



Palabra Clave

ISSN: 0122-8285

palabra.clave@unisabana.edu.co

Universidad de La Sabana

Colombia

Arias-Osorio, María Fernanda  
María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: "María está rara"  
Palabra Clave, vol. 19, núm. 2, junio, 2016, pp. 581-606  
Universidad de La Sabana  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64944803010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# *María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: “María está rara”*

**María Fernanda Arias-Osorio<sup>1</sup>**

Recibido: 2015-07-23

Aprobado por pares: 2015-08-15

Enviado a pares: 2015-07-23

Aceptado: 2015-09-01

DOI: 10.5294/pacla.2016.19.2.10

Arias Osorio, M. F. (Junio de 2016). María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: “María está rara”. *Palabra Clave*, 19(2), 581-606. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.2.10

## **Resumen**

En la historia de las adaptaciones cinematográficas de la novela *María* (Isaacs, 1867), se identifica la película experimental e iconoclasta *María* (Grau, 1966) como perteneciente a la tendencia anticanónica o de subversión y se presentan antecedentes de dicha posición en el campo cultural colombiano. Se continúa con un análisis detallado de sus características narrativas y estilísticas para determinar los niveles semánticos en los cuales opera su propuesta de adaptación y, a partir de registros impresos y orales relacionados con la película, se estudian sus condiciones de producción, circulación y recepción. Este análisis permite establecer cómo la posición anticanónica ante la novela se construye desde múltiples niveles de sentido, determinando su lugar en los campos literarios y cinematográficos en Colombia en la década de 1960 y planteando nuevas pistas para entender el lugar del cine experimental en la historia del cine colombiano.

## **Palabras clave**

Cine colombiano; literatura colombiana; historia sociocultural; María, Jorge Isaacs (Fuente: Tesauro de la Unesco).

<sup>1</sup> Universidad de Antioquia. Colombia. mariafernandarias@gmail.com

# *María*, from Grau, in the Colombian cinematic context: “María está rara”

## **Abstract**

In the history of film adaptations of the novel *María* (Isaacs, 1867), to experimental and iconoclastic film *María* (Grau, 1966) it is identified as belonging to the uncanonical trend or subversion and background to the position presented in the Colombian culture field. The article continues with a detailed analysis of the characteristics of narratives and stylistics to determine the semantic level in which it operates its proposal to adjust and, from print and oral records related to the film, their conditions of production, circulation and reception are studied. This analysis shows how a uncanonical position before the novel is built from multiple levels of meaning, determining their place in literary and film fields in Colombia in the 1960s and presenting new clues to understanding the place of the experimental theater in the history of Colombian cinema.

## **Keywords**

Colombian cinema; Colombian literature; socio-cultural history; María; Jorge Isaacs (Source: Unesco Thesaurus).

# *María, de Grau, no contexto cinematográfico colombiano: “María está rara”*

## **Resumo**

Na história das adaptações cinematográficas do romance *María* (Isaacs, 1867), identifica-se o filme experimental e iconoclasta *María* (Grau, 1966) como pertencente à tendência anticanônica ou de subversão e apresentam-se antecedentes dessa posição no campo cultural colombiano. Continua-se com uma análise detalhada de suas características narrativas e estilísticas para determinar os níveis semânticos nos quais sua proposta de adaptação opera e, a partir de registros impressos e orais relacionados com o filme, estudam-se suas condições de produção, circulação e recepção. Esta análise permite estabelecer como a posição anticanônica diante do romance se constrói a partir de múltiplos níveis de sentido e determina seu lugar nos campos literários e cinematográficos na Colômbia na década de 1960, além de propor novas pistas para entender o lugar do cinema experimental na história do cinema colombiano.

## **Palavras-chave**

Cinema colombiano; literatura colombiana; história sociocultural; *María*; Jorge Isaacs (Fonte: Tesauro da Unesco).

Este artículo presenta resultados parciales de la investigación “*María*” va al cine: transformaciones de la heroína romántica en el cine colombiano sobre los modos en los cuales *María*, novela de Jorge Isaacs (1867), ha sido llevada al cine en Colombia y cómo su atracción ha resurgido de múltiples formas en la historia de la cultura colombiana.

Antes de la primera adaptación cinematográfica de *María*, hubo numerosos antecedentes de versiones de la novela en pintura, fotografía, teatro y zarzuela que intentan plasmar del modo más “fiel” posible la novela, tanto su historia de amor como los paisajes, las costumbres y las historias de diversos grupos sociales del Valle del Cauca retratados en *María*. En el siglo XX, se añadirían adaptaciones en cine, radio y televisión, convirtiendo a la novela en la obra literaria colombiana con más adaptaciones en diversos medios en el país. Sin embargo, a lo largo de casi siglo y medio, *María* pasó de ser superventas y referente en las historias locales y nacionales, como producto cultural canónico e instrumento de educación sentimental y política —vía, entre otras, su lectura obligatoria en las escuelas—, a ser objeto de crítica iconoclasta en el ámbito artístico y motivo de indagación como literatura decimonónica regional, patrimonio cinematográfico y objeto cultural de nostalgia.

Los resultados de “*María*” va al cine plantean que los acercamientos desde el cine a la novela *María* pueden dividirse en cuatro tipos. Un primer tipo de acercamiento está ligado a las aspiraciones de un cine nacionalista producido localmente y atado a cánones estéticos tradicionales, cuya expresión fue la versión dirigida por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro en 1922. Un segundo tipo está determinado por el deseo de tener a *María* adaptada por industrias cinematográficas extranjeras para repotenciarla en el ámbito transnacional y “modernizar” la historia local, común desde la década de 1940, pero solo hecho realidad en 1972 con la adaptación colombo-mexicana de Tito Davison. Un tercer tipo, anticanónico o de subversión, intenta impugnar las interpretaciones tradicionales positivas asociadas a la obra literaria original y es expresada en *María*, de Enrique Grau (1966). Un cuarto tipo de acercamiento historiográfico o patrimonial busca rastrear las adaptaciones cinematográficas de la obra literaria y es expresado

en el documental *En busca de María* (Luis Ospina y Jorge Nieto, 1984) y en la renovada preocupación académica por la novela y la restauración de sus versiones filmicas.

