

## LA ESTRUCTURA DUALISTICA DE *MARIA*

Si *María* ha sobrevivido más de un siglo, tanto entre los lectores adolescentes como entre los críticos más eruditos, no es por casualidad. La novela de Isaacs, aclamada como obra maestra del romanticismo americano<sup>1</sup> y progenitora de novelas sentimentales en casi todas las naciones hispanoamericanas, se mantiene hoy día por la clara conciencia artística con que Isaacs la concibió y la elaboró<sup>2</sup>.

Basada en la historia amorosa de dos jóvenes, *María* luce una gran unidad orgánica cuando se la estudia en términos de su estructura dualística<sup>3</sup>. Además del origen temático, la dualidad de la novela proviene de la tendencia romántica de ver el mundo en términos opuestos, aunque la dualidad de *María* no es siempre antitética. Más difícil de comprobar, pero no por eso menos importante como explicación de la dualidad, es el origen judío de Isaacs. Hijo de converso casado con cristiana y educado como cristiano, Isaacs, si se juzga por *María*, tiene muy presente su doble cultura<sup>4</sup>. Apar-

---

<sup>1</sup> "De las novelas románticas, las que mantuvieron mayor armonía en las posibles cualidades de una obra maestra fueron *María*, *Cumandá* y *Enriquillo*. De las tres, la más notable es la primera, porque sobre sus cualidades estilísticas de la escuela romántica y su verosimilitud artística, tiene la simpatía de su color local y la universalidad del drama humano" (MARGUERITE C. SUÁREZ-MURIAS, *La novela romántica en Hispanoamérica*, Nueva York, Hispanic Institute, 1963, pág. 228).

<sup>2</sup> No comparto la opinión de ANDERSON IMBERT de que "la técnica novelística de Isaacs es inferior a su tema" (Prólogo a *María*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pág. xxvi).

<sup>3</sup> DONALD McGRADY ya ha señalado la simetría de *María* citando varios ejemplos de parejas, pero no ha indicado la relación entre esa simetría y la estructura básica de toda la novela: *Las fuentes de María de Isaacs*, en *Hispanófila*, 24 de mayo de 1965, págs. 43-54.

<sup>4</sup> La coexistencia de dos culturas en el Paraguay es un factor innegable en la estructura dualística de *Hijo de hombre*. Véase MENTON, *Realismo mágico y*

te estas dos explicaciones externas, *María* no resiste un análisis estructural en que se eleve el amor de los jóvenes como el tema predominante alrededor del cual gira toda la acción. Mucho más satisfactorio resulta interpretar la novela como una evocación de la juventud de Efraín sobre la doble base del amor por María y del amor por la tierra, este último bifurcado a su vez en el amor por el paisaje tanto natural como humano. Se ha comentado mucho la existencia de estos temas en la novela pero no se ha estudiado su interrelación estructural<sup>5</sup>.

#### TERNURA-PASION

Desde las primeras páginas se plantean los dos polos del amor entre los cuales Efraín y María se sentirán atraídos a través de toda la novela. Desde la "primera expresión afectuosa" (pág. 6)<sup>6</sup> de Efraín hasta su último sueño, hay todo un juego entre la ternura y la pasión. Con sensibilidad muy fina, Isaacs poco a poco transforma el cariño inocente entre los dos primos en un amor inesperadamente apasionado. Si en el primer capítulo María se coloca dentro del marco familiar de las enredaderas, el segundo capítulo está lleno de alusiones sensuales: "lujoso agosto", "perfumada mañana", "las gasas del turbante de una bailarina" (pág. 5). En el capítulo cuarto, la voz de María se presta "a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión" (pág. 7) y ya en el capítulo once, Efraín define el problema claramente llamando a María "mujer tan pura y seductora" (pág. 16). Dos capítulos

---

*dualidad en* Hijo de hombre, en *Revista Iberoamericana*, t. XXXIII, núm. 63, enero-junio de 1967, págs. 55-70.

<sup>6</sup> En efecto, ANDERSON IMBERT le critica a Isaacs la coexistencia de las notas costumbristas y las idílicas: "Algo se resintió la novela por estas disonancias entre las notas costumbristas y las idílicas" (pág. xxiv)... "Efraín no nos contó su vida en Londres para salvar la unidad del relato, pero en cambio quebró esa unidad con intercalaciones costumbristas" (pág. xxvi).

<sup>7</sup> Las citas de *María* provienen de la edición "Sepan cuantos..." de la Editorial Porrúa, México, 1966.

después Efraín la ve “tan seductora en medio de su inocencia” (pág. 18). Más adelante, la misma dualidad se expresa en términos de pudor y placer: “el pudor le velaba frecuentemente los ojos y el placer le jugaba en los labios” (pág. 63).

Aunque Efraín y María nunca llegan al amor sexual, el noviazgo es menos casto de lo que se cree en general. La evolución de ese amor, totalmente normal, se señala por la acción de los ojos, las manos y los labios. Si en el mes de agosto los ojos de María apenas pueden soportar la mirada de Efraín (pág. 7), a fines de diciembre sus ojos “se encontraron para no dejar de mirarse” (pág. 92). Si María le abandona la mano por un instante (pág. 7), más adelante Efraín le retiene la mano en el sofá “por movimiento ajeno a mi voluntad” (pág. 17); le besa la mano (págs. 68, 71); *ase*<sup>7</sup> la mano de María, que luego “se enlazó más estrechamente con la mía” (pág. 92); y las manos de Efraín *registran*<sup>7</sup> las de María para quitarle la sortija (pág. 111). Si María le toca los labios a Efraín con la mano para que se calle (pág. 36), después los dos se besan a través de Juan (pág. 58) y otra vez por medio de la madre de Efraín (pág. 92).

No es por casualidad que la colaboración de la familia se destaca más en la primera etapa del amor. En el capítulo diez y siete, la madre le dice a Efraín que ha tratado a María con demasiado despego desde que su padre le anunció la visita de Carlos. En el capítulo siguiente Emma le insinúa a Efraín cuánto lo quiere María. El mismo padre de Efraín con toda su seriedad participa en una escena deliciosa con los novios: mientras María le corta el pelo y el padre le dicta cartas a Efraín, los novios se miran furtivamente en el espejo de la mesa de baño (pág. 66). Además de transmitir el beso de Efraín a María, el hermanito Juan participa en varias escenas con los novios. En el capítulo cuarenta y seis cuando ya se siente crecer la sensualidad, Juan, reflejo menor de Efraín, “se arrodilló delante de María para que ella le desabrochara la blusa” (pág. 109).

Además del contacto físico y de la colaboración familiar,

<sup>7</sup> Los subrayados son míos.

el autor poco a poco establece la comunicación oral entre los novios. Al principio, apenas se hablan. Sin embargo, la pregunta sencilla de María “¿Te ha hecho daño el viaje?” (pág. 10) tiene importancia por el tuteo lo mismo que por la preocupación. El primer verdadero diálogo ocurre durante el primer ataque de María y sirve para que los dos se confiesen su amor (pág. 22). El día antes de la cacería del tigre, el diálogo es mucho más expansivo y Efraín termina diciendo “—¿Estás cierta, pues, vivirás convencida de que te quiero con toda mi alma?” (pág. 36). Por medio del amor, María, igual que ‘la dama boba’ de Lope de Vega, se vuelve más lista. Durante la enfermedad del padre, ella es quien piensa en la posibilidad de que Efraín ya no tenga que ir a Inglaterra a estudiar y es ella también quien le da consejos sobre el momento más apropiado para abordar el tema con el padre (pág. 80). Es más, ya no le tiene tanto miedo al caballo brioso, identificado con Efraín (pág. 77)... y símbolo tradicional del sexo.

