alzaban pintorescos grupos de guindos, hayas y robles. (Ya se ve que estamos en el Norte de España. (63).

Tal como lo expone el ejemplo, el íncipit de *Marianela*— y como muchas novelas— no consta de bastantes informaciones explícitas, que permiten fijar el tiempo de la historia. No obstante, se ve sólo que la historia empieza con la puesta del sol. El autor deja al lector reconstruir la cronología basándose en los capítulos y las actuaciones de los personajes y los episodios, la novela no contiene ningún fecha hasta llegar al último capítulo donde se menciona una fecha aproximada: « (186...), 12 de octubre». La fecha se da a partir del enunciado que narra los acontecimientos de día del funeral. El autor ofrece esos datos temporales a partir de la descripción de la pérdida del sepulcro de la fallecida Marianela. Por eso en el íncipit no se menciona una fecha exacta.

A partir del íncipit delimitado en el primer párrafo, se nota que el relato se escribe a cargo de un autor ausente de la historia, que cuenta en tercera persona. En términos teóricos el narrador es denominado en ese caso *omnisciente*⁵¹.

Aunque la novela gire alrededor de la historia de Marianela, el personaje principal no aparece en las primeras líneas, pero se ve enfocado el personaje Teodoro

⁵⁰ Según Genette todo texto literario producido en la forma de libro, se acompaña siempre de elementos verbales y no verbales tal como el nombre del autor, el título, el diseño de la cubierta, el reverso del libro e ilustraciones que sirven para “presentarlo”, y también para “asegurar su presencia en el mundo de su recepción y su consumación”. Véase entre otros: Genette (2001).

⁵¹ En el relato hay varias categorías del narrador. El narrador omnisciente es la voz narrativa que sabe todo y describe con el mínimo detalle las acciones. Consulte entre otros: José ángel García Landa (1998).

por el narrador, sólo el médico provocador de la tragedia figura en el íncipit. Ese persona es llamado según Gerard Genette “el *Focus of narration*”.⁵²

Desde el arranque de la historia, se puede notar claramente como el autor le cede al médico Teodoro la elección del enfoque y todas las valorizaciones. Eso se justifica cuando el discurso se presenta por Teodoro.

Efectivamente, en el Íncipit no aparece la heroína, sino que es Teodoro Golfín el personaje focalizado.

Hay que agregar también que, el íncipit es delimitado en las dos primeras hojas. Por ello, aparecen en orden los elementos como sigue: El lugar: Las minas. Los personajes protagonistas: Pablo y Marianela aparecen de manera simultánea ante los ojos del médico.

Por otro lado, se hace una descripción de los paisajes realizada por dos voces. Comenzando la descripción por el narrador y continuando por Golfín:

Las veredas, que al principio subían, luego empezaron a bajar, enlazándose: al final, bajaran tanto, que nuestro viajero hablándose en un talud, por el cual sólo había podido descender echándose a rodar (638).

Esa parte se refiere a la parte uno descrita por el narrador, luego sigue la descripción a partir de la percepción de Teodoro:

¡Bonita situación! – exclamó, sonriendo y buscando en su buen humor lenitivo [...] esto parece un abismo [...] pero el césped ha desaparecido, el terreno está removido. Todo es aquí pedruscos y tierra sin vegetación, teñida por el óxido de hierro [...] (638).

En la segunda parte descrita por Teodoro se nota claramente que los datos que expone Teodoro son más detallados que las de la voz narrativa. Lo que explica que ese personaje dispone de muchas informaciones.

⁵² Véase G. Genette (1983: 49). Se trata de la voz narrativa que percibe, no sólo de la que cuenta, Genette llama *focalización*, a quien presenta su punto de vista y su perspectiva. En la obra Marianela es Teodoro que percibe las acciones, da detalles y analiza situaciones.

Sin embargo, El íncipit nos presenta la primera figura del discurso. Él que comparte con el narrador los juicios sobre otros personajes. El íncipit evoca como primera entrada la pérdida del científico en medio de las minas de Socartes. Así que Teodoro se encuentra perdido, al Seguir su doctrina positivista: «Adelante, siempre adelante» (638); una frase que se repite a lo largo de las primeras páginas.

De hecho, desde el íncipit el narrador instala su intriga, evocando la idea de fatalidad e introduciendo situaciones desgraciadas que conmueven al lector. Por lo tanto, este último se encuentra obligado de seguir el resto de la historia.

b. *María*

En la obra de Jorge Isaacs, el íncipit viene después de un largo prólogo dedicado al personaje principal. A cerca de la característica que refleja el íncipit como contrato de lectura, podemos decir que el narrador acierta en interesar el lector y conmoverlo a través del corte idílico que se manifiesta en la novela desde su principio. Es concreto Isaacs acude a un desafío emocional en el prólogo refiriéndose al contenido del relato:

Leedlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente» (10).

Cabe subrayar que desde las primeras líneas del relato se ve que se trata de una gran aproximación afectiva entre Efraín y María.

Con respecto a la idea que transmite el íncipit, hay que precisar que el autor responde a todas los criterios de un íncipit completo. De modo que se puede entender claramente que se trata de una historia de amor que se termina con un final trágico en un valle en América.

En relación con la situación trágica que trata la historia, hay que mencionar que el autor evoca el tema de la muerte en primer plano, expresando un presentimiento de algo lamentable. Como lo podemos ver en el ejemplo:

En la noche, víspera de mi viaje, después de la velada, entró en mi cuarto una de mis hermanas [...] cuando salí, habían rodado por mi cuello algunas lágrimas tuyas. Me dormí llorando y experimenté como un vago presentimiento de muchos pesares que

debía sufrir después. [...] esa preocupación del amor contra la muerte delante de tanta vida [...] (13).

El autor y desde el principio resume todos los hechos penosos de su vida. De igual modo evoca términos que responden fielmente a su temática tal como: lágrimas, muerte, pesares, sufrir, preocupación. De manera semejante, los primeros párrafos mantienen un ritmo melancólico.

Se puede fijar el íncipit de *María* en la primera página del primer capítulo. En efecto, el narrador lleva acabo de manera exclusiva la focalización. De tal modo que ofrece al lector todas las informaciones necesarias para, no sólo interesarle, sino también informarle de todo lo que va a pasar.

No obstante, con el fin de interesar más al lector, el autor dirige su atención hacia María, dando una pequeña introducción en que se describe a ese personaje. Por ello, promueve hacia lectura de la historia a partir de una pequeña entrada al contenido de la historia:

María esperó humildemente su turno y, balbuciendo su despedida, juntó su mejilla sonrosada a la mía, helada por la primera sensación de dolor (13).

Recordemos que el uso del adjetivo primera, significa que se trata de una acción que precede otras. Entonces el narrador nos invita a descubrir más acontecimientos con detalle.

El padre aparece en último lugar. Señalamos que la figura del padre es considerada como el primer oponente al amor de Efraín y María. En el enunciado se ve como el protagonista se muestra sumiso delante de su padre:

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 (14).

La parte del íncipit valida la clasificación de *María* dentro del Romanticismo. Por lo cual expone todas las características convenientes para catalogarla dentro del marco.

En suma, podemos justificar la presencia en el íncipit de todos los elementos pertenecientes a la tradición romántica tal como: El amor de la primera juventud, la mujer ideal, la separación, los obstáculos, el fatalismo y la muerte.

Para concluir, hay que precisar que tanto en el Íncipit de Matianela como el de María la temática de la tragedia está ya introducida desde primeras líneas de la novel. Pero en ninguna de las dos se ha citado a las heroínas, por el contrario, los dos autores citan a los elementos provocadores del efecto trágico.

2. Estudio interno

El autor elabora una estructura interna para que su texto literario se convierta en un universo realizado de manera perfecta y bien entretenido mediante su arte verbal. La obra literaria cuenta con algunos componentes indispensables que completan su orden textual. Entre ellos se puede distinguir las partes más relevantes que son: Los personajes, el espacio y el tiempo. En general, esos elementos se estudian de manera independiente a pesar que sean muy complementarios a la hora de realizar el tejido textual. Para la configuración del personaje, es muy preciso acudir a un estudio muy detallado de no sólo el personaje, pero también del espacio y del tiempo que nos permite tener una idea clara sobre el perfil de la figura del personaje.

2.1. Elementos del personaje

El personaje es sin duda el eje central en la estructura de una novela. Por lo tanto, una ficción no puede dar lugar sin la existencia de un personaje. La acción es siempre relacionada con el personaje, porque es él que la lleva a cabo. De hecho, el personaje es el elemento más propicio de la intriga.

2.1.1. Personaje novelesco

En una obra literaria el personaje goza de unas características que justifican su importancia. Tal como lo afirma R. Barthes (1977: 17): «El personaje ha dejado de ser subordinado a la acción, ha encarnado de inmediato una esencia psicológica»⁵³. El personaje contribuye en la verosimilitud de la historia. Se trata de un ser en papel,

⁵³ Nuestra traducción : «Le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique».

porque—como todas las personas—lleva nombre, tiene pasado y actúa como un ser vivo. Como es sabido, el personaje se mueve en el espacio y existe de manera abstracta en la narración. Sin embargo, tiene características físicas y morales.

El autor se encarga de dar a los personajes las características y el perfil adecuados con sus acciones. Según V. Propp⁵⁴: «La acción de un personaje se define a partir de su desarrollo en la intriga»⁵⁵.

Conviene recordar el papel que ha desempeñado el personaje desde la poética de la antigüedad hasta las nuevas novelas. Por otro lado, hay que señalar que muchas disciplinas tal como: la psicología, la filosofía y el psicoanálisis han definido la extrema complejidad del personaje.

En todo caso, el personaje es un elemento indispensable dentro del relato. En suma es *el organizador textual*⁵⁶. Por ello, para entender y analizar los modelos de los personajes, se debe conocer cuál es el fundamento básico en su construcción. Nos referimos en este modo a la construcción narrativa. Ésta última se basa en tres elementos: el personaje, la acción y el conflicto. Son tres factores que se entrelazan entre sí.

Aristóteles (1999: 56) afirma a partir de su teoría que la acción viene en primer lugar, porque es el objeto de imitación. Luego vienen los personajes que la realizan:

La acción es lo primero, es el objeto de imitación. Los agentes que realizan la acción van en segundo lugar.⁵⁷

Chatman (1990:119) piensa que el personaje es un producto de la trama. Afirma que es erróneo considerarlo como un ser real, porque en definitiva tienen un estatus *funcional* en relación con su papel dentro de la historia. Sobre esas bases, se infiere que

⁵⁴ Citado sin ref. por J.P. Goldenstein (1980:31). Se llama Vladimir Jakovlevich Propp (1895-1970), fue folclorista ruso de origen alemán. Estudió lingüística y fue profesor de alemán. Fue también antropólogo, escritor y crítico literario.

⁵⁵ Nuestra traducción : «L'action d'un personnage définit au point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue».

⁵⁶ J. F. Mireax (1997: 9) lo llama *Organisateur textuel*.

⁵⁷ Traducción de Santiago Ibáñez Leuch.

la teoría narrativa se aleja de las esencias psicológicas, por se encarga en primer lugar del estudio interno del trama.

Muchos investigadores le atribuyen al personaje una función puramente literaria. Turnell⁵⁸ lo define en estos términos: « Un personaje es una construcción verbal que no tiene existencia fuera del libro». Se puede agregar otra citación que refleja el mismo sentido de René Wellek y Austin Warren (1974:107-108):

Un personaje de novela es distinto de una figura histórica o de una persona de la vida real. Sólo está hecho de las frases que lo retratan o que el autor pone en su boca.

Por otra parte es muy necesario estudiar este ser lejos de la masa de las palabras, es decir, no hay que considerarlo únicamente como una parte dentro de las estructuras verbales, sino también se debe tratarlo como un centro vital que da vida a la novela, porque es capaz de provocar un efecto real dentro de la ficción.

Otros teóricos se han interesado por las narraciones más complejas. Por lo cual, reconocieron la necesidad de estudiar el personaje con una noción más abierta, es decir centrarse en el mismo tiempo en la psicología de los personajes. Esa reflexión se debe a la identidad psicológica y moral que posee el personaje.

2.1.1.1. Personaje copiado de la realidad

La creación del personaje se logra a partir de algunos apuntes y observaciones que hace el novelista del ambiente que le rodea. Así que dentro del universo ficticio todo que parece peculiar o relativo al individuo se considera como un dato de mera importancia, que ayuda a convencer. La creación del personaje es una meta que requiere un verdadero espíritu analítico por parte del autor, quien caza personajes, estudia caras y busca a agentes apropiados a su historia. Sobre el asunto afirma Alberto Moravia⁵⁹:

Personajes. Nulos. Se advierte que han sido creados por intuición simpática, sino copiados y transcritos de la realidad [...], son mosaicos de observaciones menudas y exámenes, no ya criaturas vivas y libres.

⁵⁸ Citado sin ref. por Rafael Azuar Carmen (1987: 11).

⁵⁹ Citado sin ref. por Rafael Azuar Carmen (1987: 27).

Hay que precisar que se le escapa al novelista el control de crear un personaje puramente copiado de la realidad. De hecho, abandona la ley de la objetividad una vez se profundiza en la creatividad. En concreto, el secreto de la creación literaria no reside en la objetividad. De esas afirmaciones se infiere que no existe un personaje vigoroso «una criatura viva y libre»⁶⁰.

A este propósito, indicamos que el uso de la curiosidad del novelista únicamente no puede ser eficaz. Por eso, para crear un personaje, el autor debe usar su imaginación también. Señalamos, asimismo que el novelista tiene un poder renovador de la palabra. Para él, la novela es una buena ocasión que le permite divulgar los secretos de la vida. La literatura ayuda al escritor a poner de relieve su experiencia práctica en un ambiente imaginario. De este modo, el autor es testigo de las acciones, dueño de sus personajes y configurador del lenguaje y de la estructura narrativa. Francisco Ayala (1970: 21-22) dice:

Por supuesto, la ficción literaria se nutre siempre de la experiencia práctica—de alguna especie de experiencias, siquiera sea soñada—pero aunque hubiese sido vivida en el terreno de los hechos y aun referida con la más estricta fidelidad para el curso de los acontecimientos, al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario el autor—sujeto antes, o testigo de la acción—se transfiere él mismo a dicho plano [...] en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura.

El secreto del autor se queda encerrado dentro de su producción novelesca. En cierto modo el novelista busca asimismo, a lograr vivir una vida sin barreras, a ser libre a el espacio y en el tiempo. Por eso utiliza diferentes maneras que le permiten crear su personaje. Éste que tiene como misión la de durar la existencia del autor:

Búsqueda de uno mismo, realización plena del ser humano, anhelo de una vida sin barreras, libre del espacio y del tiempo: el personaje busca, en cierto modo, eternizar la vida del autor⁶¹.

La idea del modelo real y de la imaginación novelesca queda muy clara. El autor constituye un personaje imaginario más verosímil que el modelo real del que proviene.

⁶⁰ Rafael Azuar Carmen (1987: 27).

⁶¹ Rafael Azuar Carmen (1987: 26).

De tal modo que ese personaje puede existir en la realidad. Desde luego, queda por comprobar al final su autenticidad.

En noviembre de 1866, Flaubert responde a una de las preguntas sobre el efecto real de a creación novelesca diciendo:

Sí, siempre, la imagen interesada es también para mí tan verdadera que la realidad objetiva de las cosas, y lo que la realidad me proporciona, al cabo de poco tiempo, no se diferencia para mí de los embellecimientos y las modificaciones que le he aportado⁶².

2.1.1.2. Personaje en el siglo XIX

Es importante subrayar que con la llegada del Realismo, el personaje conoce su momento más culminante. En palabras de Joan Oleza (1993: 66): « Prodigio de equilibrio estructural entre psicología y sociología que fue la novela realista». Por lo tanto, se trata de personajes; hombres o mujeres con cualidades y virtudes que se enfrentan a sus medios, conviviendo con ciertas problemáticas en su ámbito social.

El personaje femenino predomina, según revelan los títulos de las grandes novelas del siglo. La mujer como personaje, se manifiesta de una forma muy llamativa. Este ser más delicado abarca la primera línea en la literatura.

Con la llegada del fin del siglo, se empieza a descubrir otra clase de personajes. Por ello, no se trata ya de los habitantes de alto rango. Al contrario, se intenta mostrar las vidas de los miserables.

De estas evidencias, se puede sintetizar que es cierto que el héroe o la heroína de la novela realista son formados por un narrador que tiene el pleno poder. En una de sus correspondencias escrita el 09 de diciembre de 1852 dirigida a Louise Colet; Flaubert⁶³ habla del personaje y lo trata de *Dios del universo*:

El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo. Presente en todas partes y visibles en ninguna. Como el arte, es una segunda naturaleza, el creador de ésta debe obrar con procedimientos análogos [...].

⁶² Nuestra traducción : «oui, toujours, l'image intéressés et pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses, et ce que la réalité m'a fourni, au bout de très peu de temps ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai donnés».

⁶³ Véase Gustave Flaubert (2003).

2.2. Espacio

El espacio es uno de los componentes de la novela, en él ocurren las diferentes acciones de la historia. Según el estudio de Chatman (1990) sobre la estructura narrativa que incluye un estudio sobre el espacio, se puede afirmar que aparte que pueda existir una novela su temporalidad. Por ello, los investigadores han conseguido constatar que no es posible la existencia de una narración sin datos espaciales o al menos con un espacio muy reducido.

2.2.1. Aproximación al estudio del espacio

La dimensión espacial se refiere a los rincones de la tierra en donde los personajes dejan sus huellas. En el siglo XIX se recomendaba la reducción de la descripción mínima del espacio, eso con el fin de situar la acción. No se trata, pues, de una dimensión mítica y simbólica como se escribía antes, pero se refiere a la morada del hombre.

En efecto, cuando decimos morada damos a conocer a las estancias de asiento y el lugar donde habita el hombre. Mientras tanto, el espacio puede ser limitado en la casa o amplificado hacia la ciudad, con sus edificios y sus calles. En otras ocasiones se dilata la dimensión espacial para ocupar más lugar, eso se realiza a partir del concepto de la nación (Chatman: 1990). Esta técnica pone de relieve la recién conquista de la narración.

En consecuencia, se busca una instalación de un realismo actual. Si bien es cierto que el medio creado puede ser natural o social. Conviene recordar que la relación que se mantiene con los dos no es la misma.

El espacio natural lleva a cabo una importancia simbólica. En todo caso, la naturaleza es un espacio de sueño, en el cual se aleja el personaje del disgusto que puede causar la vida cotidiana. Por otro lado, se confronta el personaje con los valores del espacio social. En contrario, se considera el paisaje como una metáfora de libertad y de divinidad. La ciudad es casi siempre una metáfora de poder, de opresión y de un espacio que se debe vencer.

Los espacios de *Marienela* y *María* valida las anteriores evidencias. Los personajes aparecen a menudo fascinados por la grandeza y la belleza natural, donde el espacio preserva su originalidad.

A partir de la diégesis se constata una simplicidad natural. De hecho la naturaleza se crea a partir de materias tiernas tal como: las nubes, el agua, y las hierbas. Frente a un espacio creado con materia dura. Tal como: Los edificios, las paredes, el cristal, la madera etc.

En *Marienela* los espacios naturales se caracterizan por la grandeza, la belleza cuando no están pisado por los hombres:

Enfrente, el suelo [...] ofreciendo grandiosa panorama de verdes colinas pobladas de bosques y caseríos, de praderas llanas donde pastaban con tranquilidad vagabunda centenares de reses. En el último término, dos lejanos y orgullosos cerros, que eran límites de la tierra, dejaban ver en un largo segmento azul purísimo del mar. Era un paisaje cuya contemplación revelaba al alma sus excelsas relaciones con lo infinito (681).

Por otro lado, se describe un espacio que sufre de un ambiente industrial ruidoso y sucio:

Los negros edificios. La campana del establecimiento gritó con aguda voz: «al trabajo» [...].la tierra parecía sucia se atormentaba con vertiginoso voltear...por los juegos de la luz, del agua y de la tierra; enorme sonajero, de innúmeros cachivaches, compuestos por el ruido. No se podía fijar la atención [...] (668).

En *María* el espacio natural es pintoresco, único y descrito con una manera poética:

De un grupo de jazmines nos ocultaba a todas las miradas [...] estaba embarcando sobre hojas secas y cáscaras de granadilla [...] los rayos lívidos del sol, que se ocultaba tras las montañas de Malalú, medio embozado por nubes cenicientas fileteadas de oro (248).

Los espacios públicos consisten en las fábricas de azúcar, que son las propiedades del padre de Efraín. Es un lugar que refleja el trabajo costoso destinado a los esclavos y el ambiente laboral dinámico:

Una costosa y bella fábrica [...] lo más notable de sus haciendas de Tierra Caliente. Los esclavos, bien vestidos [...] eran sumisos y afectuosos con su amo [...] los esclavos que volvían lentamente de los labores con las herramientas al hombro; los arboles vistos a través de los cañaverales movedizos (20-21).

Es obvio recordar que los narradores en la literatura, y con sus diferentes características, seleccionan sus zonas enmarcadas, lo cual permite generar un proceso de percepción y verbalizarlo luego. A este respecto Chatman (1990: 11) llama el espacio encuadrado: « Foco de atención espacial». También afirma lo siguiente:

Zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se “comenta” o en la que nos centramos, según los requisitos del medio; a través de un narrador o del objetivo de una cámara.

El estudio de la dimensión ha despertado el interés de la crítica, y eso porque es uno de los componentes más obvios de la estructura narrativa por la relación que mantiene este último con los demás. En los textos literarios, el espacio no es más que una palabra, es decir es un espacio verbal que se constituye como un objeto de pensamiento. Weisgerber (1978), en uno de sus artículos afirma que se trata de un carácter verbal del espacio en la narrativa. Añade que es un resultado de una experiencia individual.⁶⁴ Es decir que es apropiado al mundo del narrador junto a los demás elementos de la historia como “el personaje”.

Una de las funciones del espacio consiste en un rasgo que le atribuye. En suma el espacio se convierte en un caracterizador del personaje, porque puede reflejar no sólo la ideología o la personalidad del personaje sino también se refiere también a su comportamiento.

El espacio donde viven los personajes es la proyección y el espejo de ellos mismos. Las historias estudiadas explican con mucha claridad todas estas afirmaciones.

⁶⁴ Véase Jean Weisgerber (1978).

Volviendo la mirada hacia el concepto de la narrativa moderna del siglo XIX, recordemos que ella tiene como principio el de las descripciones de las viviendas, las ciudades, los vestidos y el ambiente social. Así que las novelas presentan el espacio a través de las miradas del personaje. De tal modo que el espacio anticipa las características esenciales del personaje que los habita.

Se puede proceder al tratamiento del personaje desde diferentes ángulos, tal como: El espacio público/privado, el espacio del narrador/del texto, el espacio único/plural, espacio estable/dinámico, espacio referencial/fantástico, el espacio del día/de la noche etc.

2.2.1.1. Espacios en las novelas

Las dimensiones espaciales	María	Marianela
Espacio social/natural: 1-El espacio social corresponde a los lugares públicos, que comprenden las estructuras sociales. 2- El espacio natural consiste en la naturaleza virgen	1-El Valle del Cauca, la casa, las fábricas. 2-La naturaleza: los ríos: Dagua, Zabaletas, Anaime, Nima, la Selva colombiana, la Vorágine.	1-El pueblo Socartes, las fábricas y los establecimientos de las minas, la casa de los Centeno y de Penáguilas. 2-El bosque de Adeacorba.
El espacio público/privado: 1-El espacio privado: es la creación del narrador de las dimensiones más íntimas, es decir desde la casa hasta penetrarse al dormitorio. 2-El espacio público se refiere a las dimensiones donde se reúnen los miembros de un grupo étnico y las estructuras sociales. En general significa la presencia de la religión, del poder.	1-El dormitorio de María, El comedor, el baño, el dormitorio de Efraín. 2-La hacienda: las fábricas (La Rita, La Manuelita), las tierras de ganadería, las propiedades de chagra (los campesinos).	1-La casa de la familia de Centeno. El rincón donde duerme la Nela. La casa de Florentina 2-El hospital, las fábricas de las minas.
El espacio del narrador/ del texto: 1-El espacio del narrador no coincide casi nunca con el espacio de la historia. El narrador escribe desde un lugar encerrado los	1-En <i>María</i> , el narrador es presente. Es homodiegético ⁶⁵ porque cuenta en la primera persona.	-En <i>Marianela</i> el narrador es heterodiegético ⁶⁶ omnisciente, es decir que le han concedido todos los detalles de la historia, pero cuenta en tercera persona.

⁶⁵ El narrador homodiegético es el narrador que cuenta la historia, la diégesis en primera persona. En *María* el narrador cuenta su propia historia. En este caso, se denomina narrador autodiegético.

⁶⁶ El narrador heterodiegético es el narrador que cuenta la historia, la diégesis en tercera persona, es decir que no participa como personaje

<p>acontecimientos que se desarrollan en un espacio exterior.</p>		
<p>Espacio único/plural: 1-El espacio en cualquier novela se puede notar un espacio único y exclusivo dentro del cual la narración tiene lugar. 2-El espacio plural se refiere a lugares que componen el lugar único, es decir que las escenas se desarrollan en diferentes lugares (plurales). Estos lugares se ubican en un mismo espacio.</p>	<p>1-El valle de Cauca. 2-Las haciendas, la casa de os esclavos, la Selva, los ríos, el bosque etc.</p>	<p>1-El pueblo Socartes. 2-Las minas, el hospital, la casa de los Golfines, la casa de Florentina , el paisaje del pueblo</p>

<p>Espacio referencial/fantástico: -La comparación entre el espacio referencial y el espacio fantástico ocasiona muchas posibilidades de representación. No tenemos que olvidar primero que los dos pertenecen a la ficción. 1- En el espacio referencial el narrador puede tratar de un espacio existente en la vida real. Con eso nos ofrece un lugar referencial porque responde fielmente al referente real. Lo consideramos como un espacio real y de narración. Es un espacio verosímil. 2-El espacio fantástico: referente a los espacios maravillosos que no existen en los espacios reales. Se trata de aquellas manifestaciones del espacio que se apartan de las leyes del mundo objetivo.</p>	<p>1-El Valle Cauca, la Selva. 2-Lo fantástico reside dentro de los adornos pintorescos del paisaje. Se refiere también al colorido de la naturaleza que acompaña el temperamento de los personajes.</p>	<p>1-El pueblo de las minas del norte de España. 2-El pueblo de Socartes: es un lugar inventado. La naturaleza vista por Marianela.</p>
<p>El espacio del día/ de la noche: 1-El espacio parece oscuro por la noche o a la puesta del sol. 2-El espacio del día se caracteriza por colores claritos y mucha luz.</p>	<p>1-La naturaleza durante el poniente (la Selva). 2-Los espacios naturales, los ríos con agua corriente. Ambiente con flores tal como el jardín o el huerto de la casa de Efraín.</p>	<p>1-La naturaleza durante el poniente. 2-Los espacios naturales donde suelen pasear Marianela y Pablo.</p>

2.3. Tiempo novelesco

Es conveniente reflexionar, primero, sobre la noción del tiempo en nuestra vida real. Antes de plasmar en los textos literarios es necesario aportar unas observaciones teóricas sobre el tema de la temporalidad. Entre las definiciones se puede citar a algunos filósofos como Platón, Aristóteles y San Agustín.⁶⁷

Se trata en general de explicaciones relacionadas con las culturas del tiempo de estos pensadores. Por lo tanto, según Paul Ricoeur (1979: 157) todas las aportaciones filosóficas ponen en manifiesto la teoría que afirma que el tiempo es anterior al ser humano.

El modelo que sirvió para hacer el universo creado es eterno. El universo creado imita el modelo eterno en cuanto puede, dada su naturaleza corporal; fue, es y será« A través de la totalidad del tiempo».

A partir de muchas reflexiones y puntos de vistas, se puede retener que el tiempo es una unidad global, la base y el soporte de la creación. En él se mueven todos los seres creados: seres humanos, animales, cosas etc.

Dicho de otro modo, se trata de un conjunto de criaturas que se mueven dentro de un tiempo preciso. Sin duda los movimientos suceden teniendo el mismo ritmo con el tiempo que avanza de manera simultánea.

Conviene recordar que el tratamiento de estas meditaciones pensativas anteriores y este razonamiento de carácter filosófico son considerados como parte muy esencial que da a conocer la obra narrativa. Paul Ricoeur (2007: 129) afirma:

Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: Su semántica, su realidad simbólica y su temporalidad. Sobre esta pre comprensión común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella la mimética textual literaria.

⁶⁷ Citado por Paul Ricoeur (1979).

Al leer un texto literario, se puede observar claramente que existe un tiempo real y un tiempo narrado. Es decir, el presente de la escritura o de la historia narrada tiene una multitud de “a horas” dentro de un contexto temporal muy largo: El del escritor o del momento de escritura, el del lector y el momento de la lectura.

En efecto, el tiempo no es considerado sólo en la dimensión real, sino es también un componente creado dentro del universo ficticio. De hecho, la literatura nace de la observación y de la imitación de los movimientos del cosmos.

Dentro de *la poética* de Aristóteles (1974) se puede destacar la particular importancia del tiempo. Este componente que sirve para embellecer la trama junto a los demás elementos narrativos. En lo relativo a la narración y conforme con las normas, el tiempo debe responder a todas las cualidades principales. Es decir que se requiere una buena gestión del espacio y del tiempo. Sin duda, debe haber una mayor correspondencia y una armonía entre la grandeza y el orden de lo que se escribe. De tal modo que el escritor tiene que prestar atención sobre esta combinación espacio-tiempo, y eso para evitar que las visiones se confundan.

En las obras, el escrito interviene de forma muy libre a fin de imitar lo existente, y luego añade lo que se podría existir. La regla es intentar no alejarse mucho del orden natural. Se trata, pues, de una relación entre lo real y lo artístico. Por lo cual podrían aparecer unas posibilidades de distanciamiento entre estas dos realidades. Aristóteles (1974) plantea la problemática en que distingue dos tipos de narraciones: la histórica y la poética. La histórica trata de imitar perfectamente la realidad. En contrario, la poética es más creativa. Sin duda, ninguna de las dos cuenta la realidad temporal con exactitud.

En general el artista procura que su obra tenga una unidad temporal (principio, medio y final) tal como se vive. El histórico describe muchas acciones en un solo tiempo, con la posibilidad de abrir el debate sobre la realidad de las acciones.

2.3.1. Tiempo y muerte

Como es sabido, el tiempo tiene un carácter pasajero. Por lo cual está siempre asociado al tema de la muerte. Esta idea es debida a la percepción que tiene el ser humano de la temporalidad. De hecho el individuo piensa que el tiempo pasado ya no existe y el futuro tampoco ha llegado. Por otro lado, la muerte forma parte de la esencia

de la divinidad, porque siempre es existente, presente y no puede cambiar con el paso del tiempo.

En cambio, lo humano es alternativo, porque puede suceder. Mientras tanto, es posible que no suceda. También lo humano es considerado como efímero; es decir que tiene corta duración.

