

## RELACIONES INTERNAS ENTRE LA POESIA Y LA NOVELA DE JORGE ISAACS

Las sentimentales páginas de *María* (1867), de Jorge Isaacs, ya no despiertan la admiración que tan cálidamente sintieron las generaciones románticas. Sin embargo, por constituir un verdadero hito de la narrativa hispanoamericana, la crítica literaria sigue mostrando un genuino interés por la novela. Hasta el presente, los aspectos más estudiados de *María* son los siguientes: la biografía del autor, los modelos de la novela, la flora y topografía del paisaje, la influencia de la obra en otros autores y su bibliografía<sup>1</sup>. También sabemos que en apasionadas controversias unos han disputado a Isaacs el patrimonio de la obra, mientras otros han insistido en resolver la difícil historicidad de la heroína de la novela<sup>2</sup>. Por otra parte la crítica competente no ha vacilado en señalar el predominio de la materia poética en *María*: "La honda poesía que recorre la obra no es continua, pero sí lo bastante duradera para que cuente en la historia de nuestra prosa artística"<sup>3</sup>. Ese elemento poético es precisamente el propósito de nuestro estudio. La investigación literaria ya ha demostrado que de las estrofas de Isaacs bro-

---

<sup>1</sup> Sobre la biografía de ISAACS, modelos de *María*, topografía del paisaje, e influencia de la novela, consúltese: LUIS C. VELASCO MADRIÑÁN, *Jorge Isaacs: el caballero de las lágrimas*, Cali, Editorial Americana, 1942; JORGE ISAACS, *María*, prólogo de DANIEL MORENO, México, Editorial Porrúa, 1966, págs. xxv-xxviii; DONALD McGRADY, *Las fuentes de María*, en *Hispanófila*, XXIV (1965), págs. 43-54; JOSÉ A. VALENTE, *María: novela americana*, en *Clavileño*, VI (1955), págs. 52-56; FERNANDO ALEGRÍA, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1966, págs. 41-46; ARTURO CAPDEVILA, *La gran familia de Elraín y María*, en *Revista Iberoamericana*, I (1939), págs. 137-145.

<sup>2</sup> Sobre las polémicas suscitadas por la novela, véase ENRIQUE M. NARANJO, *Alrededor de María*, en *Revista Iberoamericana*, V (1942), págs. 103-107.

<sup>3</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, pág. 85.

taron temas y personajes, que luego se incorporaron a la novela<sup>4</sup>. Conviene, por consiguiente, esclarecer las relaciones y afinidades internas que pueden existir entre la poesía y la prosa del vate colombiano.

La poesía joven de Isaacs fue, en efecto, antesala lírica de la novela, ya que en las breves estrofas estaban latentes recursos literarios que el poeta desarrolló en la novela. Se trata, así pues, de un curioso trasplante de coordenadas poéticas, que permite explicar la riquísima factura lírica de la novela. Uno de estos aspectos que descubrimos al escudriñar las delicadas estructuras de la novela, es la serie de conceptos antitéticos que pueden considerarse como constantes predilectas en los tempranos poemas de Isaacs<sup>5</sup>. Efectivamente, en los poemas anteriores a 1867, el vigor lírico con frecuencia emana de la antinomia de vida y muerte tan notoriamente acusada en toda la poesía de Isaacs. Para expresar el dinamismo de sus sentimientos, el poeta contrapuso el ímpetu afectivo con el deshacerse de la vida y de las cosas en el tiempo. Por esta razón, el verso de Isaacs resulta con frecuencia antitético y conceptualmente bímembre:

Mi alma vuela hacia ti; la tarde muere;  
la soledad, adormecida, alienta  
(*A Henrique jora y espera!*)<sup>6</sup>.

En otro poema, *La vuelta de la paloma*, el poeta evoca simultáneamente su ansiedad afectiva y la muerte:

¡Ay! si tardas, cuando vuelvas  
harás de tu amor el nido  
en el soto de cipreses,  
do cavo el sepulcro mío

(pág. 119).

<sup>4</sup> Véase DONALD McGRADY, *La poesía de Jorge Isaacs*, en *Thesaurus*, XIX (1964), pág. 446.