En los últimos días de diciembre, a medida que el amor se vuelve más apasionado, los lazos familiares se esfuman. Efraín dice: “María continuaba siendo para conmigo *sola-mente*<sup>7</sup> lo que había sido hasta entonces” (pág. 106); los dos se sientan a orillas del río desde donde ven “*hervir*<sup>7</sup> y *serpentear*<sup>7</sup> las corrientes” (pág. 106); el brazo de María “no se desenlazaba del mío” (pág. 106); “me buscaban sus miradas húmedas” (pág. 106); “los bucles de la cabellera de María, que recorría lentamente el jardín asida de mi brazo con entrambas manos, me habían acariciado la frente más de una vez; ella había intentado reclinar la sien sobre mi hombro” (pág. 102); “sus miradas [de María] tenían una fascinación casi *nueva*”<sup>7</sup> (pág. 107). Después de la discusión sobre las ondinias, María pregunta ingenuamente a Efraín: “—¿Y qué nuevo empeño es ése de que estemos siempre solos?” (pág. 109). Unos capítulos más adelante, ya casi en vísperas de la salida de Efraín para Inglaterra, él le acaricia su frente pálida con “mano *temblorosa*”<sup>7</sup> y le besa por vez primera

<sup>7</sup> Los subrayados son míos.

“las ondas de cabellos que le orlaban la frente” (pág. 125). En el abrazo de despedida, María se ase sollozante del cuello de Efraín mientras éste la baña de lágrimas y la *cubre de caricias* (pág. 131). Efraín ya no vuelve a encontrarse con María viva, pero la escena sensual de Efraín con la ropa y con las trenzas de María (pág. 152) y el sueño subsiguiente (pág. 153) representan la culminación del aspecto apasionado del amor entre los dos.

#### AMOR-MUERTE

Como la historia amorosa de Efraín y María termina con la muerte de ésta, es muy natural que el autor reforzara la estructura dualística de la novela con el contrapunto entre la vida, representada por el amor, y la muerte. La muerte acecha constantemente a María y además de simbolizarse con la fatídica ave negra (págs. 20, 74, 111, 154), hay también otras alusiones a la muerte que sirven de preparación para la escena culminante del libro. Desde la primera página de la novela, se plantea el tema del “amor contra la muerte” (pág. 5) con el recuerdo de la primera salida de Efraín para Bogotá. La muerte de Feliciano, aya de María, en la segunda mitad del libro, recuerda la muerte de Pedro, “el buen amigo y fiel ayo” (pág. 9) de Efraín, durante la ausencia de éste en Bogotá. El presentimiento que había expresado Pedro —“Amito mío, ya no te veré más” (pág. 9) — contribuye a crear el tono melancólico que prevalece en gran parte de la novela. La muerte de la madre de María de epilepsia nunca deja de pesar sobre ésta de la misma manera que la muerte de su padre Salomón pesa sobre el padre de Efraín. La despedida de Chactas sobre el sepulcro de su amada Atala (pág. 19) es una anticipación directa de la visita de Efraín a la tumba de María en la última página de la novela. Después del primer ataque de María, el padre de Efraín alude a la muerte del hermano (probablemente mayor)<sup>8</sup> de éste (pág.

<sup>8</sup> Sorprende esta mención gratuita de un hermano mayor de Efraín. En ninguna otra parte de la novela se menciona. Este detalle, junto con los papeles

23). Además del ave negra, otros agüeros son los aullidos de *Mayo* (pág. 45), el silbido siniestro del bujío (pág. 89) y el vuelo del murciélago (pág. 141).

Todo el viaje por el río Dagua con la constante presencia de la muerte — el negro Bibiano alude a su difunta mujer (pág. 140) — es un prelude de la escena en que se juntan el amor y la muerte en un ambiente de sensualidad que presagia el decadentismo de D'Annunzio, Valle-Inclán y otros estetas finiseculares. Esta unión del amor con la muerte es anticipada durante la grave enfermedad del padre de Efraín. Mientras los novios velan al padre de Efraín, María se duerme en un ambiente rebosante de sensualidad. Sin embargo, se mantiene la pureza del amor con las dos alusiones infantiles y la palabra *ternura*:

María, reclinada al principio en uno de los brazos del pequeño sofá que ocupábamos, había dejado caer sobre éste, rendida al fin, la cabeza, cuyo perfil resaltaba en el damasco color de púrpura de los almohadones; habiéndosele desembozado el pañolón de seda que llevaba, negreaba rodado sobre el nevado linón de la falda, que con los boleros ajados parecía, a favor de la sombra, formada de espumas. En medio del silencio que nos rodeaba se percibía su respiración, *suave como la de un niño*<sup>82</sup> que se ha dormido en nuestros brazos.

Sonaron las tres. El ruido del reloj hizo hacer un ligero movimiento a María como para incorporarse; pero fue más poderoso otra vez el sueño que su voluntad. Hundida la cintura en el ropaje que de ella descendía a la alfombra, quedaba visible un pie casi *infantil*<sup>82</sup>, calzado con una chinela roja salpicada de lentejuelas.

Yo la contemplaba con indecible *ternura*<sup>82</sup>, y mis ojos, vueltos algunas veces hacia el lecho de mi padre, tornaban a buscarla, porque mi alma estaba allí, acariciando esa frente, escuchando los latidos de ese corazón, esperando oír a cada instante alguna palabra que me revelase alguno de sus sueños, porque sus labios como que intentaban balbucirla (pág. 84).

En cambio, en el capítulo LXIII, no hay nada que no contribuya a crear un ambiente sensual para el encuentro de

---

insignificantes en la novela de los otros hermanos Eloísa y Felipe, indica probablemente demasiada adhesión de parte del autor a la realidad de su propia familia.

<sup>82</sup> Los subrayados son míos.

Efraín con la ropa, con el perfume y hasta con las trenzas de María:

Abrí el armario: todos los aromas de los días de nuestro amor se exhalaban combinados de él. Mis manos y mis labios palpaban aquellos vestidos tan conocidos para mí. Abrí el cajón que Emma me había indicado: el cofre precioso estaba en él. Un grito se escapó de mi pecho, y una sombra me cubrió los ojos al desenrollarse entre mis manos aquellas trenzas que parecían sensibles a mis besos (pág. 152).

La descripción del sueño en el capítulo siguiente resume los motivos recurrentes del pelo, de la ropa y de las flores, al mismo tiempo que alude a la evolución del amor desde el "... castísimo ... traje blanco y vaporoso" hasta la oración final con: "sus trenzas sedosas o aspiraba con gran deleite su perfume...".