En la literatura aparece la noción del tiempo y su relación con el ser humano. Recordemos que los humanos sólo disponen de la posibilidad de recordar los acontecimientos de un cierto tiempo. En suma, ellos tienen una memoria limitada.

Entonces una parte del tiempo sigue viviendo en ellos rechazando las demás partes temporales. Ésta última se refiere a los eventos que no le interesa memorizar en la mente.

Estas evidencias infieren que el relato no puede abarcar la totalidad del tiempo. Por ello se escribe mediante una memoria selectiva. En resumen, esta característica es muy común en la narrativa.

A propósito de la asociación del tiempo con la muerte del ser, señalamos que el asunto ha sido motivo de la literatura y eso con el objetivo de exponer algunos puntos de vista. Si bien es cierto que las visiones se varían, por lo cual parece muy obvio incluir el pensamiento de uno de los más grandes poetas de la poesía hebrea en Al-Ándalus. Se trata de Moseh Ibn Ezra⁶⁸, que desarrolló el motivo del tiempo y de la muerte en su obra *Las elegías de Moseh ibn Ezra*.⁶⁹

El autor es multicultural, nació hacia el año 1055, y es de una familia judía. Estudió hebreo y árabe. Según él, el tiempo es cruel y adversario. El tiempo es responsable de todas las calamidades y las tragedias. La idea de la muerte y el tema del tiempo son siempre tratados en sus poemas, en las cuales afirma que el tiempo es enemigo del personaje dramático. Asimismo, a partir de sus poemas cita las funciones del tiempo:

En varios de los poemas elegíacos se habla del tiempo de modo genérico, como enemigo de todo ser humano, y estas son sus principales características:

⁶⁸ Véase Navarro Peiró Angeles (1994).

⁶⁹

El tiempo es hipócrita y mentirosos. El tiempo es injusto, pues favorece al malvado y al necio y ataca al justo y al sabio. El tiempo es traidor. El tiempo hace el mal intencionadamente. Separa a los que se aman y reúne las desgracias⁷⁰.

Esta citación resume la visión muy pesimista que se tiene sobre el tiempo. Ésta que tiene una sola salida que es la muerte:

Todo sólo parece que el tiempo se queda sin fuerza y poder tras la muerte de un ser querido, pues ya no puede hacer más daño⁷¹.

A partir de la perspectiva de Marcelino Cereijido⁷² y Blanck Cereijido Fanny⁷³; se entiende que el hombre se maneja con dos tipos de tiempo: El primero, es el sagrado que dura y permanece. Se trata, pues, de un período que acaba y se vuelve a contar de nuevo. En resumen es considerado como tiempo renovable. El segundo, es llamado el tiempo profano, y es el contrario del tiempo sagrado. Se refiere al tiempo libre de la vida en el mundo. Es en el cual el ser humano transcurre sus horas y sus años tomando conciencia de la pérdida de sus fuerzas, de su poder y de la muerte (Blanck Cereijido Fanny y Fanny Cereijido, 1988:40.41).

Tal es el caso de los autores que tienen unas visiones distintas de la muerte. Algunos tienen una visión negativa. Éstos afirman que los cambios temporales pueden causar sufrimiento al ser viviente. Destacan el tema del envejecimiento y la muerte que son —según dicen—los más dañosos.

No obstante, se desprende otra imagen esperanzadora. Ésta piensa que la fuerza humana causa una vida mucho más humana. De hecho el individuo refleja una actitud de conocimiento previo del futuro, desde luego genera un sentimiento de esperanza y de satisfacción (Blanck Cereijido Fanny y Fanny Cereijido, 1988:115).

De modo general, las reflexiones de los pensadores se distinguen, unos optan por la idea de la esperanza y la imaginación de una extensión de tiempo, tal como lo desarrolla Emmanuel Levinas (1994: 81) en su obra *Dios, la muerte y el tiempo*:

⁷⁰ Citado por: Navarro Peiró Angeles (1994: 50-51).

⁷¹ Citado por: Navarro Peiró Angeles (1994: 54).

⁷² Es un médico, profesor e investigador.

⁷³ En una psicoanalista.

La esperanza tendrá su origen en el carácter racional de una virtud que concuerda con la felicidad, la felicidad es aceptable sólo si armoniza con aquello que nos hace dignos de ser felices[...] hay que comportarse como si el alma fuera inmortal y como si Dios existiese[...] admitir la existencia de Dios y la inmortalidad del alma es algo exigido por la razón[...]

En la literatura, el autor procura vivir con el arte verbal. Lo utiliza para escaparse de la crueldad de la muerte. Por otro lado, la muerte es la solución de muchos conflictos y una fuga de los adversarios del mundo.

Más que las cúpulas fulgentes, que las vigilantes pirámides, que la piedra y el bronce y el acero, resiste la palabra el paso de los días. Vibración incorpórea pareciera condenada a perecer apenas se pronuncia. Sin embargo, la palabra encarna la voluntad de vivir y ha sido siempre —sobre todo escrita— el recurso más eficiente para vencer el tiempo.⁷⁴

2.3.1.1. Tiempo en *Marianela*

En *Marianela* el autor alude a temática del tiempo que nunca ha sido al favor de la protagonista, porque durante toda la vida, la niña ha estado aguantando los momentos más difíciles. Lo podemos ver en este ejemplo, en que el médico siente compasión frente la situación lamentable de la protagonista: «¡Pobrecita! —exclamó—Dios no ha sido generoso contigo (653)».

El personaje florentina aparece con una visión muy esperanzadora frente a la situación de *Marianela*. De tal manera que quiere vencer el tiempo cruel y recuperar los años perdidos:

Pero ella está hecha para realizar en poco tiempo grandes progresos y ponerse al nivel de nosotros. Alúmbrese poco y recorrerá con paso gigantesco los siglos[...] Está muy atrasada, ve poco, pero teniendo luz andará, esa luz no se la ha dado nadie hasta ahora[...] Nosotros enseñaremos la verdad a esta pobre criatura, resucitado ejemplar de otros siglos, la haremos conocer las dotes del alma; la traeremos a nuestro siglo [...] aquí tenemos un admirable campo, una naturaleza

⁷⁴ Citado por Guadalupe Valencia García (2005: 709).

primitiva, en la cual ensayaremos la enseñanza de los siglos, haremos rodar el tiempo sobre ella con las múltiples verdades descubiertas, crearemos un nuevo ser (264) .

Florentina pretende dar el gran salto y luchar, así, contra la ignorancia de los siglos. A pesar de que Marianela esté muy lejos del nivel social requerido, Florentina guarda esperanza y motivación para salvarla del mal del tiempo.

Sin embargo a pesar de todos los intentos, se muere la protagonista al final. Golfín el médico se queda sin fuerza frente al estado mortal de la protagonista. Las últimas horas de Marianela se describen como sigue:

Florentina se acercó derramando lágrimas, para examinar el rostro de la Nela y Golfín que la observaba como hombre y como sabio, pronunció estas lúgubres palabras:

-“¡la mato! , Maldita vista! Y después mirando a pablo con severidad le dijo:

-retírese usted

-morir[...].morirse así, sin causa alguna[...] esto no puede ser. —

Exclamó Florentina con angustia— poniendo la mano sobre la frente de la Nela -¡María!..... ¡Marianela! (274).

Apoyándonos en las reflexiones de los pensadores que tratan sobre el tema del tiempo y la muerte, se puede observar claramente como la muerte ha sido la única solución de todos los conflictos de la intriga en Marianela. No hubo más remedio en eso porque a pesar de todas las pruebas nada pudo dar un buen resultado.

De lo dicho, se puede resumir que tanto Marianela como los protagonistas Golfín, Florentina y pablo se han quedado desesperados y vencidos por el paso del tiempo cruel. A partir de estas reflexiones se puede inferir que:

-La ciencia y la sabiduría del médico Golfín no han provocado un fin feliz.

-El dinero y la cortesía de Florentina no han ayudado a Marianela.

-La bondad de pablo no le ha salvo a la Nela.

Entonces, el tiempo se burló de todos y decidió que la muerte fuera la única resolución:

Es una crueldad dijo Teodoro con desesperación[...] Echamos perros al moribundo para que el dolor de las mordidas le haga vivir un poco más, a fuera todo eso[...] La muerte —vociferó con cierta inquietud delirante, impropia de un médico[...] la muerte (276).

Como se nota no se ha podido rescatar a la protagonista de muerte irremediable.

El autor describe con mucho detalle los últimos momentos de Marianela. De esta manera alude al segundo tiempo llamado el profano, donde los tres personajes se quedan sin fuerza frente a la muerte inevitable.

Mediante el planteamiento de la lucha contra la burguesía, el autor trata de mostrar los errores del pasado porque muchos se han encerrado dentro de un tiempo conservador. Por otra parte, acusa a la clase burguesa que la considera como la que lleva al suicidio y a la muerte de las personas que se sienten eyectas del organismo social. El autor les acusa y les responsabiliza de la situación trágica de Marianela:

[...] Todos son, igualmente, responsables del abandono, de la soledad y de la ignorancia que has vivido (760).

2.3.1.2. Tiempo en *María*

En *María* tampoco el tiempo se está a favor de la heroína. Ya que el autor narra minuciosamente los hechos ocurridos en tiempo. Y cómo la historia ha sido inspirada de un hecho real en lo relativo a la vida del autor, el tiempo es cronológico. Entonces todos los hechos aparecen de forma graduada.

Cabe señalar que desde los primeros tiempos de la historia, el narrador muestra rendido sin ninguna esperanza. Ésta actitud pasiva es debida al viaje temprano que alejó al protagonista de su amante *María*/

¡Cuán feliz hubiera yo vuelto a ver a *María*. Si la noticia de ese viaje no se hubiese interpuesto desde aquel momento entre mis esperanzas y ella! (23).

Como se nota los amantes se vieron obligados a separarse durante largo tiempo. *Efraín* pierde toda esperanza, primero tras el viaje que le aleja de su amada y segundo frente a la posición de su padre que está en contra de esta unión. Hay que agregar el tema de la enfermedad que hace sufrir a *María*.

Al final los dos protagonistas se someten a la muerte. De hecho como lo hemos señalado anteriormente según dice Moseh Ibn 'Ezra': El tiempo separa a los amantes y reúne las desgracias. Sin duda, para Efraín y María, el hecho de guardar esperanza, conseguir la felicidad y celebrar el matrimonio es bastante remoto, porque se trata de un verdadero obstáculo, porque la heroína está ya amenazada de muerte.

Según estas confirmaciones se puede observar como el tiempo de la enfermedad ocupa casi toda la dimensión temporal de la historia. Esta visión se confirma cuando el padre de Efraín lo dice a su hijo que la enfermedad persistirá durante mucho tiempo:

Debes saber también mi opinión sobre tu matrimonio con ella, si su enfermedad persistiera después de tu regreso a este país[...]pues vamos pronto a separarnos por algunos años como padre tuyo y de maría, no sería de mi aprobación ese enlace (50).

En María, el tiempo es el adverso primitivo de la unión. El autor alude no sólo a los meses, ni sólo a los días y a las horas, pero también trata de describirnos cada instante que le separa de María a lo largo del viaje. La crueldad del tiempo es muy flagrante.

En el capítulo XXXIX, se trata de la condición del padre que considera imprescindible el viaje de Efraín a Londres, a fin de permitirle casarse con su prima. Esta condición es muy costosa tanto para María como para Efraín. Éstos que se ven derrotados por el llanto. Tal como se muestra en este ejemplo en que Efraín sufre del insomnio:

Un estremecimiento nervioso me despertó dos o tres veces en que el sueño vino a aliviarme (301).

En otro ejemplo Efraín se levanta por la noche antes de emprender su viaje:

No eran las cinco todavía cuando después de haberme esmerado en ocultar las huellas de tan doloroso insomnio me paseaba en el corredor, oscuro aún (302).

Parece que la fase de sufrimiento es un camino necesario que permite a María y a Efraín salvarse y conseguir ser feliz.

Mientras tanto. El autor extiende el tiempo de los lamentos para ambos protagonistas. María sufre de las horas de la enfermedad. Así que el tiempo está de vez en cuando haciéndole mal. Se nota esto en la carta que dirige la heroína a Efraín, donde le reprocha la separación mientras está aguantando un largo sufrimiento:

Vente me decía ven pronto, o me moriré sin decirte adiós al final me consienten que te confiese la verdad hace un año que me mata hora por esta enfermedad de que la dicha me curó por unos días (307).

Es necesario mencionar que el autor insertó tantas referencias temporales en la novela, para manifestar lo inmediato y la exactitud de su cuento. También el tiempo constituye una forma que da entrada al fallecimiento de la heroína. Con la muerte se interrumpe el tiempo.

La muerte es considerada como una amenaza inevitable a lo largo de toda la historia. Indicamos asimismo la aparición del ave negra que predice mal en el tiempo futuro, esta aparición continúa a lo largo de los capítulos: XV, XXXIV, XLVII, XIII y LXV. Tal como se ha mencionado anteriormente, en los capítulos se ve cómo se produce un oscuro terror en los protagonistas. Sin embargo el ave negra representa la muerte. Aparece en muchas ocasiones a lo largo de la obra. Ésta es la aparición final tras la muerte de la heroína:

Habría ya montado, y Braulio estrechaba en sus manos una de las mías, cuando en revuelo de un ave que al pasar sobre nuestras cabezas dio un graznido siniestro y conocido para mí. Interrumpió nuestra despedida. La vi volar hacia la cruz de hierro, y posada ya en uno de sus brazos, aleteó repitiendo su espantoso canto. Estremecido partí a golpe por en medio de la pampa solitaria cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche (306).

Para Efraín el ave interrumpe los momentos de la felicidad. De hecho este elemento oscuro continúa cortando el tiempo hasta el fallecimiento de la heroína.

El tiempo de felicidad ha sido poquito para los amantes. Por lo tanto María se muere dejando a Efraín lastimero frente a su tumba. Para Efraín las horas de satisfacción que ha vivido se paran porque la muerte rompe con todo:

A pocas cuerdas de la casa me detuve antes de emprender la bajada para ver una vez más aquella mansión querida y sus contornos. De las horas de felicidad que en ella habría pasado, sólo conmigo el recuerdo; de María los dones que había dejado al borde de su tumba (305).

En María, la muerte es la única salida de todos los conflictos, esto se nota en la conversación que se mantiene entre María y Emma la hermana de Efraín. Las fuerzas de María se reducen, y como no encuentra un remedio que le permite conversar con Efraín utiliza Emma como portavoz confiándole la misión de hablar con Efraín:

Sin verlo otra vez, sin decirle...moriré sin poderle esperar. Esto es espantoso— agregó estremeciéndose después de una y otra pausa—[...]oye: quiero dejarle cuanto yo poseo y le ha sido amable pondrás en el cofrecito en que tengo sus cartas y las flores secas, este guardapelo donde están sus cabellos y los de mi madre, esta sortija que me puso [...]No te aflijas así —continuó acercando su mejilla fría a la de mi hermana—yo no podría ya ser su esposa [...]Dios quiere liberarlo del dolor de hallarme como estoy, del trance de verme espirar. ¡Ay! Yo podría morirme conforme dándole mi último adiós. Estréchalo por mí en tus brazos y dile que en vano luche por no abandonar lo[...]que me espantaba más su soledad que la muerte misma y[...] (296).

La protagonista por su parte guarda esperanza, aunque sepa que no le queda tiempo para morir. Por ello se da cuenta que con la muerte terminaran sus pesadillas. A través del acto de dejar sus cositas más personales a Efraín, proyecta una visión positiva del futuro porque la presencia del conjunto de todos estos recuerdos concretos reconfortará y aliviará a Efraín.

No obstante, para María su felicidad dependerá del regreso de su amante .lo confirma el doctor cuando dice: « Ella vivirá si usted llega a tiempo (289)». Es decir que la separación matará a la heroína. En otro diálogo María confía sus esperanzas. Además, se ve como María promete recuperar su salud al ver a su amante:

Si vienes, yo me alentaré, si vuelvo a oír tu voz[...]yo viviré y volveré a ser como antes era (289-290).

En efecto la separación matará a María. En este pasaje ella lo asegura diciendo que no logrará vivir si Efraín viaja a Europa: «[...]Me dejas aquí .y recordando y esperando voy a morirme (275)».

El autor quiere manifestar como se cortan las esperanzas del amor y el tiempo por la tragedia. Sin embargo la muerte es el material que sirve de herramienta para Efraín en su escritura. Así que habla de un tiempo pasado y de su incapacidad de reaccionar con el paso de tiempo. Sólo su bolígrafo le ayuda a recordar el tiempo profano:

Si las que derramo aún, al recordar los días que precedieron a mi viaje
pudieran servir para mejorar esta pluma al historiarlos[...]Las líneas
que voy a trazar serían bellas para los que mucho han llorado (294).

2.3.1.3. Tiempo histórico

a. La obra *Marianela*

Según la publicación de la obra que fue editada en 1878, se deduce que la obra se realizó durante la segunda década de la segunda mitad del siglo XIX.

Dentro de los acontecimientos internos de la obra, no se ha registrado ningún dato político temporal. Ya que los sucesos resultan sociales y culturales. Sin embargo presentar un dato sociocultural nos permite destacar los cambios políticos. Por lo tanto la obra alude a diferentes personajes que representan ciertas categorías de la época. Según dice Tacca Oscar (1985: 77):

Las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el
sentido que tienen para cada personaje.

Esto se nota cuando el autor habla de unas caras burguesas que representaban la parte poderosa, y del grupo social de clase acomodada de aquel tiempo. Estas figuras afortunadas trabajaban en las minas en la segunda parte del siglo XIX.

En este diálogo *Marianela* presenta a su amigo Pablo. Le comenta al médico que es hijo de don Francisco Penáguilas, citando su posición económica. Por lo tanto, se trata de un dato que da información sobre una época

-Me gusta tu amo. ¿Es de este país?
- sí, señor, es hijo único de don Francisco Penáguilas, un caballero muy bueno y muy rico que vive en las casas de Aldeacorba (655).

En otra ocasión el narrador presenta detalladamente esta figura:

Don Francisco Penáguilas, padre del joven[...] nadie le aborreció jamás, era el más respetado de todos los labradores ricos del país, [...]habría estado de joven en América, y al regresar a España sin fortuna, había entrado a servir en la Guardia Civil. Retirado a su pueblo natal, donde se dedicaba a la labranza y a la ganadería, heredó regular hacienda, y en la época de nuestra historia acababa de heredar otra muy grande (673).

Según las informaciones dadas, se puede determinar el momento histórico. Penáguilas es una muestra de los paisanos que viajaron en aquel siglo en busca de mejorar su modo de vida. También se trata de una persona natural de hacienda. Es un modelo vivo de los ciudadanos de España que se han hecho ricos gracias a su gran ánimo y su inmensa motivación.

Además, tenemos otro dato, es el elemento de la Guardia Civil. Conviene recordar que se trata de un instituto armado, que tuvo su primera aparición en la primera mitad del siglo XIX. España careció en aquel momento de un cuerpo de seguridad pública. En suma, se puede considerar a la Guardia Civil el cuerpo policial de carácter nacional más antiguo.

Aunque no exista ningún dato temporal; se puede concluir que se trata bien de uno de los burgueses que gozan de la ventaja de combinar entre los negocios de la industria y las propiedades rurales.

El tiempo histórico es enmarcado también por la figura del personaje liberal Teodoro Golfín. El médico representa los hechos históricos del siglo XIX. Considerado como uno de los progresistas de la época; este personaje ha podido llevar a cabo el tema de la ciencia.

A partir de la configuración de Teodoro Golfín se puede fijar el momento en que desembarca la historia. Se trata bien de una de las figuras del sector liberal. Eso se nota en su primera aparición en el primer capítulo perdido, cuando no para de repetir su

frase: «Adelante siempre adelante»⁷⁵, referente al proceso y al dominio científico que conoce el país tanto en el dominio científico como el industrial. En concreto, se queremos describir el siglo XIX, diríamos que la característica fundamental de este siglo son los grandes cambios tanto en la ciencia como en la economía. Hay que precisar que lo fundamental de esta época reside en las revoluciones industriales:

Me he perdido; no hay duda de que me he perdido. Aquí tienes, Teodoro Golfín, el resultado de tu *adelante, siempre adelante*. Estos palurdos no conocen el valor de las palabras[...] Un gran establecimiento minero ha de anunciarse con edificios, chimeneas ruido de arrastres, resoplido de hornos, relincho de caballos, trepidación de máquinas[...] parece que estoy en un desierto[...] Golfín, tú que has dado la vuelta al mundo. ¿Te acordarás ahora? ¡Ah! los aldeanos tenían razón; adelante siempre adelante. La ley universal de la locomoción no puede fallar en este momento (638).

El narrador adopta el enfoque de Golfín, que asume los valores de ciencia para mostrar cómo se triunfa el país en el plano histórico mediante los valores del desarrollo.

Notamos que el narrador ofrece una información muy propicia que nos permite fijar la época histórica. Se trata bien de la minería que dio un paso muy grande en aquella época.

Según lo dicho, queda muy clara la época que limita los hechos de la narración. No obstante todos los acontecimientos socioculturales de las cuales trata la obra *Manianela* responden fielmente a los eventos históricos del siglo.

b. La obra *María*

La trama se desarrolla alrededor de los años cincuenta del siglo XIX. A partir de todos los datos temporales aparecidos en la obra se deduce que el idilio entre Efraín y María transcurre durante el año 1850.

A este respecto, se puede subrayar las informaciones que ayudan a reflexionar sobre el tema del tiempo histórico de la obra.

⁷⁵ Esta frase ha sido repetida cinco veces a lo largo del primer capítulo *perdido*. En las siguientes páginas 637-638-639-640.

A efecto de tiempo, en la obra aparece un dato que ofrece el autor en el capítulo XXIII, sobre el periódico *el Día*. Sin duda las publicaciones diarias de este periódico dejaron de salir en público en julio de 1851 tras el cierre del establecimiento.

En un diálogo María y Emma empezaron a recitar y a cantar versos y poemas por la noche, mientras se reúne toda la familia incluso María. Cuando se acaban de hacerlo, el personaje Carlos quiso informarse sobre el autor del poema. Entonces Efraín le ofreció algunas informaciones sobre el origen del poema.

-No había oído esa música con esos versos —observó Carlos a mi hermana—
-Ella los leyó en un periódico —le contesté— y les puso la música con que se cantan otros. Los crea malos agregué y publican tantas insulseces de esta laya en los periódicos! [...] Tú debes de haber visto esos versos en *El Día*, y es que no te acuerdas, creo que están firmados por un tal Almendárez (99).

Con el objeto de indicar el momento histórico de la obra el autor evoca el periódico famoso *El Día*.

Otra deducción propicia, se refiere al tema de la esclavitud que tiene presencia dentro de la novela. Indicamos asimismo que al fenómeno de la esclavitud se dejó de existir en Colombia a partir de 1852. Lo que justifica que los hechos de la historia de María se habían desarrollado antes.

Cabe señalar que el escritor evoca el tema de la esclavitud para demostrar el sufrimiento del negro que se convierte en una víctima social en aquel momento.

La temática se desarrolla en un episodio de la obra, cuando nos narra la historia de los esclavos: Nay y Snar. El autor se sitúa en la realidad social de su tiempo hablándonos de los viajes de los negros esclavos en los buques, del momento de las separaciones y de la comercialización de los negros esclavos:

[...]y ellas y ellos ostentaban sus más bellas joyas y vestidos.
Magmahú, por su gigantesca estatura [...] así como Nay había humillado durante seis días como sus galas y encantos a las más esposas y esclavos de los Kombu-Manz[...]
Sinar luchó hasta el fin defendiendo cuerpo a Nay y su vida, hasta que

un capitán de los Cambez, de cuya diestra pendía sangrienta la cabeza del misionero francés, le gritó
-Ríndete y te concederé la vida.

Nay presentó entonces las manos para que la atase aquel hombre, Ella sabía la suerte que le esperaba; y postrándose entre él le dijo: No mates a Sinar, yo soy tu esclava[...].

Los valientes Kombu- Manez se habían dormido en su festín y no despertaron o despertaron esclavos (197).

El autor evoca hechos de su tiempo, dado que el contenido de este ejemplo tiene una forma exótica y real de la ambientación africana.

De hecho, el escritor evoca aspectos de su tiempo, lo que permite el investigador situarse en el momento.

2.3.1.3. Tiempo interno

a. La obra *Marianela*

Si bien es cierto que la narración puede limitar los momentos de la historia. A lo largo de la obra se destacan dos momentos del año. Indicamos asimismo el primer momento que ocurre hacia el mes de septiembre. Eso se justifica cuando Golfín conoce a pablo en el primer capítulo:

Le he conocido a usted —dice Golfín a pablo— y seremos amigos quizá muy amigos...vaya adiós a casa pronto, que el refresco de septiembre no es bueno (650).

Por lo tanto se puede identificar el segundo momento al final de la historia. Tras la muerte de la hermana. A través de la fecha escrita en la piedra de Marianela. Se entiende que se trata del mes de octubre del siglo XIX:

María Manuela Téllez:
Reclamóla el cielo
En 12 de octubre de 186... (793).

Las conclusiones derivadas del tiempo interno indican que los hechos de la obra se presentan de forma transcendental hasta la muerte de Marianela. Cada hecho se

narra con mucho cuidado, y eso por lo importante que refleja cada acción en un tiempo preciso.

b. La obra *María*

Se nota que en *María* se ha insertado muchas referencias temporales de forma muy exacta, por lo cual el autor y a lo largo de la narración alude a diferentes marcadores de tiempo, y a la indicación exacta de los días y las horas. Sin embargo se trata de una estrategia que permite el narrador cargar el énfasis sobre la importancia de su ausencia

El tiempo se considera como una forma de preparar la situación de la muerte de *María*. Por ello cada momento y cada instante está contado. El hecho de insistir en subrayar los detalles temporales convierte al autor en archivista por lo preciso que se expone su obra.

Hay que recalcar que el tiempo está calculado y organizado, de tal modo que todo cese con el fallecimiento de la protagonista.

Todas las acciones se desarrollan en forma lineal y cronológica. A lo largo de los capítulos se nota el uso frecuente del reloj y de los meses. Es a partir de los cuales se puede fijar las acciones.

Según las informaciones ofrecidas, se puede manejar el tiempo de las acciones. Entorno del amor entre *Efraín* y *María*, se destaca un tiempo de cinco meses ‘de agosto hasta enero’; el tiempo en que se trata minuciosamente de los hechos. El tiempo transcurrido de cinco meses se justifica con los fragmentos siguientes:

Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo valle (14).

Hay que subrayar que la segunda fecha del viaje se fija en el capítulo LI, cuando *Efraín* viaja de nuevo:

El veintiocho de enero, dos días antes del señalado para mi viaje, subí a la montaña muy temprano, Braulio había venido a llevarme, enviado por José y las muchachas, que deseaban recibir mi despedida en su casa (250).

También se relatan las situaciones de los protagonistas con mucha exactitud. Si bien es cierto que cada paso, cada hora y cada momento de felicidad o de dolor está marcado. Hay que precisar que muchas veces se alude a muchas acciones del mismo día:

Cuando desperté, las aves cantaban revoloteando en los follajes de los naranjos[...] pasado el almuerzo me llamó mi madre a su costurero[...].Horas después me avisaron que el baño estaba preparado[...] (-1819-20).

A través de estas afirmaciones se entiende que el autor quiere hablar de su amor a menudas, es decir a partir de momentos en que cada detalle cuenta para aprovechar los instantes de la unión de los amantes.

Este fenómeno lo podemos notar también en los capítulos donde Efraín está de regreso de Londres para ver a María. Sin duda se describen exactamente los obstáculos de la naturaleza que se oponen a Efraín por el camino.

Al respecto, recordemos que la acción del viaje abarca la totalidad de un mes. Asimismo los sucesos se insertan en los capítulos delimitados desde el capítulo LVI hasta el capítulo LIX siguiendo una duración cronológica:

Todo el peligro para mí era que la víbora se entrase a la canoa, pues estaba defendido por el hecho del rancho[...] Era increíble que la navegación fuese más penosa en adelante que la que habíamos hecho allí, pero lo fue en el Dagua es donde con toda propiedad decirse que no hay imposibles[...] (271).

De toda manera durante muchos capítulos el narrador cuenta su recorrido peligroso con mucho detalle:

Silencio profundo reinaba en torno rienda en torno de la caravana arriera: un viento frío columpiaba los cañaverales y mándules de las faldas vecinas. Avivando veces las brasas amortiguadas de los gorgones inmediatos a la tolda. Junto a uno de ellos dormía enroscado un perro negro (288).

Como se nota las descripciones del peligro de la naturaleza se hacen a partir del uso del pretérito perfecto y el pretérito imperfecto. El primero para enumerar los riesgos opuestos y el segundo para hacer descripciones de la circunstancias de cada momento que pasa. Sin embargo, durante todo este tiempo Efraín permanece entristecido y angustioso.

Por otro lado en los capítulos finales de la obra, es decir del capítulo LXIII al capítulo LXV se trata de los últimos meses de estancia de Efraín en Londres. El personaje sufre del paso del tiempo y de la lucha contra el dolor y la ausencia de su amada. Como se puede inferir, el tiempo es el primer oponente que lleva el movimiento temporal hacia un final funesto la narración se realiza mediante tres canales o tres tiempos:

El primero, se trata del pasado o el pasado anterior se trata del uso de tiempos que permiten trasladarse hacia el pasado a fin de exponer las caracterizaciones de los personajes y completar un vacío de alguna acción. Esta técnica está usada en el capítulo VII, cuando se cuenta la historia de María a partir del pretérito indefinido, el imperfecto y pluscuamperfecto:

Quando hizo mi padre el último viaje a las Antillas, Salomón primo suyo América a quien había amado desde la niñez. Y en uno de sus viajes[...]. Después de algunos años de separación volvieron a verse, pues los dos amigos, ya era viudo Salomón. Sara, su esposa, le había dejado una niña que tenía tres años, [...] mi padre[...]instó a Salmón para que le diera su hija fin de educarla a nuestro lado (25-26).

En otras ocasiones se traslada el narrador hacia el pasado para contar la historia de Feliciano y Nay en el (CAP XLII):

Al amanecer del día en que el jefe de los kombu-manez había ordenado se diera principio a las pomposas fiestas que se hacían en celebración del desposorio de Sinar. Este, Nay y el misionero bajaron sigilosamente a la ribera del Gambia, y buscando allí el sitio más recóndita (196).

El traslado temporal hacia el pasado ofrece algunos detalles propicios para complementar los datos de la narración. El narrador alude a esta técnica⁷⁶ siempre que lo vea obvio para el desarrollo de la historia.

Entre los integrantes, se puede mencionar la parte en que Emma cuenta a Efraín lo relativo a los últimos momentos de María. Emma la portavoz cuenta a su hermano lo sucedido anteriormente en el capítulo sesenta y dos LXII.