<sup>5</sup> Para atenernos a un mayor rigor cronológico, los poemas que citamos son anteriores a la novela. Citamos por *Poesías completas*, prólogo de B. SANÍN CANO, Barcelona, Editorial Maucci, [s. f.]. Al citar de otras fuentes se indicará.

<sup>6</sup> El profesor DONALD McGRADY recientemente dio a conocer este y otros poemas de Isaacs, *art. cit.*, pág. 446.

Se observará que en sus breves poemas de juventud fue donde la musa romántica de Isaacs aprendió a poetizar la tristeza y la muerte. Ahora bien, tales conquistas de su poesía lírica fueron cuidadosamente incorporadas y explotadas en las páginas de *María*. Así, en la tristeza elegíaca de Efraín se halla contenida la angustiada antinomia de vida y muerte que ya hemos observado en la poesía.

¡Ay, mi alma y la de María no sólo estaban conmovidas por aquella lectura: estaban abrumadas por el presentimiento (xiii, pág. 19).

Era para mí una necesidad tenerla constantemente a mi lado; no perder un solo instante de su amor, y dichoso con lo que poseía y ávido aún de dicha, traté de hacer un paraíso de la casa paterna (xii, pág. 17) <sup>7</sup>.

El evidente ardor afectivo de Efraín queda repetidamente contrastado con la tristeza fúnebre que rodea a María. La frecuente contraposición observada, va más allá del convencionalismo romántico del amor imposible <sup>8</sup>. La visión cósmica del poeta parece ser esencialmente dinámica. Por dicha razón, el mundo poético de Isaacs expresa constantemente la inquietud que genera el contraste, la transición entre dos estados y el nervioso oscilar. Tales estados anímicos explican los frecuentes escenarios de claroscuro, penumbras y luces en fuga que tanto abundan en la poesía de Isaacs:

Te hallaba retozando con las brumas  
que iba en las cumbres deshaciendo el sol  
(*La visión del castillo*, pág. 197).

donde las sombras de la noche vagan  
(*La oración*, pág. 172).

En la novela tal ámbito de luces indecisas se hace telón de fondo para complementar la desolación que afecta a los personajes principales:

<sup>7</sup> Citamos por el texto de la novela publicado por Editorial Porrúa, México, 1966. Los números romanos indican capítulos.

<sup>8</sup> Sobre el tema del amor imposible véase: MARÍA J. EMBIETA, *El tema del amor imposible en María*, en *Revista Iberoamericana*, XXXII (1966), págs. 109-112.

Relámpagos débiles, semejantes al reflejo instantáneo de un broquel herido por el resplandor de una hoguera, parecían querer iluminar el fondo tenebroso del valle (xv, pág. 20)<sup>9</sup>.

El poeta-novelistas, reiteradamente, se esmera por conseguir y comunicar las vacilantes sensaciones del flujo y reflujo de luz y sombras. Y es que en ese proceso de desasosiego óptico, Isaacs encontró nuevos ecos del dinamismo cósmico que caracteriza a su obra.

Pero la dimensión antitética en la obra de Isaacs, consigue su más lograda expresión, en la dualidad beatitud-erótica que el poeta inyectó en su idealizada visión femenina. En el poema *Elena*, por ejemplo, Isaacs matizó su idealizada imagen con sugestivas pinceladas eróticas:

mas su pie, breve y ágil,  
hirió tallo escondido  
bajo la blanca alfombra  
de azahares caídos.  
La sonrosada planta  
por fin mostrarme quiso,  
mi cuello rodeando  
su brazo alabastrino,  
y el fuego de mis besos...  
(pág. 128)<sup>10</sup>.

Más tarde, en la novela, el escritor proyectó el sostenido sensualismo de Efraín sobre la idealizada heroína. Fue fina estrategia literaria para incrementar el contenido humano de los personajes centrales. Veamos primero cómo el autor destaca la virginal pureza de María:

Tránsito acostumbraba a preguntarme por María desde que advirtió la notable semejanza entre el rostro de la futura madrina y el de una bella madona del oratorio de mi madre (xxx, pág. 66).

Pero luego Efraín nos describe a María de la siguiente manera:

<sup>9</sup> Para ejemplos adicionales véanse los capítulos xv, xxiii, xxxi.