Soñé que María era ya mi esposa — este castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma —. Vestía un traje blanco y vaporoso y llevaba un delantal azul como si hubiera sido formado de un jirón de cielo; aquel delantal que tantas veces le ayudé a llenar de flores, y que ella sabía atar tan linda y descuidadamente a su cintura inquieta, aquel en que había yo encontrado envueltos sus cabellos; entreabrió cuidadosamente la puerta de mi cuarto, y procurando no hacer ni el más leve ruido con sus ropajes, se arrodilló sobre la alfombra al pie del sofá; después de mirarme medio sonreída, cual si temiera que mi sueño fuese fingido, tocó mi frente con sus labios suaves como un terciopelo de los lirios del Páez; menos temerosa ya de mi engaño, dejome aspirar un momento su aliento tibio y fragante; pero entonces esperé inútilmente que oprimiera mis labios con los suyos; sentose en la alfombra, y mientras leía alguna de las páginas dispersas en ella, tenía sobre la mejilla una de mis manos que pendía sobre los almohadones; sintiendo ella animada esa mano, volvió hacia mí su mirada llena de amor, sonriendo como sólo ella podía sonreír; atraje sobre mi pecho su cabeza, y reclinada así, buscaba mis ojos mientras la orlaba yo la frente con sus trenzas sedosas o aspiraba con gran deleite su perfume... (pág. 153).

Tan extraviado se vuelve Efraín que por poco se suicida. El hecho de que Tránsito sirva de agente para devolverlo al mundo de la realidad hace recordar el doble propósito de Isaacs de referir una historia amorosa y de evocar el paisaje tanto humano como natural de su tierra.

## PAREJAS DE NOVIOS

La prueba de que no hay tanta dicotomía entre lo idílico y lo costumbrista y de que Isaacs concibió la novela como una sola unidad orgánica es la sutileza con que el desarrollo del amor entre Efraín y María se encuentra reflejado en una gran variedad de parejas enamoradas. Las bodas inocentes de Bruno y Remigia y de Braulio y Tránsito representan el sueño platónico de Efraín y María amenazado por la próxima salida de Efraín para Europa. Después de las dos bodas, Efraín contrasta su desdicha con la felicidad de los dos novios: "¡Cuán feliz hubiera yo vuelto a ver a María, si la noticia de ese viaje no se hubiese interpuesto desde aquel momento entre mis esperanzas y ella!" (pág. 10); "— Me es más fácil imaginarme la felicidad de Braulio. El va a ser desde hoy completamente dichoso; y yo voy a ausentarme, yo voy a dejarte por muchos años" (pág. 78). Desde luego que la boda de Braulio y Tránsito es mucho más importante por tratarse de personajes que desempeñan un papel casi principal en la novela. Además, la situación de Braulio y Tránsito se parece más a la de Efraín y María por las condiciones familiares: los novios son primos y los padres y la hermana aprueban el matrimonio y forman un solo grupo feliz.

Otras dos historias amorosas más íntimamente entrelazadas con la de Efraín y María son la de Nay y Sinar y la de Salomé y Tiburcio. Las dos historias aparecen en la segunda mitad de la novela; las dos tiene una extensión inesperadamente larga (capítulos XL-XLIV y XLVIII-XLIX); las dos presentan nuevos personajes. El episodio de Nay y Sinar ha sido algo mal entendido por los críticos quienes lo han considerado como muestra del gusto romántico por lo exótico. Anderson Imbert es quizás el único que alude a su función estructural<sup>9</sup>. Sin negarle completamente esa procedencia libresca, no debería considerarse tan exótica una historia que

---

<sup>9</sup> "Sólo que el exotismo era un rasgo tan típicamente romántico que Isaacs no quiso renunciar a él: y nos dio el cuento de Nay y Sinar en marco africano. África fue para Isaacs lo que América para Chateaubriand" (ANDERSON IMBERT,



explica los orígenes de los varios esclavos, ex-esclavos y mulatos que intervienen en un relato cuya acción novelesca se remonta hasta las primeras décadas del siglo XIX<sup>10</sup>. Además, es muy evidente que Isaacs no se olvidaba de María y Efraín mientras narraba el episodio de Nay y Sinar. La historia de Nay comienza en el capítulo cuarenta poco después de recibirse la carta del señor A...anunciando la próxima salida de Efraín. Así es que la divagación prolonga el suspenso de los treinta y cinco días que quedan, al mismo tiempo que sirve de repaso y presagio de los amores de Efraín y María. Como ésta, Nay se enamora de alguien — Sinar — que vive en la misma casa. El paseo en avestruz de Nay y Sinar recuerda el paseo a caballo de Efraín y María. Igual que Efraín, Nay espera que su padre apruebe su amor. El río Gambia arrulla a los novios africanos como el río Zabaletas a los novios colombianos. Cuando Sinar habla con el misionero francés, los celos que siente Nay de las mujeres europeas hacen recordar los celos de María a causa de las bogotanas tratadas por Efraín. Nay y María se convierten al cristianismo y las dos cambian de nombre al ir a vivir en la casa del padre de Efraín: Nay se transforma en Feliciano como antes Esther se había transformado en María.

La separación de Nay y Sinar por el mar anuncia la próxima separación de María y Efraín, lo mismo que la muerte de Feliciano anuncia la de María. La relación entre las dos historias amorosas se refuerza por el papel de aya que desem-

---

pág. XXI). El mismo Anderson reconoce más adelante que "Nay y Sinar son sombras de María y Efraín sutilmente entretrejidas sobre el fondo del tapiz" (pág. XXIV).

<sup>10</sup> En una nota de la primera edición de *María*, el mismo Isaacs escribió: "Si hay quien pueda creer exageradas las desventuras de Nay y de sus compañeros de esclavitud, la lectura del capítulo VI, Época XIV y del XVII, Época XVIII de la Historia universal de Cantú, bastará a convencerle de que al bosquejar algunos cuadros del episodio, se han desdeñado tintas que podían servir para hacerlo espantosamente verdadero" (*María*, edición del centenario de la obra, Cali, Biblioteca de la Universidad del Valle, 1967, pág. 279). MARGUERITE SUÁREZ-MURIAS critica más el cuento de Nay y Sinar: "Los amenos cuadros de la vida campestre están bien integrados a la obra. Excepción a esta unidad estilística es el relato hecho de la vieja esclava, el cual nos parece una interpolación incongrua" (*La novela romántica en Hispanoamérica*, pág. 148).

peña Feliciano para María y el papel de criado que desempeña Juan Angel, hijo de Feliciano, para Efraín. Se funden estas dos historias amorosas con la de Braulio y Tránsito en el párrafo que describe el entierro de María:

Braulio y José y cuatro peones más condujeron al pueblo el cadáver, cruzando esas llanuras y descansando bajo aquellos bosques por donde en una mañana feliz pasó María a mi lado, amante y amada, el día del matrimonio de Tránsito. Mi padre y el cura seguían paso a paso el humilde convoy, ¡ay de mí!, humilde y silencioso como el de Nay (pág. 150).

Otros entronques entre la historia de Nay y el resto de la novela son el baño en el río, la descripción de las costumbres de la boda, la combinación de la naturaleza, la religión y el amor y la frecuencia de varios motivos recurrentes: los sollozos y las lágrimas, la cabellera, la ropa. En cuanto a su paralelismo con los amores de Efraín y María, los de Nay y Sinar reflejan una etapa mucho más apasionada que la de Braulio y Tránsito. Sólo la religión es capaz de vencer la tentación ofrecida por Nay que se ve “más seductora que nunca” (pág. 97) a orillas del río.