Estos tipos se corresponden a cuatro periodos históricos con diferentes modos de entender el cine nacional en Colombia. En la investigación amplia, abordamos cada una de estas vertientes y su desarrollo, pero en este artículo nos centramos en la identificada como anticanónica o de subversión, para, a partir del análisis detallado de las condiciones de producción, circulación y recepción de *María* (Grau) y de sus características narrativas y estilísticas, examinar su lugar en los campos literarios y cinematográficos en Colombia en la década de 1960, aportando pistas para enriquecer la historia del cine en Colombia, incluso el experimental, en su relación con diversos campos culturales especializados.

## Presupuestos teóricos

Los textos literarios y audiovisuales son aparatos y entramados discursivos e ideológicos que operan simultáneamente en numerosos estratos semánticos. *María*, como lo han analizado numerosos críticos literarios, construye de modo complejo y relacional diversos niveles de sentido, y lo que ha ido retomándose o impugnándose de ella no corresponde de modo unánime a todos sus niveles de significación sino a algunos de ellos.<sup>2</sup> Aunque el amor de sus protagonistas constituya el punto más visible de la historia y el que con más frecuencia se haya reverenciado e impugnado, la novela se mueve también en otros niveles semánticos que aluden a roles de género, diferencias de clase social y raza, un sistema socioeconómico, el rol de la enfermedad y particulares modos de representar la naturaleza.

Sin embargo, más allá de las construcciones discursivas filmicas, este campo amplio de construcción de sentido incluye también 1) los modos en los cuales el cine y la literatura como campos especializados de producción cultural se han transformado —y con ellos, la posición de *María* en el

---

2 Es imposible citar aquí toda la producción crítica sobre *María*, pero pueden dar una idea general del panorama crítico y de las diversas preocupaciones asociadas a la novela los números 6 y 7 de *Metáfora* (1995) y el libro editado por Henao (1997).

canon— y 2) los modos como el cine se ha ubicado en diversos campos de fuerzas sociales. En este sentido, partimos de los planteamientos de Pierre Bourdieu (1990) sobre el espacio social y el literario como campos de poder con tomas de posición en permanente conflicto, que van definiendo trayectorias futuras posibles y donde la transformación de una de ellas afecta a las otras.<sup>3</sup> Para entender este desarrollo, seguimos la propuesta “histórico-materialista”, que plantea que las variaciones históricas entre las representaciones e interpretaciones cinematográficas no obedecen a idiosincrasias personales y singulares, sino a condiciones sociales, políticas y económicas y a las variables representaciones de género, raza, clases sociales y nacionalidad (Staiger, 1992).

Partiendo de este modo de entender el cine colombiano y su historia, asumimos que las películas tienen unos modos particulares de producir sentido, una especificidad narrativa y estilística que debe analizarse (Bordewell y Thompson, 1995), pero, también, que el cine es un fenómeno social que produce sentido más allá de las películas como textos, respecto de las instituciones y personas que lo producen y exhiben, los públicos que lo reciben, las representaciones sociales que reflejan o inducen y su impacto político, ideológico y cultural (Correa, 2009). Solo de este modo es posible dar cuenta del lugar de *María* (Grau) en el campo amplio de fenómenos, que constituyen la historia sociocultural del cine colombiano.

## Metodología

El diseño de la metodología de este proyecto parte del doble foco teórico propuesto: lo que las películas significan debe derivarse tanto de la interpretación de ellas como objetos textuales como del análisis del universo social en el cual están inmersas, incluso sus condiciones de producción, distribución, exhibición y consumo. El corpus central de material audiovisual fue conformado por *María* (Grau). Para su análisis tuvimos en cuenta los tipos de narración utilizadas, los modos de construcción de los personajes y de sus conflictos y los elementos estilísticos. La película se comparó con la obra literaria original, revisada en las versiones críticas de Mejía (1978),

---

<sup>3</sup> Un panorama de las adaptaciones al cine de obras literarias colombianas en Alzate (2012).

McGrady (1970) y Cristina (2005), para definir su posición ante ella analizando sus similitudes y diferencias.

Para indagar los contextos en los cuales las películas fueron producidas y recibidas, recurrimos a abordajes metodológicos que permitieran acceder al universo relacional de prácticas y valores, que construyeran el sentido de la película. Las fuentes primarias que permitieron acceder a la información sobre estos elementos fueron su guion de rodaje original, importante para descubrir claves del proceso de realización, y periódicos y revistas locales y nacionales, consultados en busca de referencias a la producción, circulación y recepción de la película. Como tercera fuente, acudimos a entrevistas y conversaciones con personas involucradas en la producción o recuperación y restauración de la película. Como fuentes secundarias, revisamos investigaciones que dan cuenta de las características de los contextos sociales en el periodo analizado y de diversos tipos de acercamientos a *Maria*.

## Resultados

El acercamiento anticanónico a la novela *Maria* desde el cine lo inaugura la película homónima de Grau, un “filme insólito”, como fue acertadamente descrito en la publicidad para su premier en Cali en 1966.<sup>4</sup> Este filme de narrativa y estilo experimental y espíritu iconoclasta puede ser considerado anticanónico en su relación con no solo la novela *Maria*, sino el cine colombiano de la época. Sin embargo, en la década de 1960, la vertiente anticanónica que se expresaría en *Maria* (Grau) contaba con antecedentes en el campo literario, incluso en el televisivo, conviviendo con la interpretación que alababa a *Maria* como cumbre de la novela romántico-costumbrista colombiana decimonónica.

El primer antecedente de la vertiente anticanónica data de 1938, cuando Eduardo Caballero Calderón, un año después de las conmemoraciones del nacimiento de Isaacs, publica el artículo “A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María”, acusando a la novela de ilegible y aburrida para un espíritu urbano moderno (Caballero, 1938, p. 1,3). En 1967, un

<sup>4</sup> Anuncio publicitario, *El País*, 27 de junio de 1996, p. 23.

año después de que la televisión funcionara por primera vez como un dispositivo de representación para la adaptación de la novela (*María: tres romances*, Bernardo Romero Lozano, 1956) y a lo largo de siete sesiones, el programa televisivo *Procesos Dana* puso en escena un “tribunal” que, juzgando “con las ambigüedades de la iconoclastia calculada”, “enjuició” penal y civilmente a *María* (Rincón, 2007, p. 100). Los puntos de acusación se orientaban no solo a cuestionar su valor literario intrínseco, sino las relaciones entre la tradición literaria nacional y la extranjera, los temas y objetivos deseables para una novela y lo que los acusadores, liderados por el “fiscal” Pedro Gómez Valderrama, denominaban sus nefastas “repercusiones” en el campo literario nacional, acusando a *María* de ser una “novelita sensiblera, irreal y ajena a los ordenamientos de la razón” (Pérez, 1995, p. 21). El “juicio” ponía así en cuestión no solo el lugar de *María* en el canon literario nacional, sino los modos de construcción del canon y generó numerosas discusiones en el campo periodístico. Aunque el fallo no fue tan radical como se esperaba, la acusación estaba creada.

