

MARÍA O LA IDEALIZACIÓN DE LA REALIDAD

Blanca Inés Gómez de González*

*La bocca mi baccio tutto
tremante.*

*“Sobre la falda tenía el libro abierto,
en mi mejilla tocaban sus rizos negros:
No veíamos las letras
ninguno creo,
mas guardábamos ambos
hondo silencio”.*

Bècquer. Rima XXXIX

María hace posible una pluralidad de lectura para quien a lo largo de sus días regresa una y otra vez a la obra. Leída en una adolescencia ya lejana, la novela se revela como un texto que refleja la aspiración y la ensoñación amorosa tan propia de la época. La obra de Isaacs es una novela de adolescencia¹, de un primer amor que se desarrolla en la soñada, más que real, sociedad patriarcal² del entorno de las grandes haciendas, que caracterizaron la explotación ganadera del Valle del Cauca.

El lector cómplice, profundamente emotivo es el narratario ideal. Ya en la dedicatoria se habla de esas almas que pueden sentir y de la función del escritor de suscitar la sensibilidad “¡dulce y triste misión! Leédlas, pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente”³. La

* Pontificia, Universidad Javeriana, Universidad Pedagógica Nacional.

1 Ospina William en su artículo “De lo breve y lo eterno” dice que “María es una novela sobre la adolescencia, sobre sus ingenuidades y sus esperanzas, sobre las grandes pasiones que la cultura disfraza de afectos, sobre esas insensatas postergaciones que suelen ser la vida”. *A propósito de Jorge Issac y su obra*, Bogotá, Editorial Norma, 1992.

2 Sobre este punto puede consultar el libro de Jaime García Duque, *Isaacs y María el hombre y su novela*. Bogotá, La Carrera Inédita Ltda., 1979.

3 Las citas de la obra de *María* corresponden a la Edición Cara y Cruz de la editorial Norma, Bogotá, 1992.

voluntad lacrimosa de la novela ha desembocado, como era de esperarse, en una aversión de las generaciones más jóvenes por la obra. Si bien *María* ha dejado de ser el paradigma del sentir nacional de la realidad agraria y terrateniente, y encuentra hoy su mayor número de lectores en los centros urbanos modernos, donde las expectativas lectoras aspiran a reconocer realidades más próximas, su valor estético es innegable.

Ha sido un lugar común de la crítica ubicar a *María* como novela de época que entra en diálogo con una tradición literaria romántica de clara ascendencia europea y particularmente con la prosa francesa: *Atala*, *El genio del cristianismo*, *Pablo y Virginia* y con la poesía colombiana de Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía como cantores de la montaña y de José Asunción Silva como el poeta del amor imposible.

La obra de Isaacs es expresión de las formas estéticas y lugares comunes de la tradición literaria romántica si bien anuncia ya el modernismo. El ave negra, la frustración del amor, el valor de la subjetividad, la ensoñación, el mundo visto desde una focalización individual, la omnisciencia y el paisaje al servicio de las emociones conforman los recursos estéticos de los imaginarios de época presentes en la novela.

Pero dichos imaginarios se apoyan en un elemento novedoso: la biblioteca de Efraín, a partir de la cual se hace posible una lectura intertextual. Efraín no representa sólo al enamorado romántico que vive al servicio del ideal sino al intelectual de la época, al poeta inquieto con una tradición.

En efecto, el mundo de Efraín es un mundo limitado a unos cuantos elementos: la vida en familia, la visita a las haciendas, las cacerías, la visita a los campesinos de la sierra y su biblioteca; los libros ocupan un lugar preminente en la semantización textual.

Algunos episodios entre los amantes son claras alusiones a la tradición literaria. Así, como para Wether y Carlota y para Francesca y Gianciotto en el infierno de Dante retomado poéticamente en la rima XXIX de Bécquer, en *María* la revelación temprana del amor se hace en esa comunicación cifrada a través de la lectura del libro.

“Se inclinaba María para ver mejor algo que estaba en mi libro o en las cartas, su aliento, rozando mis cabellos, sus trenzas, al rodar de sus hombros, turbaron mis explicaciones, y Emma pudo verla enderezarse pudorosa” (39).

Los tres textos hablan de un mismo rasgo en la concreción del motivo de la unión de los amantes como expresión del espíritu romántico.