Emma fue exprimiendo lentamente de su corazón. Toda la amargura de las postreras confidencias de María mí[...]escribió su última carta, Emma después de haberla buscado últimamente en su alcoba; la halló sentada en el banco de piedra del jardín; dejábase ver lo que había llorado[...] Así la vio Emma a las tres de la madrugada, al acercarse a cumplir el más terrible encargo de María[...] -creí—decíame Emma— que al cortar la primera trenza iba a mirarme tan dulcemente como solía sí, reclinada la cabeza en mi falda, le peinada yo los cabellos púselas al pie de la imagen de la Virgen y por última vez[...]ya no estaba allí (294).

Con referencia a la narración del autor se puede distinguir el tiempo del presente del narrador que consiste en las secuencias donde se implica subjetivamente el narrador. Eso se nota, sobre toda, en los diálogos que anticipan el final trágico.

En los diálogos en el capítulo VI, aunque estemos todavía en el primero capítulo Efraín menciona un tiempo previsto, el de la muerte de la heroína, eso quiere decir que su afirmación se hace en un momento actual es decir el presente: « ¡María! María! cuanto te amé! ¡Cuánto te amaré!» (25). En resumen, se puede indicar que según el tiempo de los relojes, y la cronología de los hechos se puede realizar una presentación gráfica del tiempo y de las acciones

⁷⁶ Esta técnica se denomina *El Flashback*. La técnica hace una ruptura del desarrollo temporal de los acontecimientos. Se trata de un breve tránsito hacia el pasado, para que luego, la historia continúe su orden lineal o cronológico. Jorge Isaac alude a esa técnica a lo largo de su narración. Por ello incorpora un *Flashback* siempre que lo vea necesario. Para más informaciones sobre esta técnica consulte, entre otros Robyn Quin y Barrie McMahon (1997).

Capítulo II: Configuración del personaje femenino

1. Configuración del personaje femenino protagonista

Un buen conocimiento del personaje literario requiere, sin duda, una configuración realizada con precisión. Existen muchos elementos que permiten el investigador estudiar el personaje dentro de su mundo ficticio.

1.1. Modelo actancial

La noción del código *actancial*¹ llamado también esquema se ha propuesto por un grupo de investigadores semiológicos y dramaturgicos. Su papel pone en evidencia las principales fuerzas del drama y su papel dentro de la acción.

Un *esquema actancial* constituye un modelo detallado que permite aclarar las relaciones físicas y la configuración de los personajes.

Dentro de la evolución del modelo, Greimas² se clasifica en la última parte de los esquemas propuestos, después de los estudios de Propp Vladimir (1965) y Souriau (1950).

Hay que precisar que después de esta serie de estudios, abarca el modelo más universal de Greimas. Este último propone una estructura muy reducida en comparación con las estructuras anteriores.

Aparecen en definitiva seis funciones presentadas como sigue:

- a. **El sujeto:** Escrito bajo la abreviatura (S), es el que desea el objeto.
- b. **El objeto:** Escrito bajo la abreviatura (O), se trata de un ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquiera otro valor.
- c. **El ayudante:** Escrito bajo la abreviatura (Ay), se trata del elemento que ayuda al sujeto.
- d. **El oponente:** Escrito bajo la abreviatura (OP), es él que orienta al sujeto.

Marianela

- e. **El destinador:** Escrito bajo la abreviatura (D1), es él que dispone de todos los recursos para lograr una finalidad. Puede arbitrar, es decir tiene la capacidad de intervenir en conflictos entre partes. Por otro lado puede orientar.

¹ Se trata de un modelo propuesto en la semántica. Consulte: *Semántica estructural* (1971: 270).

² Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Lingüística francés de origen lituano. Comenzó su carrera como lexicógrafo. Fue el fundador de los estudios de semiótica estructural. Para más informaciones sobre sus obras fundamentales, véase: *Semántica estructural* (1971), *En torno al sentido* (1973) y *semiótica y ciencias sociales* (1980).

f. *El destinatario*: Escrito bajo la abreviatura (D2), se trata pues del elemento que beneficia de la tarea del destinador. Se refiere a la naturaleza social, la ideología, la moral de las personas, el orden establecido, la justicia, la conciencia etc.

En *Marianela* el sujeto es la protagonista La Nela. Ésta que no alcanza al final so objetivo que es el corazón de Pablo. La heroína traza toda una trayectoria mediante la mentira y su espíritu espontáneo. De tal modo que intenta vencer todos los obstáculos para lograr lo que desea (Pablo). Sin embargo, *el Sujeto y el Objeto* forman la esfera de la búsqueda. De hecho, *el Destinatario* será la sociedad burguesa, que causa el contrario de lo provisto.

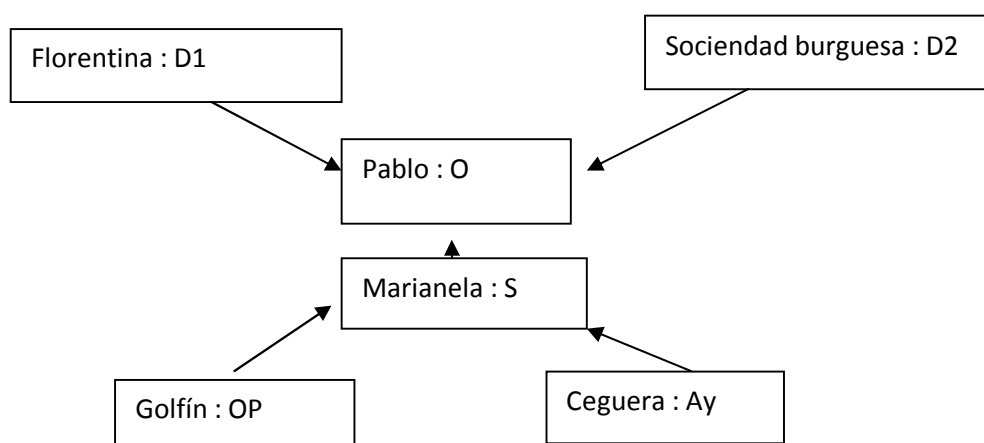
El destinador se refiere a Florentina. Porque tiene todas las ventajas para que la acción gire a su favor. Representa el poder dentro de la narración.

Cabe señalar que *el destinatario y el destinador* constituyen la esfera de intercambio.

El eje *ayudante* en la obra, lo desempeña el factor de la ceguera, porque la privación de la vista ha permitido el mantenimiento de la relación entre Pablo y Marianela. Mientras que el eje *oponente* es la ciencia. Es decir, la llegada del oftalmólogo Golfín.

Hay que agregar, que *el ayudante* (la ceguera) y *el oponente* (Golfín) son ellos que constituyen la esfera de la lucha.

1.1.1. Esquema actancial de Marianela



En *María*, mediante la opción narrativa la autobiografía, Efraín se considera como *el sujeto* de la obra. María es *el objeto* deseado, ya que en todas las páginas se manifiesta el gran afecto y la voluntad de poseer este ser querida.

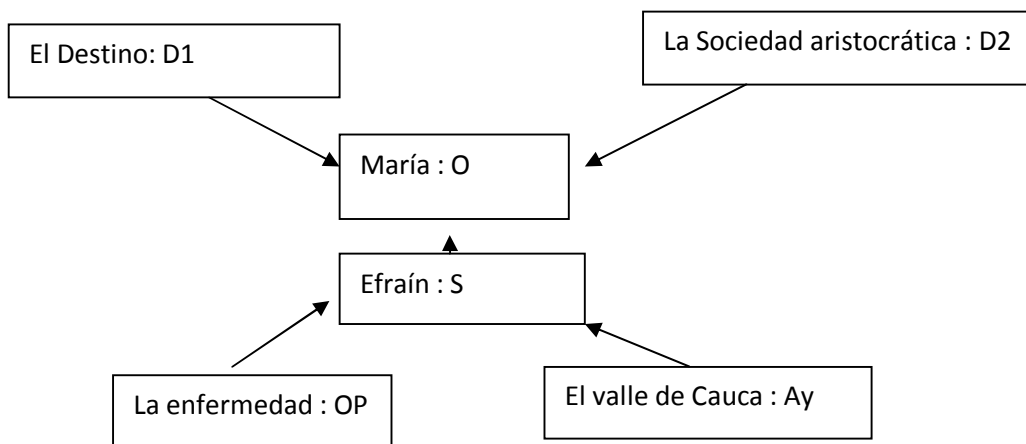
El destinatario es la sociedad aristocrática y patriarcal conocida por la autoridad del padre.

El destino, la fuerza divina es considerado como *el destinador* que posee al final el orden natural.

El Valle de Cauca es el elemento que favorece el amor. En él se unen los dos adolescentes. Tanto la circunstancias naturales como domésticas cooperan para el favorecimiento del amor. De esta manera, el Valle es *el ayudante*.

La enfermedad es *el oponente* central en el esquema, porque impide la vida feliz de la heroína. María se muere después de una larga lucha contra la enfermedad.

1.1.2. Esquema actancial de María



1.2. Onomástica

L. Sptizer (1970:19) define el concepto onomástico como sigue: «el nombre es de alguna manera el imperativo categórico del personaje».³

³ Nuestra traducción : « Le nom est en quelque sorte l’impératif catégorique du personnage».

La protagonista tiene un rol esencial, y un carácter epónimo porque se le atribuye el título de la obra, de modo que la define y la anuncia.

El título epónimo tiene una función preliminar, porque ofrece una significación anticipada, por lo cual aparece como el más llamativo, de tal modo que siempre introduce lo que se dará a continuación. En general, el título epónimo es el programado de la lectura.

1.2.1. La obra *Marianela*

En la obra *Marianela* se menciona el nombre de la protagonista por primera vez a través del personaje Pablo, sin duda, el nombre aparece transformado “Nela”. Esa modificación es debida al tipo de relación que tienen los dos personajes Pablo y Marianela. El autor utiliza este detalla para mostrarnos el grado de confianza y de amistad que tienen los personajes:

.Nela –Nela [...] La Nela es una muchacha que me acompaña, es mi lazarillo (645).

Se puede notar el uso del artículo definido que antepone el nombre “la Nela”, lo que afirma, primero el grado de aproximada entre ellos. Segundo, la adscripción del personaje a la clase popular.

En el tercer capítulo Marianela habla del origen de su nombre:

-Mi madre se llamaba la señá María Canela, pero la decían Nela, Dicen que este es nombre de perra. Yo me llamo María.
-Mariquita.
-María Nela me llaman, y también la hija de la Canela. Unos me dicen Marianela, y otros nada más que Nela (655).

A partir de este párrafo se alude a la importancia de la herencia. Sobre todo el pasado que vuelve a arrastrar lo que ofrece el presente. En este caso, la protagonista es identificada a lo largo de la historia a partir del nombre de su madre “María Cenala”. Es decir que es el pueblo que ha decidido imponer el nombre de la Nela.

Cabría preguntarse por el hecho de que el verdadero nombre de la protagonista es: Marianela. No obstante, a pesar que ese nombre es usado como título, nadie llama a

la heroína por su propio nombre, sabiendo que el nombre no es una categoría vacía, porque refleja un gran sentido. De hecho es un rasgo tan importante como el apellido porque los dos sirven de indicios de pertenencia a una determinada familia.

Pero ello se puede sintetizar que en el caso de la protagonista Marianela este detalle “el nombre” refleja un presentimiento de algo trágico. Eso justifica por el pasado trágico de la madre de la heroína, cuyo nombre reaparecerá a menudo para señalar un fin fatal. Por eso deducimos que el nombre, de este modo representa un recuerdo que anuncia lo trágico. En el último capítulo se puede apuntar el simbolismo irónico. Tal como lo podemos destacar del contenido del párrafo siguiente:

Fueron revueltos los libros parroquiales de villamojada, porque era preciso que después de muerta tuviera un nombre la que se había pasado sin él la vida, como lo prueba esta misma historia, donde se la nombra de distintos modos (793).

Es de apuntar que el pasaje tiene una visión simbólica llena de ironía. Eso se justifica por la acción en que los habitantes del pueblo pretenden ser humanos cuando deciden ofrecer a la protagonista un nombre y un apellido de los cuales fue privada durante su vida.

El autor alude a la tardía de la recuperación de los datos de pertenencia familiar para mostrar hasta qué punto la protagonista fue privada de su dignidad.

Recordemos que los personajes de la obra, que son los habitantes de la sociedad de Aldeacorba aparecen organizados según la pertenencia de las clases familiares. Se trata, pues, de una forma de apelación de un grupo étnico: Los Golfines, los Panaguilas, los Centenos. Sin embargo, en el caso de la protagonista, la ausencia del apellido separa y quita a Marianela de estas clases. Tal como lo menciona el narrador en la historia, Marianela posee después de su muerte un apellido de una familia noble y su nombre: María Téllez.

Como se ve la cuestión onomástica nos facilita la percepción a la hora de demostrar la naturaleza del personaje. En Marianela. Se puede observar claramente

cómo es percibida la protagonista por el personaje pablo, a demás por los habitantes de Aldeacorba.

No obstante, se manifiesta su insignificancia como persona al no tener un nombre propio. Se puede entender también cómo se perpetúa lo trágico de su ascendencia, y cómo vive unas consecuencias catastróficas. En consecuencia, su nombre aparece como una categoría con múltiples predicados: Nela, Mariquita, Canela etc.

Lo cual no da muchas informaciones sobre la naturaliza de su persona, y sobre la entidad del personaje.

1.2.2. La obra *María*

El autor ha escogido el nombre María, porque refleja unas connotaciones innatas de la protagonista. Como es sabido María tiene significaciones religiosas. En concreto, el nombre indica fielmente la naturaleza de la heroína.

María es frecuentemente denominada o identificada con las figuras religiosas: La virgen, La virgen Santísima, La madre de Dios, Nuestra señora, Santa María. De todo eso se infiere que María es una mujer llena de pureza y castidad:

Soñé que María era ya mi esposa—este castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma—Vestía un traje blanco y vaporoso, y llevaba un delantal azul como si hubiera sido formado de un jirón de cielo (304).

Tanto la apariencia como el alma de la protagonista muestran que ella contiene la grandeza del nombre.

María se identifica con la madre de Dios, porque ella es virgen pero al mismo tiempo tiene un instinto de maternidad. Aparece en la novela a menudo acompañada por el niño en su regazo:

- tomó el niño en su regazo (17).
-Se escurrió poco a poco de mis rodillas, y se le acercó tratando de descubrirle el rostro [...]. Y abrazándose de la cintura recostó la cabeza en su regazo (138).

María es el prototipo de la mujer ideal. Ella se ve siempre sumisa y obediente, lo que le da un carácter de castidad:

-Aquella bella imagen de la virgen que tanto se le parecía (172).

-María [...] esa sonrisa hoyuelada era la de niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael (18).

María es descrita como una mujer perfecta. Lo que le da un lado seductivo y un orgullo por la apariencia que tiene:

Revelaba todo el orgullo, no abatido de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana (20).

Este ejemplo basta para configurar el personaje María. En suma, la protagonista tiene un origen noble. Eso se justifica por la frase: el orgullo de nuestra raza. Por otro lado, es configurada como una persona inocente. Además es una persona llena de fe católica:

-El alma de aquella mujer tan seductora, en medio de su inocencia (39).

-Ella, tan cristiana y tan llena de fe (39).

Esas afirmaciones justifican que el nombre no es escogido al azar, sino que tiene un significado simbólico y una larga historia atrás.

1.3. El espacio como configurador

Cuando se refiere a un personaje, se alude en general tanto a aspectos narratológicos, como aspectos temáticos.

Hay que precisar que el personaje se crea a través de muchos elementos externos, tal como el espacio donde vive. Se trata sin duda del universo que lo rodea. Por otra parte lo narratológico, del cual se percibe su modo de ser. Esto se estudia a partir de monólogos interiores, o diálogos que demuestran la visión que tienen los demás de él. Además de la omnisciencia narrativa etc.

Para definir el perfil del personaje, conviene estudiar muchos aspectos. En primer lugar, se debe abordar la categoría del espacio, que es el más revelado de la creación del personaje.

De hecho, el medio ambiente es significativo del carácter humano. Es el revelador de los seres y de las cosas escondidas. Los simbolistas lo afirman igual que muchos autores que ponen en manifiesto los datos necesarios sobre el espíritu humano y el modo de vida cotidiano de las personas. Hay que agregar que para los críticos del siglo XIX el personaje se descubre a partir de su medio ambiente:

La realidad material no es más que una proyección de la
realidad espiritual ⁴

Por lo tanto, el medio es significativo del carácter humano y es revelador de los seres y de las cosas escondidas. Los simbolistas lo afirman. Igual que muchos autores que ponen en manifiesto muchas informaciones sobre el espíritu humano y el modo de vida cotidiano de las personas.

Para los críticos de la literatura del siglo XIX, el personaje novelesco se descubre a partir de su medio ambiente.

El espacio por su parte adquiere una dimensión simbólica de primer orden. En algunas ocasiones se convierte el espacio en un personaje, entonces, se puede oprimir totalmente al individuo que lo habita.

En otras ocasiones aparece como un lugar anunciador de las peores tragedias. Y en algunos momentos nos habla de unos rasgos esenciales del personaje.

1.3.1. Los espacios de Marianela

En la obra se distinguen dos espacios que resaltan una contrariedad por una parte, y una correlación con la esencia de los seres que los habitan por otra. El primero es un espacio natural. Éste es representado por el Bosque Saladero, las Minas, La Trascava y la Sima la Terrible.

⁴ . Citado por Guy Michaud (1947: 95). Nuestra traducción: «La réalité matérielle n'est que la projection analogique de la réalité spirituelle».

El segundo es el espacio donde habitan los personajes del pueblo Aldeacorba. En pocas palabras, los dos participan en el perfil psicológica del personaje Marianela.

a. Espacio externo

Marianela se encuentra en muchos espacios sola. Entonces se puede observar claramente cómo se refugia en el bosque, y como la soledad se convierte en una vieja compañera que va poco a poco conformando su carácter.

A partir del bosque que es considerado como un espacio libre, Marianela exterioriza sus sentimientos escondidos y lo que siente realmente en sus adentros.

Uno de los lugares abiertos, es el bosque de Saldeoro. Lo podemos describir como un lugar de libertad que enmarca las ensoñaciones de la Nela. De tal manera que es el lugar más cómodo en que la protagonista genera sus ilusiones y sus fantasías. Asimismo practica su fe cristiana. Es también el lugar que nos la presenta tal como es, es decir una mujer espontánea con un carácter asilvestrado por lo salvaje que refleja su apariencia. A partir de esta dimensión espacial la chica manifiesta sus confesiones más íntimas. Cabe señalar que el espacio natural favorece el espíritu religioso profesado por la protagonista misma:

Halla una tregua a las congojosas batallas de su alma en la madre soledad que tanto había contribuido a la formación de su carácter, y en contemplar las hermosuras de la naturaleza. Medio fácil de comunicar su pensamiento con la divinidad. Las nubes del cielo y las flores de la tierra hacían en su espíritu efecto igual al que hacen en otros la pompa de los altares la elocuencia de los oradores cristianas y las lecturas de sutiles conceptos místicos. En la soledad del campo pensaba ella y decía mil cosas, sin sospechar que eran oraciones (191-192).

Podemos notar como Marianela emana soledad, por lo cual le resulta fácil adentrarse en la naturaleza como si estuviera dentro de una iglesia buscando consuelo. Así que se ve entera, totalizadora y muy natural.

En torno de la conexión establecida, el espacio se considera como perfilador del personaje, se puede hablar de la naturaleza y su función a lo largo del tríptico: Los tres capítulos VI: Tonterías, capítulos VII: mas tonterías y capítulos VIII: prosiguen las tonterías. Por lo tanto, el espacio es un correlato del sentir de los amantes: pablo y Marianela. El bosque aparece como un lugar maravilloso, fantástico y una representación de lo amoroso que se está viviendo la pareja:

Detuvieran se entre un grupo de nogales viejos, cuyos troncos y raíces formaban en el suelo una serie de escalones, con musgosos huecos y recortes tan apropiado para sentarse, que el arte no lo hiciera mejor desde lo alto del bosque corría un hilo de agua saltando de piedra en piedra. Hasta dar con su fatigada cuerpo en un estaquillo. En frente [...] grandioso panorama de verdes colinas pobladas de bosques [...] en último término. Dejaban ver en un largo segmento el azul purísimo del mar (119).

A partir del lugar, se refleja el temperamento del personaje Marianela, y como se siente a gusto, siempre que se ve en compañía de Pablo, la descripción se hace de forma muy bonita y agradable:

Pablo y Marianela salieron al campo con choto [...]
Nela dijo a pablo, hoy está el día muy hermoso, el aire que corre es muy suave y fresco, y el sol calienta sin quemar (675).

Si bien es cierto, que el mismo espacio que funciona como un lugar maravilloso también funciona como previsor, y un elemento anticipatorio de la inminencia de algo trágico. Es lo que se puede observar en el tercer capítulo del mismo tríptico, donde el mismo espacio empieza a convertirse en un espacio desagradable y destemplado. Sin duda, esa situación refleja el estado de ánimo del personaje,

En efecto a partir del espacio se predicen las terribles consecuencias que la recuperación de la vista de pablo afecta en Marianela. De tal modo que ella afirma que preferiría que no hubiese luz para seguir ocultando su fealdad a su amante.

Pablo y su guía salieron de la casa a la misma hora del anterior, mas como estaba encapotad el cielo y soplaba un airecillo molesto que amenazaba convertirse en vendaval, decidieron que su paseo no fuera largo[...]Hoy está feo el día[...]Valiera mas que no hubiese día, y que fueron noche siempre (129).

El espacio tiene un carácter simbólico, de esta manera Galdós nos presenta una geografía moral, es decir que se trata de lugares que reflejan un estado de ánimo. Se infiere que eso se aplica sobre todos los espacios de la obra: La Terrible, Aldeacorba, Villafangosa, Socartes.

Marianela se considera como una persona animista porque cree en la existencia espiritual. Recordemos que para la protagonista la naturaleza es reflejo de una presencia divina, Al contrario su amante pablo tiene una visión racional, redacta lo que se aprende de los estudios. Lo que da visiones oponentes de los dos lados. Los siguientes diálogos bastan para ilustrar la diferencia de los puntos de vistas y de las percepciones entre los dos protagonistas. Pablo actúa como sigue:

Pues la flores dijo el ciego, algo confundido acercándoseles a su rostro [...] unas como sonrisillas que echa la tierra La verdad no se mucho del reino vegetal (683).

Al contrario Marianela tiene otro tipo de percepción que se resume en lo que sigue:

-Madre divinísima, que poca ciencia exclamó María, acariciando las manos de su amigo. Las flores son las estrellas de la tierra.
 -Vaya un disparate. y las estrellas. ¿Qué son?
 - Las estrellas son las miradas de los que se han ido al cielo.
 - Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al cielo afirmó con entera convicción los muertos son enterrados sin echar una miradilla a la tierra. Echan de sí una cosa que sube en forma y manera de flor (116).

Marianela tiene una gran imaginación y un conocimiento instintivo del mundo. Su visión, pues es muy ingenua por ausencia de formación.

Indicamos asimismo que el espacio no sólo revela la parte de la psicología imaginativa de la heroína pero también trata de dar a conocer su realidad.

Las minas Trascava y la Sima la Terrible son espacios tristes, representativos del llanto ? puesto que allí se suicidó la madre de la protagonista.

La Trascava es el espacio de las minas. Es un lugar de obra. Entonces, aparece como un lugar en el que se describe el trabajo duro de los mineros. No obstante, Marianela no pertenece a este ámbito, porque no tiene ningún oficio. Recordemos que ella no tiene rango social y es considerada como un animal.

Por el contrario, la protagonista aparece en el principio de la obra en ese lugar subterráneo de las minas .que es un espacio confuso en que es difícil encontrar la salida. .Uno de los detalles que remarcan la perspectiva animista de la protagonista es cuando

aparece por primera vez mediante su voz permaneciendo anónima hasta que pablo la presente al final del capítulo indicando su función principal la de lazarrillo.

Hay que subrayar que la protagonista posee un concepto muy aparente de la muerte. El lugar la Trascava forma parte de la faceta oculta del pasado negro de Marianela. La Trascava se considera como el espacio de la muerte. Marianela le narra al médico el trágico final que sufrió su madre:

- Y tu madre se fue
- se fue a un agujero muy grande que hay allá arriba [...]y se meció dentro.
- [...]supongo que no ha vuelto a salir.
- No, señor –replico la chiquilla con naturalidad –allí dentro está (90).

La madre de la Nela tuvo su fin en la Trascava. Marianela lo considera como un lugar transitorio hasta la muerte:

- Allí esta mi madre –le fue respondiendo de una manera hosca.
- Tu madre ha muerte. ¿tú no sabes, que los que se han muerto están en otro mundo?
- Esta allí —afirmó Nela— con aplomo volviendo tristemente sus ojos al punto indicado (205).

De estas evidencias, se puede observar cómo el espacio de la naturaleza puede ser la clave que permite descifrar el pasado de Marianela, y reunir todas las escenas de mayor dramatismo que sufre la protagonista. El recuerdo de la muerte de su madre, la noticia de la curación de pablo, su intento de suicidio, la revelación de Teodoro y otras escenas. A partir de esos elementos se da a conocer a la Nela y su persona auténtica

b.Espacio doméstico

El espacio nos revela también la esencia de sus habitantes. Los personajes pueden habitar en un espacio ideal algunas veces, y sufrir en un espacio incómodo otras más. Galdós nos presenta un espacio antitético a partir del cual se puede denotar una oposición entre los personajes.

Aldeacorba es el espacio de la burguesía rural enriquecida en que se ubica la familia de los Penáguilas; una clase acomodada. La figura más autoritaria está marcada por el padre de Pablo, llamado Francisco Penáguilas.

Es el que interviene insistiendo que su hijo recupere la vista. Esta mediatización tiene intenciones materializadas. Ya que el padre quiere completar la imagen de un espacio burgués a través del matrimonio de su hijo con la rica Florentina. Así que la unión de las dos clases burguesas después de la recuperación visual de Pablo, se considera como un acto mercantilizado. Este materialismo flagrante choca con los principios de Marianela.

Se trata, pues, de un espacio moral convencional, que pertenece al convenio de unas ciertas categorías sociales de las cuales un individuo como Marianela huye constantemente. Es un espacio lleno de significaciones negativas, de actos de hipocresía y de apariencias sociales.

Tal como se nota en la obra, Aldeacorba es, en principio, un espacio de burguesía. No obstante, el pueblo se convierte al final en una unidad especial que tiene como proyecto el de domesticar a la protagonista Marianela. Hay que precisar que la protagonista vivió en un espacio salvaje “el bosque”.

Eso se argumenta cuando Florentina se compromete de salvar a la Nela, e integrarla con los miembros burgueses. Proponiendo sacar a la Nela de la ceguera al culto. Lo cual contrapone a los principios de la Nela.

En el siguiente monólogo Florentina se confiesa a la Virgen y le da una promesa de rescatar a la Nela. Florentina desea que la protagonista viva en un espacio domesticado:

[...] dándole todo lo necesario para que pueda olvidar completamente su pobreza, haciéndole enteramente igual a mí por las comodidades y el bienestar de la vida (741).

Volviendo la mirada hacia la familia Penáguilas, cabría destacar los conceptos que muestran el bienestar y la confortabilidad que se emanan de su vida. Se trata, sin duda, de características propias de una clase dominante en Aldea. En el siguiente pasaje se hace una descripción del espacio que posee Francisco Penáguilas. El autor nos ofrece

mucho detalle sobre el hermoso edificio. Mientras tanto se antropomorfiza el espacio, es decir que se hace una relación entre el personaje y el lugar:

La primera que se encontraba era una primorosa vivienda infanzona, grande, salida, alegre, restaurada, y pintada recientemente, con cortafuegos de piedra, aleros labrados y ancho escudo circundado de follaje granítico. Antes faltara en ella el escudo que la parra, cuyo sarmientos, cargados de hoja, parecían un bigote que aquella tenía en el lugar correspondiente a su cara, siendo dos ventanas los ojos, el escudo la nariz y el largo balcón la boca, siempre riendo. Para que la personificación fuera completa, salía del balcón una viga destinada a sujetar la cuerda de tender ropa y con tal accesorio, la casa con rostro estaba fumándose un cigarrero puro. Su tejado era en figura de gorra de cartel. Y tenía una ventana de buhardilla que parecía una borla. No era preciso ser fisonomista para comprender que aquella casa respiraba paz, bienestar y una conciencia tranquila (671).

Contrariamente a la vida ideal que tienen las familias burguesas, se destaca un espacio miserable referido a la casa de los Centenos en donde habita Marianela.

La Nela se dirigió a la casa que está detrás de los talleres de maquinaria y junto a las cuadras donde rumiaban, pausada y gravemente, las sesenta mulas del establecimiento. Era la morada [...] si bien nada elegante ni aun cómoda. Baja de techo, pequeña para albergar en sus tres piezas a los esposos Centeno, a los cuatro hijos de los esposos Centeno, al gato de los esposos Centeno, y por añadidura a la Nela (658).

Marianela casi no tiene sitio en la vivienda de los Centeno. Mediante este ejemplo, se puede llegar a entender que Marianela prefiere vivir de manera salvaje en la naturaleza, es decir que el alojamiento en las minas Trascava y el bosque le ayuda a sentirse más identificada y útil:

Nela, durante largos años de su residencia allí, había ocupado distintos rincones, pasado de uno a otro conforme lo exigía la instalación de mil objetos que no servían sino para robar a los seres vivos el último pedazo de suelo habitable (95).

Como vemos se puede concluir que el espacio lleva un papel muy importante en la configuración de la identidad del personaje. La configuración del personaje Marianela se define más a través de un tratamiento simbólico.

Por lo tanto, el bosque y la naturaleza dan a conocer los rasgos determinados de Marianela. A partir de una serie de datos que nos ofrece el espacio de la protagonista, se puede descubrir sus peculiaridades tal como su imaginación, su libertad, su carácter filosófico frente a la categoría burguesa de Aldeacorba.

1.3.2. Los espacios de María

a. Espacio exterior

En primer lugar, hay que señalar que Efraín forma parte del universo caucano, mientras tanto, dentro de la novela se presenta como un judío de origen, de padres convertidos al cristianismo. Por lo cual, se ilustran algunos sentimientos melancólicos de tierra. Así también se nota una búsqueda de la descripción de la naturaleza y una exaltación de una naturaleza grandiosa. El narrador Jorge Isaacs evoca la pérdida de los amores infantiles. Y a pesar de no ser perteneciente al espacio geográfico en la historia, nos comparte su gran amor a la naturaleza virgen del mundo americano, ya que la historia del amor se ubica dentro de este espacio natural. Hay que mencionar que a partir de la heroína y el personaje Efraín inscribe la contraposición entre la civilización europea y la naturaleza americana.

Al ubicar el idilio de Efraín y María en un espacio que aun después de la muerte de la heroína sigue siendo la dimensión espacial favorita del narrador.