<sup>10</sup> Véanse también: *La vuelta de la paloma*, *Los ojos pardos*.

Hundida la cintura en el ropaje que de ella descendía hasta la alfombra, quedaba visible un pie casi infantil, calzado de chinela roja, salpicada de lentejuelas (xxx, pág. 84) <sup>11</sup>.

El rojo, símbolo tradicional de la pasión amorosa, resalta a manera de fino dardo erótico. En la poesía primero, en la novela más tarde, Isaacs utilizó su tibio erotismo para enriquecer su concepción romántica de la belleza ideal.

También en la poesía de Isaacs se formuló la visión esencial de la heroína de su novela. Al examinar la poesía amorosa del vate, siempre se ha querido encontrar el poema de que surge la tenue corporeidad de María. Pero nuestra búsqueda, por ardua que sea, siempre quedará frustrada. No existe ese poema de Isaacs, ese indiscutible antecedente de la mujer-ángel. María no brotó de un poema, sino de muchos. El crítico argentino Anderson Imbert, en finas páginas dedicadas a la novela, ya había visto a María como abstracción lírica:

Era una síntesis lírica de las experiencias de amor de Isaacs, la cifra ideal de sus primeros años, el foco imaginativo a donde fue a concentrarse esa gran luz difusa de recuerdos y ansias verdaderamente vividos <sup>12</sup>.

Pero añadiremos que dicha síntesis está precedida por un excepcional y claro proceso de integración estética que desnuda la interioridad del esfuerzo creador. De ahí, el extraordinario interés que la poesía de Isaacs tiene para el investigador literario. En su temprana poesía, el vate nos reveló la elocuente trayectoria evolutiva de su arte. Porque el saber poético de Isaacs cuidadosamente recopiló e integró, en la mujer-ángel, los filamentos líricos que andaban dispersos por sus estrofas. Así nos explicamos los diferentes nombres que el poeta utilizó para referirse a su idónea visión. En *Teresa*, como en la novela (x, pág. 15) vemos la amada evocada con monocorde tristeza, y purificada por blancas azucenas. De

---

<sup>11</sup> Otros ejemplos del refinado erotismo de Isaacs aparecen en los capítulos xxxv, xxxiv, xxxi.

<sup>12</sup> ANDERSON IMBERT, *op. cit.*, pág. 82.

Elena, reconocemos datos líricos que luego reaparecieron en la novela: brazos alabastrinos, labios purpurinos, el breve pie y alfombras de azahares (pág. 128). En la *Virginia del Páez*, la lánguida figura se viste con las vaporosas gasas que luego cubrieron a la púdica María: "Jamás las gasas de tu sien de reina al soplo de mi aliento se agitaron" (pág. 58). Al repetirse la imagen, las delicadas facciones de la mujer ideal fueron cobrando forma sobre el tapiz poético. *La visión del castillo* figura entre los primeros y más afortunados poemas de Isaacs. Allí el trazo es más seguro y el poeta nos confía que su desolada visión es fuente esencial de su verso:

¿Me olvidarás por siempre, visión de mis encantos,  
celosa de mi dicha, de tan mundano bien?  
¡Oh! ¡Vuelve y dicta al vate los inmortales cantos!  
Tus versos con mis lágrimas y sangre escribiré  
(pág. 199) <sup>13</sup>.

La aureola de infantil inocencia, el regazo repleto de flores y la fatal profecía son cualidades y circunstancias de María, que ya habían cristalizado en el poema *Ve, pensamiento*, fechado el mismo año que la novela:

Ve, pensamiento.  
Ve, libre, y vuela  
por los jardines  
do amante espiela;  
do en las auroras,  
de rosas frescas  
llena su falda,  
la vi risueña...  
Eden perdido.  
¡Santa inocencia!  
¡Angel de un día  
sobre la tierra! <sup>14</sup>.

En un extenso y revelador estudio de la poesía de Isaacs, el profesor Donald McGrady concluye: "La falta de referencias en su poesía autobiográfica a la heroína de *María*

<sup>13</sup> Véanse también: *Los lirios*, *La oración*, *El turpial*.