Desde la década de 1950 empiezan a proponerse, desde el campo académico, interpretaciones de *María* que sugieren nuevas claves de lectura definitivas para la generación de posiciones anticanónicas (Crespo, 2011). Dos elementos claves de estas interpretaciones desde la década de 1950 hasta hoy serán el proyecto de nación propuesto por la novela en relación con su retrato de las relaciones entre clases sociales y la relación amorosa central. El primer punto ha sido ampliamente debatido en el campo del análisis literario, y hay posiciones opuestas que interpretan a *María* como una novela que pone en escena un proyecto inclusivo de nación con diversos actores sociales (Florián, 2008), la expresión del fracaso de dicho proyecto —lo que para Sommer (1989) hace “disfuncional” esta novela canónica y fundacional— o como la defensa de un proyecto de nación clasista (Rojano, 2003).

El núcleo romántico de la novela ha sido también ampliamente analizado. Ya Caballero interpretaba su bucólica relación amorosa como algo inentendible para una sensibilidad moderna. Sin asumir una posición crítica o iconoclasta, el análisis literario se dedicará a indagar elementos como los modos sublimados de expresión del erotismo en la novela y las causas

posibles de la imposibilidad del amor: las relaciones de género o familiares retratadas en relación con el contexto histórico o el origen racial, religioso y la enfermedad de María, proponiendo, en ocasiones, paralelismos entre la novela y la biografía de Isaacs (Restrepo, 2014). La relación entre estos elementos ha sido también analizada a partir la estructura paralelística de los romances que se desarrollan en *María*, de los cuales el de la clase alta termina mal y los de clases medias y bajas terminan bien (Mejía, 1978). Según esta interpretación, el amor no podría “florecer” en medio de los rígidos códigos sociales y patriarcales de las clases latifundistas, cuyo declive, ya evidente en la segunda mitad del siglo XIX, se evidencia en la imposibilidad de que su historia de amor tenga un final feliz. Las numerosas, contradictorias y ambiguas, posiciones ante *María* dan clara cuenta de su inestabilidad como novela canónica, acentuada desde la década de 1930: las habilidades literarias que Jorge Isaacs despliega en su novela son indiscutibles tanto como su capacidad para superponer y atar múltiples capas de sentido, pero justamente dicha multiplicidad de sentidos ante el mundo amoroso, social, político y económico que presenta, aunada a la transformación de los campos de producción artística especializada y cambios sociales más amplios, ha posibilitado las numerosas y diversas posiciones ante su novela.

Será *María* (Grau) la obra que de modo más directo exprese el rechazo hacia el mundo que la novela retrata, haciendo que el espíritu de los “juicios” a *María* encuentre una contundente expresión anticanónica en el ámbito cinematográfico. Grabada originalmente en súper 8, sin sonido y con los diálogos en intertítulos, *María* tuvo su “premier mundial” el 27 de junio de 1966 en el Teatro Ferroviario del popular barrio San Nicolás en Cali, en el Segundo Festival de Vanguardia.<sup>5</sup> La película continuó siendo exhibida ocasionalmente en festivales artísticos y cineclubes hasta finales de la década de 1970,<sup>6</sup> pero dada su restringida circulación y la escasez de copias hasta 2013, cuando la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano completó su restauración, prácticamente lo único que se supo de esta película fue una descripción consignada por Grau:

5 “Mañana, premier mundial de La María”, *El País*, 26 de junio de 1966, p. 6; “Segundo Festival de Vanguardia”, *El País*, 27 de junio 27 de 1966, p. 22; y Anuncio publicitario, *El País*, 27 de junio 27 de 1966, p. 23.

6 “Muestra de 42 películas”, *El Tiempo*, 1 de octubre de 1977, p. 3D.

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

En la década de 1960, a pesar de las interpretaciones críticas y sus enjuiciamientos, *María* seguía siendo considerada parte del canon literario nacional; de hecho, su elección para ser subvertida estuvo seguramente definida por su estatuto de obra canónica, así como la elección de Cali para su estreno estuvo determinada por su condición de “bastión” de defensa del “caballero de las lágrimas”, como fuera llamado Isaacs por su biógrafo Luis Carlos Velasco Madriñán. Solo un año antes del estreno de *María*, de Grau, la prensa regional había cubierto en detalle el debate originado a partir de las declaraciones de Jorge Luis Borges, cuando, en una visita a Cali, responde a la sempiterna pregunta sobre *María* a los visitantes ilustres: “¿Pero es que todavía algún joven en Colombia lee ‘María’? Eso, para mí, es como un recuerdo romántico de los más viejos, de los muy viejos” (*Cromos*, 1965). Lo que siguió a la transformada opinión fueron artículos periodísticos unánimemente indignados, con títulos como ““Mala educación intelectual la de Borges”, dice Velasco M” y “La opinión de Borges sobre “María” es muy desorientada” (*El País*, 1965a, 1965b, p. 6 y 7). Velasco, el gran defensor local de Isaacs, tilda incluso a Borges de “ciego por dentro y por fuera”.

En este contexto de defensa de la obra de Isaacs en su “integridad”, no son extrañas las reacciones negativas ante la película de Grau (Libreros, 2014). Para los productores de la película, la novela *María* representaba el canon por enjuiciar con brío iconoclasta, reinterpretando los sentimientos y las motivaciones de los personajes y la imposibilidad de su amor, en clave psicológica, incluso psicoanalítica, y resignificando objetos, como las flores y los pájaros, exacerbando las claves góticas alejándolas del sentimentalismo costumbrista y proponiendo un desenlace que ataca de modo radical el mundo patriarcal idílico retratado en la novela. La “nostalgia de lo irrealizado” (Crespo, 2011, p. 109), fundamental en la novela, se convierte en feroz crítica a los motivos de dicha “irrealización”.