En el mismo momento se hace una proyección trágica sobre el valle del Cauca, el único referente espacial para evocar unos recuerdos de la protagonista después de su muerte:

Estaba nudo ante tanta belleza, cuyo recuerdo había creído conservar en la memoria porque algunas de mis estrofas admiradas por mis discípulos, tenían de ella pálidas tintas. Cuando en un salón de baile, inundado de luz, lleno de melodías voluptuosas, de armonía mil mezcladas[...]encontramos aquellas con quien hemos soñado a los diez y ocho años, y una mirada fugitiva suya quemó nuestra frente [...]nuestra voz es importante, nuestros oídos no escuchan ya la suya, nuestras miradas no pueden seguirla, pero cuando refresca la mente vuelve ella a la memoria [...]así el cielo, los horizontes, las pampas y las cumbres del Cauca, hacen enmudecer a quien los contempla. Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y contadas: es necesario que vuelvan al alma empalidecidas por la memoria infiel (57).

Notamos que la configuración de María se hace a partir de la contemplación del espacio natural, y una memoria que devuelve la vivencia de María.

A partir del viaje Efraín regresado recientemente de Europa se evoca lo bucólico, es decir que se idealiza el campo y la vida rural del valle caucano. Se trata bien de una configuración de imágenes de espacios referidos en general al orden de la naturaleza virgen. Al mismo tiempo los paisajes son identificados de forma continua con la belleza de María y por su ausencia.

En la obra María se idealiza el arte popular, recordemos que el propósito del autor es ofrecer una configuración de una sociedad rural que habita un espacio natural y civilizado. En efecto, se infiere que la protagonista María ha crecido en un ambiente muy particular:

En la madrugada del sábado próximo se casaron Bruno y Remigio, esta noche a las siete montamos mi padre y yo para ir al baile cuya música empezábamos a oír, cuando llegamos Julián, el esclavo capitán de la cuadrilla, salió a tomarnos el estribo y a recibir nuestros caballos. Estaba lujosa en su vestido de domingo, y le pendía de la cintura el largo machete de guarnición plateado, insignia de su empleo. una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella habían la rodeado de tarimas, en una araña de madera suspendida de una de las vigas, daba vuelta media docena de luces: los músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y manumisos ,ocupan una de las puertas [...]las finas voces de los negritas entonaban los bambucos con maestría tal había en sus cantos tan sentida combinación, alegres y ligeros acordes , los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, que el más culto diletante hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje (22).

Como se nota el narrador no sólo habla del personaje natural pero también hace referencia al lujo urbano. Se trata así de las mejores tradiciones rurales que cumplen un cierto desarrollo y civilización en comparación con las tradiciones urbanas.

El autor ha podido captar la elegancia de tanto el personaje como su entorno. Además selecciona del espacio de la selva tanto las partes panorámicas como las peligrosas. Sin duda, en este medio especular nos presenta una visión de costumbres de unos grupos étnicos que convienen dentro de un ámbito desarrollado y lujoso.

La belleza de la naturaleza es siempre liada a la hermosura y la feminidad de María. Por eso, tanto el espacio exterior como la protagonista se idealizan.

Por otra parte hay que agregar el miedo que se manifiesta en la selva. En muchas páginas del libro, el autor se expresa a partir de espacios oscuros y de lugares salvajes. En concreto, todo respira soledad en la selva gigantesca, que está llena de los peligros y de la tristeza de sus habitantes:

Cuando nos acercamos a la ribera, el horizonte se había ya entenebrecido: olas negras, tersas y silenciosas pasaban meciéndonos para perderse de nuevo en la oscuridad; luciérnagas sin número revoloteaban sobre el crespón rumoroso de las selvas de las orillas (267).

Este ejemplo indica que la selva es indicador de una tragedia. Se describe como si fuera una persona que está de luto. El color que reina es, sin duda el negro o los colores oscuros.

En suma se refiere a un espacio que refleja la realidad trágica de la heroína María. La descripción del medio natural expresa la misma situación transitoria por la que pasó la heroína. Cada detalle que se hace sobre el ambiente es de manera u otra relacionado con su estado anímico:

Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido. Bella como María, bella y transitoria como fue esta para mí [...].

María es configurada como una doncella hermosa pero desesperada incapaz de vencer los obstáculos.

Se trata, pues, de una simbiosis entre el espacio y la protagonista, es decir un asociación continua entre María como un ser humano y el espacio exterior.

Efectivamente, los dos elementos se ven siempre conectados reflejando una vida en común. Carvajal (1967) la denomina: «encarnación misteriosa del paisaje» con referencia a la identificación de María con la naturaleza.

Eso se justifica también cuando Efraín se siente en la orillas del río. Ahí su felicidad le parece pasajera tal como el corriente del agua que está en marcha continua:

Sentado en la orilla del río veía sus corrientes a mis pies, pensando en las buenas gentes a quienes mi despedida acababa de hacer derramar tantas lágrimas, y dejaba gotear las mías sobre las ondas que huían de mí como los días felices de aquellos seis meses (254).

El espacio es una presencia física que refleja el estado tanto de Efraín y los habitantes como de María. En general, el narrador efectúa un mantenimiento de un diálogo telepático con la naturaleza en momentos de felicidad y de desconsuelo.

Indicamos asimismo que los ríos el Amaine y en Nima se asocian a la enfermedad de María. Cuando Efraín sale a buscar el médico, cruza el río el Amaine. Y en vez de escuchar un ruido del transcurso habitual del agua, oye un ruido confuso que alude a un sentimiento de inquietud. Lo podemos ver en este ejemplo:

Sólo el canto de los guríes y el rumor del río turbaban el silencio de las selvas. Mi corazón iba diciendo adiós a cada unos de estos sitios (254).

Por otra parte las ondas del Nima le parecen despejadas, espaciosas, claras, modestas. Éstas son características que representar a la heroína:

Humildes, diáfanos y tersas (44).

Este ritmo de la identificación permanece hasta los últimos capítulos.

Por ejemplo en el capítulo XXXIX el autor aplica una importante gama de colores, tal como el azul color del cielo, así que el uso de una serie de colores pálidas, referidos al paisaje del valle y otros colores fuertes como el rojo, amarillo y negro para el describir la salva todo simboliza María .hasta el rápido y violento el rio Dagua es símbolo de la muerte de la heroína, porque conduce a Efraín a la región de los muertos:

Descendí a las anchas vegas del río, donde acercándose a las llanuras es menos impetuoso [...] donde parece decir en murmullos sus últimos adioses a la soledad; y al fin lejos, muy lejos, en la pampa azul, donde aquel momento el sol al esconderse tornasolaba la púrpura y oro su manto undoso [...] donde la selva de una y otra orilla se enlazaban formando pabellones misteriosos [...] haciéndome oír su silbido siniestro (177).

Cabe precisar que la narración mantiene este ritmo de descripciones tristes en la medida que la enfermedad de la protagonista se complica con el paso de los días. Lo que explica que el autor intensifica sus descripciones melancólicas según el agravamiento del estado de la heroína.

b. espacio doméstico

María es una criatura soñada dentro un espacio muy elegante parecido al castillo. Todos los cuadros interiores están pintados de forma curiosa, dotados de mucha sencillez y nobleza por un lado, y de un buen gusto y distinción por otro.

En el capítulo LXIV, María se describe a partir de un poema de amor como si fuera una hermosa princesa:

He soñada feliz que a tu morada
Llevo me en alta noche amor vehemente
Creí aspirar el delicioso ambiente
De moribunda lámpara velada
Sobre muelles cojines reclinada
Dormir fingías voluptuosamente,
La caballera de ébano luciente
Sobre el níveo ropaje destrenzada (266).

Llama la atención las presentes tradiciones francesas que aparecen a partir de la descripción de los espacios de la casa, tal como: el uso de la sortija, las flores, el guarda pelo, el pañuelo. En el ejemplo siguiente María entrega a Emma, la hermana de Efraín todos los regalos que recuerdan su amor con Efraín:

[...]En el cofrecito en que tengo sus cartas y las flores secas, este guardapelo donde están sus cabellos y los de mi madre; esta sortija que puso en mi mano en víspera de su viaje; y en mi delantal azul envolverás mis trenzas [...] (296).

Cabe señalar que el narrador establece una relación entre las flores como objetos de decoración de la casa y María como una bella adolescente que se dedica a las faenas de casa. El uso de las rosas azucenas que se ven coloradas bajo la ventana del cuarto de María indica su belleza natural, y eso por el olor agradable y la blancura de esta especie de planta. Igual se usa el término azucenas para referirse a personas calificadas por su pureza o blancura⁵:

⁵ Según la versión digital del DRAE: <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>. las azucenas es una planta de familia de las liliáceas con un bulbo del que nacen varias hojas largas, estrechas. Consultado el: 12/02/2017.

[...] encontraste aquí el ramillete de azucenas [...] cada azucena que nazca aquí será un castigo cruel por un solo momento de duda [...] vamos a sembrar tus azucenas lejos de este sitio [...] ¿Te gustaría encontrar en cada carta mía que recibas, un pedacito de las azucenas que dé? (213-214).

Las azucenas reflejan la castidad y la bondad de María. En muchas ocasiones María perfuma el baño de su amante con flores:

Sobrenadaban en el agua muchísimas flores rosas; era un baño oriental y estaba perfumado con las flores que en la mañana había recogido (20).

Muchas veces figuran escenas en que los protagonistas se ven rodeados por un ambiente florido, sobre todo el jardín y el huerto:

Retozaba a mi alrededor, recogiendo flores que ponía en su delantal para venir después a mostrármelas...dejándome escoger las más bellas para mi cuarto [...] ayudábale yo a regar sus eras predilectas, para lo cual se recogía las mangas dejando ver sus brazos, sin advertir que tan hermosas me parecían, nos sentábamos a la orilla del derrumbo, coronado de madreselvas, desde donde veíamos hervir y serpentear las corrientes del río (211).

Según el autor, el espacio natural es considerado como un lugar sagrado del amor, y un reflejo de la belleza y de la sensualidad de María. Las flores en particular recuerdan la mujer hermosa y atractiva.

El autor se evidencia en la identificación de la joven heroína con las flores. A este respecto escribe Mario Carvajal (1963: 211-219):

El paisaje vive y resplandece en la niña, a la que a cada instante vemos orlada del encanto de una criatura vegetal, como las azucenas de su huerto.

Queda muy claro el simbolismo que marca la sensualidad de María. Ésta se ve contemplada a menudo por parte de su amado Efraín. Si bien es cierto que el narrador la compara con flores. Se puede destacar las diferentes identificaciones que se realizan a partir de las descripciones de María:

Sus brazos deliciosamente torneados (25).
Sus hombros de nácar sonrosado (81).
Su garganta de tez de azucenas (11).
Sus manos blancas y perfumadas como las rosas de castilla (63).
Sus labios suaves como el terciopelo de los lirios (112).
Sus mejillas más frescas que las rosas (19.)

El personaje es muy sensible frente a la belleza de la naturaleza. Se nota esto a partir de su aprecio por las flores. En este ejemplo María sale a renovar flores de la mesa:

Había rozada las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules [...] las azahares llenaron mi estancia con su aroma tan luego como entreabrí la puerta [...] abrí la ventana, y divisé a María en una de las calles del jardín acompañado de Emma [...] llevaba una vasija de porcelana poco más blanca que los brazos que sostenían, la que iba llevando de rosas abiertas durante la noche (19).

El espacio doméstico tiene una relación directa con María. Dado que la protagonista se considera como una mujer de casa. El narrador realiza la mayoría de sus descripciones dentro del espacio interior que habita la heroína. Hay que recalcar que las flores son mencionando por primera vez en el primer capítulo:

Dábamnos y la vuelta a una de las colinas...volví la vista hacia la casa buscando uno de tantos seres queridos María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre (14).

Relacionado con la misma idea afirma Walker⁶ en uno de sus artículos: « ya en las primeras páginas en escritor sutilmente vincula la poética figura con el paisaje».

⁶ Citado sin ref. por Valerie Masson de Gómez (1971: 54).

Por otra parte los personajes aparece en de una comunidad que tiene una costumbre muy civilizada. Lo podemos notar claramente cuando se intercambian las sortijas entre María y Efraín, lo que indica el signo de legitimidad de la promesa. Lo que refleja un hecho muy moderno:

-Esto—respondí, sacándole del dedo anular de la mano izquierda una sortija en la cual estaban grabadas las dos iniciales de los nombres de sus padres.

-¿Para usarla tú? Como no usas sortijas, no te la había ofrecido.

-Te la devolveré el día de nuestras bodas (221).

Como complemento damos como ejemplo el uso de los pañuelos perfumados de María cada noche:

Acostumbraba bañarme todos los días con agua de Colonia
(131).

Se trata de una costumbre de una mujer con cierto glamur, lo que quiere decir que la protagonista emana feminidad y encanto sensual.

Asimismo María ofrece a Efraín un bucle de su cabello, y le pide un mechón de su pelo para conservarlo en su guardapelo:

-Aquello que me has prometido y no me has dado.

-¿Qué será? ¿Crearás que no me acuerdo?

-¿No? ¿Y los cabellos? (135).

Estas evidencias mencionan el grado del progreso de las costumbres sociales donde ha crecido el personaje María. De tal moda que el avance social que refleja esta familia se parece mucho al modo de vida en europea. Ya que presenta un modelo de la clase señorial con respecto a la nobleza colombiana de las décadas de independencia.

Existen tres espacios internos: “La hacienda del Valle” “La Rita” y “La Manuelita”. Se trata de los edificios que posee el padre, es decir: las fábricas:

Una costosa y bella fábrica de azúcar, muchas fanegadas de caña para abastecerla, extensas dehesas con ganado vacuno y caballar, buenos cebaderos y una lujosa casa de habitación, constituían lo más notable de sus haciendas de Tierra Caliente (20).

Con el objeto de poner de relieve la configuración de María resulta más conveniente centrarse en la dimensión especial familiar, es decir la hacienda llamada “El Paraíso”. Porque es el lugar donde vive la heroína, del cual el narrador realiza un detallismo descriptivo hecho de manera muy pintoresca. En suma, las flores, el jardín, el huerto, el idílico Valle del Cauca, son motivos configuradores de su feminidad.

En definitiva se puede resumir que se ha estudiado a menudo el papel de la naturaleza como un personaje en el género romántico. En María la protagonista cumple esta función antropomórfica, es decir que atribuye muchas de sus cualidades al espacio que lo rodea. De hecho se genera un inverso entre personaje-espacio, hasta que se convierte ella misma en naturaleza.

C. Enrique Pupo Walker (1971: 45-59), en su artículo, *Relaciones internas entre la poesía y la novela de Jorge Isaac* dice:

Desde el comienzo de la novela, María se ve envuelta en compleja simbiosis artística con la naturaleza. Isaacs multiplica los lazos que unen la heroína al paisaje, para luego, en cuidadosa progresión simbólica, llevar el personaje a la categoría de mujer- flor la figura de María, envuelta en la fantasía artística, vive como flores.

Mediante una evocación continua de imágenes especiales, se establece un vínculo entre la mujer y su medio ambiente. Desde una perspectiva simbólica, el autor ha cumplido la función de enlazar la mujer con elementos naturales. Con el fin de representar su belleza, sobresale una sensibilidad constante del autor frente al encanto de la protagonista. Por otro lado, se manifiesta una inquietud revelada por Efraín mismo a causa del miedo de la Selva y la enfermedad de su amada.

Conclusión

Sin embargo, los autores proceden a la elaboración de sus obras *Marianela* y *María* con mucha capacidad de creación. Lo que explica sus genios que se manifiestan con respeto a lo real y coherente. A este respecto afirma Todorov (1991:40): « la coherencia interna y no la conformidad a una regla externa es lo que asegura el éxito de la obra».

Se deduce de estas confirmaciones que tanto la estructura interna como la externa van juntas. Así que las dos han de adecuarse. En suma, es necesario que la obra tenga una estructura coherente.

Vinculado a la configuración del personaje femenino, hay que subrayar, que el personaje no puede ser configurado de forma independiente. Por ello, recordemos que hay muchos aspectos que contribuyen para perfilarlo. En resumen, indicamos que tanto la dimensión espacial como la temporalidad cooperan con la configuración.

La parte de la configuración de los personajes nos ha permitido trazar el retrato psicológico de los personajes femeninos. El perfil de las heroínas distingue sus caracteres. En concreto *Marianela* y *María* se diferencian porque cada una pertenece a un cierto universo. No obstante el medio natural las reúne. Dicho de otro modo, las heroínas manifiestan las circunstancias trágicas que conllevan a partir de una naturaleza inquietante. Se trata de un espacio maravilloso como sus almas y al mismo tiempo peligroso, miedoso y oscuro adecuado a lo trágico que emana sus historias.

Parte III: La imagen de la mujer

Capítulo I: El retrato pictórico de la mujer

Introducción

En comparación con los siglos anteriores. El siglo XIX es el más conocido por la explotación de la imagen y precisamente la imagen femenina. A partir de este período, se puede observar otro pensamiento y una ideología muy evolucionada. En esta época, la mujer se convierte en un símbolo.

En la literatura, los autores empiezan a generar distintos modelos de la mujer. Sin duda, al centrar nuestra atención hacia el panorama literario de estos siglos se puede destacar claramente el carácter artístico de esta figura.

Sin embargo, se ha hablado tanto de la caracterización literaria de los románticos y de los realistas que por un lado siempre se quedan aún ocultos los valores simbólicos que representa la mujer dentro de la ficción.

Sin duda, queda clara la función comunicativa que lleva a cabo lo visualidad que refleja de la mujer. Al respecto, dice Josefina Bueno Alonso (1995:6):

Es porque la presencia de la mujer evoca que afirma; a través de ella se intenta comunicar lo inefable, y sobre todo se trata de dar a conocer el significado oculto de la persona.

Una vez que se ha comprobado lo propicio que lo práctico que contiene el imaginario plástico, lo pintado se insertó dentro de la estructura novelesca, formando así un terreno en que se encuentran unidas esas categorías: la literatura, la pintura y la escultura. Esa afirmación nos ayuda a bien entender esas creaciones de los textos interdisciplinarios. Afirma Josefina Bueno Alonso (1995:6):

Se trata bien de una relación estrecha entre los cuadros que el autor ha admirado y los libros que ha escrito.

Es cierto que el color tiene un uso muy importante en el universo novelesco, ya que el color tiene una cualidad visual por lo atractivo que ejerce dentro de la narración. Conocido como uno de los elementos esenciales del arte plástico, el color lleva un papel muy frecuente que suele ser simbólico.

Los personajes y los paisajes se aprovechan de las cualidades artísticas y simbólicas que el colorido lleva acabo. También hay que decir que la descripción de los protagonistas se considera útil siempre cuando el color le proporciona un valor u otro. Así que los personajes son determinados a partir del valor simbólico dado y reflejado por el color.

Según la antropología, el color tiene connotaciones, que la cultura nos transmite. Esta ciencia del hombre que desde mucho tiempo ha considerado el blanco como evocador de la pureza, la virginidad y la frescura. Igual que lo considera como un color relacionado con la salvación del hombre. En contario, el negro evoca la condena, la muerte, la caída hacia el infierno y el abismo.

Por otro lado, el rojo refleja un valor muy provocativo, es decir sexual. El rojo es similar al fuego, revela lo que experimenta el hombre en su interior cuando se siente apasionado. Durand¹ identifica la mujer como la luna, y explica que los ciclos menstruales de la mujer son correspondientes a los lunares. Así que color rojo corresponde al líquido menstrual que corresponde según la visión femenina al pecado.

El concepto del color en la novela se define como un rasgo de suma importancia para el escritor. El uso del color es imprescindible en el relato de una persona, sobre todo la mujer.

1. Imágenes de la mujer

Dentro de las literaturas occidentales se ha hablado tanto de la diversidad de la imagen del personaje femenino. Cuando unos hablaban de modelos, otros se planteaban otra denominación que es: Imagen.

Como es conocido, cuando se habla de feminidad se alude automáticamente al aspecto de la apariencia. Por lo tanto a partir del siglo XIX apareció una nueva cultura visual en la cual se han creado distintas imágenes de la mujer. Entonces, la imaginación masculina se basó en tres arquetipos conocidos por su originalidad:

El primero se refiere a la madona; que consiste en el modelo representativo de la virgen. El segundo es el de la seductora, relativo a la mujer que seduce y cautiva

¹Citado sin ref. por Josefina Bueno Alonso (1996: 40).

mediante su cautivo. Por último, se creó a la musa; se trata de una figura femenina divina que refleja la deidad o la diosa.

Estas tres figuras se encuentran en todas las culturas visuales tal como: la pintura, las ilustraciones, escultura y fotografía etc. Según los datos históricos, los tres modelos pudieron alcanzar una gran parte de la admiración hasta finales del siglo. No obstante, a partir de 1860, la mujer empezó a desempeñar otro tipo de modelo, que es: Madona, ángel o demonio.

La madona, fue una mujer que ha representado la pureza y la perfección. Al comparar una mujer a la moderna se evoca la hermosura pura y la mujer en la que se reúnen las cualidades de una virgen. Por lo tanto la mujer es idealizada, proporcionándole todas las características de la nobleza. No obstante, en estos siglos se puede distinguir entre dos polos extremos: La mujer madona y la mujer tentadora. Sin embargo la feminidad ha girado alrededor de esta oposición. Josefina Bueno Alonso (1995:6) lo afirma en estos términos:

A través de las imágenes de madonas o de mujeres tentadoras ha girado la feminidad de todo este siglo en torno a dos polos apuestos: uno normal, ordenado, reconfortante, el otro peligroso, seductor.

Esta afirmación explica que, por medio de la imagen de la madona se pretende explotar la virtud doméstica de la mujer, su importancia y su utilidad dentro de la vida. Al contrario la tentadora ha expuesto otro tipo de mujeres. Es decir que fueron algunos prototipos que se quedaron al margen. Son personas conocidas por personas desarraigadas, prostitutas, mujeres trabajadoras u obreras. Asimismo, las mujeres madonas aparecen a menudo felices, admirables y amadas mientras las otras se ven aisladas, castigadas y seres corrompidos conocidos por los vicios.

A lo largo de este período los intelectuales van poco a poco cambiando su pensamiento, al abrirse a una visión más curiosa, en la cual la mujer deja de ser únicamente una simple compañera natural del hombre. De este modo, se puede decir que la figura femenina, y en algún momento de la historia de la humanidad, causó el nacimiento de un nuevo culto inquietante y desesperado. Si bien es cierto que en la nueva cultura artística se reúnen los sufrimientos de la sociedad, y las circunstancias de

la crisis; no sólo de una nación pero de distintas naciones. Sin embargo, la mujer se alza hacia un nivel muy elevado, el del simbolismo.

En este siglo, muchos escritores en el occidente, se dejan llevar por una mujer soñada, conocida por su persona muy auténtico. Esto no se da solo en España, en los países de Europa sino también América Latina conoció nueva visión artística de la mujer.

En suma, la mujer llega a ocupar un lugar determinante de una heroína gozada de una gran fuerza que se impone dentro de la ficción. De hecho, las heroínas actúan como divinas en una parte, y como seres que buscan la pasión. Son mujeres que cumplen unas características concretas. Por ello, pueden ser buenas y son capaces de reflejar un carácter diabólico. Josefina Bueno Alonso (1995:9) dice:

Este podría ser el retrato de todas las protagonistas de *les diabolique* y dentro del imaginario que empieza a formarse a partir de 1860 hasta los primeros años del siglo XX. Dicha relación masoquista refleja al pie de la letra la guerra de sexos; si la mujer puede permitirse el franquear la línea del Bien y del Mal es porque está ejecutando su propia ley

De la citación posterior se desprende exponer un perfil de una mujer alejada de las mujeres de la carne y hueso. Es una mujer que puede tener mucho poder. Entonces, tanto en el mundo de la literatura como en las diferentes formas del arte— tal como la pintura— surge un retrato de una mujer sublime y de un personaje femenino en la que se identifica lo bíblico.

Estas protagonistas simbolizan la imagen de la superioridad femenina. Tal es el caso de los personajes bíblicos como María la virgen, Judit, Salomé, Dalida etc.

1.1. La obra plástica en los textos literarios

La pintura aparece claramente en los textos literarios. Son muchas las mujeres que han sido pintadas o esculpidas. Entonces lo plástico llega a ser un componente indispensable dentro de la ficción. Este nuevo código se integra dentro del texto literario con mucha perfección. Así que cuando se alude al personaje femenino, se utiliza el recurso pictórico en numerosas partes del texto, lo cual estimula y reproduce muchas

sensaciones aportadas por la imagen, o por el hecho de usar el componente pictórico como generador de escritura. Eso se explica cuando se mezcla lo plástico con el lenguaje, incursionando el personaje pictórico en algunos textos. En suma, esta forma de escribir es considerada como una técnica para enriquecer la descripción del personaje, ofreciéndole un toque artístico. También es una forma de ofrecer distintas lecturas a un texto.

Por otro lado, la referencia al cuadro o a la escultura viene a menudo relacionada con la descripción de la mujer y al complemento estético de esta última. Por lo tanto, casi todos los autores de la época llevan a cabo una labor parecida a la del pintor o del escultor. Cabe señalar que el siglo XIX es un siglo rico en exposiciones y museos, por lo cual el término *Tableau*² no sólo refleja una pintura, sino también se trata de un tipo de texto o de poema. Lo que afirma que tanto el trabajo artístico como el literario son actividades similares.

Ya que el novelista es un artista, porque cuando se procede a expresar la vida intenta siempre conseguir la belleza. Lo cita Barthes (1970:61) cuando explica que la descripción literaria es en general una vista:

Describir, es, pues, colocar el cuadro vacío que el autor realista transporta siempre con él, delante de una colección o un sin fin de objetos inaccesibles a la palabra[...] a fin de expresarse, y como un rito inicial, el escritor tiene que transformar antes lo real en objeto pintado (poner un cuadro) después del cual puede desenganchar este objeto. El tirar de su pintura: en una palabra describir (pintar) que no es referirse un lenguaje a un referente pero de un código a otro código³.

Barthes piensa que al realismo no consiste en copiar la realidad tal cual. No obstante, se trata de una copia pintada de la realidad. Lo que quiere decir que la realidad

² Véase Hamon. Ph (1996: 3-12).

³ Citado por Philippe Hamon (1991: 252). Nuestra traducción: « décrire, c'est donc placer la cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui, devant une collection ou un continu d'objets inaccesibles a la parole [...] pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré), après quoi il peut décrocher cet objets, tirer de sa peinture : en un mot le dé- peindre (ne réfère pas d'un langage a un référent mais d'un code a un autre code ».

reflejada es captada desde el punto de vista pictórico antes de que se someta al final a la palabra. Así que muchas descripciones de las mujeres se hacen a través del código artístico, es decir el código artístico.

Conviene recordar que el objetivo del estudio de la imagen es analizar la descripción que se ha hecho de ella a partir del código del arte, donde se habla a menudo de la réplica del cuerpo, es decir una copia exacta sacada de la mera realidad. Sin más, el proceso de la descripción se hace con la ayuda del referente pictórico. Así que la descripción queda dependiente a lo que el lenguaje puede ver. Por lo tanto, cuando se describe un elemento que sea un objeto o una persona, sólo conseguimos ver el cuadro aquello «Decible»⁴¹. Contrariamente a esto, el cuadro queda más propicio porque ofrece más detalles, dándonos la posibilidad de describir la sensación y la emoción que se pretende hacer sentir.

Durante la época clásica se ha notado que no se podía indicar fielmente la verdadera hermosura de la mujer. Tal como lo recalca Barthes (1970:40): «la belleza se ve, se admira, se pinta pero no se describe»⁵.

También Barbey d'Aurevilly⁶, lo afirma en una de sus citas refiriéndose a Balzac: « Ese pintor espantoso de naturaleza humana, de sociedad, de carácter, de historia[...]»⁷

El mismo Balzac alude a la necesidad de expresar la naturaleza más que hacer sólo una copia de ella, acercando el papel del escritor al del pintor: «La misión del arte no consiste en copiar la naturaleza, pero de expresarla ¡No eres un vil copiadador, pero un poeta»⁸.

⁴ Citado por Josefina Bueno Alonso (1995: 24). Es decir, lo que el escritor quiere que se mencione. De esta manera deja algunos vacíos significativos.

⁵Nuestra traducción : «la beauté se voit, s'admire, se peint mais ça ne se d'écrit pas»

⁶ Su nombre completo es Jules Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889) .Fue un escritor francés. Su obra representa una mezcla de romanticismo y catolicismo. Escribió 1300 artículos sobre temas literarios. Algunas de sus novelas y sus cuentos son memorables en su obra maestra Las diabólicas (1874).

⁷Citado por Josefina Bueno Alonso (1995: 24). Nuestra traducción : «Ce peintre effrayant de nature humaine, de société, de caractère, d'histoire [...]».

⁸ Citado por Josefina Bueno Alonso (1995: 24). Nuestra traducción : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète !».

A partir de estas afirmaciones, se puede notar claramente una constante referencia al cuadro. Esta función es denominada explicativa y simbólica, porque a través de ella se detalla más el personaje, que es dotado de unas características que sin la referencia al lenguaje pictórico sería bastante complicado transcribir con palabras. Hay que señalar que muchos escritores no eran grandes conocedores de la ciencia del arte, ni tampoco al recurso a la pintura o a la escultura.

Sin embargo esta nueva técnica de corte artístico ha podido aportar mucha riqueza a las obras. En este siglo se trato bien de los amadores de pintura, los cuales experimentaron la nueva sensación que se ha transportado al texto «Réverie de peinture»⁹.

En los textos realistas o románticos se puede encontrar fácilmente inserciones del código pictórico para describir a la heroína, sobre todo para los románticos que ilustran y representan la sublimidad del personaje. Por una parte, el discurso tiene como una misión el de evocar cada detalle con mucha perfección. Por otra parte el código artístico, que intenta crear la belleza de tal manera que se detecta un gran número de referencias a la pintura o a la escultura al describir a la mujer.

Hay que precisar que los autores aluden al componente pictórico cuando se realizan comparaciones entre la heroína y unas imágenes femeninas famosas o unas figuras históricas.

En suma al nombrar un referente visual, se facilita la tarea de reescribir las palabras con matices que aportan a la obra artística.

Para ello, se pinta y se reproduce a una mujer en toda su hermosura y su feminidad comportando todos los matices requeridos. Eso no solo para realizar un acto amoroso, pero a veces, se trata del placer de contemplar un bonito cuerpo de la mujer.

Se trata de corresponderse al modelo femenino y acudirse a los temas que ponen en evidencia el prototipo, o sea, el modelo de la belleza femenina.

Una de las razones es evocar la belleza con toda la pureza y la castidad de la virgen. Al citar un cuadro o un modelo en la obra se produce una relación dual entre el admirador y el objeto admirado. Si bien es cierto que la protagonista se idealiza

⁹ Citado por Berthier. Ph (1977:14). Nuestra traducción: «Ensueño de pintura».

mediante la nobleza que su modelo pintado le refleja. Es el caso de las heroínas cuando aparecen puras y celestes como la virgen. De ahí, se entiende el interés del autor cuando conjuga la belleza de naturaleza insistiendo en que la mujer se quede elevada al mango de la pureza y castidad a pesar de su atracción corporal.

En general el modelo corresponde a la madona, esta última es la más citada en este período; ella es una figura que actúa lejos de las acciones violentas de las pasiones, es la que recrea la paz interior y la divinidad.