Aún más sensual es el episodio de Salomé que corresponde a la creciente pasión del amor entre María y Efraín. Aunque Salomé por sus “húmedos y amorosos labios” (pág. 117), por sus “desnudos y mórbidos brazos” (pág. 117) y por su carácter de coqueta es muy distinta de María, hay muchos detalles de esos dos capítulos que hacen pensar inevitablemente en María. El nombre de Salomé con su origen bíblico recuerda el origen judío de María. Fermín, el hermano menor de Salomé, evoca a Juan, el hermanito de Efraín, por ser cómplice del amor, aunque de una manera distinta. Cuando Salomé salta de una roca (pág. 121) y le echa flores al agua mientras Efraín se baña (pág. 122), el lector inmediatamente recuerda las escenas correspondientes entre Efraín y María (págs. 73-74 y 109).

Además de su paralelismo con la historia amorosa de María y Efraín, el episodio de Salomé sirve para entretejer

varios hilos de la novela. Tiburcio, el novio de Salomé, trabaja con Ño José y Salomé teme que se case con Lucía, hermana de Tránsito. En cambio, ella no ve nada malo en recibir las visitas de Justiniano, hermano de Carlos. El hecho de que Juan Angel había avisado a la familia de Salomé que Efraín iba a hacerles una visita establece un nexo, por leve que sea, con el episodio de Nay. Tanto se entretiene Efraín con Salomé, su padre Custodio — que custodiaba a Efraín durante su paseo con Salomé, tan bien que conocía a su hija — y su novio Tiburcio, que se olvida por completo de ir a despedirse de su amigo Emigdio, según su plan original (pág. 113). Además, el episodio con Salomé remata toda una variedad de alusiones al gusto de Efraín por la coquetería: U..., P... y otras bellas bogotanas (págs. 5, 8, 16), Matilde (pág. 48), la hermana de Emigdio (págs. 28, 32) y, sobre todo, Lucía (págs. 41, 67, 126), rival de Salomé, real, o imaginada tanto por Efraín como por Tiburcio.

Aunque no reflejen la evolución del amor entre Efraín y María, las experiencias amorosas de los otros dos hijos de hacendados que aparecen en la novela contribuyen a exaltar la figura de Efraín. Carlos y Emigdio, los dos amigos de Efraín que compartieron con él algunas experiencias de Bogotá, se engañan con el primer amor, tienen dificultades con el segundo y, como Efraín, tienen que enfrentarse a un problema causado por su padre. Don Jerónimo le propone a Carlos que pida la mano de María (pág. 62) y por sus torpezas contribuye a poner en ridículo a su hijo durante la visita a la familia de Efraín. Después Carlos considera la posibilidad de casarse con Matilde la bogotana, pero piensa acertadamente que ella no podría adaptarse a las asperezas del campo, entre las cuales figura su padre con sus "campesinadas" (pág. 113). Con Emigdio pasa lo contrario. Micaelina, la bogotana, ayudada por Carlos, le toma el pelo en la pensión y Emigdio reacciona enamorándose de Zoila, una muchacha pueblerina, sólo que para casarse no sabe si podrá vencer la oposición de su padre don Ignacio.

La importancia de las parejas de novios se remata con

la presentación tardía de los últimos novios, el boga Laureán y la negra Rufina, hija del ex-exclavo Bibiano, durante el viaje penoso de Efraín desde Buenaventura a Cali.

### NATURALEZA

Entre los recuerdos de Efraín, van paralelos el amor por María y el amor por la tierra. Este se manifiesta en el paisaje natural y en el paisaje humano. En los dos casos hay una doble función que encaja bien en la estructura dualística de toda la novela. La naturaleza tiene un gran valor artístico en sí, pero también sirve para reflejar los altibajos sentimentales del narrador. Las descripciones poéticas de las montañas, los árboles, los ríos, las flores y los pájaros a distintas horas del día y a distinta luz han contribuido a inmortalizar la geografía del Valle del Cauca y de la ruta fluvial desde Buenaventura. Por ejemplo, la escena siguiente, vista a través de un vidrio azulado, con sus colores, su delicadeza, su "artificialización de la naturaleza" y el símil final que es idéntico a aquel usado décadas después en *Los volcanes* por Santos Chocano <sup>11</sup>, indica el fuerte parentesco entre Isaacs y los modernistas, tema que se volverá a tocar más adelante.

Levanteme al día siguiente cuando amanecía. Los resplandores que delincaban hacia el Oriente las cúspides de la cordillera central, doraban en semicírculos sobre ella algunas nubes ligeras que se desataban las unas de las otras para alejarse y desaparecer.

Las verdes pampas y selvas del valle se veían como al través de un vidrio azulado, y en medio de ellas algunas cabañas blancas, humaredas de los montes recién quemados elevándose en espiral, y alguna vez las revueltas de un río. La cordillera de Occidente, con sus pliegues y senos, semejava mantos de terciopelo azul oscuro suspendidos de sus centros por manos de genios velados por las nieblas (pág. 13).

---

<sup>11</sup>

Cada volcán levanta su figura  
cual si de pronto, ante la faz del cielo,  
suspendiesen el ángulo de un velo  
dos dedos invisibles de la altura.

Además del valor estético de las descripciones de la naturaleza, también importa señalar su valor estructural. La mayor parte de estas descripciones están íntimamente relacionadas con el estado de ánimo del narrador o con el tono de la escena. La misma antítesis que existe entre el amor y la muerte se refleja en la naturaleza con el contraste entre lo edénico y lo infernal. En el capítulo décimo, Efraín, dudando del amor de María, utiliza la naturaleza para indicar todo lo que le significa ese amor. Las palabras *soledades*, *silenciosos*, *sombras* y las aliteraciones crean un ambiente digno de equipararse con el del renombrado *Nocturno III* de José Asunción Silva:

A mi regreso, que hice lentamente, la imagen de María volvió a asirse a mi memoria. Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aves y sus aguas. ¿Por qué me hablaban de ella? ¿Qué había allí de María? En las sombras húmedas, en la brisa que movía los follajes, en el rumor del río... Era que veía el Edén, pero faltaba ella; era que no podía dejar de amarla, aunque no me amase (pág. 15).

La enumeración de flores, aves y aguas tiene una importancia primordial, puesto que las tres desempeñan un gran papel estructural desde el principio hasta el fin de la novela. El rumor del río Zabaletas se percibe desde el primer capítulo y no deja de oírse reforzado por el de otros arroyos, riachuelos y ríos que sirven para ligar los distintos episodios, además de constituir una leve insinuación sexual. El río que fecunda la madre tierra es el escenario de las conversaciones sensuales de Efraín con María y con Salomé. También en el primer capítulo se introduce el tema de las aves: "el canto de aquellas aves sin nombre tenía armonías tan dulces a mi corazón" (pág. 5). Las flores no se mencionan sino hasta el tercer capítulo, pero allí el autor les da un gran énfasis plástico reforzado por el tema infantil y el tema religioso que presagian su valor como símbolo de la constancia del amor entre los dos jóvenes.

En aquel momento, estando abiertas las hojas y rejas, entraban por ella floridas ramas de rosales a acabar de engalanar la mesa, en donde un hermoso florero de porcelana azul contenía trabajosamente en su copa azucenas y lirios, claveles y campanillas moradas del río.