<sup>14</sup> McGRADY, *op. cit.*, pág. 456.

es uno de los aspectos más reveladores de la producción poética”<sup>15</sup>. En verdad, así tenía que ser. En aquella poesía temprana, la heroína de la prosa no era más que vago esquema lírico en constante proceso de fijación. El mencionado profesor en su búsqueda de la María histórica, nos corrobora la identidad lírica del personaje:

El hecho de que la única posible alusión a María se halla en una poesía lírica, no en una autobiográfica, y que allí se equivoca un dato tan fundamental como el color de los cabellos, respalda las conclusiones basadas en la falta de documentos y de referencias de testigos fidedignos<sup>16</sup>.

María fue, a todas luces, concepción lírica que se refinó en los sensibles filtros poéticos de Isaacs. Inútil será, pues, encarnar en la prima, la esposa o en un pasajero amorío la melancólica imagen<sup>17</sup>. En el tardío pero importante poema titulado *Amor eterno* (1877-1878), fue el mismo Isaacs quien nos dio acceso a la esquiva fantasía poética de que surgió María:

Puso el creador en tus esquivos ojos  
cuanto bello soñó mi loca mente;  
para saciar la sed de mi alma ardiente  
diole a un ángel mortal tus labios rojos<sup>18</sup>.

Al concretarnos al detalle, observaremos que Isaacs extrajo de su verso su intenso lirismo y también los momentos de exquisita sencillez. El pueril episodio en que María entrega sus cabellos a Efraín (xxxI, págs. 70-71), había aflorado en las estrofas de *Felisa*:

No habrá tal vez quien guarde,  
si ausente muero,  
estas hebras preciosas

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 441.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 424.

<sup>17</sup> Sobre la historicidad de *María*, véase el prólogo de ENRIQUE ANDERSON INBERT a la novela (México, Fondo de Cultura Económica, 1951), págs. xxx-xxxiv.

<sup>18</sup> McGRADY, *op. cit.*, págs. 463-464.

de sus cabellos  
 a un ramo asidas,  
 sin color ni perfume...  
 ¡Pobre Felisa!

(pág. 176).

En las breves estrofas de *Nima* — río que también fluye por la novela — reconocemos: las bellas ondinas que Efraín evocó para María (xvi, pág. 109), preciosos jardines (xxvii, pág. 60), cantos de guacamayas (ix, pág. 14), garzas blancas (vii, pág. 12), luciérnagas (v, pág. 9), tardes de arbol y tantos otros detalles reunidos en la prosa de *María*. No será, pues, necesario añadir más para comprobar que *María* tiene sus más profundas raíces en la poesía lírica de Isaacs.

#### LA VISION DEL PAISAJE

Las descripciones del paisaje se cuentan entre los aspectos más logrados de la obra de Isaacs. Pero hasta hoy, no se han estudiado con suficiente detenimiento las categorías estéticas y las relaciones asociativas contenidas en el espléndido paisaje. En los primeros poemas de Isaacs, la visión de la naturaleza se perfila con frecuencia en paisajes de preciosos invernaderos versallescós. “Bajo las verdes grutas / que de oro y grana / bordan los musgos”<sup>19</sup>. Y en *La visión del castillo*, “el soto de naranjos del jardín, / y orlada de topacios y diamantes / en la alta noche te esperaba allí” (pág. 197). En *María*, el paisaje jardín parece lejana aurora modernista. Allí la descripción abunda en piedras preciosas, alabastros, colinas pulcramente alfombradas, pavos reales y finos terciopelos (iv, xiii, págs. 7-8, 18-19). Aunque esta dimensión del paisaje cumple una función decorativa, no es esa la vena predilecta de Isaacs. Sus suntuosas descripciones, a manera de espaciosas telas románticas, tienen mayor contenido porque en ellas se proyectan los sentimientos del autor y sus personajes. Es un paisaje sicológico que expande el ámbito vital de los sen-

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 454.



timientos. Y al sintonizarse la naturaleza con el caudal emotivo, el paisaje se convierte en un cambiante e inquieto telón de fondo, que aporta variedad interna a la narración. En el poema *A Henrique ¡Ora y espera!*, el paisaje en fuga es aprovechado para acentuar la desolación del poeta: “que huír parece cuando más te acercas, / hay sombras, auras y silvestres flores”<sup>20</sup>. En *María* ocurre otro tanto. El horizonte casi infinito, ofrecido en lilas y verdes azulosos, acentúa la zozobra sentimental que subraya la trama de la novela: “Los bosques que más cercanos creía, parecían alejarse cuando avanzaba hacia ellos” (xv, pág. 21).