La madona o la virgen tienen un rostro angélico, una belleza espiritual y una excelente seducción divina. Sin duda, son nociones usadas dentro de la ficción literaria a fin de que ésta comprenda una parte artística y otra religiosa.

Con respecto al arte pictórico, Gautier¹⁰ piensa que es muy importante el hecho de reproducir en la literatura lo plástico de las artes visuales. No sólo se trata de transponer imágenes en los textos, sino también hay que recrear unas formas plásticas literarias análogas o más bien similares.

Gautier insiste en que la obra debe contener obras de arte, elaborando una reescritura en la que la intertextualidad de la pintura permite al narrador expresarse por medio de la descripción evocada. De esa manera el autor puede proyectar su universo imaginario dentro del lenguaje: « La finalidad es pasar del cuadro pintado al cuadro viviente, o incluso llegar a vivir “Visiones del arte”»¹¹.

1.1.1. Lo artístico en *María*

Según muchos estudios, Jorge Isaacs fue conocido por la elaboración artística dentro de la obra, ya que el romanticismo es un movimiento designado a las formas del arte¹². También, hay que señalar que dentro de la ficción existe una representación pictórica, que se refiere obviamente al lenguaje de la descripción.

En *María* la labor del autor consiste en generar bastantes detalles con el fin de proporcionar informaciones suficientes de su historia. Por lo cual lo pictórico tiene un

¹⁰ Citado sin ref. por Dottin Orsini Mireille (1993).

¹¹ Citado por Dottin Orsini Mireille (1993: 120).

¹² Para más informaciones, consulte Darío Herao Restrepo (2007).

papel más significativo que ofrece más iluminación al texto. Según este principio, se puede deducir, que el autor elabora una composición textual que consta de muchas formaciones simbólicas. La obra es considerada, así, como una narración visual. De esta manera, se puede decir que *María* se caracteriza por muchos retratos artísticos. Si bien es cierto que hay dibujos muy detallados de los paisajes, como del interior de la casa en que vivía Efraín y sobre todo de la heroína María. Sin duda, es un conjunto de rasgos que componen un modelo de la cultura y de la sociedad colombiana en un tiempo dado. En efecto, Isaacs da una visión del mundo latinoamericano a partir del espacio interior y exterior.

1.1.1.1. Retrato de la madona

La historia relata muy bien lo pasional que reunía los dos adolescentes Efraín y María. El protagonista describe a la heroína su amada como una mujer ideal muy pura y espiritualizada. Ésta se ve siempre rodeada de flores y de las plantas ‘la azucena’, conocidas por su color blanco y oloroso. Sin embargo, es un término relativo a persona pura:

Quedé sorprendido viendo una de las azucenas en la cabeza de María,
Había en su rostro bellísima tal aire de noble, inocente y dulce
resignación[...] Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura y seductora
(35).

El autor da una imagen pictórica de una madona o sea de una virgen pura. Lo ilustra con un lenguaje tan artístico que se parece mucho a la escritura poética. Hay que subrayar que en *María* existen dos imágenes de la mujer:

La primera imagen de María la presenta como una figura ideal que enciende todas las pasiones de Efraín su amante.

A partir de la segunda imagen María se identifica la virgen santa. Porque el autor le atribuye un delirio de grandeza, es decir que ella se describe con una apariencia muy superior.

En algunos ejemplos la compara a la virgen de la Silla de Rafael. Basta como ilustración el siguiente ejemplo en el cual Efraín compara el rostro de María con la de la virgen de Rafael. Sin embargo se suele llamar a María La virgen de la silla:

-Se quedó aprovechando el buen sol para la revuelta. ¿Y la virgen de la silla?

Tránsito acostumbraba preguntarme así por María desde que cayó en cuenta notable semejanza entre el rostro de su madrina y el de una bella Madona del oratorio de mi madre (132).

Sin duda, se nota como María se relaciona con una figura religiosa. En otras ocasiones María se describe como una reina por su belleza y nobleza:

Admiré el envés de sus brazos, deliciosamente torneados, y sus manos cuidadas como las de una reina (17).

Se destaca otro detalle en el cual se puede apuntar la imagen que se refleja de la relación entre María y Juan el hermano menor de Efraín. Éste que se encuentra a menudo llevado en los brazos de la heroína o sobre sus rodillas en regazo. Recordemos que es una imagen parecida a *la virgen de la silla*¹³, esa personificación de la virgen, que es una representación pictórica:

Juan esperó un instante[...] se escurrió poco a poco de mis rodillas[...]Encontrando a los labios de María sonrientes, y amorosos los ojos, rió también y abrazándosele de la cintura recostó la cabeza en su regazo (138).

María tomó en sus brazos el niño que dormía en su regazo (17).

La niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael (18).

En muchas descripciones María se ve sentada de rodillas. En efecto es una de las imágenes de María la virgen, *la Virgen de Rodillas*¹⁴:

¹³ La virgen de la silla: Se trata de una virgen con un niño sobre el regazo y san juanito. En italiano se llama *Madonna della seggiola*, y en América es conocida por María Madre de Misericordia. Es una pintura de artista renacentista italiano Rafael Sanzio. La pintura se hizo sobre una tabla con óleo que es un aceite de origen vegetal. Muestra a una virgen abrazando al niño Jesús mientras que el joven llamado Juan mira con devoción. Para más datos sobre la historia de la pintura, véase entre otros: Rosana Tossi (2012).

¹⁴ Véase entre muchos Pedro de Madrazo (1858).

Y procurando no hacer ni el más leve ruido con su ropaje, se arrodilló sobre la alfombra, al pie del sofá (304).

Al tratar de ponerse en pie, asida de la mano que yo le ofrecí, volvió a caer de arrodillas (213).

Se arrodilló donde había estado en pie, con las manos juntas rezó devotamente el bendito y se reclinó soñoliento sobre la falda que ella le brindaba (138).

María refleja todo el pudor y la castidad de una virgen.

a. La imagen pictórica de María

Según la descripción detallada que el autor ha hecho de la heroína, se puede fijar la imagen pictórica que se ha hecho con un estilo muy musical y pictórico. Por ello, se puede dibujar un retrato que corresponde a la imagen de la heroína. Dentro de las partes que la describen se atribuye a María una serie de cualidades físicas y de carácter. En efecto, a partir de éstas se destacan los elogios realizados con gran entretenimiento sobre la caracterización de su cuerpo.

El autor habla de la blancura de sus brazos, sus codos, sus manos, su cuello y sus pies. Por lo tanto, todo se hace con mucho cuidado ofreciendo suficientes detalles para que el lector pueda tener una imagen visual de esa mujer tan bella. María está hecha mucha perfección. Por esa razón, el autor se le ha quitado el calor humano:

Las páginas de Chateaubriand¹⁵ iban lentamente dando tintas a la imaginación de María. Ella, tan cristiana y tan llena de fe, se regocijaba al encontrar bellezas por ella presentidas en culto católico. Su alma tomaba de la plata que yo le ofrecía los más preciosos colores por hermosarlo todo, y el fuego poético, don del cielo que hace admirable a los hombres que lo posee y diviniza a las mujeres que a su pesar lo revelan, daba a su semblantes entonces desconocidos para mí hasta entonces en el rostro humano[...] acogidos en el alma de aquella mujer, tan seductora en medio de su inocencia (39).

De esta forma, vemos que el narrador, por medio de su lenguaje nos presenta una perfecta imitación de la heroína. Octavio Paz (1990:14) dice al respecto del tema de la representación:

¹⁵ Su nombre completo es François René, Vizconde de Chateaubriand (1768-1848). Fue un diplomático, político y escritor francés. Fue el fundador del romanticismo en la literatura francesa.

Representar significa ser la imagen de algo, su perfecta imitación una representación no requiere sólo tono y afinidad con lo que representa, sino también una uniformidad y encima de todo una conformidad.

Ya que según la DRAE¹⁶ describir significará: « delinear, dibujar, figurar una cosa representándola de un modo de que se dé perfecta idea de ello”.

María se ha pintado de manera minuciosa dado que se justifica el reflejo de una copia real de su imagen. En efecto se ha hecho suficientemente descripción, para poder pintar la heroína con mucha precisión.

Al nivel físico Efraín dibuja por medio del código verbal a la heroína:

María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza en dos o tres veces que, a su pesar, se encontraron de lleno con los míos, sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el arco simétrico e su linda dentadura. Llevaba como mis hermanas, la abundante cabellera castaña oscura arreglada en dos trenzas sobre el nacimiento de una de las cuales se verá un clavel encarnado (41).

Como se nota la prosopografía tiene uso muy útil para dibujar la imagen pictórica. La buena descripción del aspecto exterior de esa mujer ayuda a tener una idea visual. Así que la misión del autor como un pintor es muy bien logrado.

Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y de la falda. Pues un pañolón de algodón fino color púrpura le ocultaba el seno hasta la base de su garganta, de blancura mate. Al valor las trenzas a la espalda, de donde rodaban al inclinarse ella a servir, admire el envés de sus brazos (23).

En efecto, Jorge Isaacs pinta con palabras muy expresivas en que reproduce muchos ejemplos con su lenguaje pintoresco. Lo dicho hasta aquí causa la impresión que el plano descriptivo se procede desde un nivel de cercanía, es decir que el autor tiene todas las posibilidades que le permiten observar a su heroína desde muy cerca.

¹⁶Según la versión digital de diccionario RAE: <http://dles.rae.es/?!D> .

Debe quedar claro que al procedimiento a la representación pictórica de la heroína se hace de manera muy artística, y con un estilo poético. Asimismo. El narrador expone su retrato de manera muy cariñosa que distingue la protagonista de cualquier personaje. Donald Grady (1986: 42-43) afirma al respecto de lo anterior:

La prosa de Isaacs en *María* es de las más artísticas de su tiempo. Su estilo suele ser musical y pictórico a la vez que preciso, y de mucha fuerza expresiva. Sin embargo, las descripciones y las porciones narrativas se destacan más por su viveza y naturalidad que los diálogos. Las partes que describen a María se distinguen por su poesía, una cualidad atribuible al efecto de Isaacs por su heroína. En el nivel de la ficción, Efraín parece pulir con máximo cariño los pasajes tocantes a su novia, como para darles una forma digna de ella.

b. La imagen de la estatua

Al recorrer las páginas de *María*, a los investigadores se le ocurren algunas consideraciones muy curiosas. Todo en ella es puro porque es considerada como una historia casta. De modo que todas las actitudes pudibundas que realiza la heroína son válidas para una representación artística. En uno de los ejemplos, en una parte *María* se ve cortando flores con los pies desnudos. De repente se da cuenta que su amante le está observando, cae de rodillas para taparse el cuerpo con su bonito pañuelo adornado con bordaduras. En efecto, se trata de una acción entrañable:

Cayó de rodillas para ocultarme los pies, desatóse del talle el pañolón y cubriéndose con él los hombros, fingía jugar con flores (19).

A partir de ese ejemplo se puede imaginar lo femenino de esa mujer; en que se suman todas las características nobles: la gracia, la coquetería, la inconsciencia y la vergüenza. Se trata de un movimiento femenino donde sobresalen los elementos más dignos que el cristianismo aportó a la mujer, las del pudor.

Cabe señalar que esa imagen visual de *María* recuerda la figura de la estatua *Amor sacro*, que fue llamada por el anónimo escultor. Recordemos que esa estatua

adorna el torno Ludovici¹⁷, que se trata de una imagen una mujer sentada cerca de un recipiente para quemar flores perfumados rodeada de dos diosas que le están vistiéndose para cubrirla con una tela. Por eso se ve ocultada de la cintura hasta abajo.

El trono, consiste en un bloque hecho de mármol, que representa esa imagen esculpida con mucho éxito. En relación con ese asunto Rafael Maya (1945: 60) afirma:

Amor Sacro llamó el anónimo escultor a una de las figuras en relieve que adornan el trono Ludovici. Es una dama sentada delante del pebetero donde quema granos aromáticos. Desde la frente hasta los tobillos la envuelve un manto que se ajusta al cuerpo en pliegues de perfección matemática.¹

Con relación al concepto de la imagen femenina podemos decir que esa figura simbólica arcaica es única en su género, por eso no podemos encontrar una decoración parecida a esta estatua. Esta figura tan noble que refleja lo majestuoso que alcanza la imagen del manto que cubre los cuerpos. Añade Rafael Maya (1945:60-61):

Pero yo digo que la dama velada de la antigüedad es menos pura que la virgen americana porque aquélla realizaba un simple acto de compostura doméstica, sin que hubiese un principio más alto que iluminara sobrenaturalmente la belleza de su conducta; en tanto que ésta, al ocultar los pies desnudos, rendía a la perfección moral de la doncella.

Eso afirma que la imagen de María no se diferencia de las que la historia ha exaltado. Volviendo la mirada hacia la evocación de la mujer estatua y su aparición dentro de la historia de María, cabe señalar que el desnudo femenino aparece en el siglo XIX como fuente de inspiración. En esta época los autores empiezan a soñar con la figura femenina. Por ello, recordemos que el mármol fue una de las materias que simboliza los fantasmas femeninos. Por lo tanto el mármol representa la piedra sin vida. Ya que es un material parecido al cuerpo humano por su color y su suavidad. Además es táctil, liso, con una cualidad enteramente opuesta.

Sin duda, a causa de su color pálido y su frialdad se parece mucho a la muerte. Así que se encuentra entre la muerte y la vida; entre lo superficial y lo profundo.

¹⁷ Véase Rafael Maya (1945).

La estatua concede a la imagen femenina una estimación artística muy parecida al modelo existente, su misión es dar a conocer las formas corporales. lo afirma G. Maupassant (1988: 1221)¹⁸:

La estatua otorga a la mujer de carne y hueso una valorización artística, muy cercana al modelo real y alude a las formas de su cuerpo (algunas se moldearon en un cuerpo de mujer) a su sensualidad.

En general el prototipo de la mujer mármol simboliza el modelo de la mujer impenetrable. De hecho, las conclusiones derivadas de las afirmaciones anteriores validan el gran parecido que tiene María con la estatua *Amor Sacro* esa figura esculpida en mármol es signo de la belleza femenina y de la muerte.

A pesar de que la referencia a la escultura ponga de relieve el desnudo femenino, en la obra de *María* la aparición de la heroína alude a una imagen de una estatua velada y cubierta. Mediante este acto el autor contempla su mujer idealizándola a partir de sus cuadros o su escultura. Por eso se ve alejado de la mujer de carne y hueso.

En definitiva y sobre las bases de los resultados expuestos, se nota que Jorge Isaacs propicia cualquier gesto expresivo de su heroína, dando mucha importancia a sus movimientos, a su mirada y a todos los detalles más pequeños de su vida diaria. Para ello, inserta un elemento visual, para juntarlo a su lenguaje simbólico, lleno de narraciones literarias, religiosas, mitológicas, bíblicas e históricas. En suma, son elementos que ofrecen a la mujer un carácter de mito inmortal. Afirma Josefina Bueno Alonso (1995: 30):

Mediante la referencia a la obra de arte, se intenta huir de la mujer de carne y hueso hacia la idealizada del cuadro o la escultura; pero es que cualquier movimiento, cualquier mirada, los gestos por ejemplo, tan importantes y tan expresivos para estos escritores, necesitan del apoyo del elemento visual que junto con un lenguaje eminentemente simbólico, cargado de referencias literarias, religiosas, mitológicas, bíblicas e históricas confieren a la mujer un carácter mítico y eterno.

¹⁸ Citado por Josefina Bueno Alonso (1995: 29).

Dentro de la historia, es cierto que María goza de toda la atracción del pudor de la Madona y de la figura angélica, pero es más conveniente señalar que existen otras imágenes de mujeres, identificadas en otras personas, como Salomé.

Debe quedar claro que el autor no se contenta de colocar a María en rango más alto que las demás. No obstante, el narrador admira otras bellezas femeninas.

Indudablemente, uno de los retratos más resaltados es la figura femenina Salomé, hija del personaje más trazados Custodio. El autor se ve fascinado por esta mujer a lo largo de los capítulos XLVIII y XIX.

Custodio es un personaje conocido por su lenguaje pintoresco, y por su gran cuidado de proteger la castidad de su hija Salomé. Hablando de este personaje Donald Grady (1986:27) afirma:

Otros dos personajes trazados según los canónicos realistas son Custodio y el administrador de aduana. Custodio es un carácter memorable por su lenguaje pintoresco [...], y sobre todo por sus desvelos por la castidad de su hija Salomé. Este campesino es tan celoso de la virginidad de su hija como uno de los labradores en el drama del siglo de oro.

En efecto, el autor pinta otra imagen de una mujer noble y casta. Igual que Isaacs no quiere limitarse en exponer únicamente los rasgos de María, tratándole de la única imagen de la madona dentro de la historia. Al contrario, sale otra imagen femenina muy sensual. Se puede estimar que Salomé representa realmente una sirena real dentro de la historia de Jorge Isaacs. De hecho, Salomé es la única figura femenina que se distingue entre los personajes secundarios más notables de María. En esta citación la describe personaje Donald Grady (1986:28):

[...] es la sensual Salomé. Esta Sirena rústica que es tan deliciosamente ingenua que en medio de semejante voluptuosidad no parece ser consciente de todos sus encantos seductores.²

En efecto, hay que subrayar que los personajes secundarios son basados en modelo vivos. Así que el autor tiene un objetivo realista, el de dibujar realmente no sólo

a las mujeres de su historia, pero también presentar las condiciones sociales tal como son. Una de las facetas sobre las cuales insiste Efraín en cuando a sus ilustraciones, y sus imágenes pictóricas es, sin duda, la sensualidad. Se ve pues admirado físicamente de Salomé quien se codifica por la pintura siguiente: « amorosos labios», «los desnudos y mórbidos brazos», «aquél talle y andar, y el seno que parecían cosa más que cierta, imaginada» (238). «La belleza de los pies de Salomé, que la falda de pancho azul dejaba visibles hasta arriba de los tobillos, resaltaba sobre el sendero negro y la hojarasca seca (236).

Al contrario de María que representa a la virgen de la religión cristiana. Salomé es una figura perteneciente al mito, una de las historias de la ley judía. Notamos, pues, que Jorge Isaac fue uno de los que se interesaron por esa imagen. Muchos artistas plásticos y escritores de la época se ven vinculados con esa figura que había alcanzado la categoría del mito.

En efecto, Salomé, el personaje de Jorge Isaac fue conocida por su sensualidad. Por eso, los pretendientes ricos quisieron abusar de su virginidad. Su padre Custodio pensaba que aquellos tenían malas intenciones. Tal como lo afirma Donald Grady (1986:27) en la siguiente citación:

Este campesino es tan celoso de la virginidad de su hija como algunos de los labradores [...] Custodio sabe que los pretendientes acomodados de su hija no traen buenas intenciones.

Efraín expone lo sensual que tiene esa mujer. De ahí se puede clasificar también a Salomé dentro de las figuras femeninas originales. Con respecto a esa figura, Josefina Bueno Alonso (1995: 9) dice: «Mediante el ejercicio de la reescritura nacen a partir de mediados del siglo XIX figuras femeninas que aluden a personajes bíblicos o míticos».

Salomé es la nueva lectura de la imagen de la figura antigua Salomé, la que simboliza la lucha contra el hombre. El mito de Salomé tiene contenidos muy atractivos para la plástica de siglo XIX por eso aparece en la historia de María.

Contrariamente a María que tiene una imagen perfecta y muy idealizada. Salomé y a pesar del modelo auténtico, no se puede elevarla al mismo rango superior como es el caso de María. Por lo tanto, Salomé y a pesar de su inocencia y virginidad representa la imagen visual de la mujer tentadora. Eso se justifica cuando esta última confiesa su

amor a Efraín. Además, lleva las manos de Efraín a su cara. También cuando le expresa que ella desea bañarse con él. Por esas razones, no es conveniente concederle la imagen de la madona. En este ejemplo Salomé usa su coquetería para atraer a Efraín. Se olvida de su novio Tiburcio y empieza a lanzar propuestas al protagonista. Luego cae al suelo procurando que Efraín le ayude a levantarse:

-¿Y qué remedio? ¿Por qué quiero a ese creído? Si yo fuera blanca, pero bien blanca; rica, pero bien rica...sí que lo querría a usted ¿no?
 -¿Te parece así?
 -¿Con Tiburcio? Por amigo tenderle...lo poníamos de mayordomo y lo teníamos aquí—dijo cerrando la mano?
 -No me convendrá el plan [...] (241-242).
 Más como sucedió que Salomé, para caer al otro lado, encontró dificultades que no encontré yo, quedóse sentada encima de la cerca [...] Déjame que te ayude; ve que hace tarde y mi comadre [...] (242).

En el siguiente ejemplo Efraín y Salomé se bañan en el río. El protagonista está atraído por la sensualidad y la coquetería de esa mujer:

-Eso te hará mal si no te bañas.
 -Casi...casi me vuelvo a bañarme; y que está el agua tan tibiecita [...] Se quedó viéndome y sonreía maliciosa mientras se pasaba las manos húmedas por los cabellos [...] (242).

Al respecto Donald Mc Grady (1986:31) denota la imagen de esta última:

Por el contrario, su modo de llevarse la mano de Efraín a la cara de hacer un gran espectáculo para saltar la cerca en presencia de él, y de expresar el deseo de bañarse en el río después de él, todo esto revela que probablemente no es tan inocente como parece y que su padre tiene toda la razón en vigilarla estrechamente.

c. Otras imágenes

Sin duda Efraín muestra claramente no sólo su ceguera ante el encanto y la belleza de Salomé, pero también de otras figuras femeninas de su pueblo el valle de Cauca. En unas ocasiones nos transforma imágenes de figuras femeninas del pueblo como se fuera hecho en cámara de fotografía. Tal como lo evoca en el capítulo II, cuando habla de la belleza de las mujeres de su pueblo relacionado con el encanto de su pueblo tan virgen: «Ropajes de mujeres seductora [...] Melodías voluptuosas (15)».

Por otra parte el narrador habla de la coquetería femenina: «que recuerda talles seductores y esquivos (250)”.

Efraín admira también de una manera muy abierta, la apariencia sensual y los encantos femeninos de las hijas de José, de la hermana de Emigdio:

Alcancé a ver espiando por una puerta medio entornada, a una de las muchachas; y su carita simpática, iluminada por unos ojos negros como chambimbos dejaba pensar que lo que ocultaba debía armonizar muy bien con lo que dejaba ver (65).

El narrador habla de la mujer lista y preparada estando en edad de contraer matrimonio «núbil negra». En el enunciado siguiente describe a la muchacha negra, mostrando lo sensual que refleja esta imagen:

Ella, con las trenzas de pasa esmeradamente atadas a la parte posterior de la cabeza, que no carecía de cierto garbo natural, follado de pancho azul y camisa blanca, todo muy limpio [...] me pareció original, después de haber dejado mujeres de esa especie[...] Bibiano padre de la núbil negra (279).

Las ilustraciones resultan abundantes. De hecho, son elaborados de una manera tan definidor, que se puede determinar los rasgos de las diferentes imágenes de la mujeres pintadas.

Lo cual infiere que todas las figuras pictóricas proceden de la vida real de Jorge Isaac. Donald Grady (1986:31) escribe:

No es que Efraín no posea algunos rasgos románticos, sino que no lo tiene exagerados, como ocurre con la mayoría de los héroes literarios y casi todas esas características provienen del modelo viviente de Jorge Isaac.

En resumen, la descripción del autor Isaacs se hace de modo tan perfecto que en ella se ven cumplidas las diferentes descripciones en que se explican de manera conforme las distintas partes en que se insertan: Las cualidades o las circunstancias referidas al personaje femenino protagonista o personajes secundarios.

El dibujo o la pintura es una forma descripción; es decir que se trata de un lenguaje expresivo. Esa visión nos acerca a la idea de la observación del autor “el ojo”.

En suma, el propósito del observar es seguir de una manera natural la descripción de la realidad. Lo que interesa el autor en esta ocasión es observar lo que pretende describir. Según el diccionario de Retórica:¹⁹

En la narración realista la descripción es en gran medida tributaria del ojo: un personaje fijo ante un panorama o una escena móvil, un personaje móvil que pasa revista a un marco ambiental: calle, habitación [...]"²

Lo dicho hasta aquí confirma lo emocional que refleja la obra *María*. En efecto, todo se procede con mucha viveza y precisión. En base a lo dicho anteriormente se puede decir que la tarea esencial del autor consiste en animar los objetos, las personas, y el paisaje que los rodea para reflejar una sensación plástica. Esta visión se acerca a la reflexión de Martín Alonso Pedraz (1975: 89) que dice:

La descripción es la pintura animada de los objetos, es el cuadro que hace visibles las cosas materiales. Su fin es dar la ilusión de la vida [...] la primera condición del arte descriptivo es la viveza figurativa. Se trata de animar los objetos inanimados, de ofrecer una sensación plástica, sea paisaje o retrato.

1.1.2. El realismo pictórico de Galdós

Con el objetivo de indagar sobre el asunto de la imagen de la mujer en la obra *Marianela* de Benito Pérez Galdós, conviene hablar, primero, del realismo pictórico y su importancia para este autor tan fascinado por la pintura, y por las artes de modo general.

Indicamos asimismo que Galdós es un gran pintor de la vida real, del ambiente de la gente y de los costumbres. Él intenta plasmar de una manera objetiva la realidad. Ya que el movimiento realismo tiene como característica básica la mimesis, es decir imitar la naturaleza. En efecto la intención de Galdós es transmitir y expresar fielmente la realidad. Por eso el arte pictórico se encuentra en muchas obras del autor realista. De

¹⁹ Véase A. Marchese y J. Forradellas (1989).

hecho se puede notar claramente que sus personajes tienen una caracterización plástica, es decir que el autor los dibuja otras veces se ven como caricaturizados.

Sin duda, recordemos que *Marianela* es una obra realista pero de corte romántico. Por esa razón su contenido está lleno de simbolismo social dentro del cual se puede sacar unas preocupaciones sociales. Galdós ha escrito unos textos cargados de dificultades, y de circunstancias complejas.

Sin embargo, la buena construcción novelística de *Marianela*, las características de sus personajes, las precisas y transparentes acciones así que todos los elementos simbólicos que se reflejan dentro de la obra van excitando al artista animándole a la creación plástica de la obra. Eso explica el porqué del convertido de la obra *Marianela* en una teatro y en escenas plásticas.²⁰

Sin duda, *Marianela* consiste en una creación llena de profundidad. Lo cual motiva a los que la leen a recrear y a presentar trabajos que sean plásticos y pictóricos²¹. Según Eduardo Camacho Cabrera²²:

[...] cuando un artista se enfrenta ante un lenguaje literario, claro, real y profundo, con perfecta construcción, como es el caso de la novela de Galdós, *Marianela*, las sensaciones que uno recibe, nos brindan la oportunidad de recrearnos en ella, y presentar un trabajo (en ese caso, teatro y pictórico) con otra visión. *Marianela* es una pintura, es un filme, es una obra teatral [...] surgida por motivaciones de la novela de Galdós.

Por ello, cabe precisar que *Marianela* es una obra pictórica. Es lo que ha facilitando la realización de corte escénica. Como lo afirma Eduardo Camacho Cabrera en su artículo:

El trasladar una obra pictórica, una novela, un conjunto de poemas... a un aspecto tridimensional, requiere un profundo análisis y unos estudios previos antes de su realización escénica (99).

²⁰ Véase las actas del Cuatro Congreso Internacional de estudios galdosianos (1993: 91).

²¹ Consulte entre muchos Pulido Rayco (2013). Además de esa adaptación al comic, conviene recordar que la obra adaptada para su representación en teatro por los hermanos Álvarez Quintero y estrenada en el Teatro de la Princesa de Madrid el 18 de octubre de 1916. La obra se ha llevado también al cine en varias ocasiones: en 1940, por Benito Perojo, con Mary Carrillo y Julio Peña. En 1955, por Julio Porter, con Olga Zubarry y José María Gutiérrez y en 1972 por Angelino Fons, con Rocío Dúrcal y Pierre Orcel. En 1961, la novela fue adaptada para la televisión en México en forma de telenovela con su título original.

²²

Volviendo a la temática de la imagen de la mujer, Galdós nos ofrece un texto muy puro, también la historia es escrita con bastantes detalles porque todo está descrito. Por lo tanto el narrado pretende valorizar cada palabra y cada mensaje para validar el concepto del Realismo, dentro de su ficción.

Tradicionalmente, nunca ha habido diferencia entre la literatura y la imagen. Ya que los aspectos visuales han girado siempre en torno a los elementos de la ficción que sean personajes o espacios.

Sabiendo que Benito Pérez Galdós fue influido por Cervantes²³, se puede averiguar la intensidad en sus obras y apreciar la pretensión de abarcar lo real en todos sus matices y dimensiones. Efectivamente, Galdós consiguió sus finalidades porque su obra se encuentra llena de vida.

La pintura de los caracteres es una técnica que el autor lleva a cabo. Él pinta retratos que se refieren a la visualización de los personajes. Se puede decir que Galdós crea criaturas determinándolas con los aspectos físicos, morales y los gestos. Según dice Gullón Ricardo (1980: 59):

No cabe duda de que el mundo novelesco creado por Galdós es tan vivo y tan rico de verdad humana, que el lector se siente inclinado a considerarlo como fragmento de la realidad.

1.1.2.1. El retrato del personaje Marianela

Dentro del marco de la imagen femenina indicamos que el retrato en la novela de Galdós refleja la historia observada por el autor mismo. Así, que no es posible separar entre su obra y los grandes cuadros del arte.

Habría que precisar que las obras del autor son conocidas como piezas muy valiosas. Galdós adopta dos técnicas de pintura: El autor es retratista, es decir que pinta aspectos positivos. De otra parte se considera como caricaturista, debido a su descripción de facetas negativas.

²³ Para más datos consulte Rubén Benítez (1990).

a. La imagen de Madona

Contrariamente a la obra *María*, en *Marianela* no es la heroína que tiene el retrato de la virgen sino es el personaje Florentina. Sin embargo es a partir de la heroína Marianela que la imagen de la Madona se describe. De hecho, el narrador nos deja imaginar la figura humana de Florentina a través de la descripción de la protagonista. Esa visualización nos permite reproducir la bella apariencia que tiene esa mujer. Tal como se nota en ese ejemplo cuando Marianela confunde entre Florentina y la virgen María. Resulta que Marianela soñaba con la madre virgen. De repente, y mientras estaba cerrando sus ojos, aparece Florentina la prima de Pablo. Sin embargo, cuando la Nela abre de nuevo sus ojos, se asombra haciéndose el lío con las dos imágenes. Cuando piensa que se le apareció la virgen:

Desde que abrió los ojos. La Nela hizo su oración de costumbre a la virgen María; [...] resultando un discurso que si escribiera habría de ser curioso, entre otras cosas, la Nela dijo:

-Anoche te me has aparecido en sueños, Señora, y me prometiste que hoy me consolarías [...] y que tengo delante tu cara, más linda que todas las cosas guapas y hermosas que hay en el mundo.