Dentro de los libros de la biblioteca de Efraín, *Atala* tiene una particular significación en el juego intertextual, su lectura anticipa la historia de María; en una primera ocasión Efraín lee a María y Emma el episodio en el cual Chartas abandona en medio del bosque el cadáver de la mujer amada. “Luego que leí aquella desgarradora despedida de Chartas sobre el sepulcro de su amada, despedida que tantas veces ha arrancado un sollozo a mi pecho: “¡Duerme en paz en extranjera tierra, joven desventurada! En recompensa de tu amor, de tu destierro y de tu muerte, quedas abandonada hasta del mismo Chartas...” (41). *Atala* como hipotexto de *María* es un “resumen” anticipador del destino siniestro de la protagonista que hace que María no quiera leer de nuevo la novela “Iba a volver a leer a *Atala*, pero como has dicho que tiene un pasaje no sé como...” (169). *María* es hipertexto, enriquecido por la travesía textual de referentes estéticos que abren a una visión de mundo romántica cercana al simbolismo donde la presencia de los símbolos, la ensoñación y los valores oníricos crean una realidad ficticia ideal.

La forma de la novela revela un narrador que conoce el artificio de narrar, escrita en sesenta y cinco capítulos totalmente balanceados como unidades autónomas o pequeños microrrelatos que si bien siguen la linealidad de la historia, la aceleran o retardan con fines eminentemente dramáticos.

El narrador enmarca la narración en la dedicatoria para enmascararse ocultando su protagonismo y dar paso a una historia que le ha sido encomendada, artificio que asegura la relectura poética de los elementos de la diégesis. Al presentarse como autor implícito portador de la autoconciencia narrativa que pone una distancia entre su vida y su obra, se introduce como un ser ficcional independiente del hombre real.

Si bien la historia parece narrarse desde la linealidad cronológica, el narrador hábilmente la dosifica para crear la tensión dramática. Es particularmente notable el empleo de la prolepsis que anticipa, insinuando el desenlace de la acción trágica y de la analepsis portadora de la nostalgia como elemento romántico.

Se llega así a crear un presente de felicidad abreviado y fugaz, cifrado en la ensoñación y ese presente deleznable se marca por el paso inexorable de los días que corren hacia aquel “treinta de enero, tan temido, tan espantoso y ya pasado” (304).

La temporalidad se enmarca en los amaneceres y atardeceres del Cauca para detener el tiempo que se vive día a día medido por el calendario. La mañana, la tarde, el vestido que cada día y en cada ocasión luce María y particularmente las flores, entre ellas, las rosas y las azucenas silvestres, tan fugaces como la vida y el amor mismos detienen un tiempo que se sabe transitorio.

El tema de la novela es el amor-dolor del instante fugaz, de allí que las primeras páginas sitúen la acción en el encuentro adolescente para después regresar en “flash

back" al pasado, al origen de María. De igual manera, el narrador sabe abreviar el largo año que Efraín debió pasar en Inglaterra y a un más el interminable tiempo en que María esperó en vano su reencuentro.

Dos cartas, una fechada en los mismos días de la partida de Efraín y otra, un año después donde María le suplica su vuelta, sirven para condensar la historia. El tiempo fluye angustiosamente en esos seis meses en los cuales María y Efraín escriben su historia de amor para detenerse en el momento de la partida. Simbólicamente el cuarto de Efraín permanece tal como aquél lo dejó y hasta el calendario mismo se ha quedado fijo en ese 30 de enero. El presente histórico de la novela está al servicio de la historia de amor de los protagonistas y cada uno de esos días que transcurren al interior de la historia tiene su particular significación. La vida cotidiana adquiere un carácter ritual.

Solamente el Cauca como entorno del amor se diccionaliza, al narrador no le interesa para nada la vida en Inglaterra ni la escala en la ciudad de Panamá. Pero los días de la navegación por el Dagua, río adentro en una selva poblada de peligrosos, vuelven a vivirse uno a uno haciendo más dramático aún el regreso de Efraín a la tumba de María.

Dosificar la historia implica también para el narrador intra-homodiegético, esto es que narra como protagonista desde el interior de la historia, saber mimetizarse para escuchar a veces conversaciones a las cuales por la exigencia la verosimilitud de la trama no tendría acceso. De esta manera, Efraín se oculta detrás de las cortinas para escuchar las confidencias de la madre a María. En otras ocasiones, el narrador prefiere quedarse por fuera de la historia para emitir juicios de valor sobre sí mismo que restarían fuerza a la caracterización meliorativa del personaje; el discurso polifónico de los comensales en la mesa fragmenta la historia que el lector debe reconstruir; Efraín no asiste al comedor a su regreso de la cacería del tigre pues sabe que él es el héroe de este episodio; pero sí asiste, en cambio, a la misma mesa del comedor para juzgar socarronamente la actitud inculta de Carlos, el pretendiente de María, quien "habla con la boca no tan vacía como era de esperarse" para descalificar a su contrincante.