Más allá de esa fisonomía humanizada del paisaje, Isaacs se interesa por percibir el equilibrio interno de la naturaleza. Su deliberado esteticismo se preocupa por imponer forma al aparente caos del paisaje tropical. La descripción procura la composición lúcida y geoméricamente organizada: “y la bóveda diáfana del cielo se arqueaba sobre aquellas cumbres sin nombre, semejantes a una urna convexa de cristal azulado incrustada en diamantes” (xxxix, pág. 91)<sup>21</sup>. La inquietud metafísica de Isaacs buscó solaz en las armonías implícitas en la naturaleza.

Para completar el conjunto armónico de su ideal poético, el autor integró en el paisaje su idealización romántica de la belleza femenina. Pero esa importante premisa estética en la obra de Isaacs, también tenía claro precedente en sus primeros poemas:

que he formado para ella  
de bellísimas y mirtos  
una gruta en que las flores  
que más le agradan cultivo  
(*La vuelta de la paloma*, pág. 119).

En *María*, la unión de la mujer-ángel con el paisaje se lleva a cabo con premeditado esmero. Ya en las primeras

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 446.

<sup>21</sup> La tendencia a la composición geométrica había aparecido en los poemas *Los lirios* y *La visión del castillo*. Véase en la novela en los capítulos iv, xv, XLIV y L.

páginas, el escritor sutilmente vincula la poética figura con el paisaje: "María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre" (I, pág. 5). Y sin tardanza, Efraín parece confesarnos que María es parte de los follajes: "¿Qué había allí de María? En las sombras húmedas, en la brisa que movía los follajes, en el rumor del río..." (x, pág. 15). Así, 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 las flores, y Efraín al recordar la fragancia de las flores acentúa la dualidad poética:

su fragancia había llegado a ser algo del espíritu de María que vagaba a mi alrededor en las horas de estudio, que se mecía en las cortinas de mi lecho durante las noches (x, pág. 16)<sup>22</sup>.

Luego es María quien añade:

¿Ves este rosal sembrado? Si me olvidas, no florecerá; pero si sigues siendo como eres, dará las más lindas rosas... (xlv, pág. 107).

Para acentuar la identificación del personaje con la belleza del paisaje, Isaacs hace que Efraín encuentre en su amada todos los encantos del paisaje:

María dejó entonces caer el velillo sobre su rostro, y al través de la inquieta gasa de color de cielo, buscaba algunas veces mis ojos con los suyos, ante los cuales todo el esplendor de la naturaleza que nos rodeaba, me era casi indiferente (xxxv, pág. 77).

La relación se hace aún más obvia cuando la figura aparece físicamente unida a las plantas y a las flores: "Volvió a caer arrodillada, porque la detenían algunos cabellos enredados en las ramas del rosal" (xlv, pág. 107). Al final de la novela el autor nos revela la trayectoria circular del per-

<sup>22</sup> Otros ejemplos de la identificación del personaje y la flor se encuentran en los capítulos xxiv y xi.

sonaje idealizado. Efraín, desconsolado, busca a la fenecida María en los mismos follajes de donde pareció brotar: “Una hora después... ¡Dios mío! Tú sabes, yo había recorrido el huerto llamándola, pidiéndosela a los follajes que nos habían dado su sombra...” (LXIII, pág. 152).

Con esta unión estructural del personaje y el escenario artístico, la novela ganó en unidad interna. En resumen: la técnica literaria de Isaacs se define dentro de los cánones artísticos del romanticismo. Pero en el procedimiento literario, el éxito consiste en la pericia con que el escritor integró su ideal de la belleza en el paisaje. En dicho proceso, Isaacs declaró la premisa esencial de su arte: la creación artística concebida y apoyada en los universales valores estéticos de la naturaleza.