Al decir esto, la Nela revolvía sus ojos con desvarío en derredor de sí... observándose a sí misma de la manera vaga que podía hacerlo [...]

-¿Qué tienes, Nela? ¿Qué te pasa, chiquilla? —Le dijo la Señana, notando que la muchacha miraba con atónitos ojos a un punto fijo del espacio— ¿Estás viendo visiones, marmota? (727).

De esa forma se inicia la representación del retrato de Florentina. Sin embargo Florentina se considera como una de los más bellos personajes de Galdós.

Esa mujer que tiene un bello rostro, consigue el retrato de la virgen, compuesto por Marianela. El narrador dibuja la bella visión de Florentina, hablando del color de su piel y la belleza de su rostro digno de ser una imagen divina:

para concluir el imperfecto retrato de aquella visión divina que dejó desconcertada y como muerta a la pobre Nela, diremos que su tez era de ese color de rosa tostado o más bien morena encendida, que forma como un rubor delicioso en el rostro de aquellas divinas imágenes (730).

La evocación de las vírgenes es acompañada de una descripción detallada que tiene una semejanza al personaje florentina. En el siguiente ejemplo Florentina es identificada con la doncella de Nazareth, es decir la virgen María:

Había aparecido entre follaje, mostrando completamente todo su busto y cara. Era, sí, la auténtica imagen de aquella escogida doncella de Nazareth, cuya perfección moral han tratado de expresar por medio de la forma pictórica los artistas de dieciocho siglos (730).

El autor no sólo expone la imagen de Florentina, pero también nos da una información sobre el primer retrato de la virgen hecho por el pintor San Lucas. Cabe señalar que Galdós alude al arte cristiano al citar a un pintor citado en la tradición cristiana.

Sin duda el modelo del retrato exterior refleja fielmente la figura. Es lo que justifica que Galdós se asemeja mucho a los pintores de la época (J.J. Alfieri, 1968:24).

A partir de la descripción física se puede deducir que Florentina posee una gran belleza tan rara que la podemos distinguir de los demás seres humanos. Entonces Florentina refleja una mujer inocente, noble:

El óvalo de su cara menos angosta que el del tipo sevillano, ofreciendo la graciosa redondez de sus ojos admirable [...] eran la misma serenidad unida a la gracia, a la armonía, con un mirar tan distinto de la frialdad como del extremado relampagueo de los ojos andaluces. Sus cejas eran delicadas hechura del más fino pincel, y trazaban un arco sutil. En su frente no se concebían el ceño del enfado ni las sombras de la historia, y sus labios, un poco gruesos, dejaban ver, al sonreír, los más preciosos dientes que han mordido manzana en el paraíso (730).

No bastante, se nota que Galdós presenta una imagen de una mujer pura gracias a su perfil de tipo artístico. En general, ese tipo de personaje se encuentra en una actitud inmóvil, lo que se llama estática.

Muchas veces, y como se ha mencionado anteriormente, hablando de la heroína María Florentina se pinta también sentada. Esa escena es la más adecuada, la posición estática, la que permite al personaje permanecerse en el mismo estado y presentarlo como si fuera un lienzo²⁴.

En este sentido Galdós compone un recuadro de Florentina, sentada sola en su habitación. Por lo tanto el personaje se ve rodeado de muebles: «Hallábase esta sola, alumbrada por una luz que ya agonizaba, de rodillas, en suelo y apoyando los brazos en el asiento de una silla, en actitud de orar devotamente (739)».

El personaje Florentino refleja una imagen ejemplar, es sublime porque pertenece a una clase alta. Ella ha recibido una buena educación, es bondadosa alegre y muy amante.

Galdós se inspira de la virgen María. Ya que el nombre de Florentina es un nombre de planta, así que se considera como fitónimo²⁵; que significa floreciente; dicho de la edad joven, y a la atracción física, también a la forma de ser una persona y cómo se actúa.

De hecho el nombre encaja muy bien el personaje. No bastante, el nombre florentina tiene una gran popularidad durante la época altomedieval hasta los días presentes, es debido al culto a Santa Florentina, virgen española del siglo VI, nacida en Cartagena en Murcia.

Florentina, y con sus acciones benévolas, tiene una representación artística de la virgen, pero no llega a ser la imagen perfecta para Galdós, y no consigue sustituir a la heroína Marianela.

Eso se justica, cuando el autor muestra sus acciones inmaduras e insensible. También cuando se encapricha en querer coser los vestidos de Marianela, sin tener ninguna idea en hacerlo, como sí la heroína fuera su muñeca.

²⁴ Según la versión digital de diccionario RAE: <http://dles.rae.es/?ID> : El lienzo es una tela preparada para pintar sobre ella.

²⁵ Véase el artículo de Trinis Antonieta Messina Fajardo en versión digital: <https://dianet.unirioja.es/download/articulo/3185606.pdf>

En efecto, el autor la caricaturiza mostrando lo negativo escondido de ese modelo de mujer tan elevado.

En este pasaje se ve como Florentina intenta coser ropa para Marianela desconociendo totalmente el arte. Florentina pretende ser una mujer modista:

[...] hallábase en el suelo, en postura semejante a la que toman los dichos más revueltos cuando están jugando [...], y corta por aquí, recorta por allá. Florentina hacia mangas, faldas y cuerpos. No eran un modelo de corte [...] pero ella reconociendo los defectos de las piezas. Pensaba que en aquel arte la buena intención salva el resultado. Su excelente padre le había dicho [...]

-Por dios, Florentina, parece que ya no hay modista en ese mundo. No sé qué me da de ver a una señorita de buena sociedad arrastrándose por esos suelos de Dios con tijeras [...] ¿y me ha de agradar que trabajes para los demás? (778).

Ese ejemplo indica que Florentina no hace más que jugar, porque no es el modelo de una mujer madura, sino una niña muy mimada y pretenciosa.

También podemos destacar otro ejemplo perteneciente al conjunto de caricaturas de Galdós, es cuando Florentina promete el pueblo, de que se ocuparía ella misma de los gastos del funeral de Marianela y de la construcción del hermoso sepulcro. Esa acción benévola no es más que fingir acciones humanas falsas, porque en realidad lo hace porque el gesto de caridad le proporciona un placer de mostrarse afortunada y dichosa delante de los demás:

¡Cosa rara, inaudita! La Nela que nunca había tenido ni cama, ni ropa, ni zapatos, ni sustento, ni consideración, ni familia, ni nada propio, ni siquiera nombre, tuvo un magnifico Sepulcro, que causó no pocas envidias entre los vivos de Socartes [...]. La señorita florentina, consecuente con sus sentimientos generosos, quiso atenuar la pena de no haber podido socorrer en la vida a la Nela. Con la satisfacción de honrar sus pobres despojos después de la muerte. Algún positivista empedernido criticóla (792).

En todas sus novelas, el gran novelista canario Galdós recurre a unas técnicas básicas a la hora de perfilar a sus personajes. Una de los procedimientos literarios se refiere a la literatura; la que llamamos: ‘descripción’. Y otra al arte; lo que los investigadores consideran que es algo innovador y propio del Realismo.

La descripción se hace generalmente en medio del uso abundante de nombres concretos, es decir que a nivel sintáctico predomina el sintagma nominal sobre el verbal. Así que para mencionar los atuendos y los detalles físicos se implica una serie de signos lingüísticos como: verbos al imperfecto, adjetivos y determinantes nominales.

Por lo tanto, los verbos son poco abundantes y los que suelen ser usados son (ser, estar, tener y parecer). Por eso, a la hora de proceder a la técnica de descripción, se da una sensación de estatismo, es decir que el personaje descrito parece que esté inmóvil “estático”.

En este sentido, conviene explicar que las descripciones de personajes son fundamentales para la configuración de las ideas y las opiniones del novelista. También ayudan a construir la historia visual y fundir la plástica a partir del discurso verbal.

El lector puede visualizar en su mente un físico determinado. De este modo la aparición de este tipo de descripciones genera un efecto real en el relato. Ya que en el siglo XIX, los escritores hacían hincapié para activar la capacidad visual del lector a fin de permitirle imaginar la historia en su mente. Dice Martínez Carrazo Cristina (2006: 73):

En la literatura realista la escritura [...] aspira a ser una extensión del ojo, lo cual lleva; a veces, a enmascarar la naturaleza signifi-
ca del texto y su valor como representación.

De las evidencias anteriores, se puede resumir que el realismo se basa en la observación del ojo, así que da más primacía a lo visual.

En efecto Galdós sigue un mecanismo específico cuando procede a la descripción de sus personajes. Para ello, menciona una pausa por parte del personaje tal como es el uso de los verbos: se detuvo, se apoyó. A veces alude a una actividad de

percepción o una acción sensorial, como es el caso de los verbos oír y ver. Sobre el asunto afirma M. Bal (1977: 137) lo siguiente:

Mención de una pausa por parte del personaje (se detuvo, se apoyó) es alusión a la actividad perceptivo-sensorial llevaba a cabo por el personaje, como ver o oír.

El ejemplo más adecuado a esta citación es cuando Teodoro Golfín describe al rostro de Marianela. Sin embargo, la descripción se hace cuando Marianela está en posición inmóvil. Por ello, Marianela se describe a partir de una pausa que permite Teodoro observarla en la misma posición con el fin de pintarla:

Teodoro se inclinó, para mírale el rostro. Éste era delgado, muy pecoso, todo salpicado de menudas manchitas parduscas. Tenía pequeña la frente, picudilla y no falta de gracias la nariz, negros y vividos los ojos; pero comúnmente brillada en ellos una luz de tristeza. Su cabello, dorado oscuro, había perdido el hermoso color nativo [...] Sus labios apenas se veían de puro chicos y siempre estaban sonriendo; pero aquella sonrisa era semejante a la imperceptible de algunos muertos cuando han dejado de vivir [...] ...la mendicidad callejera (652-653).

Como se puede notar, la descripción se hace paso a paso, la primera acción se refiere a la inclinación del médico para trazar el perfil de Marianela, a continuación; sigue el segundo paso que consiste en mirar la cara de la niña.

De acuerdo con la descripción, Marianela tiene un rostro feo, que no revela la verdadera edad de la protagonista. No obstante, la descripción física negativa no impide la bondad y el candor natural de Marianela. Basta como ejemplo la descripción de: la frente, la nariz, los ojos, el cabello, los labios, la sonrisa, la boca etc.

Conviene subrayar que la mención de los órganos de la cara va acompañada de los predicados: Dorado, oscuro, hermoso, color nativo, puro chicos desabrida, fea etc.

En consecuencia, se puede precisar lo importante que reflejan los adjetivos en general. Éstos que ofrecen al lector una escena visual, plástica y un dibujo delineado, fielmente realizado. De hecho, los adjetivos sustituyen el color de la pintura y perfilan

los siguientes elementos: La forma, el color del atuendo, la expresión del resto y la silueta

Según Alfieri (1968: 24); las cabezas y los rostros tan gráficos son una transposición de la técnica de los retratistas y de los retratos a la novela. Asimismo, Galdós lleva a cabo el retrato de su personaje femenino, igual que los demás personajes insistiendo en el hecho de que sea muy precioso y acentuado. En suma, se trata en general de una descripción minuciosa del rostro de Marianela.

A pesar de que las descripciones de la mujeres de Galdós reciban una caracterización muy positiva del físico, que representa una enorme belleza que supone ser más propicia que la belleza moral. Marianela y a pesar de su fealdad es el núcleo de la bondad, de la pureza, del amor y de sus altas cualidades morales. Este personaje es el más tierno y delicado de toda la producción Galdosiana, porque se caracteriza por su candor y su inocencia.

Ya que según las descripciones, hechas de la heroína se puede destacar el carácter triste de esta mujer. Así que el lector se encuentra predispuesto de reacción de manera delicada, teniendo un sentimiento de compasión hacia la heroína.

Sin duda, el narrador contrariamente a los demás tiene una actitud favorable hacia la Nela. No bastante, Golfín el único focalizado de Galdós también insiste en reflejar la verdadera belleza de esa mujer. Se puede notarlo cuando la Nela se compara a perlas preciosas” la alhaja”:

No, señor, yo no trabajo. Dicen que yo no sirvo ni puedo servir para nada.
Quita allá, tonta, tu eres una alhaja (654).

También cuando la heroína duerma entre las cestas, en un lugar muy estrecho de la casa de la familia Centeno. A pesar de la situación penosa, la familia la llaman: “una alhaja” cuando la veían tranquilamente dormida: « Por eso decían en la casa: “duerme como una alhaja” (659).

Al hablar con Marianela, Teodoro descubre rápidamente su inocencia y bondad, por eso lo transmite al lector en muchos casos, como es el caso del siguiente diálogo en que la Nela cuenta al médico como perdió su belleza:

- ¡y te ahogaste!
- No, señor; porque caí sobre piedras. ¡Divina Madre de Dios! Dicen que antes era yo muy bonita.
- Sí, indudablemente eras muy bonita – afirmó el forastero el alma inmundad de bondad – y todavía lo eres [...] (653).

Por otra parte se habla mucho del brío de los ojos de la heroína que recuerda las perlas preciosas. Eso se nota también en esta descripción en que se alude al cierre de los ojos de la Nela. Sin duda, se hace referencia a las valvas que cubren las almejas. Recordemos que se trata de un molusco conocido por su riqueza natural de las perlas preciosas escondidas cuidadosamente. En el ejemplo cuando Celipe el pequeño de la familia Centeno, el amigo de Nela, compara sus ojos a las conchas de almeja: «Cerráronse las conchas de almeja, y todo queda en silencio (663)».

A partir de las descripciones, se puede inferir que en la joven Marianela todo es brillo, sobre todo que siempre se alude a sus ojillos negros. Dice Yáñez María Paz (1994: 5-6) que los ojos de Marianela se parecen a los reflejos temblorosos como las que producen la luz sobre la superficie del agua cuando está agitada.

Marianela es una mujer generosa y muy fiel. Se nota eso cuando ayuda con dinero al pequeño Celipe para que pueda ir a estudiar a Madrid a realizar su sueño:

- Toma, toma esta peseta que me dio esta noche un caballero, hermano de Don Carlos ¿Cuanto has juntaba ya? [...]
- [...] aquí lo tengo en el seno, muy bien guardadito en el saco que me diste. ¡Eres una real moza! (661).

En efecto, se trata aquí de una prefiguración de la moralidad que acompaña a la imagen visual de la mujer, y que remite a otro tipo de imagen más apreciado. De hecho, la heroína posee alta cualidad.

De las anteriores reflexiones, se afirma que Marianela es considerada como la mujer Madona del siglo XIX. Galdós, entonces refleja no sólo la imagen de unas mujeres, pero también de toda la sociedad, mostrando la caracterización de las personas dentro de la vida cotidiana. Dice Galdós (2002:26) con respecto de este asunto:

La novela es imagen de la vida, y el arte de componerla reside en representar los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, lo espiritual y lo físico; el lenguaje que es la marca de la raza, las viviendas que son el signo de la familia y la vestimenta que diseña los últimos trazos de toda persona.

b. La caricatura

En la literatura, en general, los autores hacen hincapié en mostrar elementos negativos que sean morales o físicos. En las novelas galdosianas las descripciones suelen presentar unos caracteres negativos muy flagrantes. Sin embargo, eso es debido al afán de representar la realidad y los personajes en todas sus dimensiones, es decir sin ninguna falsificación, ni exageración ficticia.

El autor da más importancia al diseño del perfil tal como es, respetando así la meta de la literatura realista. Para tal efecto, el novelista se encarga de presentar lo mínimo de los detalles que padecen los personajes.

Como se ha visto anteriormente sobre la imagen de la mujer y las comparaciones que se hacen entre las heroínas y las obras de arte más conocidas universalmente. Se ha nota una identificación con algunas estatuas o figuras religiosas o de mito. En efecto, el autor alude a estas figuras mediante comparaciones artísticas. Por ello, estas construcciones comparativas reflejan una representación positiva de la imagen de la mujer.

Volviendo la mirada hacia la representación negativa. Ésta se inserta dentro de la acción artística, y es denominada: Caricatura. En efecto, la caricatura trata de determinar aspectos muy negativos del personaje.

Esta técnica fue adoptada por el maestro Galdós, y tiene como finalidad crear un sensación de deprecio en el lector hacia un personaje. En el caso de la caricatura, es imprescindible recurrir a las descripciones donde se requiere una abundancia de los adjetivos con matices despreciativos.

En este sentido, para cumplir la finalidad de la técnica caricatura y conseguir perfilar exactamente el retrato del personaje, es necesario destacar no sólo los aspectos desagradables de la fisionomía del personaje, pero también se debe definir la moralidad.

Conviene recordar que la caricatura es una manifestación artística. Según el DRAE²⁶: Es un dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien. Es una Obra de arte que ridícula o toma en broma el modelo que tiene por objeto.

El diccionario delimita el concepto de la caricatura que se considera como una forma de ridiculizar a las personas. También refleja una representación gráfica de una persona. Es obvio señalar que este arte se utilizó en el siglo XIX como un recurso que difundía las ideas propias y las críticas político-sociales, incluyendo así otras formas de la deformación de la figura humana. Por lo tanto, lo caricaturesco recuerda a un retrato que refleja líneas pintorescas.

Este arte tan típico junta todos los rasgos que distinguen una persona de los demás, y los exagera, para representar un efecto moral. Su función consiste en hacer críticas sociales y políticas con un carácter humorístico. Son imágenes visuales insertadas a partir del código verbal. Dichas imágenes suelen transmitir una aparición auténtica del personaje.

Asimismo, en la obra *Marianela*, existen muchos retratos de la figura femenina, en que se denuncia una actitud moral y diferentes vicios a partir de una caricatura. Por ello no sólo se ofende lo físico, sino también los modos de algunos comportamientos, y las actitudes de algunas mujeres que pretenden ser personas buenas.

Galdós presenta una síntesis visual por medio de algunos elementos esenciales de la caricatura, que son la línea, es decir el perfil o la silueta. También consiste en determinar la psicología a partir de la configuración del carácter de la figura femenina.

[...] hablando de realismo caricaturizado, que abarcaría no sólo la técnica descriptiva, sino también al título, las comparaciones con animales, los nombres simbólicos, y adjetivos (Román Román Isabel, 1988: 343).

²⁶ Véase la versión digital de diccionario RAE: <http://dles.rae.es/?ID>.

Conviene subrayar que la imagen de Marianela se hace a partir de un retrato caricaturizado. No obstante, a pesar de que la heroína refleje un carácter de una persona muy mansa e inocente, se nota que el autor exagera en la descripción negativa de su cuerpo hasta crear un ambiente de cómic y unos diálogos muy humorísticos. A partir de todas las descripciones, se puede destacar una figura muy ridícula y una deformación muy aparente.

Así que la imagen pictórica de la heroína encuadrada en una caricatura, en la cual el autor refleja descripciones físicas negativas. Por otro lado, Marianela transmite un mensaje moral.

Marianela se ridiculiza cuando se mira en el espejo, mientras habla del tema de la belleza con su amigo Pablo. No obstante, Pablo promete a la protagonista de aceptarle tal como es. Indicamos que lo caricaturesco se efectúa por la protagonista misma.

Como sabemos, Marianela es una figura profundamente trágica. Se nota esto cuando la heroína perfila su propia imagen a partir del recurso del espejo. Sin duda, el espejo es un medio que permite la heroína de trazar un retrato. A pesar de que la visualización dure poco tiempo, se considera como la más conforme. Lo afirma Martínez Carrazo (2004: 262-263):

Mediante el recurso del espejo se puede producir un retrato instantáneo, de carácter inmediato y pasajero, válido sólo en el momento en el que el individuo se asoma a él, con lo que se opone al retrato pictórico, en cuando que en este último la figura queda apresada para siempre. La imagen del espejo supone una revelación.

El siguiente ejemplo basta para mostrar que la Nela tiene una visualización negativa de su rostro. En efecto, el espejo le permite transmitir una imagen plástica:

-Sí, que te quiero mucho, muchísimo—dijo la Nela—acercando su rostro al de su amigo.
-Pero no te afanes por verme, quizá no sea yo tan guapa como tú eres.
-Diciendo esto, la Nela había rebuscado en su faltriquera, y sacada un pedazo de cristal azogado, resto inútil y borroso de un fermentado espejo que se rompiera en casa de la Señana la semana anterior: Miróse en él; mas por causa de la pequeñez del vidrio, érale forzoso mirarse por partes, sucesiva y gradualmente, primero un ojo, después

la frente. Alejándolo, pudo abarcar la mitad del conjunto. ¡Ay! ¡Cuán triste fue el resultado de sus investigadores! Guardó el espejillo, y gruesas lágrimas brotaron de sus ojos (694).

Otra técnica de visualización de imagen es el uso del reflejo del agua. Eso se nota cuando Marianela se mira en el agua de un estanque. Su retrato le agobia mucho. Entonces a causa de su fealdad la heroína tiene una escasa consideración de sí misma:

Miróse en la trémula superficie del agua, y al instante sintió que su corazón se oprimía.
-Nada...—murmuró—, tan feíta como siempre. La misma figura de niña con alma y años de mujer (728).

Muchas veces la heroína compone un retrato de su propio rostro. Hay que precisar que ella perfila sus imperfecciones y sus defectos porque tiene un verdadero sentimiento de inferioridad:

Este cuerpo chico, esta figurilla de pájaro, esta tez pecosa, esta boca sin gracia, esta nariz picuda, este pelo descolorido, esta persona mía que no sirve (725).

Una de las imágenes femeninas caracterizada es: Sofía la mujer de Carlos el hermano del médico Teodoro. Sin duda, es una mujer que pretende favorecer a la protagonista, es dibujada mediante la caricatura, porque se trata de una persona que se preocupa más por la repercusión social de sus actos y las apariencias de clase ignorando el bien estar de la chiquilla huérfana. Galdós recoge los rasgos físicos de esta figura añadiendo un toque humorístico cuando habla de su apariencia:

Sofía era una excelente señora, de regular belleza, cada día reducida a menor expresión por una tendencia lamentable de obesidad. Le habían dicho que la atmosfera de carbón de piedra enflaquecía. Y por eso había ido a vivir a las minas [...] no tenía hijos vivos, y su principal ocupación consistía en tocar el piano y en organizar asociaciones benéficas de señores para socorros domiciliarios y sostenimiento de hospitales y escuelas (698).

Galdós no acentúa la descripción física sino que centra su interés en acusar las actitudes morales de esta mujer que en vez de ayudar a Nela la subestima, prefiriendo el perro Lili, cuando le pide a la chica que lo cuide bien:

¿Qué haces ahí, loca? – Repitió la dama – Coge a Lili y tráemelo [...], válgame Dios lo que inventa esta criatura. Miren dónde se ha ido a meter, tú tienes la culpa de que Lili haya bajado [...] ¡Qué cosas le enseñas al animalito! Por tu causa es tan mal criado y tan antojadizo (700).

Hasta el animal, el perro Lili refleja una visualización ridícula de su ama Sofía. Galdós refleja un carácter cómic a partir del perro Lili. El animal refleja una imagen visual empleado con eficacia por el narrador. Lo podemos ver en estos ejemplos en que el perrito manifiesta su estado de ánimo:

Lili miraba a su ama por encima del hombro de la Nela y parecía decirle:
¡Ay señor pero qué boba es usted (701).

En efecto, Lili muestra una actitud negativa de su ama. Ésta reacciona con falta de razón:

Las voces más tiernas no hicieron efecto en revoltoso ánimo de Lili, que seguía bajando. A veces miraba a su ama, y con sus expresivos ojuelos negros parecía decirle: “señor, por el amor de Dios, no sea usted tan tonta (699).

Como se nota hasta el perro Lili crítica a su señora Sofía. Ésta que ejerce una hipócrita caridad con los pobres organizando corridas de toros y fiestas benévolas. Galdós ilustra cómo ésta gasta dinero por el perrito, y muestra una actitud humana delante de los demás ignorando, en realidad, la pobre Marianela que ni siquiera tiene zapatos. Sin embargo, el perrito demuestra la verdadera imagen de esta figura femenina ‘Sofía’. En sus pensamientos interiores, el perro revela que no la puede soportar y que está ya harto de sus estúpidas acciones. En este ejemplo decide saltarse y fugarse para vivir un momento de libertad:

Mientras esto se decía en el borde de la Trascava, la Nela había emprendido allá abajo la persecución de Lili, el cual más travieso y calavera en aquel día que en ningún otro de su montón existencia, huía de manos de chicuela. Gritábale la dama, exhortándole a ser juicioso y formal, pero él, empezó a dar brincos y mirar con descaro a su ama, como diciéndole: “señor, ¿Quiere usted irse a paseo y dejarme en paz” (700).

Galdós y a lo largo de la escritura de sus retratos siempre se aludió a diversos temas y con diversas técnicas. Como hemos constatado en la descripción de sus personajes femeninos ha servido del recurso técnico caricaturesco, eso para facilitar la comprensión del realismo español. Por lo cual insiste en lo irreal con el carácter caricaturesco para acentuar la unión que se da entre la ficción mágica y la observación cotidiana real.

Galdós se somete al arte pintoresco, por esta razón insiste en que la caricatura logre la fidelidad de relato. Ya que al novelista fue uno de los que comenzaron a usar la caricatura en el siglo XVIII. Afirma Baquero Goyanes (1963: 43-44):

El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra.

Galdós con sus producciones ficticias se considera como el creador de los cuadros costumbristas. No obstante, ha mencionado el caso de la heroína usando la técnica de la caricatura, porque pretendió resaltar la idea de fealdad. Por otro lado, el autor pudo señalar aspectos más grotescos y ridículos como las figuras: Sofía y Florentina.

c. La obra de arte en *Marianela*

El papel primordial del realismo es reproducir con exactitud la realidad. En este sentido una de las técnicas recurridas por los escritores realistas es la incorporación de las obras de arte dentro del texto. Esto tiene como finalidad ofrecer una sensación real. No obstante, ese uso tiene un valor simbólico.

Para tal efecto, cuando se insertan obras escultóricas, arquitectónicas o pictóricas en un texto. Eso remitirá, sin duda, no sólo a una significación propia de la obra de arte sino también representa una función relacionada con el personaje.

Una imagen pictórica o escultórica no se incluye en la novela por casualidad. La integración se elabora de manera muy exacta a fin de intensificar el valor simbólico. Ya que la novela demuestra un reflejo completo de la belleza y de la realidad.

Por lo tanto, para lograr un objetivo artístico se da lugar a una conexión entre la obra de arte y la literatura. El realismo igual que el romanticismo se inspira de cuadros y de esculturas. Estos se ven insertados dentro de los textos narrativos. Se trata de una interrelación entre las artes y el discurso literario. Así que la obra de arte como signo visual se convierte en un signo dentro de los signos lingüísticos. Martínez Carrazo Cristina (2006: 83): «Arte y realidad adquieren un mismo nivel dentro del texto literario, ambas crean un universo cerrado, regido por reglas propias que determinan el sentido».

El elemento artístico se identifica en la obra de Galdós. El autor emplea ese recurso para potenciar los aspectos visuales. Por lo tanto alude a obras de arte para retratar a sus protagonistas; lo cual le permite atribuir un entorno real y palpable.

En efecto, la referencia a obras conocidas por ser famosas, o por pertenecer al entorno habitual del lector ayuda a situar las escenas en un espacio reconocible.

Indudablemente, se puede distinguir entre tres grandes artes mayores integradas dentro del universo galdosiano: La arquitectura, la escultura y la pintura.

Capítulo II: El cromatismo simbólico en las obras

1. Cromatismo simbólico

El color da vida al cuadro, por eso, el pintor insiste en la elección del colorido para transmitir fielmente los sentimientos del personaje. Diderot¹ (1955:46) afirma que no hay más hermoso que el color de la pasión:

Se ha dicho que el mejor color que ha sido en el mundo es este rubor amable en el cual la inocencia, la juventud, la salud, la modestia y el pudor coloreaban las mejillas de una muchacha [...] porque es difícil reproducir la piel; es este blanco untuoso, igual que no sea ni pálido ni mate; es esa mezcla entre el rojo y el azul que transpira imperceptiblemente, es la sangre, la vida que son la desesperación del colorista. El que logra el sentimiento de la carne se ha dado el gran salto; el resto no es nada en comparación: miles pintores murieron sin poder sentir la carne, miles otros morirán sin conseguir sentirla².

En el retrato los paisajes son determinados con un color que refleja lo visual. Estos pueden incluir la actitud del personaje. Por eso, el autor usa tonos diferentes para determinar lo que rodea al hombre. En general puede usar tonos oscuros y tristes para simbolizar la tristeza de los protagonistas, así que puede establecer una relación continua entre la trama y los paisajes. Agrega Josefina Bueno Alonso (1996: 41):

¹ Citado sin por Josefina Bueno Alonso (1996: 40).

² Traducción nuestra : « On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde était cette rougeur dont l'innocence, la jeunesse, la santé la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une [...] car c'est le chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle, c'est ce mélange de rouge et bleu qui transpire imperceptiblement, c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui acquiesce le sentiment de la chair a fait un grand pas, le reste n'est rien en comparaison : Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair, mille autres mourront sans l'avoir sentie² »

El autor siente predilección por los tonos oscuros y grisáceos de las landas por ejemplo (que recuerdan las aguas fangosas y turbias que separan Sodoma y Gomorra) o la oscuridad que envuelve al castillo del Quesnay [...]. Su oscuridad y su tristeza se ven reflejados por el colorido de su descripción al igual que simbolizan la triste soledad en la que se encuentran los dos personajes [...] las largas descripciones que encontramos en su narrativa tienen además de una gran calidad. Una importante carga cromática [...] de modo que se establezca una relación entre colorido y trama³

De estas evidencias se infiere que en las obras estudiadas, la descripción de los paisajes ha tenido una gran vinculación a la trama de la tragedia. Por eso, el colorido es a menudo oscuro, triste y miedoso, como si nos estuvieran preparando a un final desgraciado.

Recordemos que en *Marianela*, la historia sucede en una minería de carbón, ya que hablando de las minas lo primero que se puede percibir es el colorido oscuro de las minas:

El humo de los hornos [...]y poco a poco fueron salieron sucesivamente, de la sombra, los cerros que rodean a Socartes, los cementerios taludes de tierra rojiza, los negros edificios. La campana del establecimiento gritó con aguda voz: “Al trabajo”, y en cien hombres soñolientos salieron de las casas [...] que poco antes semejaba una mansión fúnebre alumbraba por la claridad infernal de los hornos [...] (668).

Con referencia a lo descrito por Galdós, la vida en el pueblo resulta difícil. A lo largo del pasaje el autor pinta tonos muy impresionantes y chocantes a la vez: Sombra, rojizo, negros, fúnebre, inferna. Total que se imagina una vida muy dura en ese espacio. Por su parte el médico Golfín describe el lugar miedoso oscuro de las minas:

Nada, absolutamente nada [...]; pero el césped ha desapareado, el terreno está removido, todo es aquí pedruscos, y tierra vegetación, teñida por el óxido de hierro [...] sin duda estoy la misma [...] pero mi alma viviente, mi chimeneas humeantes, ni [...] (639).