De la misma manera cede su voz a Nay para que cuente la historia, situada a un nivel metadiegético, de su injusta separación de Sinar; el dramatismo de la historia se subraya porque a Feliciano, la madre de Juan Ángel, sólo la conoce el lector en su lecho de muerte.

El narrador en primera persona se reserva para poetizar los momentos de la relación idílica con María de tal manera que los trágicos días de la muerte de María son evocadas por Emma en un discurso traspuesto que conlleva necesariamente a un cambio de focalizador.

Los procesos de significación en el texto están a la orden de la semantización estética. Nay y Sinar protagonizan otra historia de amor-dolor. En tanto que Braulio y Tránsito, al realizar su amor, hacen más dolorosa la separación de Efraín y María.

Uno de los artificios más valiosos de la narración está en la construcción arquitectónica de la obra. Entre lo que se dice y se insinúa mediante la palabra que está a punto de decirse, en el beso que está a punto de darse, en la erotización de la mirada, en el roce de los cuerpos y en el sensualismo de la naturaleza que se concierta en torno del amor.

En la obra los halagos de sensualismo de la naturaleza están presentes en los perfumes, los aromas, los olores, las fragancias, pero también en los murmullos, los sonidos, el canto de las aves, los acentos y la voz de María. A las sensaciones olfativas y sonoras se adhieren las sensaciones visuales y táctiles para crear un mundo natural armónico.

La novela poetiza el Valle del Cauca poblado de pisamos, higuerones, añosos guaduales, pomarrosos y la mirada se extiende al cielo azul, a las pampas, a las cumbres, a las serranías para dar una sensación de infinitud. O se acerca al jardín y al huerto amigos.

Las sensaciones táctiles del agua que fluye, del caudaloso río Amaime que solloza y de los paradisíacos baños de Efraín regados por las rosas de María o por las flores y pepas silvestres de Salomé en la montaña, con toda su carga de sensualidad y erotismo, configuran un mundo de ensoñación donde el roce de los cuerpos continuamente se insinúa.

La comunicación amorosa se cifra en el paisaje, la naturaleza anuncia la felicidad con las bandadas de pericos y de loros y también la desdicha con el ave negra y la verrugosa víbora de la selva. El día habla del encuentro y de la plenitud del amor, en tanto que la noche se llena de augurios de muerte y la luna esparce "sus resplandores trémulos y rojizos como los que esparcen los blandones de un féretro sobre, el pavimento de mármol y los muros de una sala mortuoria" (316).

Esa comunicación se insinúa en las miradas, en los gestos, en el roce de los cuerpos y a través de otros personajes. Desde este punto de vista Juan, el hermano menor de Efraín, es un pequeño cupido al servicio de la relación amorosa, una especie de puente para el erotismo de los cuerpos.

"Yo lo estaba alzando ya en mis brazos y María lo esperaba en los suyos: besé los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de

María, pasó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias y lo estrechó tiernamente contra su pecho" (132).

"La doble llama" a la que se refiere Octavio Paz, donde se aúnan sexo, erotismo y amor está presente en la exploración del sentimiento amoroso en María. Aquí también el amor es fuego original y primordial y la sexualidad levanta la llama roja del erotismo que sostiene otra llama azul y trémula: la del amor⁴.

Sexualidad y erotismo, Eros y Tánatos, amor y muerte son los principios estructurantes de la obra. En tanto que la vida se identifica con el Valle del Cauca evocado en la memoria como el paraíso idílico donde los actos cotidianos se ritualizan, la muerte adquiere la dimensión de la selva. Cada uno de los lugares de la casa de la infancia se reconstruye al ser evocado por la memoria: "el oratorio con la Virgen de la Silla; tan similar a María", el comedor familiar con la mesa presidida por el padre, la habitación de Efraín adornada con las rosas que María colocaba diariamente en el florero de porcelana azul, el salón como el ámbito de la vida íntima, la sala como el espacio de la hospitalidad y particularmente el jardín "donde la vi por primera vez"... desfilan una y otra vez por la memoria del lector. Isaacs trabaja aquí sobre un tópico recurrente en la historia literaria: la casa de la infancia vista como el centro del mundo y espacio propicio para la ensoñación según el estudio fenomenológico de Bachelard⁵.

Esa ensoñación, tan cara al espíritu romántico, atraviesa la novela para poetizarla. María aparece como la encarnación imposible y por tanto irreal de la mujer soñada y sus artificios de escritura aseguran su supervivencia.

4 Paz, Octavio. *La llama doble* Barcelona, Seix Barral, 1993.,

5 Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.