Además de los aspectos hasta ahora señalados, es posible descubrir nuevas dimensiones del paisaje, que carecen de precedente en la poesía de Isaacs. Sirva como ejemplo la rica concepción espacial que multiplica e ilustra la perspectiva interna del relato. En interesante fenómeno óptico, Isaacs duplica la imagen del paisaje por medio de inesperados espejismos: “El valle y sus montañas parecían iluminadas por el resplandor de un espejo gigantesco” (XLVI, pág. 108). Pero lo más novedoso es que la perspectiva del paisaje no es totalmente óptica. Para fortalecer la sensación espacial, el autor también interpone una perspectiva fónica que ensancha los límites del fenómeno sensorial en la mente del lector: “Los tardos ecos de esas selvas inmensas repetían sus acentos quejumbrosos, profundos y lentos” (LVII, pág. 137)<sup>23</sup>. Dichas sensaciones de amplitud espacial también se perciben cuando la imaginación del lector es llevada a contemplar las líneas sinuosas que se disuelven en el horizonte y en el fondo de los remansos (XXXVIII, pág. 89). El novelista repetidamente nos traslada a los puntos más distantes del paisaje, guiándonos con insistentes referencias a confines nebulosos, lejanas cordilleras, rayos horizontales y vagas líneas de la costa. En síntesis, el lector observará tres tipos fundamentales de paisaje:

<sup>23</sup> La misma sensación se observa en los capítulos XXVI y XLIX.

el paisaje de precioso jardín, el paisaje psicológico y, por último, el paisaje intelectualizado por construcciones geométricas y relaciones espaciales. De nuestras breves observaciones se deduce la principalísima función artística que el paisaje tiene en la poesía y prosa de Isaacs.

#### TEXTURA POETICA DEL LENGUAJE

Hemos visto con cuánta exactitud Isaacs llevó a su prosa, temas, símbolos y recursos literarios que habían sido formulados en sus poemas. Sin insistir más sobre los trasplantes y paralelismos que ya hemos apuntado, veamos ahora, cómo el diseño artístico de la prosa declara el predominio de la sustancia poética. Sin duda, la intimidad elegíaca de *María* no es la vena más propicia para una prosa de vívidas cualidades rítmicas. No obstante, el impulso imaginativo se organiza en melódicas combinaciones de indudable factura poética:

¡Primer amor!... Noble orgullo de sentirnos amados; sacrificio dulce de todo lo que antes nos era caro a favor de la mujer querida; felicidad que comprada para un día con las lágrimas de toda una existencia, recibiríamos como un don de Dios; perfume para todas las horas del porvenir; luz inextinguible del pasado; flor guardada en el alma y que no es dado marchitar a los desengaños; único tesoro que no puede arrebatar nos la envidia de los hombres; delirio delicioso... inspiración del Cielo... ¡María! ¡Cuánto te amé! ¡Cuánto te amara! (vi, pág. 11).

La intensidad emotiva del feliz momento, produce el marco de frases exclamativas que encierran este trozo de vitalidad estrófica. La organización sintáctica del citado párrafo se subdivide en frases encabezadas por expresivos vocablos, que a su vez, delimitan la pausa rítmica: "noble orgullo", "felicidad", "perfume", "flor", "único tesoro". El lector, de inmediato, percibe recursos frecuentes en el verso, tales como la alteración sintáctica y, menos visible, el suave encadenamiento de vocales fuertes, que acentúan la sensación de íntimo gozo: "felicidad que comprada para un día con

las lágrimas de toda una existencia... como un don de Dios". Nada bisoño en la faena estilística, Isaacs construye intencionalmente breves aliteraciones de consonantes sordas, para lograr gratas cadencias:

Producían sus voces, con especialidad la de María por el incomparable susurro de sus eses (xxv, pág. 51).

—María— me decía, atento a los quedos susurros, respiros de aquella naturaleza en sueño (xxxiii, pág. 71).

Siempre en busca de efectos poéticos, el escritor trató de captar en su prosa, los ritmos que percibía en la sonora interioridad del paisaje. Así, las consonantes sordas, sonoras y ásperas, *t, s, g, r*, combinadas con la cacofónica repetición de sílabas, sirven para evocar sonidos y cantos de aves:

La greguería de los loros en los guadales y guayabales vecinos; el tañido lejano del cuerno de algún pastor, repetido por los montes (v, pág. 9).