En efecto, el pueblo parece aislado coloreado por la oxidación metálica que es una capa formada por diversos colores y dan un tono manchado. Deducimos asimismo

³ Imágenes de mujer, Josefina Alonso Bueno.

lo inquietante que refleja el pueblo cuando Golfín lo descubre por primera vez el camino y aislado:

El viajero, que había andado algunos pasos junto a su guía se detuvo, asombrado de la fantástica perspectiva que se ofrecía ante sus ojos. Hallábase en un lugar hondo semejante al cráter de un volcán, el suelo irregular, de paredes más irregulares aún. En los bordes y en el centro de la enorme caldera. Cuya magnitud era aumentada por el engañoso claro oscuro de la noche, se elevaban figuras colosales, hombres deformados, monstruos volcados [...]. Era su color el de las momias, un color terroso tirando a rojo; su actitud la del movimiento febril sorprendido y atajado por la muerte (643).

Según la descripción el lugar no inspira tranquilidad. Sin duda el narrador evoca muchas palabras que en general representan el color oscuro: volcán, calar, noche, figuras colosales, monstruos, nubes pero quietas, color de la momia, color terroso.

Todo ese empleo de vocabulario alude a una escena temerosa. Por lo tanto, nos prepara un ambiente que encuadra la temática de la muerte. Para tal efecto, se puede constatar que el impacto que deja el color en la mente del lector es propicio. Al mismo tiempo, el uso del rojo es muy frecuente por ejemplo: tirando al rojo.

Partiendo de las anteriores evidencias, es importante halar del componente religioso y la influencia que ejerce este último dentro de la obra. Según el estudio de la religión católica, y dentro de los pensamientos de los europeos creyentes, el rojo es símbolo del mal, por lo cual se puede destacar ese tono cromático dentro de la obra siempre que se trata de una injusticia humana. Sobre el asunto Josefina Bueno Alonso (1996: 42) afirma lo siguiente:

[...] religión católica. De lo más ortodoxa, dentro de su pensamiento la esencia de la vida subyace en torno a tres colores: el blanco símbolo de la pureza, el rojo símbolo del mal, y el negro símbolo de la ausencia de Dios.

En la obra *María* no se puede leer las páginas de la historia sin ser impresionado por el gran énfasis en el uso del color, es lo que influye mucho sobre el lector. Sabiendo que la novela es de corte romántico, se puede entender el uso abundante de los colores. Felipe Osborne (1980: 537) lo afirma en estos términos:

Se puede ver lo intenso que fue el uso de colores que Isaacs hizo al empezar la novela y también que tal uso de colores fue más intenso en el último veinte por ciento de la novela.

Sin duda, el empleo de colores trata de asociar el entorno y un color específico con personajes; sobre todo cuando se trata de una historia de corte dramático. Por lo tanto Isaacs asocia el color negro con la muerte. Tal es el caso que cuando habla del ave negra que rozaba frente de Efraín:

No sé qué tiempo había pasado cuando algo como el ala vibrante de un ave vino a rozar mi frente. Miré hacia los bosques inmediatos para seguirla. Era un ave negra (42).

En otro ejemplo aparece el ave de nuevo en la ventana:

Abrimos la puerta y vimos posada sobre una de las hojas de la ventana, que agitaba el viento un ave negra y de tamaño como una paloma muy grande (148).

O también cuando cruza delante de los ojos de los amantes Efraín y María:

Algo oscuro como la caballera de María y veloz como el pensamiento cruzó por delante de nuestros ojos. María dio un grito ahogado, y cubriendo el rostro con las manos, exclamó horrorizada:
-El ave negra (221).

Al final, el ave pasa por última vez sobre el sepulcro de María, como lo dice el narrador en el último párrafo de la novela:

Volví a abrazarme del pie de ella para darle a María y a su sepulcro un último adiós [...] cuando el revuelo de un ave que al pasar sobre nuestras cabezas dio un graznido siniestro (306).

A todos ellos se puede observar lo que simboliza “El ave negro”. Ese animal que evoca la muerte y la tragedia. La aparición de este elemento que produce un sentimiento de terror por su carácter feroz y su color que provoca miedo. Ya que el color negro tiene un significado de luto. El negro es el color de los períodos negros que pueden marcar al individuo. Como se nota el color es siempre relacionado con la temática de la tragedia.

Ese uso simbólico dentro de la ficción de Galdós e Isaacs toca tanto los paisajes como los personajes. La misión visual es muy propicia, porque su papel es situarnos dentro de la trama trágica. Por lo cual cuando se pintan los paisajes, el cromatismo se inclina hacia lo negro y lo oscuro a fin de provocar una cierta intriga.

1.1. Los colores: Blanco- rojo- negro

Es necesario saber cuáles son los colores que predominan dentro de las obras. El hecho de que un color tenga más intensidad en comparación con otro, eso nos ayuda a identificar el carácter simbólico de los escritores. Sobre todo cuando se establece una relación entre el personaje femenino, la temática de la tragedia y el cromatismo simbólico.

Hablando del color que acompaña el personaje femenino se puede destacar tres tonos o tres colores predominantes: el rojo, el blanco, el negro.

Por ello, Marianela se ve relacionada con estos tres coloridos. Sin embargo, el uso del colorido refleja un sentido propio a la historia.

1.1.1. Los colores en *Marianela*

En líneas generales, cuando se alude al color rojo en la obra, se simboliza el pecado. Es lo que afirma el código religioso. Por otro lado, el color refleja la pasión. En general, se oponen los dos colores el blanco y el rojo, puesto que el blanco es signo de la pureza del alma.

La oposición se hace a partir de la descripción del personaje femenino, en la cual predomina el color de la personalidad. Sin duda, cuando nos referimos al elemento cromático, aludimos al color y a otros elementos del mismo campo semántico.

De esta manera en la obra *Marianela*, la heroína y a pesar de su inocencia y pureza, la chica se somete a un destino trágico. La figura femenina se ve aliada con el castigo por ser nacida de un pecado original porque no tiene padre: « dicen que no tengo padre ni madre [...] mi madre era soltera. Me tuvo un día de difuntos» (652).

Además de esa mancha social, la chica ilegal *Marianela* añade otras consideraciones que indican otro tipo de pecado: la mentira.

Una vez revelado el secreto de su fealdad, *Marianela* intenta esconder su sentimiento culpable que se descubre mediante la rojez de su rostro. Es un claro ejemplo que afirma como el color rojo puede invadir la cara delatando la noción de la culpabilidad.

En este pasaje se puede ver como *Golfín* intenta rescatar a la heroína que decide suicidarse. El médico encuentra *Marianela* en una situación desagradable. El narrador describe su estado físico, mostrando el color rojo de su rostro desestabilizado por la culpa y la vergüenza:

¡Oh!, señor – exclamó con espanto- no me lleve usted
Estaba pálido, descompuesta, con señales de una espantosa alteración
física y moral [...] era preciso tirar de él como de un cuerpo muerto.
-Hace días- dijo *Golfín*- que en este mismo sitio te lleve sobre mis
hombros porque no podía andar. Esta noche será lo mismo.
Y la levanto en sus brazos. La ardiente respiración de la mujer niña le
quemaba el rostro. Iba decadente, roja y marchita como una planta que
acaba de ser arrancada del suelo, dejando en él las raíces (768).

La heroína se siente muy avergonzada. Pues se culpabiliza porque el ciego se ha enterado finalmente que ella no es nada guapa como lo pretendía. Otro diálogo en que aparece el color rojo cuando el ciego empieza a glorificar su belleza. *Marianela* se amapola y se pone muy enrojecida:

-[...] no, no me hacen faltas los ojos para esto. Yo le dije a mi padre:
concibo un tipo de belleza encantadora, un tipo que contiene todas las
bellezas posibles: ese tipo es la *Nela*[...]
La *Nela* se puso como amapola, y no supo responder nada durante un
breve instante de terror y ansiedad, creyó que ciego la estaba mirando
(684).

Sin embargo, *Goldós* evoca la flor amapola una planta con flores rojas, para indicarnos la situación incomodada en que se ha metido *Marianela*.

Cabe señalar que el rojo adquiere un significado de peligro y de alerta. Al comparar el color rojo con el blanco, no se constata un gran uso del blanco identificador de un tipo de mujer pura y virginal. Ya que la historia se distingue de esta temática, en que se constituye una protagonista de rango elevado. Pero en la última parte cuando se muere Marianela, el narrador describe su rostro muerte, sus labios inmóviles, y sus dientes de la heroína porque a pesar de todo, ella mantuvo su inocencia, su pureza de alma.

Por último, el color negro ejerce una fuerte atracción en la obra Marianela, ya que es el más adaptado a la temática de la historia trágica. En general el color negro significa la muerte. El negro se asocia a menudo al rojo y se contrapone al blanco.

El negro es el color de las tinieblas, de un abismo. Se muestra de manera general como el castigador del pecador.

En este enunciado la Nela se mete en hueco oscuro huyendo de los demás. Golfín intenta sacarla del abismo profundo:

A sus pies se abra el cóncavo hueco de la Trascava, sombrío y espantoso en la obscuridad de la noche, Golfín esperó. [...] la Nela miraba hacia abajo [...] De pronto empezó a descender rápidamente [...] - Nela, -Nela!
Miró y no vio nada en la negra boca [...].

En este ejemplo aparece el color negro, y otros significados que aluden a este color: obscuridad, sombrío y cóncavo. Para referirse a lo trágico que está viviendo esta mujer. Así que el negro indica, sin duda, el final trágico de una persona.

No obstante, a partir de las descripciones del físico de la heroína, el color negro, es relacionado a menudo con el color de sus ojos, eso se manifiesta a lo largo de la historia; donde se describen sus ojuelos negros:

y vio allá sobre el fondo verdoso su imagen mezquina con los ojos negros (686).

Marienela se mira en espejo, y descubre su trágica fealdad:

¡No quiero, que no quiero!- gritó ella, levantándose de un salto y poniéndose frente a Teodoro, [...] y el fulgor de sus ojuelos negros, señales ambas cosas de un carácter decidido (763).

Nela en este pasaje decide suicidarse, porque se siente muy harta de lo que ha vivido. En la última parte Marianela ya no soporta vivir. Florentina y Golfín están presentes durante el último instante en que la heroína se está muriendo poco a poco. El narrador describe el estado físico de la heroína que se ve alejada del mundo de los vivos:

Sus ojos hundidos les miraban; pero su mirada era lejana, venía de allá abajo, de algún hoyo profundo y oscuro. Hay que decir, como antes, que miraba desde el lóbrego hueco
De un pozo que a cada instante era más hondo (788).

Recordemos que el negro es el color de la obra Marianela, ya que el autor la pinta desde el comienzo de la historia con el color negro. Tal como lo vemos en la primera línea de la obra:

Se puso el sol. Tras el breve crepúsculo vino tranquila y obscura la noche, en cuyo negro seno murieron poco a poco los últimos rumores de la tierra soñolienta (637).

1.1.2. Los colores en *María*

En la novela *María*, las descripciones son tan abundantes que no se puede leer la historia sin chocar con la gran fuerza de expresión y de connotación. Esta predominancia de cromatismo es una característica típica del romanticismo.

Tal como se ha mencionado, se trata de una asociación directa entre el colorido y otros elementos como el personaje. En *María* se puede distinguir el empleo de varios colores tal como el rojo, el negro, el blanco u otros más.

El rojo en María es el color de la pasión y del amor. Este color no se ha usado con mucha frecuencia. Primero, hay que señalar que el color rojo pertenece a los colores cálidos, por lo cual en su sentido puede indicar sensualidad, fuego, calor y sobre todo pasión.

Así que el autor Jorge Isaacs lo evoca siempre cuando quiere subrayar un efecto cariñoso hacia María. Ya que en su uso el rojo evoca cierta poética dentro de la historia. Es cierto que Isaacs usa el color rojo generalmente en la descripción del rostro de María. Y eso a fin de reflejarnos; primero, su apasionamiento y segundo para mostrar el grado de la sensualidad de la heroína.

En el siguiente ejemplo el narrador describe las mejillas que parecen rosas, signo de su delicadez:

María esperó humildemente su turno y, balbuciendo su descripción, junto su mejilla sonrosada a la mía, helada por la primera sensación de dolor (13).

Aunque el color rosa es lógicamente distinto, pero visualmente se compara mucho al rojo, sobre todo si se trata de un color sonrosado, que en principio tira a rosa. María se considera, como un personaje tímido. Cuyo rostro siempre está rojo por vergüenza.

Eso se confirma en el pasaje siguiente, en el que el rosa y el rojo se emplean para hacer el mismo estado anímico de María. Por lo tanto se hace una nueva descripción de su rostro siguiendo el mismo ritmo:

[...] las mejillas tintas de color de rosa suavemente desvanecido, pero en algunos momentos avivado por el rubor (37).

El autor emplea la palabra “Rubor” para indicar el enrojecimiento del rostro provocado por la vergüenza. Como se nota, se hace el contraste del rosa y el rojo para subrayar la gran de feminidad y la turbación del ánimo causada por la timidez.

Otro ejemplo que demuestra la gran pasión y el gran amor que tiene Efraín por la heroína. Sin dudas, se trata de un verdadero ejemplo que trata de la gran atracción que tiene el protagonista por la heroína:

[...] fue su rostro el que se cubrió de más notable rubor cuando al rodar mi brazo de sus hombros rozó con su talle (15).

En efecto siempre que se alude al rostro, el narrador cita el tono rojizo, o el color rojo, signo de amor pasión y seducción.

María y a pesar de su inocencia aparece con una gran sensualidad que provoca mucho afecto. Efraín, y en muchas ocasiones contempla su cara, y describe sus labios rojos. Sin embargo, María es la mujer más guapa para él:

[...] pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de la mujer de su raza, en dos o tres veces que a su pesar se encontraron de lleno con los míos; sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el arco simétrico de su linda dentadura (16).

Se puede resaltar el tema de la sensualidad de la protagonista, y el gran amor que lleva Efraín por esta mujer tan linda.

Como se nota, el narrador coge el mínimo detalle que pone de relieve el encanto de esa mujer seductora:

[...] estaba acabando de trenzarse los cabellos, viéndose en un espejo que mi hermana sostenía sobre los almohadones. Apartando ruborizada el mueble (45).

Asimismo María experimenta rubor cuando entra Efraín a su cuarto, lo cual le provoca una turbación de ánimo. Pues, María se ha enrojecido el rostro por vergüenza.

El escritor se siente muy atraído por la naturaleza de esa mujer, se fija pues en sus actitudes cotidianas. María se considera como una figura angélica y sensual.

La protagonista desempeña el papel de una mujer muy especial. A lo largo de la historia, se ve siempre tímida, silenciosa y muy discreta. El tema de la vergüenza se nota en este ejemplo, cuando se juntan Efraín, su padre, y María.

Como siempre, María esconde su amor en la presencia del padre dejándose llevar sólo por gestos muy disimulados:

María se sonroja, viéndose con todo el disimulo que era necesario, para que mi padre no lo notase en el espejo de su mesa de baño que tenía al frente (130).

Por otro lado, hablando del color blanco, se puede decir que en principio el blanco simboliza el tipo de una mujer pura y virginal. En el relato la fisionomía de la heroína es siempre por el color blanco.

La descripción física de María se alterna entre el rojo seductivo y sensual y el blanco signo del pudor. María es, sin duda, una mujer púdica, con una belleza provocada.

Ahora bien, se puede explicar el porqué del uso del colorido. El Blanco en la obra *María*, es usado de forma muy frecuente dentro de las descripciones de esa figura femenina.

El narrador aumenta su sentimiento de amor siempre que le toca describir a esta persona. Por lo cual la eleva a una gran dignidad. El blanco es por supuesto, el color más adecuado para tal efecto.

Como es sabido María es de raza blanca. El narrador insiste en repetirlo a lo largo de la historia. El blanco es primero un referente racial, es decir que la heroína tiene una piel blanca. Lo podemos notar a partir de distintas descripciones:

Pues un pañolón de algodón fino color de púrpura le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate (17).

Otro ejemplo en que se describe con mucha poética la piel de María comparándola al color de una vasija de porcelana. Esa materia de cerámica que tiene en general un color blanco:

Su largo cabellera, dividida en dos crenchas, le ocultaba a medias parte de la espalda y del pecho, ella y mi hermana tenían descalzos los pies. Llevaba una vasija de porcelana poco más blanco que los brazos que la sostenían (19).

Como lo demuestra el enunciado la intensidad de blancura de la piel de María es bastante elevada. El autor insiste en eso para poner de relieve la descendencia noble de la heroína.

También se cita a menudo la planta la azucena, que ofrece hojas largas y flores grandes blancas y muy olorosas. Tal como se ha dicho anteriormente, la azucena se usa para calificar a una persona de pura y blanca:

Quedé sorprendido viendo una de las azucenas en la cabeza de María. Había en su rostro bellísimo tal aire de noble, inocente y dulce resignación (35).

El blanco por otra parte, es el color del atuendo de María, como es el caso de su falda de muselina:

María se hallaba en el costurero; estaba sentada en una silla de cenchas, de la cual caía como espuma, su falda de muselina blanca. (115)

Como se ha visto, el blanco es el color de la delicadez, Es un color que aclara el espíritu y las emociones. En suma, al explorar el color blanco, resulta la suma de los colores, porque es el símbolo de la pureza y de la inocencia. Es símbolo de la castidad de una dama:

Volvimos hacia María [...] sus mejillas, el vivo sonrosado que las hermoseaba durante nuestros retozos infantiles, llevaba un traje blanco, [...] (255).

El ejemplo ilustra la imagen de castidad y de inocencia que refleja el color blanco. Ese colorido va acompañado del color rosa. El rubor refleja la timidez y la feminidad de esta mujer.

La joven protagonista se diferencia del resto de los personajes. Es muy frecuente que el color blanco además de aludir a la virginidad y la pureza, a veces señala el acercamiento de una acción trágica. Dice Josefina Bueno Alonso (1996: 48):

Con frecuencia, el color blanco además de aludir a la pureza y virginidad de la mujer, está presente en el rostro de los protagonistas para advertir el peligro que acecha.

Aplicando la misma reflexión sobre el color del rostro de la heroína que se ve pálido, muchas veces, se puede afirmar que el rostro que palidece es símbolo de una verdadera situación de tensión.

Así que la protagonista palidece en función de su estado físico o de un peligro. De manera general la palidez de una persona indica una enfermedad, puede también tener una visión de la imagen de inocencia:

El temblor de su mano expuso la lámpara, y yo la presté mi ayuda, menos tranquila de lo que creí estarlo. Aprecióme ligeramente pálido, y alrededor de sus ojos había una leve sombra (24).

El narrador después de fijarse en el rostro de la heroína, ésta le parece pálido. En otro pasaje, se vuelve a hablar de la palidez del rostro de María, durante que su amante está hablando de las hermosas mujeres de Bogotá. De hecho, la palidez en este caso puede ser un signo de cambio de estado anímico por los celos:

María estuvo callada, pero me parecía que sus mejillas palidecían algunas veces y que su primitivo color no había vuelto a ellas (34).

En el siguiente ejemplo se nota claramente como el color pálido advierte sobre un peligro. En efecto, María se entristece mucho. En un diálogo revela a Efraín que se ha enterado del riesgo de su enfermedad y que su madre se había muerto a causa del mismo mal. Por ello, el color de su rostro se palidece de miedo y tristeza:

Y yo tengo cosas muy tristes que decirte— continuó después de unos momentos de silencio—, tan triste que son la causa de mi enfermedad [...] le decía a ella que mi madre había muerto de un mal cuyo nombre no alcancé a oír [...] De sus ojos velados rodaron a sus mejillas pálidas, lagrimas que se apresuró a enjugar (46).

En un diálogo, María se pone pálida después que la madre de Efraín le propone que se case con Carlos. María tan arrepentida y decepcionada se pone muy melancólica. Esta situación que le causa bastante tristeza le hace recordar la trágica pérdida de su madre difunta:

-¡ah! – Exclamó- ¿aquí estaba usted? Y acercándose a ella -; pero qué pálida está ¿se siente mal de la cabeza? [...] No, no estoy buena [...] temo que todo ello pueda producirte una mala impresión...María fijó en mi madre una mirada brillante, y palideciendo (106).

Como se nota María recibe la nueva noticia. Notamos que el autor insiste en repetir la palabra “pálida” para hacer hincapié en la gravedad de su estado de salud. María se pone de nuevo pálida evocando con mucho dolor su separación de su madre.

He hecho mal en llorar así ¿no es cierto? Yo creí [...] levantado luego pálido el rostro y rociado por una lluvia de lágrimas [...] yo le ruego [...] y no quiero, yo no necesito saber nada más ¿con que he dejado que usted me lo proponga? [...] ¡Ah! ¿Ese señor no sabe que yo tengo la misma enfermedad que mató a mi madre, siendo todavía muy joven?... ¡Ah! Que haré yo ahora sin ella? (109).

María se presenta en la obra como la más pudorosa, joven, pálida. Por otra parte se considera como una mujer atractiva. Se puede decir que hay algo muy curioso en la

descripción de la heroína. Tal vez se trate de una dualidad en su interior noble e inocente y su apariencia que tiene un gran poder de seducción.

Aunque la obra trate de un tema trágico, el color negro no predomina en lo descriptivo. Según un estudio cuantitativo de colores hecho sobre la novela *María*, realizado por Felipe Osborne⁴ (1980:58) se ha afirmado que en comparación con el color blanco usado 73 veces, el uso del color negro no superó 47 veces, o sea es el total de 18%:

Después de considerar el uso de los colores hecho por Jorge Isaacs, es natural pensar en el uso de colores diferentes. En total, y de acuerdo con la interpretación escrita de lo que es un color, Isaacs empleó colores 270 veces. De estas, 73 usó el blanco, 47 el negro, 40 el azul, 12 el amarillo, 11 el verde y 7 el rojo. Estos totales incluyen los usos verbales. El blanco 27%, el negro 18% y el azul 15% constituyen el 60 por ciento de las citaciones de colores.

En efecto, a pesar de esa intensidad de colores, se puede decir que el que se asemeja más a *María*, es el color negro, eso es más notable en los primeros capítulos donde Efraín provee la muerte de su amante, y que inconscientemente le asocie al color negro.

En la descripción de la fisonomía de *María*, el negro es el color de su cabello. Sin duda el cuero cabelludo no tiene un color negro puro, sino que es un “castaño-oscuro”, es decir que se trata de un color oscuro:

La abundante cabellera castaño oscuro arreglaba en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado (210).

El color negro en este ejemplo refleja la hermosura de esa linda chica, sobre todo que está acompañado por el color del clavel, una flor de color rojo. Eso no impide que el negro sea el color de la tragedia. Recordemos una citación de Josefina Bueno Alonso (1996: 59):

⁴ Consulte el artículo *¿es el negro el color de María?* la versión digital en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf>

El color negro significa la muerte y va generalmente muy asociado al color rojo y sobre todo contrapuesto al color blanco.

El color negro se considera como el color de las tinieblas, siempre se ve relacionado con la noche, o la hora del crepúsculo. En ella reina la sospecha y el misterio, porque es el momento en que los cuerpos descansan tal como lo dice Bellemin- Noel⁵ (1988: 90):

No obstante, la noche por esencia provoca la sospecha, oculta misterios, él que alaba sus delicias, la provocación no será nunca ausente de sus proyectos [...] ella tiene el poder de preocupar. También, puesto que la evoquemos bajo el nombre de Tinieblas⁶.

Sin embargo, Efraín evoca el crepúsculo cuando describe al traje de María cuando estaba en el jardín. Conviene recordar que según el DRAE; el crepúsculo tiene como segunda definición: «Fase declinante que precede al final de algo».⁷

Lo que explica que María se acerca a su final:

Estremecida por las brisas, temblaba en mis manos una carta de María que había recibido en Panamá, la cual volvía a leer a la luz del moribundo crepúsculo (296).

También cuando María se ve vestida en negro muy parecido a la noche:

Abrí la ventana y divisé a María en una de las calles del jardín, acompañada de Emma; llevaba un traje más oscuro que la víspera» (19)

⁵ Citado por Josefina Bueno Alonso (1996:59).

⁶ Nuestra traducción : «Or, la nuit par essence provoque le soupçon ; elle recèle des mystères. Celui qui vante ses délices, la provocation n'est jamais absente de son projet (...) elle a le pouvoir d'inquiéter, aussi, puisqu'on l'évoque sous le nom de Ténèbres

⁷ Consulte la versión digital de diccionario RAE: <http://dles.rae.es/?ID> .

La noche en general, suele tener una cierta magia para muchos escritores. Porque con las tinieblas se despiertan los sentimientos pasionales.

En otro pasaje se describen la joyería que llevaba la heroína tal como el collar y el pendiente de color negro:

La crucecilla de coral esmaltado que había traído para ella. Igual a las de mis hermanas, la llevaba al cuello. Pendiente de un cordón de pelo negro. Estuvo silenciosa, sentada en medio de las butacas que ocupábamos mi madre y yo [...] debe de parecerle a ella triste”(24).

Se nota que el autor siempre pone de relieve la belleza interior y exterior de su amante. Pero al mismo tiempo no se olvida de añadir un toque de tragedia en sus descripciones, alude al color negro y también usa adjetivos que reflejan el estado triste de la heroína.

La obra de María gira en algunas partes alrededor de la palidez símbolo de inquietud y miedo. También el crepúsculo la hora del peligro y la sospecha. En suma, lo oscuro reflejo de la tristeza.

La naturaleza, pues, se identifica con la heroína, cogiendo el mismo ritmo de ésta. Cuando se dilata el mal de María, todo el espacio natural se pone negro y trágico, más se enferma María, menos es alegre el bosque sin embargo se anochece de vez en cuando, a fin de identificar la situación agitada de la historia. Como se nota en esta

descripción cuando María empieza a sufrir de su enfermedad, Efraín representa un espacio natural melancólico y muy triste:

Estábamos ya a poca distancia de la casa, se iban apagando los arboles que, al ocultarse, el sol había dejado sobre las sierras de occidente. La luna levantándose a nuestra espalda sobre las montañas de que nos alejaban. Proyectaba las inquietas sombras de los sauces y enredaderas del comedor, en los muros pálidamente iluminados, yo espía el rostro de María, sin que ella lo notase, buscando los síntomas de su mal, a los cuales precedía siempre aquella melancolía que de súbito se había apoderado de ella (135)

El negro es el color de María que sufre de su enfermedad contrariamente al blanco símbolo de su pureza.

En una de las representaciones de esa figura se describe el pelo que tira a negro, y su atuendo que consiste en traje con color verde-mortiño. Como es sabido el mortiño o el arándano es una planta que tiene color: verde, blanco, o rosado, y la fruta es negruzca. Eso quiere decir que el colorido negro es la representación misma de María:

No acercamos la cabellera de María, suelta en largos y lucientes rizos negreaba sobre la muselina de su traje color verde-mortiño, sentase para evitar que el viento le agitase la falda (145)

En todas las representaciones del perfil o del atuendo María aparece hermosa, con elegantes prendas que cautivan a Efraín, cuyo color es casi siempre sombrado, con tonos oscuros tal como se menciona en esta representación que pinta a la heroína:

Ella estaba tan hechicera como mis ojos debieron decírselo un gracioso sombrero de terciopelo negro, adornado con cintas escocesas, abrochado bajo la barba con otras iguales que en él al dejar ver medio oculto por el velillo azul, una rosa salpicada aun de rocío descansaba sobre las gruesas y lucientes trenzas, cuyas extremidades ocultaba, arregazaba con una de las manos la falda negra que ceñía bajo corpiño del mismo color. (152).

Conclusión

La parte del estudio de la imagen de la mujer nos permite descubrir la vocación artística de los autores. En conclusión se puede inferir que la originalidad reside en las obras *Marianela* y *María*. Los autores presentan un retrato muy objeto, que a partir del cual se puede resaltar una visión del ambiente del siglo XIX.

Además, se nota que se trata de una generación pictórica donde lo plástico se une al tejido textual. La novela es, sin duda, una obra artística que pone de relieve no sólo la historia de una sociedad, pero también la vida de una mujer y sus diferentes perfiles. El efecto trágico está reducido con la ayuda del arte plástico. De hecho la imagen plástica es un componente visual muy propicio en el lenguaje.

Por otro lado, se deduce que en todas las culturas el color juega un papel primordial en la concepción del mundo. Se trata de diferentes conceptos insertados en el simbolismo. A partir del juego simbólico, se puede elaborar diferentes significados. Desde luego aclarar algunos elementos concretos de una realidad.

Tanto en el arte como en la cultura, los colores transmiten mensajes por medio de unos códigos que imponen las culturas, las sociedades, las religiones etc. El color produce efectos, porque carga de significados y sentidos.

Los autores de las obras son iguales que los artistas porque utilizan la lógica de sus obras para tratar de la realidad que los circundan.

En resumen, conviene señalar que tanto Jorge Isaac como Benito Pérez Galdós asignan colores e imágenes propias a su realidad.

Conclusión General

Recorriendo las páginas que estudian la temática de la muerte y la mujer, se puede apuntar una serie de observaciones que nos permiten retener algunas evidencias.

Es necesario recalcar que la finalidad de un autor no se diferencia mucho de otro, ya que a pesar de la distancia espacial el carácter literario es común. Con esto se puede afirmar que el fondo de las temáticas es muy parecido.

De hecho, una producción novelesca refleja más o menos una realidad vivida. Esta verosimilitud puede concernir el autor por su carácter contextual, o afectarlo porque se trata de una experiencia personal. En suma no puede haber un tejido textual sin un modelo.

Hay que mencionar además que, las producciones literarias se han influido entre sí. De tal modo que muchas veces no se consigue fijar el período, ni el movimiento literario. Ese cruce de ideas es debido a muchos factores. Es decir que las escrituras pueden adoptar unas características recogidas de otras escrituras.

Si bien es cierto que todos los textos se basan en producciones grecolatinas, y muchas veces en plagios. Dado que se trate de una reproducción de textos canónicos, se infiere en general que el concepto es lo mismo.

Hablando de la novela, recordemos que su contenido se basa en historias vividas y hechos que pueden existir. A pesar que el texto novelesco tenga una función divertida, por los fines felices que exponen sus temáticas, en el siglo XIX, la novela adquiere otro método de escritura. Dicho de otra manera, en ese siglo, la novela no es considerada como un pequeño cuento que implica las mismas temáticas.

Si bien, durante el Romanticismo y el Realismo se trata de una novela que refleja la realidad trágica. En la obra *Marianela*, la novela expone acontecimientos penosos, y una existencia real que visualiza la vida social sin fabricación. La tragedia que se vive en aquel momento, la lleva a cabo la heroína Marianela focalizada por el médico Teodoro.

Después de examinar el perfil de la protagonista, se puede notar que ésta fue configurada por el personaje culto de la historia. De hecho, todas las descripciones de la heroína están realizadas a partir de la voz del personaje Teodoro. Sin duda, el médico, es el que representa la ciencia. Por lo tanto, es el más habilitado por hacer observaciones que críticas.

Cabe señalar que, el Realismo tiene la experimentación como característica primordial. No obstante, lo científico, no puede rescatar a la heroína del final trágico.