Las cortinas del lecho eran de gasa blanca atadas a las columnas con cintas anchas color de rosa, y cerca de la cabecera, por una fineza materna, estaba la Dolorosa pequeña que me había servido para mis altares cuando era niño (pág. 7).

... [las flores] se repondrán todos los días (pág. 7).

María, abandonándome por un instante la suya [mano], sonrió como en la infancia me sonreía; esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles, sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael (pág. 7).

Los mismos tres motivos (flores, aves y aguas) contribuyen a reflejar la desesperación de Efraín durante el primer ataque nervioso de María. Con las lluvias y el cierzo, los pájaros se asustan y pasa el ave negra por primera vez; las rosas tiemblan y los lirios se marchitan; y el río Amaime crece tanto que por poco se ahoga Efraín atravesándolo a caballo en busca del médico (cap. xv).

Después de anunciado el deseo de Carlos de casarse con María, los mismos tres motivos reflejan la tristeza de Efraín:

Soplaba de la sierra un viento frío y destemplado que sacudía los rosales y mecía los sauces, desviando en su vuelo a una que otra pareja de loros viajeros. Todas las aves, lujo del huerto en las mañanas alegres, callaban, y solamente los pellares revoloteaban en los prados vecinos, saludando con su canto al triste día de invierno.

En breve las montañas desaparecieron bajo el velo ceniciento de una lluvia nutrida, que dejaba oír ya su creciente rumor al acercarse azotando los bosques. A la media hora, turbios y estrepitosos arroyos descendían peinando los pajonales de las laderas del otro lado del río, que, acrecentado, tronaba iracundo, y se divisaba en las lejanas revuel-  
tas amarillento, desbordado y undoso (pág. 25).

El motivo de las flores alcanza su mayor importancia en el capítulo cuarenta y cinco poco antes de la salida de Efraín para Europa. Con la misma insistencia en la simetría, el rosal y la mata de azucenas son sembrados por María para reflejar la constancia del amor de Efraín.

Si el amor de Efraín y María está situado en el ambiente tranquilo y bello —edénico— del Valle del Cauca, el viaje desesperado de Efraín por el río Dagua está envuelto en una

oscuridad infernal que no se disuelve a pesar de las observaciones costumbristas. En el paisaje tropical predomina lo oscuro: “horizonte...entenebrecido”, “olas negras” (pág. 134); “negras nubes”, “resplandores...fúnebres” [de la luna], “manglares sombríos” (pág. 136); “densas las nieblas” (pág. 137). Efraín llega a Buenaventura y a San Cipriano a la hora del crepúsculo. No sólo eso sino que inclusive los recuerdos son nocturnos: el Administrador del puerto de Buenaventura evoca la imagen del padre de Efraín: “creería estar con el judío la noche que por primera vez desembarcó en Quibdó” (pág. 135); al encontrarse con la negra Rufina, Efraín recuerda a Remigia “en la noche de sus bodas” (pág. 140). Los dos bogas entonan una canción cuyo tema es la noche de San Juan (pág. 137). Anticipando la unión final de los dos temas del amor y de la muerte, el autor describe los peligros de la selva tropical<sup>12</sup>: víboras, mosquitos, murciélagos, fiebres y raudales; y poco después las frases siguientes hacen pensar en María: “la naidí de flexible tallo e inquieto plumaje, por un no sé qué de coqueto y virginal que recuerda talles seductores y esquivos” (pág. 138), “las sedosas larvas y los aterciopelados musgos” (pág. 138), “su orientalismo salvaje” (pág. 139).

#### COSTUMBRISMO-CONCIENCIA SOCIAL

Si el paisaje natural ocupa un puesto tan destacado en los recuerdos del narrador, el paisaje humano no le queda muy atrás. La observación tanto de las costumbres como de las condiciones sociales contribuye a enriquecer la novela.

Desde mediados del siglo diecinueve los autores colombianos mostraron una predilección por el costumbrismo heredado de Larra y de Mesonero Romanos. En efecto, en 1866, sólo un año antes de la publicación de *María*, apareció en Bogotá el *Museo de cuadros de costumbres*, dos tomos de cuadros escritos por los miembros del círculo literario “El Mosaico”. Isaacs, que formaba parte del mismo ambiente literario, no pudo por lo tanto resistir la tentación de incorporar en su novela toda una serie de cuadros y de personajes cos-

<sup>12</sup> En esto, *María* puede considerarse precursora de *La vorágine*.

tumbristas. Además tuvo el acierto de colocarlos en el lugar más apto y de integrarlos en la estructura novelística. En el plano más obvio, la observación detallada de la ropa de Bruno y Remigia (pág. 10), de Lucía y Tránsito (pág. 14), de la pareja negra en la hacienda de Emigdio (pág. 29), de éste en la casa de asistencia en Bogotá (pág. 30), de don Ignacio (pág. 33), de Tránsito el día de la boda (pág. 79), de Nay (pág. 97), de Custodio (pág. 113), del Administrador del puerto de Buenaventura (pág. 134), del ex-esclavo Bibiano (pág. 140) y del arriero Justo (pág. 145), no sólo ayuda a individualizar aun a los personajes menos importantes sino que también evoca constantemente las múltiples descripciones de la ropa de María (págs. 7, 8, 47, 58, 73, 76, 84, 109, 124, 128, 131, 138, 150) que culminan en la escena sensual del capítulo cuarenta y tres y en el sueño del siguiente. Mucho menos importantes, pero dentro de la misma tendencia, figuran las descripciones de los muebles del viejo José (págs. 14, 126, 127), de Emigdio (pág. 32), de Custodio (pág. 117) y de Bibiano (pág. 140); y de los distintos almuerzos y comidas ofrecidos por el viejo José (págs. 15, 37, 41, 127), Emigdio (pág. 32), Custodio (pág. 122) y Gregorio (pág. 141).

Otro rasgo costumbrista empleado por Isaacs para individualizar a los personajes secundarios es el lenguaje. Mientras todos los 'blancos' menos Emigdio hablan el mismo lenguaje, los campesinos y los bogas negros tienen su propio dialecto. De los dos amigos de Efraín, Emigdio es el más rústico. Su caracterización se refuerza en el capítulo xix por el voseo ("ya venís con tus fullerías"), por el empleo de giros pintorescos ("so maula", "tiene más cáscaras que un sietecueros y es bravo como un ají chivato", "me caso aunque me lleve la trampa"), pero sin variaciones fonéticas. Las relaciones amistosas entre la familia de José y la de Efraín se reflejan en las pocas diferencias lingüísticas que hay entre las dos. Lucía se come una *d* final (*usté*, pág. 129), Braulio dice "yo te mezquino" (pág. 42) por 'yo te defiendo' y el viejo José usa el doble diminutivo *negritico* (pág. 36), la elisión "¡Hij'un demonio!" (pág. 40) y alguno que otro giro pintoresco: "¡qué peje!" (pág. 37), "si el valluno Lucas es tan jaque como dice"