Repárese cómo, no satisfecho con el juego consonántico, se añaden los términos: "tañido", "repetido", para dejar en nuestras mentes persistente resumen del fenómeno fónico. Para imitar el estruendoso torbellino de la naturaleza, el novelista prefiere los pretéritos, voces esdrújulas y los vocablos de fuerte resonancia fónica. "En esto una ráfaga apagó de súbito la lámpara, y un trueno dejó oír por largo rato su creciente retumbo" (xv, pág. 20). Al plasticismo descriptivo y a la riqueza fónica se suma la evocación olfativa, que completa la experiencia vigorosamente sensorial. Los succulentos olores de frescas hornadas de pan campesino, se confunden con la fragancia del cedro. Y cuando la imaginación del lector cruza huertos y jardines, le asaltan los aromas de perejiles, albahacas y manzanillas (viii, pág. 14).

Al penetrar aún más en los detalles estilísticos, encontraremos que el adjetivo verbalizado suele transformarse en sugestivo trazo, para captar el gracioso vuelo de las aves. "Las garzas abandonaban sus dormideros formando en vuelo líneas ondulantes" (ix, pág. 13). La contemplación estética

provoca el natural desmembramiento de la percepción, combinando la realidad objetiva con la metafórica: "La ligera nave ensayaba sus blancas alas como una garza de nuestros bosques las une antes de emprender un largo vuelo" (vii, pág. 12). Para incrementar la fuerza expresiva del gesto repentino, Isaacs apeló al recurso sinestésico: "Vámonos de aquí, añadió llamándome con la mirada, ya más serena" (xlvi, pág. 111). La intención esteticista se interesa también por los atributos artísticos del verbo. El poder evocador y la vaguedad temporal del imperfecto se combinan con el contenido dinámico del gerundio: "Se iban apagando los arrebales..." (xxxv, pág. 68). Con igual facilidad, Isaacs traslada la condición dinámica al imperfecto restándole ímpetus al gerundio: "revoloteaban en los prados vecinos, saludando con su canto al triste día de invierno" (xvi, pág. 25). Al recordar lo distante, lo imaginado, el prosista necesitó de la imprecisión temporal del imperfecto, para unir el pasado y el presente.

Con frecuencia la tentación descriptiva se deleita en apretados y preciosos paralelismos de aumentativos y diminutivos:

Sombrerito de jipijapa, por abajo del cual caían las trenzas sobre el pañolón negro... (xxxv, pág. 79).

Abajo, sobre las piedras que no cubrían las corrientes, garzones azules y garcitas blancas... (xix, pág. 33).

Bajo el arrebató lírico, el lenguaje suele perder la flexibilidad descriptiva y rápidamente se suceden las formas más intensas de la expresión. Ocurren las construcciones asindéticas, las exclamaciones emocionales, las frases elípticas y la apretada síntesis de la economía estrófica:

¡Cortico! ¡Laurean! Cuidármelo mucho, cuidármelo como cosa mía (lvii, pág. 136).

¡Rosales del huerto de mis amores!... ¡Montañas americanas! ¡Montañas mías!... ¡Noches azules! (liv, pág. 131).

Estos frecuentes pliegues poéticos en el estilo de *María* hacen de la novela un fino ejemplar de prosa artística. Vista

en conjunto, la obra literaria de Jorge Isaacs nos da la impresión de ser decidida búsqueda de una forma intermedia entre el poema y la novela<sup>24</sup>. Sin duda, dicha búsqueda explica la estrecha y compleja relación que existe entre la poesía y la prosa del autor. Para la investigación literaria siempre será de interés la maestría con que Isaacs supo refinar la materia poética de sus estrofas para dar cuerpo a su conocida novela.

C. ENRIQUE PUPO-WALKER.

Yale University.

---

<sup>24</sup> SANÍN CANO refiriéndose a Isaacs nos dice: "Isaacs es un poeta cuya natural forma de expresión resulta ser la prosa" (*op. cit.*, pág. 36).