## Del romanticismo criollo al gótico tropical

*María* (Grau) propone una reinterpretación de la novela a través de varios elementos. Primero, la notable alteración de los diálogos originales de la novela y el exceso de puntos suspensivos y de signos de interrogación en los intertítulos, destinado a resaltar irónicamente el tono dramático de las palabras. Segundo, las actuaciones y los numerosos recursos narrativos y de montaje que generan peculiares interpretaciones del romance y de los objetos de la escenografía y potencian las inflexiones góticas. Tercero, la caracterización de las motivaciones de los personajes y el desenlace de los hechos posteriores a la muerte de María.

Desde el primer plano de la película, es posible entrever que, a pesar de su aire “anacrónico”, no es una interpretación ortodoxa: vemos en contrapicada un ramillete de flores secas junto a un pie femenino y una mano de hombre entrando a cuadro para recogerlo, inaugurando así la referencia permanente a las flores, cuya importancia es evidente desde las notas y dibujos de la escaleta original.<sup>7</sup> El guion de rodaje detalla en sus textos y dibujos los tipos de flores —rosas, geranios, claveles, pensamientos— y sus colores. Aunque a lo largo de la película se muestran flores frescas por doquier, al contrario lo que plantea Grau en la claqueta, las flores secas del primer plano de la película ya simbolizan lo que estas representarán y su sentido se verá refrendado con el final de la historia.

Al igual que en la novela, las flores son parte del elaborado lenguaje erótico, sublimado, de María y Efraín, pero, al contrario de la novela, representarán una crítica al erotismo reprimido entre los amantes. Las conexiones entre las flores, lo femenino y lo erótico han sido ampliamente analizadas desde décadas atrás (Munro, 1956). Las flores frescas de la novela representan la feminidad de María y se convierten en parte de los “ritos de fetichismo amoroso” de los amantes, a la vez que en la “yuxtaposición (tanto literal como metafórica) de María y las flores queda realizada la hipersensibilidad de Efraín para todo lo que hace un llamado a los sentidos” (Masson, 1973, p. 3). En *María* (Grau), las flores simbolizan, además, el erotismo

<sup>7</sup> Escaleta original de rodaje, Archivo del Museo Nacional, objeto en comodato con la Fundación Grau.

y la sensualidad *reprimidos* entre Efraín y María: las flores, como María, la “mujer-flor” (Pupo, 1967), se consumen —se secan— sin lograr su objetivo último amoroso, y probablemente por ello constituyan para Grau un símbolo poderoso de la película.

La “idealización” de la mujer-flor presente en la novela es criticada de diversos modos. En su primer encuentro a solas, María le pregunta a Efraín, aludiendo a una afirmación de su hermanastra Emma días atrás: “¿Todavía piensa que soy exagerada?”. Efraín responde: “Sí, como todas sus flores ideales”, evidenciando una crítica al rol femenino asumido por María y la sublimación de su erotismo. Poco después, María, dormida, acaricia los encajes de su sábana y sueña que está en una piscina con pétalos de flores —reminiscencia de los baños de Efraín en la novela—, pero este sueño se convierte en pesadilla cuando Efraín cae abruptamente en el agua y María se despierta asustada gritando. La madre aparece para confortarla, pero María, extrañamente, sonríe todo el tiempo.

En la película, como en la novela, la “consumación” del amor y la liberación del erotismo solo se dan en la imaginación de Efraín después de la muerte de María, potenciada por los objetos asociados a ella, como las trenzas y su sudario.<sup>8</sup> Sin embargo, las trenzas, importantes en la novela, como conexión fetichista pero casta entre los amantes, se convierten en la película en potenciadoras de los explícitos delirios eróticos de Efraín. La sobreimpresión de unos brazos femeninos indica que Efraín “siente” a María, quizá parte del “desdoblamiento vampírico” al que alude Grau. Efraín sale de su habitación y, en cámara lenta y claroscuro, vaga entre los árboles hasta descubrir a María con un elaborado vestido de bodas, con capas y velos que le tapan su rostro, llevando un ramo de flores blancas y rojas. Efraín avanza como levitando, le levanta los velos y, yendo más allá de los “ósculos indirectos” de la novela, como fueran llamados por McGrady, se besan en la boca cayendo al suelo en abrazo apasionado, antes de que Efraín salga de su ensueño.

---

<sup>8</sup> Una crítica a la sexualidad reprimida en la novela ha sido desarrollada por R. H. Moreno Durán en su cuento “El capítulo inglés”, analizado por Crespo (2013).

Es la puesta en evidencia de la represión del erotismo lo que, en la película de Grau, rompe lo que Janvier (1890), en su prólogo a la primera traducción inglesa de *María*, describe como “the gracious relations existing between the several members of these charming households: which are ordered with a patriarchal simplicity, which are regulated by a constant courtesy, and which are bound together by an ever-present love” (x). La película destruye cualquier posible idea de un régimen patriarcal ideal no solo a través de la crítica irónica a la represión erótica, sino a través de su interpretación del omnipresente amor. Mientras la novela destaca la concordia familiar, en *María* (Grau), los celos de Emma son evidentes. En la llegada primera de Efraín y la lectura de *Atala* en la piedra, Emma muestra su enfado cuando Efraín y María se demuestran su amor. Después del ataque epiléptico de María, Emma le reclama al padre: “Padre, ¿por qué tuviste que adoptarla?”. En el oratorio donde han velado a María, Emma llorando le confiesa a su hermano: “Efraín, te amo aún más que María... Te amo, ¡te amo！”, confirmando su deseo incestuoso. Las lascivas miradas de la madre y el padre a María están también resaltadas desde las instrucciones de la escaleta, aunque en la película se resuelvan de modos a veces ambiguos.

El que la película presente a una familia en su hacienda potencia la idea de un régimen familiar incestuoso y aislado de la “modernidad” y define su matriz gótica. En las primeras escenas, cuando Efraín llega expresando su admiración ante la capital (con insertos de imágenes que sugieren posturas eróticas femeninas como rememoración interna), la modernidad se presenta como algo incomprensible e incompatible con la familia, al exclamar la madre: “No entiendo el modernismo. Fíjate en María... tan recatada!”. El régimen latifundista de haciendas tanto como el régimen familiar patriarcal se presentan no solo como los potenciadores de comportamientos incestuosos por su aislamiento de la modernidad y su permanente represión de la sexualidad, sino como aquellos que engendrarán su propia destrucción al obstaculizar el libre desarrollo del impulso amoroso, hechos ostensiblemente manifiestos en la última parte de la película.