(pág. 36). Si el viejo José habla de una manera más pintoresca que su esposa y sus hijos, lo mismo pasa con Custodio respecto a Candelaria, Salomé y Tiburcio en los capítulos cuarenta y ocho y cuarenta y nueve. Mientras las ‘anormalidades’ lingüísticas de los dos últimos se limitan a las expresiones “en estico” (‘pronto’), “una nadita” (‘un momentito’) y *cipote* (‘zonzó’), el dialecto de Custodio se distingue mucho más: la *d* final y la intervocálica se pierden: *usté, verdá, echao, empeñao, deónde*; la elisión: *lagua, lalma, hastora*; los arcaísmos *mesmo* y *agora*; los diminutivos en *-ico*: *pacatica, mulatico, “enanticos que fuí”*; los regionalismos *tembo* por ‘bobo’ y *Nor Murcia*. Salomé emplea la elisión: *l’agua, l’ala, l’oye*; los arcaísmos: *vido, velay, ansina, en ainas* y los giros pintorescos: *malmodoso, piquicaliente, “entromparme con usté”*. El lenguaje de los negros de tierra caliente, Cortico, Laureán, Ña Rufina y Bibiano, se caracteriza por mayor número de variaciones fonéticas:

1) Se pierden varias consonantes finales: *d, r, s, z*: *mercé, bogá, señó, cantemo’ pué, Jesús, lú*.

2) Se pierden *d* y *dr* intervocálicas: *cantao, metío, armáa, compae*.

3) La *l* final o en grupo consonántico se cambia en *r*: *der má, carrizar, Ansermo, branco*.

4) Arcaísmos: *quere, mesmo, escuro, “asina no ma”*.

5) Se conserva la aspiración proveniente de *f* latina inicial: *junde*.

En un plano más profundo, la descripción realista de distintos aspectos de la vida cotidiana de los varios personajes ayuda a crear un fondo social para el amor de Efraín y María. Aunque ese amor constituye el argumento de la novela, una comparación con *Pablo y Virginia* y *Atala* revela que *María* es una obra mucho más compleja. Desde cierto punto de vista, *María* es un documento histórico y realista sobre la sociedad colombiana en las primeras décadas de la Independencia.

El padre de Efraín, a pesar de ocupar el puesto de todo un señor feudal, se distingue mucho de los hacendados típicos de la época. Parece que adquirió su hacienda durante las guerras de Independencia y por lo tanto no se identifica con los hacendados de prosapia colonial. Ese dato, junto con su origen judío-inglés, explica su gran empeño en que Efraín siga sus estudios de medicina en Europa después de haber estudiado seis años en el colegio de Bogotá. El culto a la educación también explica sus consejos bastante cuerdos respecto al amor de Efraín y María. Parece tratar relativamente bien tanto a los esclavos como a los campesinos vecinos y los acepta como prójimos. Baila con Remigia (pág. 10), es amigo de toda la familia de José, compra a Nay para luego otorgarle su libertad y le da permiso a Custodio para tomar toda el agua que necesite de los potreros de abajo. Por la actitud liberal de su padre, no son de extrañar los sentimientos 'democráticos' de Efraín. Además del gran afecto que demuestra por Pedro y Nay, indica claramente su oposición a la esclavitud<sup>13</sup>: "Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre" (pág. 9). También demuestra una actitud más humana que Emigdio respecto al muchacho negro que se averió el brazo en el trapiche:

— ¿Cómo se averió así el brazo ese muchacho? pregunté.

— Metiendo caña al trapiche: ¡son tan brutos éstos! No sirve ya sino para cuidar caballos (pág. 31).

La actitud esclarecida de Efraín y de su padre resalta aún más en contraste con el tradicionalismo de los hacendados vecinos. Don Ignacio, padre de Emigdio, es el hombre trabajador que conoce bien las faenas de la hacienda, pero que desconfía de todo lo que viene de afuera. Si mandó a su hijo a Bogotá para "ponerlo en camino para hacerse mercader y buen tratante" (pág. 20), no quiere aceptar los planes elabo-

<sup>13</sup> Aunque la libertad en general y la oposición a la esclavitud en particular son rasgos netamente románticos, la actitud de Efraín es muy distinta de la de Espronceda y la de Gómez de Avellaneda en *Sab.* Por eso, parece provenir más de su padre.

rados por Emigdio a instancias de Efraín. Está convencido de que “los muchachos se echan a perder en los colegios de allá” (pág. 33).

Una visión más negativa del hacendado colombiano se presenta en la persona de don Jerónimo (Chomo), padre de Carlos. Es un hombre atrabiliario y tiránico que mete a don Ignacio en pleitos por linderos (pág. 33) y cobra excesivamente al campesino Custodio por un terreno de poco valor (pág. 114). Don Jerónimo y su familia tienen un concepto tradicional de la jerarquía social. Se extrañan ante la manera democrática con que Efraín trata a Braulio (pág. 52) y Carlos alude a los “humos y gazmoñerías” (pág. 113) de sus tías. A pesar de que la actitud del autor frente al hacendado tradicional queda muy clara, *María* dista mucho de ser una novela de protesta social. Don Jerónimo no se ve como el explotador desalmado de la literatura proletaria de 1930 sino que Isaacs lo pone en ridículo convirtiéndolo en un protagonista típico de los artículos de costumbres. Tiene un “esférico abdomen” (pág. 44) y come como un bárbaro “con la boca no tan desocupada como fuera de desearse” (pág. 47); Efraín alude irónicamente a su poco talento para conversar — “la llegada de Braulio...nos impidió disfrutar el final del discurso” (pág. 51); y al tratar de disparar sobre el venadito, “se enredó los pies dichosamente en las plantas de una cra, lo cual iba haciéndolo cacr” (pág. 56).

Además de los hacendados, una gran variedad de clases sociales se representan en la novela. La familia de colonos montañeses: José-Luisa, Lucía-Tránsito y Braulio son muy amigos de la familia de Efraín y parecen gozar de su propia independencia económica. Sin embargo, Tránsito prefiere andar a pie porque “en la provincia solamente los blancos [gente rica] andan a caballo” (pág. 67). Custodio y su familia están en un plano menos privilegiado. Al emplear un lenguaje más dialectal, indican que han tenido menos contacto con la gente culta. Tienen problemas económicos y Tiburcio, el novio de Salomé, es “mulatico” huérfano de padres (pág. 114) que joralea en casa de José.

Otros mulatos ocupan mejores puestos en el panorama social de Colombia presentado por Isaacs. Lorenzo era una especie de mayordomo y amigo de la familia de Efraín que parece haberse independizado económicamente. Es el dueño de una recua de mulas y el patrón de varios arrieros entre los cuales se destaca otro mulato, el caporal Justo.

Además de los negros que viven en la hacienda: Feliciano y su hijo Juan Angel, los esclavos Bruno y Remigia y Julián, el esclavo capitán, hay otros encontrados por Efraín en el viaje trágico de Buenaventura a Cali. Bibiano, que "había sido esclavo hasta los treinta años en la mina de Iró" (pág. 141), trabajó de boga unos veinte años después de comprar su propia libertad y la de su mujer. Cortico y Laureán, los dos bogas que llevan a Efraín, también son negros, igual que el Cabo Anselmo, el contrabandista.

Otro contrabandista, traficante en esclavos, es el irlandés William Sardick, quien junto con el esclavista yanqui completa el panorama racial de Colombia durante la primera mitad del siglo xix.