Volviendo la mirada hacia el personaje María, se nota que la historia expone dos realidades contradictorias: La primera, consiste en el espacio magnífico en que se narran los sucesos. La segunda, nos transmite una realidad trágica de un amor imposible que nace dentro de una sociedad conservadora. Por otro lado, la ausencia de héroe y la enfermedad de la heroína dificultan la unión de los dos.

Las conclusiones derivadas de estas afirmaciones, muestran cómo un elemento extranjero puede desestabilizar el estado de una situación. En concreto, la ciencia se contrapone al estado natural de las heroínas. De hecho, el médico, siendo un personaje ayudante dentro de la historia, es considerado como el provocador del fin trágico de la heroína. Por otra parte, María se muere por tanto esperar a su amado Efraín que se va para estudiar. En definitiva, conforme a lo narrado, llama la atención el hecho que las dos Marías se mueran después de la aparición del elemento extranjero: La ciencia.

Estos ejemplos bastan para ilustrar que las heroínas incultas, se mueren tras la aparición del desarrollo científico. Asimismo, cabría preguntar por el uso del nombre de María, que es un nombre de la virgen. Ya que hay un uso frecuente de la Virgen María en las dos obras. Desde luego, es posible, establecer una relación entre la tierra virgen por su naturaleza y las heroínas que pertenecen a un mundo conservador, conocido por naturaleza.

A partir de las ideas expuestas, conviene subrayar que todas las descripciones de los personajes femeninos se generan a partir de espacios convenientes y compatibles con el estado de ánimo de Marianela y María. Dentro de este marco, se deduce que los espacios naturales son los verdaderos reflejos del carácter de las personas. De ese modo, hay que agregar que los autores acuden a diferentes espacios interiores y exteriores con el fin de configurar a sus personajes. Las heroínas se parecen siempre que se encuentran dentro de un espacio natural, tal como el bosque, los ríos etc. Por otro lado el miedo que se desprende del espacio natural previene una situación trágica.

Las heroínas representan la bondad de la mujer de antes. Entonces, reflejan una sencillez y naturalidad que ha desaparecido en ese tiempo. Las dos comparten valores humanos. Sirva de ejemplo, el hecho que Marianela ahorra dinero para ayudar al hijo de

la familia Centeno, con el fin que este estudia en la escuela. Ella, siendo inculta, tiene conciencia. Por otro lado se mantiene fiel a su amo Pablo, y prefiere morir y no vivir sin él.

María se ve siempre sumisa, educada y atenta a los demás. Cuida al hermano menor de Efraín, y se ocupa de las faenas de casa. María es una mujer fiel a su amado el ausente. Al final se muere sin verlo.

Es necesario recalcar que los autores exponen problemas sociales: tal como la autoridad exagerada del padre, el retraso social, la pobreza, la ignorancia y la diferencia de los rangos.

En resumen, la finalidad es solucionar el dilema mediante de su visualización. En pocas palabras, los autores son considerados como didactas por el papel informativo y educativo que tienen.

En relación con los datos históricos, se nota que los autores guardan en sus historias lo esencial para entender la historia del siglo XIX. En efecto, se trata de una selección de datos más obvios para los autores. Sin duda las obras *Marianela* y *María* son consideradas como testimonios muy valiosos que tratan de exponer la evolución de las mentalidades y de las ideologías que está viviendo la sociedad.

Los dos espacios se están ajustándose a nuevos mecanismos. Sobre el asunto, pongamos como ejemplo, la situación que está viviendo Colombia referente a la abolición de la esclavitud. Asimismo, Efraín lo menciona dentro de diégesis hablando del buen trato de su familia hacia los amos. Por otro lado, el héroe se va a Europa para terminar sus estudios. Ya que el carácter liberal es una idea importada del continente europeo.

De manera semejante en *Marianela*, el autor se centra en el contexto social. Su técnica es basada en el humor y la explotación del alma de los personajes. Habría que decir también que Galdós favorece las nuevas ideologías sin descuidar las antiguas virtudes humanas.

Todavía cabe señalar que, el autor es un didacta y educador de la mujer. Por eso aporta nuevas formas de vivir. También da a conocer lo importante que es el saber, experimentando, así, unas situaciones en que la ignorancia lleva al desastre.

Vemos que los autores gozan de una serie de informaciones que justifican que la novela puede contener datos históricos conformes. De tal modo que la novela acuda a fuentes que el historiador no puede diferenciar con los documentos históricos. Indicamos también que los autores tratan de exponer dos situaciones trágicas con el fin de encontrar soluciones posibles.

A cerca de la imagen de la mujer, se deduce que los autores Galdós e Isaacs son fascinados por el arte pintoresco. De hecho los dos pintan la vida real, el ambiente y las costumbres. El hecho de dar muchos detalles ofrece a la ficción novelesca un toque pintoresco. Dado que los autores pretenden valorizar su narración, eso convierte la trama en un retrato.

No obstante, las técnicas del retrato de los dos autores se diferencian. Eso porque María es pintada como una virgen 'La madona', por el contrario el retrato de Marianela favorece más el diseño del perfil tal como es. Así que Galdós acude a la técnica 'caricatura' con el fin de determinar los aspectos negativos. Recordemos que en XIX, lo plástico fue reconocido como un recurso que difundía las ideas reformistas y las críticas político-sociales.

Por otro lado, los románticos aventajan la belleza. Para ello, el signo visual se convierte en un signo dentro de los signos lingüístico. En síntesis, se infiere que el uso del arte plástico demuestra cómo los escritores de este siglo han sido inspirados por el arte plástico. También, cómo lo visual termina insertado dentro del discurso.

En el mismo sentido, indicamos que hay un uso flagrante del cromatismo simbólico. Hay que precisar que el color tiene una característica de expresión y de entonación. Por lo cual los autores acuden al colorido asociándolo de manera u otra con las heroínas. Entre los datos expuestos los colores más destacados en las obras son: el negro/el blanco/el rojo.

Comparando María con Marianela, se puede observar que el mismo color no simboliza la misma cosa. Por lo que se refiere al color rojo; notamos que en *María* simboliza la pasión, el amor, sobre todo el pudor de la heroína. Si bien es cierto que la heroína parece sonrojada siempre que ve a su amante. En conclusión, afirmamos que el rojo es signo de vergüenza.

Ahora bien, hablando de Marianela el rojo se debió al pecado. Así que Marianela se sonroja por miedo de descubrir su mentira.

Cosa parecida sucede también con el uso del color blanco. Notamos que en Marianela no hay un gran uso del color blanco puesto que no se trata de una temática en que se hacen elogios de la heroína. Así que Marianela no se identifica con la madona aunque la vea siempre.

De este modo se trata de una ausencia de uso del color blanco. Salvo en un pasaje en la última parte en que la protagonista se muere. En efecto el autor describe sus dientes blancos. Lo que consideramos como signo de pureza y de inocencia.

En cambio, María goza de una descripción abundante del colorido. Damos como ejemplo el uso del blanco en ocasiones en que el autor describe la blancura de la piel de la heroína. Sin embargo el rostro de la heroína se describe a menudo con el color pálido, lo que denota su inocencia y muchas veces la enfermedad.

A cerca del color negro que es el color de la tragedia, indicamos que el negro es considerado como el color de las tinieblas, de la tristeza y del miedo. En las descripciones las heroínas se ven identificadas con una naturaleza colorida con el negro, Así que las descripciones se hacen en el momento del anochecer, en espacios oscuros y miedosos, dentro de una naturaleza melancólica.

De estas afirmaciones, deducimos que el negro es el color de las heroínas. En *Marianela* el negro se relaciona con el brillo y la oscuridad de sus ojos, lo que significa también que esta última comparte la misma inocencia con la heroína María.

A cerca de las perspectivas de los autores Benito Pérez Galdós y Jorge Isaac, habría que señalar que sus producciones se aproximan, puesto que los dos pertenecen al mismo siglo. No obstante, a partir de las informaciones expuestas se puede destacar un realismo muy flagrante en la obra de Isaac, porque se trata de una autobiografía.

Por otro lado, Galdós expone su realismo a partir de una historia de amor vivida entre Marianela y Pablo. Al mismo tiempo exalta la naturaleza del pueblo Socartes, y denuncia lo catastrófico que causan los trabajos minerales. En sus descripciones, afirma que no hay nada más eficaz que una naturaleza virgen. Por eso siempre que describe el trabajo de los hombres en las minas lo hace como si fuera hecho por monstruos.

De todas esas evidencias, vemos que los autores siendo liberales, muestran una notable afección hacia la tierra. Galdós defiende su tierra con el bolígrafo, y la sociedad con su espíritu de experimentador, observador y educador. Semejantemente, Isaac engrandece a su patria con su estilo poético, nacionalista y liberal.

Se ha hablado tanto de la caracterización literaria de los románticos y de los realistas que al lado siempre, se quedan aun ocultos los valores simbólicos que representa la mujer dentro de la ficción. De hecho, la recogida de los datos permite reflexionar sobre el simbolismo literario.

Por último, esperamos que este trabajo sirva como punto de partida para la realización de un gran corpus designado a otros estudios de la mujer como un objeto literario.

BIBLIOGRAFÍAS

ADRIAN, Marino (1988): *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PU de France.

ALFIERI, José (1968): *El arte pictórico en las novelas de Galdós*. Pittsburgh: Anales galdosianos III.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2005): *La dimensión espacial en la novela: El espacio en la novelística de Severiano Fernández Nicolas*. León: Universidad de León.

AMPÉRE, Jean Jacque (1830): *De l'Histoire de la poésie : Discours*. Marseille: Typographie de Feissat Ainé et Demonchy.

ANFITRIÓN, Paluto (1992): *En comedias*. Madrid: Gredos.

ANDERSON Enrique (1991): *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

ANGELS CALERO, M. (1996): *La imagen de la mujer en la literatura*. QUINTILLÁ

AZUAR CARMEN, Rafael (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la Novela*. Alicante: Juan Gil-Albert.

ZANUY, Teresa: *Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enemiga.*, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida.

ÁNGEL GARCÍA LANDA, José (1998): *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

ÁNGELES CALERO FERNÁNDEZ, María; ACEBRÓN RUIZ, Julián: (1996): *La imagen de la mujer en la literatura*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida.

ARAÚRAZ DE ROBLES, Carlos (1939): *La vuelta al clasicismo: Ensayo crítico del liberalismo y su escuela socialista*. Madrid: Editorial española.

AUBERT, Paul (2001): *La Novela en España (siglos XIX-XX): Volumen n°66*. Madrid: Casa de Velázquez.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1994): *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Editorial Trotta.

BAJTIN, Mijail (1989/1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAL, Mieke (1977): *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

- BARINAGA FERNÁNDEZ, Augusto (1964): *Movimientos Literarios españoles en los siglos XIX XX*. Barcelona: Editorial Alhambra.
- BATAILLON, Claude (2009) : *Marcel Bataillon Hispanisme et engagement : Lettres, carnets, textes retrouvés (1914-1967)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- BETHELL, Leslie (2000): *Historia de América Latina: 5. La independencia*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1988): *Interlignes: Essais de Textanalyse*. Paris : Presses universitaire de Lille.
- BENÍTEZ, Rubén (1990): *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BERISTÁIN, Helena (2006): *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México: Universidad nacional autónoma de México.
- BROWN, Gillian; YULE, George (1993): *El análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros. S.L.
- BUENO ALONSO, Josefina (1996): *Imágenes de mujer*. Alicante: Universidad de Alicante.
- CÁCERES, Rina (2001): *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- CAMACHO CABRERA, Eduardo (1993): «la conversión del lenguaje literario al espacio escénico tridimensional: una adaptación teatral en XXI estudios», *Actas del IV Congreso Internacional de estudios galdosiano*. Gran Canarias: Cabildo Insular de Gran Canarias.
- CARRÉ, Jean Marie (1951/1957) : «Prólogo » a *Marius-François Guyard: La Literatura comparada*. Vergara: Barcelona.
- CASALDUERA, Joaquín (1961): *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Editorial Gredos.
- CASTELLÓN, Toñi F. (2004): *El significado de los nombres*. Málaga: editorial Sirio, S.A.
- CARBONELL, Neus; VEGA; JOSÉ María (1998): *Literatura Comparada: principios y Métodos*. Madrid: Plaza de Edición.
- CARPENTIER Alejo; RODRÍGUEZ Monegal y otros (1985): *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre (1989): *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses universitaires de France.

- CHUZEVILLE, J. (1988): *Conversation de Goethe avec Eckermann (trad.)*. Paris: Gallimard
- CIFRE WIBROW, Patricia; González, Manuel de Avila (2014): *Hacia una tragedia moderna: De la novelística Galdosiana a la obra dramática. Culturas de la seducción, alamanca*, ediciones Universidad Salamanca.
- COSERIU, Eugenio (1979): *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- DAMASIO, Antonio (2000) : *Le pouvoir de l'esprit: Entretien avec des scientifiques*. Fayard: Paris.
- DEL PRADO ESCOBAR BONILLA, María (2006): *Galdós y la educación: De la Ilustración al Realismo*. Gran Canarias: Cabildo de Gran Canarias
- DE MAUPASSANT, Guyd (1988): *L'inutile beauté*. Paris: Ed. Robert Laffort.
- DE ARMAS AYALA, Alfonso (1989): *La obra de Galdós en la pantalla*. Las palmas de Gran Canarias: Filmoteca Canaria.
- DE MADRAZO, Pedro (1845): *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S M*. Madrid: Edición imprenta de la Viuda de Jordan e Hijos.
- DE MORA, Carmen (1990): *Prólogo a la edición de "María" de Jorge Isaac*. Alhambra: Longman.
- DE ROJAS, Fernando; RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio (1996): *La Celestina*. Madrid: Edición Akal, .S.A.
- DIDERROT, D. (1955): *Essais sur la peintre: Pensées détachées*. Paris: éd. Sociales.
- DACIER, André (1733): *La poétique D'Aristote*. Amsterdam: ed. Socio ditata labore.
- ECKERMANN, Peter Johann (2005): *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Barcelona: Acantilado.
- _____ (1887): *Carta a Carlyle fechada el 27 de julio de 1827: trad. Ingl en Charles Eiot (ed) Correspondence Between Goethe and Carlyle*. Londres y Nueva York: Macmillan Company.
- _____ (1982): *Conversaciones con Goethe (1836-1848) Vol.I*. Madrid: Iberia.
- EDWARD RUSSELL, Peter; CARR, Raymond (1982): *Introducción a la cultura hispánica: Historia, arte, música*. Barcelona.: Editorial Crítica.
- ELUER, R. (1985): *La pratique linguistique*. Parie: Nathan.
- EISENMAN F., STEPHEN; CROW, Thomas; LUKACHER, Brian; NOCHLIN, Linda; POHL K., Frances (2001): *Historia Crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones AKAL.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2004): *El Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- EUGENIO PÉREZ DEL RÍO, G. (1983): *La muerte como vocación*. Barcelona: editorial Laial, S.A.
- FAURE, R.; RIBES, M.A.; GARCÍA, A. (2001): *Diccionario de nombre propios: diccionario de apellidos españoles*. Barcelona: S.L.U Espasa libros.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana; RENARD, Jules (2002): *Pelo de Zanahoria*. Madrid: Edición AKAL, S.A.
- GALLEGO, María teresa (2013): *Victor Hugo los miserables*. Madrid: Alianza editorial.
- GABAUDAN, Paulette (1979): *El romanticismo en Francia (1800-1850)*. Salamanca: ediciones universidad de Salamanca.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1988): «*El nombre propio de la persona: Marca social de la literatura española del siglo XVII*», en actas del I congreso internacional de Historia de la lengua española, II. Madrid: Arco libros.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1998): *Los nombres de pila españoles*. Madrid: Ediciones del prado.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006): *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*. México: Ediciones de delegaf S.A.
- _____ (1999): *La poétique du Roman*. Paris: Ed SEDES/HER.
- _____ (1972): *Palimpsestes : La littérature au Second degré*. Paris : Seuil
- _____ (1983): *Transtextualités*. Paris : Magazine littéraire.
- _____ (1987): *Méthodes du Texte: Introduction aux études littéraire*. Paris: seuils.
- GIAMBATTISTA, Vico (1995): *Ciencia Nueva*. Técnos: Madrid.
- GIL JUÁREZ, Adriana; VITORES GONZALÉZ, Anna (2011): *Comunicación y discurso*. Barcelona: Editorial UOC.
- GNISCI, Armando (1993): *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera Multimedia.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (2007): *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2013): *Las aventuras del joven Werther*. País: Ediciones cátedra.
- _____ (2013): *Las aventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra.

- GÓMEZ, G; MORANT, Ferrer (1990): *Mentalidades y patrones de conducta en la España de la restauración*, En Homenaje a los profesores J.M. Jover Zamora y V. Palacio Atard, 703-729. Madrid: universidad complutense.
- GUILLÓN, Ricardo (1980): *técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, claudio (1988): *El primer siglo de oro estudios sobre géneros y modelos* Barcelona: Crítica.
- GUYARD, Marius François (1957/1951): *La Literatura comparada*. Trad. Cast. De Enrique Badosa. Barcelona: Vergara.
- GRASSI, Ernesto (2003). *El poder de la fantasía, Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- HAUSER, Arnold (1985): *Historia de la literatura y del arte*. Barcelona: Ediciones Labor.
- ISAIAH BERLIN (2000): *Vico Y HERDER: Dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid: Cátedra.
- ISAAC, Jorge (1981): *María*. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- ISAACS, Jorge (1957): *María*. México: Editorial Diana.
- JOSÉ MARÍA, Gil (1999). *Introducción a las teorías lingüísticas del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Melusina.
- JOSÉ MARÍA, Pozuelo (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- JOSÉ VEGA, María (1998): *Literatura comparada: Principios y métodos*. Crítica: Madrid.
- JESUS ZARO, Juan (2008): *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX*. Granada: Editorial Atrio, S.L.
- JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María (2014): *Menéndez Pelayo y la literatura: Estudio y Antología*. Madrid: Editorial Verbum, S.L.
- JOUBE, Vicente (2001): *La poétique du Roman : 2ème édition*. Paris: Armand Colin.
- (2001). *Poétique des valeurs*. Paris: Ed PUF/écriture.
- KAUFMANN, W. (1978): *Tragedia y filosofía*. trad, esp. Barcelona: Seix Barral.
- KRISTEVA, Julia (1981/1969): *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LEDGARD, Melvin (2002): *Amores adversos y apasionados: La evolución del tema del amor en cinco novelas hispanoamericanas*. Perú: Fondo editorial.

- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2009): *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Barcelona: Andavira.
- LESKY, Albin (2001): *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado.
- LOLIÉE, Frédéric A (1903): *Histoire des littératures comparées des origines au XXe siècle*. Paris: Delagrave.
- LLOVET, Jordi (2011): *Teoría Literaria y Literatura comparada*. Barcelona: Editorial Planeta.
- LLORCA CARMEN, Marimón (2006): *El texto narrativo*. Madrid: Ed E. excellence.
- LÓPEZ, AMADEO (2006): *Être pour la mort et angoisse*. Paris : Centre de recherche Ibérique et Ibéro-américaine.
- LOZANO MARCO, M.A (1993): *El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX: La nouvelle Romane (Italia-France-España)*. Ámsterdam: Edición Rodopi B.V.
- LUCENA SALMORAL, Manuel (2005): *Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América Española (1503-1886)*. España: Universidad de Alcalá y Universidad de Murcia.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, B. (1997): *Galdós entre dos siglos: Notas sobre un cambio de mentalidad*, Congreso Internacional de estudios galdosianos, 6, 964-976. Las Palmas de Gran Canarias: Cabildo Insular de Gran Canarias.
- MAESTRO, G. Jesús (2008): *Idea, Concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo, Editorial del Hispanismo: Madrid.
- MARCHESE, A.; FORRADELLAS, J. (1989): *diccionario de Retórica y terminología Literaria*. Barcelona: Ed. Ariel.
- MARÍA DÍAZ BORQUE, José (1985): . Madrid: Taurus ediciones.
- MARTINEZ CARRAZO, Cristina (2006): *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica: La Regenta de Leopoldo Alas "Clarín"*. Gijón: Libros del Peixe.
- MARÍA PAZ, Yáñez (2006): *El dilema discursivo en Marianela*. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes.
- MAURY, Paul (1934): *Arts et littératures comparés. État présent de la question*. Paris: Les Belles Lettres.
- MAYA, Rafael (1945): *Jorge Isaacs y la realidad*. Bogotá: Editorial letras iberoamericanas.
- MARÍA VALVERDE, José (1981): *Aula Abierta Salvat*. España: Movimientos literarios.

- Mariano A. Pelliza (1879): *Crítica y bocetos históricos*, Buenos Aires: Planeta.
- MENÉNDEZ PELAYO, Enrique (2001): *Volumen 1 de publicaciones de la biblioteca de Menéndez*. España: Facsímiles. Ed.
- MIRZA, Regelio; GONZÁLEZ BOUZAS, Jorge (1975): *Balzac, la novela, el realismo y Papa Goriot*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MOLINER, María (1998): *Diccionario del uso del español: 2 volumen*. Madrid: Gredos.
- MME DE, Staël (1947): *Alemania [1813]: trad. cast. (Fragmentaría)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- _____ (1998): *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Garnier -A. Blaeschke ed.
- _____ (1968) : *De l'Allemagne Vol.II*. Paris: Garnier-Flammarion.
- MORENO PAVÓN, Emérita (2007). *Realismo y Naturalismo en la Novela del siglo XIX*. Sevilla: Publicaciones Digitales S.A.
- NAUMANN, Manfred : *Entre réalité et utopie : Goethe et sa notion de la Weltliteratur*, en Gerald Gillespie (ed): *Littérature comparée/Littérature mondiale*, Actes du X.ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 1985), Vol. V, 19-28. Paris, New York, Frankfurt 1991.
- NOVIA VELASCO, Carmiña (1992): *La mujer protagonista en la narrativa colombiana*. Barcelona: Editorial Codice, LTDA.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Collin.
- PALACIO ATARD, Vicente (1978): *La España del siglo 1808-1898: Introducción a la España Contemporánea*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- PAULINE LHRIG, Grace (1950): *Heroines in the French Drama of the Romantic Period 1829-1848*. Nueva York: Kings Crown Press.
- PAUL BETZ, Louis (1900): *La Littérature comparée. Essai Bibliographiques*. K.J trübner: Strasbourg.
- _____ (1968): *La Littérature comparée*. New York: Haskell house.
- PAZ, Octavio (1990): *La otra voz: Poesía y fin de siglo (2)* Barcelona: Seix Barral.
- PATIÑO OSSA, Germán (2007): *Fogón de negros 'Cocina y cultura en una región Latinoamericana*. Colombia: Edición del Convenio Andrés Bello.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2002): *la sociedad español como materia novelable: prólogo de Manual Alonso Olea*. Madrid: Civitas.

- (2017): *Episodios Nacionales V: España trágica*. Barcelona: Red ediciones. S.A.
- (1996): *Novelas contemporáneas II*. Madrid: Alianza Editorial.
- PONZIO, Augusto (1998): *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea: Traducción de Mercedes de Arraiga*. Madrid: Cátedra.
- PULIDO RODRÍGUEZ, Rayco (2013): *Nela: Una adaptación gráfica de la novela 'Marianela' de Benito Pérez Galdós*. España: Astiberri Ediciones.
- RICŒUR, Paul (1984): *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction (L'Ordre philosophique)*. Paris: Seuil.
- ROLAND, Hubert; VANASTEN, Stéphanie (2010): *Les nouvelles voies du comparatisme*. Paris: Gent Académie Press.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel (1988): *Hacia una interpretación de Miau de Benito Pérez Galdós*. Cáceres: Anuario de estudios filológicos IX.
- ROHOU, Jean (1996): *La tragédie classique*. Paris: Ed Sede.
- SAID, S. (1978): *La faute Tragique*. París: Seuil.
- SALBAYRE, Sébastien; VINCENT ARNAUD (2006): *L'analyse Stylistique: Texte Littéraires de Langues anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- SAVATER, F. (1981): *La tarea del héroe*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, Luis (1953): *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos.
- SCHADEWALDT, W. (1981): *Sófocles y la pena: En la actualidad de la antigua Grecia. trad, esp.* Barcelona: Seix Barral.
- SEGAL, Charles (1981): *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge: Cambridge Mass.
- SENSINE, Henri (1827): *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité par Herder*. Paris : F.G. Levrault - imprim. Du Roi.
- SIMON, Jeune (1968): *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minard.
- STEINER, George (1997): *Qué es la literatura comparada: en Pasión intacta*. Madrid: Siruela.
- (1996/1997): *¿Qué es la literatura comparada?: Pasión Intacta*. Bogotá: Siruela; Norma.
- (2001): *The Death of tragedy: la muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul editorial.

- STRITCH, Fritz (1993): *Goethe, Máximas y reflexiones*. Barcelona. Edhasa.
- TACCA, Oscar (1978): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TOSSI, Rosana (2012): *Mini Guía de Historia de la Pintura de Gótico al Pop Art*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- VAN DIJK, Teun A. (2009): *Análisis del Discurso: Discurso y poder*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VAN DIJK, Teun. Adrianus. (1980): *Texto y contexto: Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- VAN DER HOUWEN, Fleur (2000): *El Habla Directa E Indirecta y la organización del Discurso*, Foco Hispánico, 17, 27-40. Ámsterdam: Ediciones Rodopi B.V.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008): *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- VARELA JÁCOME, Benito (2006): *Ensayos sobre literatura hispanoamericana (1977-1997)*. España: Universidad de Alicante.
- VÀSQUEZ, Carmen y PERROMAT, Kevin. (2012) : *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*, en Actas d'un colloque organisé par le Centre d'études hispaniques d'Amiens (CEHA). Paris: Indigo et côté femmes.
- VEGA, María José y Neus Carbonell (1998): *La Literatura Comparada: Principios y métodos*. Madrid: Crítica.
- VERNANT, J.P. (1987): *Mito y tragedia en la Gracia antigua: trad.esp.* Madrid: Cátedra.
- VICENTE MARTÍN MARTÍNEZ, José (2014): *La historia como modelo en el Romanticismo Alemán*. Elche: Universidad Miguel Hernández.
- VILLANUEVA, D (1994): *Literatura comparada y teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- WELLECK, René (1983): *Historia Literaria: Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia.
- (1963/1968): *La crisis de la literatura comparada: En Conceptos de crítica Literaria*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- (1968/1970): *The name and Nature of Comparative Literature, en Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- WEISSTEIN Ulrich (1975): «*Época*», «*período*», «*generación*» y «*movimiento*»: En *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Yves CHEVREL (1989): *La littérature comparée*. PUF: Paris.

ZAVALA, M. (1994): *Historia y Crítica de la Literatura Española 5/1: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Editorial crítica.

Referencias electrónicas

BOTTA, Patrizia (1994). *Otra vez hacia una edición crítica de la Celestina II*. En Actas del III congreso de la asociación Hispánica de literatura medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989). Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: Alicante.[En línea] www.cervantesvirtual.com (Fecha de consulta: Enero de 2017).

COSERIU, Eugenio (2001): *algunos principios de una teoría del contexto*. En *ALED*, Revista Latinoamericana de estudios del Discurso 1 (1). [En línea] www.discurso.org/download/articles/ (Fecha de consulta: Enero de 2009).

DRAE Versión digital (2016): <http://dle.rae.es/?=SdfO44A>

EMILCE ZANETTI, Susana (2005): *La lectura de María: Constitución de un clásico hispanoamericano*. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lectura-de-maria-constitucion-de-un-clasico-hispanoamericano/html/> (Fecha de consulta: noviembre de 2012).

FONDO CULTURAL CAFETERO (1985): *100 Marías*. [En línea]: www.persee.fr/doc/rhr (Consultado el 28/07/2016).

FOURNIER, C (2002): *Análisis literario*. [En línea]: <http://litefran.blogspot.com/p/corrientes-literarias.html> Fecha de consulta: junio de 2016).

GRANADOS, Alberto (2013): *La muerte en la literatura*. [En línea]: <https://albertogranados.wordpress.com/2013/01/23la-muerte-en-la-literatura/> (Fecha de consulta: noviembre de 2016).

GRUPO DE INVESTIGACIÓN (2014): Cervantes, las novelas ejemplares y *la narrativa de su tiempo*. [En línea] <http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp30/02.html> (Fecha de consulta: febrero de 2016).

INMAN FOX, E. (2007): *Hacia una Nueva Historia Literaria para España*. [En línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_007.pdf. (Fecha de consulta: Agosto de 2014).

José Luis Losada (2015): *Goethe y el concepto* clásico. [En línea] <https://corpus.hypotheses.org/110>. (Fecha de consulta: Mayo de 2016).

MAESTRA, Jesus (2003): *tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna: El personaje nihilista en “la celestina”*. Alicante: Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes. [En línea] www.cervantesvirtual.com. (Fecha de consulta: marzo de 2015).

MESSINA FAJARDO, Trinis Antonietta (2010): *Nombres y símbolos en Marianela de Benito Pérez Galdós*. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3185606> (Fecha de consulta: septiembre de 2010).

MIGUEL LOPEZ LEÓN, Juan (2013): El Canon literario: Definición, evolución y problemas. [En línea]: <https://www.vavel.com/es/libros/264774-el-canon-literario-definicion-evolucion-y-problemas.html>. (Fecha de consulta: Agosto de 2010).

OSBORNE, Felipe (1980): ¿es negro el color de María?: Análisis cuantitativo de los colores de *María*. [En línea] <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf> (Fecha de consulta: Enero de 2016).

RAMÍREZ, Carlos (1988): Algunos problemas sobre la Onomástica como interdisciplina. [En línea] www.humanidades.uach.cl/documentos (Fecha de consulta: octubre de 2015).

SÁIZ RIPOLL, Nabel (2005): *La muerte en la literatura*. [En línea] www.islabahia.com/arenaycal/2005/10octubre/anabel120.htm]. (Fecha de consulta: noviembre de 2016).

SOBEJANO, Gonzalo (2010): *Razón y suceso de la dramática galdosiano*. [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar> (Fecha de consulta: octubre de 2014).

SOMMER, Doris (2010): *El mal de “María”: con fusión en un romance nacional*. [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mal-de-maria-confusion-en-un-romance-nacional/html/> (Fecha de consulta: Marzo de 2017).

TURCAN, J.P. ; VERNANT, Robert; VIDAL NAQUET, P. (1974): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, en: Revue de l'histoire des religions Tome 185, n°1, 98-99*. [En línea] http://www.persee.fr/issue/rhr_0035-1423_1974_num_185_1 (Fecha de consulta: diciembre de 2016).

ZAMBRANO SÁNCHEZ, Oscar Marino (2012): *Ficción y realidad en María de Jorge Isaac*. [En línea]: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu> (Fecha de consulta: Enero de 2013).

Rojas FAUNDEZ, Luis (1986): en su artículo: *Introducción a la Lingüística del Texto*
redactado en: [En línea]: <http://universum.otalca.cl/contenido/index-86/rojas.html>
(Fecha de consulta: noviembre de 2016).