El golpe definitivo al idealizado mundo patriarcal de la novela se presenta en los hechos que siguen a la muerte de María, que sellan la imposibilidad del amor. Para resolver la pregunta de por qué María y Efraín no

pueden terminar juntos, han sido ofrecidas varias explicaciones. La de Sommer (1989) se centra en la esencia hebrea de María, que determina la separación de los amantes, dado que el padre decide proteger a su hijo de la mezcla racial y de la degeneración. También se ha planteado que la separación se debe a “la inoperancia de un sistema patriarcal”, siendo Isaacs “una especie de archivista que intenta borrar la memoria de un pasado colonial típicamente feudal, a través del acto perverso del debilitamiento de la figura paterna” (Ayala, 1997, p. 228). Chouciño (s. f.) disiente de ambas interpretaciones, proponiendo que la indecisión y ambigüedad de los amantes es una característica común de la literatura latinoamericana romántica decimonónica.

*María*, de Grau, parte de la explicación sobre la imposibilidad del amor entre Efraín y María presente en la novela, pero reinterpretando los motivos y las decisiones de los personajes. Después del ataque epiléptico de María, el padre exclama: “¡Exactamente el mal que sufrió su madre! ¡Debemos impedir que sea arrastrado a la desgracia!”. Y continúa: “De este asunto me encargo yo. ¡Efraín debe partir!”. El padre llama a Efraín para explicarle que la epilepsia se caracteriza por “el entorpecimiento, parálisis de la lengua y atroces temblores”, mientras que con una lupa ve, señalando el papel, una ilustración que muestra la espalda y nalgas de una mujer desnuda. Esta reinterpretación de la escena literaria original hace evidente el vínculo entre la enfermedad y la sexualidad reprimida, en cuanto la asociación entre los síntomas de la epilepsia y la imagen de la mujer desnuda podrían sugerir una descripción del orgasmo. El padre le explica a su angustiado hijo sus razones con una enigmática frase: “Si la amas, debes alejarte... La pasión amorosa puede causarle la muerte”. La ambigüedad de la frase abre numerosas posibilidades de interpretación: la pasión amorosa como “la pequeña muerte” que sería fatal en el caso de María o la epilepsia entendida como síntoma de una neurastenia generada por la represión del impulso erótico.

La película también retoma frases presentes en la novela asociadas al sino trágico de los amantes, pero transformando su sentido. María le anuncia a Efraín, en una fatídica carta a Londres, que morirá: “Hace un año que me mata, hora por hora, esta enfermedad que la dicha me curó por unos

días. Si no hubiesen interrumpido esta felicidad, yo habría vivido para usted". En la película, esta frase genera sentimientos de culpabilidad en el padre que, ante el cadáver de María, exclama: "¡Perdónanos, señor! Hemos sido sus verdugos". Al llegar Efraín a El Paraíso, se encierra en la habitación de María y toma las tijeras del costurero mientras su familia toca a la puerta con trajes de luto semejando, por efectos de la iluminación, aves negras. Es aquí cuando surge el mayor golpe a la ortodoxia, cuando un Efraín enfurecido exclama: "¡¡¡Asesinos!!! ¡Con vuestra sangre pagareis su muerte...!". El orden patriarcal se resquebraja, completamente, cuando el padre entra en la habitación y Efraín lo apuñala repetidas veces con las tijeras del costurero, hecho resaltado con un primer plano de piel ensangrentada. Cuando la madre entra, la apuñala y sale por los pasillos persiguiendo a su hermana, a quien ahorca en el oratorio donde han velado a María.

En *María* (Grau), el parricidio incluye no solo al padre de Efraín en la novela, y a la familia entera, sino al "padre" mismo de la novela: Isaacs. Después de volver en sí de su alucinación erótica con María vestida de novia, Efraín toma una escopeta, se dirige hacia el cementerio disparando a los pájaros negros, y vaga entre las tumbas. En este punto, empiezan a intercalarse planos de Isaacs (Santiago García), terminando su novela. Efraín dispara al pájaro negro que aparece encima de la tumba de María y, en el siguiente plano, Isaacs se lleva la mano a un ojo ensangrentado antes de caer entre charcos de sangre, muerto sobre su novela y su pluma, mientras Efraín se desvanece sobre la tumba de su amada. Tanto el padre de Efraín en el mundo diegético de la historia como el "padre" de la novela son asesinados. El personaje mata a su padre y a su autor y el juicio televisivo realizado casi diez años antes encuentra en este caso un veredicto radical.

El desarrollo del argumento y los motivos temáticos se ven potenciados por la obsesiva y detallada atención no solo a las flores, sino también a los pájaros y objetos cotidianos. Los pájaros, desde la novela, son, como en los motivos góticos clásicos, signos de mal agüero que denotan infelicidad y muerte. En la película, las aves negras aparecen continuamente en las imágenes y los diálogos. Al volver a casa después de haber tenido una premonición de tragedia asociada a las aves negras, la madre, asombrada

ante el comportamiento de María, le dice a Emma: “María está rara”. Cuando, poco después, María sufre su primer ataque epiléptico, el montaje conecta una garra de pájaro y la mano del padre de Efraín tocando el tobillo de María, con lo cual resalta que la condición de las aves como signos de mal agüero consiste en la represión erótica que denotan en un mundo cerrado e incestuoso.

Además de las flores y las aves, otros objetos presentes en la novela son portadores de sentidos simbólicos, aunque potenciados en clave gótica y radicalmente transformados. Los créditos de la película se encargan de evidenciar la condición de antigüedades de plumas, fotografías, candelabros, llaves, mechones de cabello atado con listones de seda y recortes de revistas, siendo las antigüedades, tanto como el erotismo, una obsesión permanente en la obra y vida de Grau, evidente en la que fue su casa y es hoy sede de la Fundación Grau, donde se conservan reproducciones de la ave María Mulata, estatuas de santos y su colección de penes en cerámica precolombina. Cotidianamente asociadas a las mujeres para sus labores domésticas y por tanto símbolo de los roles femeninos tradicionales, las tijeras sufren una transformación radical en su sentido y uso, y se convierten en arma para la destrucción del orden patriarcal. Las imágenes de ediciones antiguas de la novela y el retrato “oficial” de María según lo determinara Isaacs, que Efraín tiene sobre su escritorio en Londres, evidencian, además, una intensa metatextualidad y autoconciencia de la película respecto del texto de referencia.