#### EL TIEMPO NOVELISTICO: ACTUALIDAD DEL NARRADOR Y ACTUALIDAD DE LOS NOVIOS

Ya que se ha demostrado la relación estrecha entre el amor por María y el amor por la tierra, conviene preguntar cómo ha sido posible que un joven tan enamorado como Efraín haya podido olvidar su gran tragedia personal para fijarse con tanto cuidado en el mundo que lo rodeaba. No cabe duda de que Isaacs se daba cuenta de ese problema y de ahí la gran importancia concedida al doble empleo del tiempo novelístico<sup>14</sup>. Al crear una barrera de varios años entre los acontecimientos y la actualidad del narrador, permite que

<sup>14</sup> Concha Meléndez señala los distintos matices de lo temporal en *María*, pero no comenta el contrapunto entre el tiempo inmediato y el tiempo lejano: "Ningún novelista romántico en lengua española expresó con más persistencia y angustia la sensación del tiempo con los efectos artísticos que tiene en *María*" (*El arte de Jorge Isaacs en «María»*, en *Asomante*, t. I, núm. 2, 1945, pág. 81).

éste evoque su juventud con cierta ecuanimidad, pero, al mismo tiempo, insiste mucho en el paso de las horas y de los días para franquear esa misma barrera. La creciente sensualidad y la escena casi necrófila concuerdan con la condición “otoñal”<sup>15</sup> del narrador, la cual se recuerda con bastante frecuencia para no quedar olvidada, pero no tanto como para alejarnos del presente de los novios. Las alusiones a la edad actual de Efraín suelen aparecer o bien en forma de exclamaciones melancólicas —: “¡Ay, cuántas veces en mis sueños...” (pág. 7); “¡Ay, los que no habéis llorado de felicidad así...! ¡Primer amor...! ¡María! ¡María! ¡Cuánto te amé! ¡Cuánto te amara!” (pág. 11); “¡Corazón cobarde, no fuiste capaz...” (pág. 25); “¡extraños habitan hoy la casa de mis padres!” (pág. 73). O bien en comentarios más resignados:

...si las [lágrimas] que derramo aún, al recordar los días que precedieron a mi viaje, pudieran servir para mejorar esta pluma al historiarlos; si fuera posible a mi mente tan sólo una vez, por un instante siquiera, sorprender a mi corazón todo lo doloroso de su secreto para revelarlo, las líneas que voy a trazar serían bellas para los que mucho han llorado, pero acaso funestas para mí. No nos es dable deleitarnos por siempre con un pesar amado; como las del dolor, las horas de placer se van (pág. 130).

Isaacs hubiera podido ampliar esta última frase: “las horas de placer se van”, agregando las palabras: “con una rapidez vertiginosa”. Una gran mayoría de los capítulos comienza, con alusiones al tiempo, sea al paso de cierto número de días, o sea a cierta hora del día o de la noche: “pasados seis años” (II, v, XIV, XVII, XXXIII, XXXVII, XXXVIII, XLI, XLV, LXII, LXIII); “a las ocho” (III, VIII, XVI, XXII, XXIV, XXV, XXVIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXV, XXXIX, XL, XLII, XLVI, XLVIII, LX). Es como si el autor nos dijera que los momentos de la felicidad están contados. Casi podríamos armar un calendario de los acontecimientos de la novela. Efraín regresa del colegio de Bogotá en los últimos días de agosto (pág. 5); su padre piensa mandarlo a

<sup>15</sup> Aunque Jorge Isaacs no tenía más que treinta años cuando publicó *María*, Efraín parece mayor al contar melancólicamente las emociones de su primer amor.

Europa dentro de cuatro meses (pág. 10); se anuncia la boda de Braulio y Tránsito para el día doce de diciembre (pág. 37); el 26 de diciembre llega la carta del señor A...anunciando el próximo encuentro con Efraín en Cali el 30 de enero, para ponerse en marcha hacia el puerto el 2 de febrero (pág. 88); el 14 de enero Efraín le saca a María la sortija del dedo anular (págs. 110-111); el 28 de enero Efraín se despide de la familia de Braulio (págs. 126-127); dieciséis meses después (junio) el señor A...llega a Londres para arreglar la vuelta de Efraín al Cauca (pág. 132); el 25 de julio Efraín desembarca en Buenaventura (pág. 133); en su carrera desesperada desde la costa hasta Cali, Efraín tarda unos tres días y medio (págs. 136-146), pero llega unos dieciocho días después de la muerte de María, ocurrida el 10 de julio (pág. 150); y el 18 de setiembre Efraín regresa otra vez a Europa (pág. 150).

Aunque parezca excesiva mi enumeración de las alusiones al tiempo, no he citado más que la mínima parte de ellas. Es más, para simbolizar lo transitoria que es la felicidad, pero sin que el autor explique el simbolismo, el padre de Efraín le regala a éste "un hermoso reloj de bolsillo" (pág. 28)<sup>16</sup>. Si el sentido simbólico del reloj parece algo obvio, no lo es en absoluto la negación de la importancia del tiempo por el mismo narrador durante la visita de Carlos y su padre. Esos capítulos xxii a xxviii constituyen un intermedio humorístico en el cual se le concede poca importancia al paso del tiempo. Este se simboliza disimuladamente en el juego de palabras con que termina el capítulo xxiii: "¡ Bah!, me decía yo, de lo que Carlos está cierto es de haber visto todos los días lo que mis malos versos pintan; pero sin darse cuenta de ello, *como ve su reloj*"<sup>16a</sup> (pág. 50).

#### ROMANTICISMO-MODERNISMO

Aunque el encasillamiento de una novela dentro de un movimiento literario pueda a veces constituir un obstáculo

<sup>16</sup> El reloj de campana, aludido por CONCHA MELÉNDEZ (*op. cit.*, págs. 70, 82), marca las horas pero su función artística es sencillamente descriptiva.

<sup>16a</sup> El subrayado es mío.

más que una ayuda para su valoración como obra de arte, también puede servir para apreciar su importancia en la evolución histórica de la literatura. En los dos casos, *María* ha sufrido injustamente. A causa de su rótulo romántico, *María* ha tenido que compartir algo del desprecio en que ha caído todo el movimiento. En cambio, su papel de precursora del Modernismo ha sido reconocido sólo en parte y por pocos autores<sup>17</sup>.

Aunque se acepte que el contenido coloca a la novela dentro del Romanticismo: el amor sentimental con el desenlace trágico, la naturaleza como reflejo de los sentimientos, el egocentrismo del narrador y el costumbrismo<sup>18</sup>, el lenguaje empleado por Isaacs para contar su historia revela ciertos rasgos que anuncian el Modernismo diez años antes de los primeros escritos de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera. Las descripciones del capítulo nueve no sólo revelan un gran don poético a base de la combinación delicada de sensaciones de los cinco sentidos sino que la frase siguiente bien podría destacarse como el principio del Modernismo: "Las verdes

<sup>17</sup> CONCHA MELÉNDEZ, *op. cit.*, págs. 74-76, comprueba la influencia de Bécquer sobre Isaacs y luego establece la relación entre *María* y el *Nocturno* de Silva.

GERMÁN ARCINIEGAS compara a *María* con *Atala*, pero luego observa que "en algunas páginas anunciaba al Modernismo" (*El continente de siete colores*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, pág. 394).