*María* (Grau) hace hincapié en la transformación del sentido de los objetos con su narrativa experimental y los frecuentes encadenados de planos sin relación narrativa causal. Por ejemplo, durante la primera crisis epiléptica de María, aparecen planos de Efraín que camina por la hacienda, las manos de María que acarician los encajes de su cama, ella semidesnuda, las tijeras sobre seda roja, un primer plano de garras de ave mientras el padre toca el tobillo de María, un pavo real, cruces de cementerio y nuevas imágenes de un Efraín demacrado y asustado en medio de una arboleda. Estos montajes “libres” evidencian y potencian las relaciones de sentido que subyacen a la historia, determinantes para resaltar el gesto iconoclasta.

Aunque *María* (Grau) constituye un ataque al mundo patriarcal a través de la puesta en evidencia de la represión erótica, queda la pregunta de si este constituye una crítica del contexto económico y social presente en la novela. El brío iconoclasta se centra en el núcleo romántico de la novela: la naturaleza no se muestra más allá del entorno de la casa y sus jardines, se obvian las escenas que retratan su magnificencia tan apreciadas por los defensores de la novela, y solo una vez en la película aparece un personaje secundario que sugiere que, además de la familia, existe un contexto sociocultural en “El Paraíso”, nombre al que se alude de modo irónico, sugiriendo un contraste entre su nombre y lo que ahí transcurre. Por ejemplo, en contraste, y aunque ajena al ámbito cinematográfico, en 1976, se edita en Francia la novela *Mas-simissa*, adaptación pornográfica de *María* escrita probablemente por Jean-Jacques Peyronnet (Balderston y Quiroga, 2008). A medio camino entre la filosofía natural de Rousseau y los ideales de la Ilustración, el protagonista masculino lidera una denodada y fracasada lucha antiesclavista, apuntando a poner en evidencia, subvirtiéndolos, dos elementos claves de la novela: su erotismo reprimido (explorado en la versión de Grau) y su posición ambigua ante la esclavitud (ausente de *María*, de Grau).

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

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

*María* da cuenta de los nuevos modos de producción y circulación del cine nacional que se introducen en el país en la década de 1960, como

cine realizado por artistas e intelectuales de modo experimental en formato doméstico, para ser exhibido en circuitos artísticos especializados, aspiración nueva en el campo cinematográfico nacional.

El hecho de que *María* haya sido proyectada por primera vez en el II Festival de Vanguardia en Cali, realizado simultáneamente al VI Festival Nacional de Arte, da cuenta de la intención de separarse de los circuitos tradicionales de exhibición cinematográfica, de los intensos lazos establecidos entre artistas y cineastas y de la diversificación del campo artístico de la época, del cual da cuenta también el que Grau, más conocido como pionero de la plástica moderna en el país, hiciera también cine, como lo hicieron varios miembros del Grupo de Barranquilla. El VI Festival Nacional de Arte contó con el apoyo de numerosas instituciones y empresas locales y nacionales (*El País*, 1966a) e incluyó el I Salón Bolivariano de Pintura (*El País*, 1966b), el II Salón Nacional de Acuarelistas (*El País*, 1966c), el Salón de Pintura Contemporánea patrocinado por el Departamento de Estado y el Servicio de Información de los Estados Unidos (*El País*, 1966d), conciertos sinfónicos y de cámara, *ballet* (*El País*, 1966e) y un “concurso de cine”, cuyo primer lugar en la categoría de cine colombiano fue declarado desierto por el jurado presidido por Gloria Valencia de Castaño, la “primera dama de la televisión colombiana” (*El País*, 1966f, 1966g). En contraste, el II Festival de Vanguardia, organizado por miembros del grupo nadaísta, no contó con apoyo oficial y su programación incluyó la representación teatral de *Las sirvientas*, de Jean Genet (*El País*, 1966h), *La manzana* con dirección de Santiago García, *Picnic en el campo de batalla*, de Fernando Arrabal, una sesión de medianoche de jazz y poesía en el Grill Saint Tropez con lectura de poemas (*El País*, 1966i) y la acción Exposición Nacional del Libro Inútil, que convocaba a los habitantes de la ciudad para que llevaran al parque La María los libros que consideraran más inútiles para colgarlos de los árboles (*El País*, 1966j) —entre ellos figuraron *María*, *La vorágine*, el *Catecismo*, del padre Astete, la Constitución Nacional y *Un año de gobierno*, de Alberto Lleras (Cobo, 1995)— y proyección de películas, como *Mardi Gras*, *Rush Age* y *Motherlove*, cortos realizados por Luis Ernesto Arocha en los Estados Unidos (*El País*, 1966k).

La inclusión de *María* (Grau) en un festival artístico organizado por los nadaísta se articula con otros actos del grupo que criticaban la novela a través de acciones iconoclastas, como la petición, a las autoridades de Cali, de reemplazar la estatua de Isaacs por una de Brigitte Bardot, lo cual, en el ámbito local caleño, causó escándalo, pero desde el periódico *El Tiempo* de Bogotá, probablemente ya menos apegado al canon local tradicional del Valle, fue respondido de modo irónico criticando el mal gusto de los nadaísta por no haber escogido a Marilyn Monroe (*El Tiempo*, 2008). Romeo (2007) analiza la relación entre los nadaísta y *María* en estos términos:

Podríamos señalar que el ataque a Isaacs y María de los nadaísta iba contra los patrones de conducta sexual y erótica del siglo XIX, contra el núcleo familiar, la educación religiosa, perpetuados por las instituciones nacionales en pleno siglo XX, y contra las estructuras esclavistas, paternalistas, que tenía la alta clase social colombiana, y que bien se reflejaban en la novela (p. 394).

Este planteamiento sugiere que el ataque a los patrones sexuales, eróticos y familiares patriarcales implica también una crítica al sistema social que los sustenta, posición que conecta tanto con las tendencias cinematográficas nacionales asociadas al llamado Grupo de Barranquilla, en especial aquella liderada por Grau y Arocha, como con los postulados de las vanguardias cinematográficas estadounidenses de la época, influencias directas en la realización de *María*. Como rememora Arocha:

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

Por sus condiciones de producción y de exhibición y por sus características narrativas y estilísticas, *María* (Grau) debe analizarse como producto

de las influencias que permeaban la incipiente y escasa producción cinematográfica nacional de vanguardia de la época, con sus preocupaciones por el erotismo, su hipersensualismo, sus inflexiones góticas y decadentistas y su espíritu contracultural, tras lo cual se constituyó un precedente —poco detectado— de la producción asociada con el llamado Grupo de Cali en la década de 1970 y 1980, que popularizaría la expresión “gótico tropical”. Dichas características son también compartidas con la película de Grau y Arocha mencionada, opuesta radicalmente a cualquier tipo de narrativa o elementos estilísticos canónicos, que parte de la figura —travesti— de Gautier en su cama recordando o imaginando escenas de lo que se supone ha sido su vida. La oposición a la narración clásica no es tan radical en *Maria* —porque para hacer efectivo su gesto iconoclasta y anticanónico era necesario centrarse de modo más directo en la historia original—, aunque ambas obras comparten características, como el gusto por las asociaciones libres, la exageración gestual, el tono decadentista y los elementos escenográficos usados en sentido simbólico y no estrictamente naturalista. Así, *Maria* (Grau) se construye no como un relato romántico-costumbrista (la interpretación canónica tradicional), sino como un “psicodrama” (término común para describir la producción vanguardista estadounidense de la década de 1970 y su particular interpretación del psicoanálisis) (Sitney, 2002).

## Conclusiones

En el ámbito cinematográfico nacional, *Maria* (Grau) constituyó la primera y última interpretación anticanónica y experimental de la novela, y este hecho abre interrogantes sobre el porqué de dicha situación. *Maria* fue la primera versión anticanónica porque, en las décadas previas, no existían las condiciones para el desarrollo de tendencias vanguardistas y experimentales radicalmente iconoclastas en el campo cinematográfico. Solo *La langosta azul*, dirigida colectivamente por los integrantes del Grupo de Barranquilla Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens y Gabriel García Márquez (1954), podría considerarse un precedente experimental, pero su acercamiento documental contrasta con el tono decididamente gótico de *Maria*. Solo desde finales de la década de 1950 los artistas nacionales entraron en contacto directo con tendencias experimentales cinematográficas.

cas internacionales que, de los modos descritos, conectaban con varios de los temas presentes en la novela, en especial su erotismo sublimado. También, solo en la década de 1950 empezaron a exhibirse en el país obras del surrealismo y expresionismo de la década de 1920, a través de los nacientes cineclubes que, además, potenciaron una nueva visión del cine como expresión artística opuesta al comercio y la industria (Arias, 2012). Es probable también que *Maria* se alejara de una versión más “contextualmente” fiel a la obra original como reacción de rechazo al naturalismo y las tendencias costumbristas del cine colombiano de la época. Aunque ya habían pasado los años de las llamadas películas “bambuqueras” y en el campo cinematográfico se perfilaban nuevas miradas a la realidad nacional, expresadas en películas, como *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966), ambas dirigidas por José María Arzuaga, estas seguían tendencias naturalistas influenciadas por el neorealismo italiano, radicalmente distintas de las propuestas en *Maria*, de Grau.

*Maria* (Grau) fue la última versión anticanónica porque la década de 1960 puede ser considerada la última en la historia nacional, en la cual la novela *Maria* era todavía interpretada, de modo generalizado, como una obra canónica que, como tal, mereciera el brío vanguardista e iconoclasta de subvertirla radicalmente. Aunque, como se ha analizado, ya empezaban a aparecer en el campo literario nuevas interpretaciones de *Maria*, todavía las posiciones que defendían su lugar destacado en el canon literario nacional seguían siendo lo suficientemente influyentes como para determinar gestos de rebelión ante ella. Sin embargo, el gesto iconoclasta ante *Maria* solo podía ser realmente efectivo hasta la década de 1960, porque, a partir de dicha década, los campos literarios y cinematográficos se transformarían radicalmente en el país y la renovación de la producción literaria nacional (incluso lo que se denominaría “realismo mágico”) reevaluaría de modo definitivo la posición de *Maria* en el canon.

En el panorama cambiante de relaciones con *Maria*, la adaptación de Grau nos permite analizar un momento poco revisado en la historia del cine colombiano, el del nacimiento de tendencias de vanguardia cinematográfica, en el cual la conexión entre diversas expresiones artísticas nacionales e

internacionales fue intensa y potenció radicales posiciones anticanónicas en relación con la tradición cultural local. Se pasa así de la literatura como “discurso fundacional del cine colombiano” (Zuluaga, 2012), en posición de defensa del canon tradicional, a la “pérdida de autoridad” (Rincón, 2007) de dicho canon, situación potenciada por las transformaciones en los campos de producción y consumo cultural. Como plantea Zuluaga (2012),

[...] acontecimientos aislados en apariencia aunque conectados a un contexto latinoamericano y mundial, permitieron en la década de 1950 la consolidación de nuevos enfoques en el consumo especializado de películas dentro de un campo intelectual hasta entonces mayoritariamente reacio a emprender el diálogo entre el cine y otras manifestaciones de la cultura, más allá de las previsibles adaptaciones literarias, frecuentes desde el origen mismo del largometraje colombiano (p. 32).

Aunque la producción cinematográfica colombiana experimental de la década de 1960 ha sido muy poco analizada hasta ahora, esta fue parte de las nuevas tendencias cinematográficas, con frecuencia opuestas, que surgieron en dicha época y trazaron nuevos derroteros en un campo cinematográfico construido desde el diálogo entre diversas expresiones artísticas y culturales y, beligerante en el caso aquí analizado, con los cánones y la tradición.

## Referencias

- Alzate, C. (2012). *Encuentros del cine y la literatura en Colombia*. Medellín: Ministerio de Cultura y Boreralia.
- Arias, M. F. (2012). Cine clubes en Cali: el cine en la periferia. En *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (pp. 64-86). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ayala, M. (1997). María: ¿una trágica novela histórica? En M. Luque y B. Osorio (eds.), *Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas: Colombia en el contexto latinoamericano* (pp. 219-228). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Balderston, D. y Quiroga, J. (2008). La re-escritura de un clásico en clave pornográfica: el caso de *Massimissa*. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 16, 31, 111-127.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (1989-1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25-28, 20-42.

Caballero Calderón, E. (1938, 18 de diciembre). A propósito de Jorge Isaacs. Por qué ya no amamos a María. En *El Tiempo*, p. 1,3.

Chouciño Fernández, A. G. (s. f.). Los juegos de la ambigüedad en *María* de Jorge Isaacs. Recuperado el 18 de abril de 2015 de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-juegos-de-la-ambiguedad-en-maria-de-jorge-isaacs/html/a6c30594-06c7-413c-973a-9a59ea8f4879\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-juegos-de-la-ambiguedad-en-maria-de-jorge-isaacs/html/a6c30594-06c7-413c-973a-9a59ea8f4879_4.html#I_0)

Cobo, J. G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880-1995*. Bogotá: Tercer Mundo.

Correa, J. (2009). La constitución del cine colombiano como objeto de estudio. *Revista de Estudios Colombianos*, 33-34, 12-26.

Crespo, N. (2011). Por qué sigue llorando Efraín o cómo leemos *María* en el siglo XXI. *Caracol*, 2, 103-123.

Crespo, N. (2013). María parodiada: “El capítulo inglés” de R. H. Moreno Durán. *Hispanófila*, 168, 101-118.

*Cromos*. (1965, 9 de agosto). Preguntó Jorge Luis Borges en Cali: ¿Todavía hay alguien que lea La “María”?

*El País*. (1965a, 13 de julio). “Mala educación intelectual la de Borges”, dice Velasco M”, p. 6.

*El País*. (1965b, 13 de julio). La opinión de Borges sobre “María” es muy desorientada, p. 7.

*El País*. (1966a, 17 de junio). VI Festival Nacional de Arte, p. 4.

*El País*. (1966b, 17 de junio). Primer Salón de la Pintura Bolivariana, p. 3.

*El País*. (1966c, 3 de junio). “U” Santiago de Cali en el Festival de Arte.

*El País*. (1966d, 23 de junio). Entre bambalinas del Festival, p. 5.

*El País*. (1966e, 26 de junio). Éxito total en el VI Festival Nacional de Arte, p. 10.

*El País*. (1966f, 20 de junio). Se inician proyecciones de cine en el Festival, p. 3.

*El País*. (1966g, 28 de junio). Se clausura el VI Festival Nacional de Arte, p. 9.

*El País*. (1966h, 27 de junio). Segundo Festival de Vanguardia, p. 22.

*El País*. (1966i, 19 de junio). Cartelera de hoy en Festival Vanguardia, p. 3.

*El País*. (1966j, 26 de junio). Programa final para el de Vanguardistas, p. 10.

*El País*. (1966k, 23 de junio). Cine en Festival de Vanguardias, p. 12.

*El Tiempo*. (2008, 28 de agosto). La furia nadaísta. Recuperado el 18 de abril de 2015 de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4474740>

Florián, M. I. (2008). La María de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la identidad de los sujetos. *Tabula Rasa*, 9, 335-352.

Henao, D. (2007). *Memorias del Primer Simposio Internacional Jorge Isaacs: El creador en todas sus facetas*. Cali: Universidad del Valle.

Isaacs, J. (1978). *María*. Edición crítica a cargo de Gustavo Mejía. Caracas: Ayacucho.

Isaacs, J. (1970). *María*. Edición crítica a cargo de Donald McGrady. Barcelona: Labor.

Isaacs, J. (1890). *María, a south american romance*. Edición a cargo de Thomas A. Janvier. Nueva York: Harper and Brothers.

Isaacs, J. (2005). *María*. Edición crítica a cargo de María Teresa Cristina. Cali: Universidad Externado de Colombia y Universidad del Valle.

Libreros, L. L. (2014, 7 de febrero). Cuando Enrique Grau llevó al cine la “María” de Jorge Isaacs. En *El País*. Recuperado el 23 de abril de 2015 de <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/cuando-enrique-grau-llevo-cine-maria-jorge-isaacs>

Masson, V. (1973). Las flores como símbolo erótico en la obra de Jorge Isaacs. *Thesaurus*, XXVIII(1), 117-127.

Moreno Gómez, J. A. (s. f.). Jorge Isaacs y su obra en el audiovisual. En Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Recuperado el 23 de abril de 2015 de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/109.htm#ficha5>

Munro, T. (1956). Suggestion and symbolism in the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(2), 152-180.

Pérez, V. (1995). María, una novela embargada, incinerada y condenada. *Metáfora*, 2, 11-12, 15-22.

Pupo, C. E. (1967). Relaciones internas entre la poesía y la novela de Jorge Isaacs. *Thesaurus*, 22, 45-59.

Restrepo, M. C. (2014). *Verás huir la calma. Jorge Isaacs*. Bogotá: Luna Libros.

Rincón, C. (2007). Sobre la recepción de María en Colombia: crisis de la lectura repetida y pérdida de autoridad del canon 1938-1968. En D. Henao (ed.), *Memorias del Primer Simposio Internacional Jorge Isaacs: El creador en todas sus facetas* (pp. 79-110). Cali: Universidad del Valle.

Rojano, C. I. (2003). “*María*”, un proyecto de nación clasista (Tesis inédita de licenciatura, Universidad, Autónoma Metropolitana de México, México).

Romero, A. (2007). Jorge Isaacs y el nadaísmo: ¿frente a diente? En D. Henao (ed.), *Memorias del Primer Simposio Internacional Jorge Isaacs: El creador en todas sus facetas* (pp. 391-400). Cali: Universidad del Valle.

Sommer, D. (1989). El mal de María: (con)fusión en un romance nacional. *Hispanic Issue*, 104, 2, 439-474.

Sitney, P. A. (2002). *Film visionary. The american avant-garde 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.

Staiger, J. (1992). *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Vélez, M. L. (s. f.). Cine experimental en Colombia. Recuperado el 19 de abril de 2015 de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cine-experimental#3>

Zuluaga, P. A. (2012). *Cine colombiano, cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Idartes, Alcaldía Mayor de Bogotá.