MARGUERITE SUÁREZ-MURIAS, *op. cit.*, pág. 148, observa que "en sus descripciones, Isaacs usa a veces metáforas que parecen preludios del Modernismo".

En cambio, MAX HENRÍQUEZ UREÑA, en su *Breve historia del Modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), hace caso omiso de la contribución de Isaacs al nacimiento del Modernismo.

BOYD CARTER e IVAN SCHULMAN, en su larga polémica sobre quién fue el iniciador del Modernismo, han sacado a luz los primeros escritos de Manuel Gutiérrez Nájera y de José Martí aparecidos entre 1875 y 1877, pero tampoco mencionan el hito que representó la publicación de *María* en 1867. Véase SCHULMAN, *Genesis del Modernismo*, México, Colegio de México-Washington University Press, 1966, y CARTER, *Gutiérrez Nájera y Martí como iniciadores del Modernismo*, en *Revista Iberoamericana*, núm. 54, julio-diciembre de 1962, págs. 295-310.

<sup>18</sup> Aunque la presentación de un amor idílico en una hacienda del Valle del Cauca en la primera mitad del siglo diez y nueve pueda parecernos muy romántica hoy día, puede haber parecido más realista cuando se publicó. La descripción tanto de la naturaleza como de las costumbres del pueblo colombiano, a pesar de sus rasgos románticos, tiene una base muy realista.

pampas y selvas del valle se veían como al través de un vidrio azulado..." (pág. 13). Esta frase lo mismo que el capítulo no son ejemplos aislados. Desde el principio hasta el fin de la novela, el ojo de Isaacs distingue los varios matices<sup>19</sup> de los colores y los emplea con un gran virtuosismo. En el uso del topacio, en la frase siguiente, anticipa el gusto de los modernistas tanto por las joyas como por su tendencia a preferir la naturaleza muerta a la naturaleza viva: "El sol al acabar de ocultarse teñía las colinas, los bosques y las corrientes con resplandores color de topacio" (pág. 60). En cambio, en el trozo siguiente, Isaacs utiliza tanto los colores como los sonidos para dar una forma concreta a los pensamientos y a los sentimientos provocados por la lectura de *Atala*:

Las páginas de Chateaubriand iban lentamente dando tintas a la imaginación de María. Tan cristiana y llena de fe, se regocijaba al encontrar bellezas por ella presentidas en el culto católico. Su alma tomaba de la paleta que yo le ofrecía, los más preciosos colores para hermosarlo todo... Los pensamientos del poeta, acogidos en el alma de aquella mujer tan seductora en medio de su inocencia, volvían a mí como eco de una armonía lejana y conocida que torna a conmover el corazón (pág. 18).

Los sonidos en general contribuyen a la armonía de toda la novela y los rumores del río Zabaletas en particular tienen una función especial. La mayor parte del tiempo arrulla y solloza (págs. 5, 6, 17, 42, 91, 127) como eco del naciente amor melancólico de los protagonistas; hierve una sola vez para captar la pasión que sienten los dos (pág. 106) y truena en sólo dos ocasiones: cuando Efraín duda del amor de María (pág. 13) y cuando se le ocurre la idea de suicidarse (pág. 152).

Los perfumes, aromas y fragancias convierten todo el valle del Cauca en un templo lleno de incienso y refuerzan constantemente el gran valor simbólico de las flores que culmina en la escena del rosal y de la mata de azucenas (pág. 107).

<sup>19</sup> CONCHA MELÉNDEZ ha notado esta preferencia por los matices y la "serie de detalles que anticipan la manera de ver impresionista" (*op. cit.*, pág. 84).



Con el mismo procedimiento anticipatorio, la escena ne-crófila se prepara no sólo con una abundancia de alusiones a la ropa de todos los personajes sino también por el uso de los géneros para describir la naturaleza. En el trozo siguiente, la ropa se combina con el cristal enjoyado para 'desnaturalizar' la naturaleza.

Sobre los ropajes turquíes de las montañas blanqueaban algunas nubes desgarradas, como chales de gasa nívea que el viento hiciese ondear sobre la falda azul de una odalisca; y la bóveda diáfana del cielo se arqueaba sobre aquellas cumbres sin nombre, semejante a una urna convexa de cristal azulado incrustada de diamantes (pág. 91).

Si consideramos los cinco sentidos, hay que reconocer que Isaacs no concede valor artístico al gusto<sup>20</sup>. Tiene mucho interés en describir varias comidas pero siempre desde el punto de vista costumbrista.

Además de su gran afición por los colores, los sonidos, los aromas, las joyas y los géneros, Isaacs anticipa a los modernistas en su creación de imágenes que tienen una función tanto descriptiva como estructural. O sea que la imagen no sólo crea una impresión clara y bella del objeto sino que también alude, por levemente que sea, a otros aspectos de la novela. Hay, por ejemplo, varias descripciones de la naturaleza basadas en la ropa que refuerzan la gran importancia concedida a este motivo a través de toda la novela. Si la imagen incluye un elemento oriental, no sólo refleja el gusto romántico<sup>21</sup>, sino que también sirve para reforzar el origen judío de

<sup>20</sup> Dada la gran sensibilidad artística de Isaacs, sorprende su falta de interés en las posibilidades artísticas de los sabores de las comidas y las bebidas. Estas sí tienen una función bastante importante en *Pepita Jiménez* (1874), de Juan Valera, que por su visión idílica de la vida pueblerina y por su conciencia artística, se emparenta con *María*.

<sup>21</sup> "Estas imágenes exóticas, adaptadas arbitrariamente a un medio natural y social en el que caían con la forzosa disonancia de notas falsas en el decurso de una melodía auténtica, constituían frecuentes motivos de la literatura romántica de la época, de origen oriental, unos, y otros, nórdicos. Los primeros, sobre todo, eran muy gratos a Isaacs" (Nota 3 de MARIO CARVAJAL, *María*, edición del centenario de la obra, Cali, Biblioteca de la Universidad del Valle, 1967, pág. 238).

María y del padre de Efraín: “Y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro, como las gasas del turbante de una bailarina esparcidas por un aliento amoroso” (pág. 5).

En la oración siguiente, el uso irónico del verbo *ahogar* da una idea muy clara del ruido de las pisadas pero también prepara al lector para el río Zabaletas que se estrena en la próxima oración y que llega a ser, como se ha visto, uno de los motivos principales de la novela: “Las pisadas de nuestros caballos en el sendero guijarroso ahogaban mis últimos sollozos” (pág. 5).

El símil siguiente no sólo describe la actitud de María sino que también sirve para ligar el tema amoroso con el de los esclavos: “Acababa de confesar mi amor a María; ella me había animado a confesárselo, humillándose como una esclava a recoger aquellas flores” (pág. 17). La imagen de la víbora, además de causar una emoción inmediata, recuerda la alusión al Edén al principio del mismo capítulo: “Si hubiese encontrado enrollada sobre la mesa una víbora, no hubiera yo sentido emoción igual a la que me ocasionó la ausencia de las flores” (págs. 15-16).

Los trozos siguientes establecen una ligazón entre María, Juanito, Juan Angel y el venadito y revelan algo de la gran delicadeza que Isaacs sabe emplear en el momento oportuno y que lo instaure como precursor del Martí de *Ismaelillo*: “Y sus [de María] ojos estaban humedecidos aún al sonreír a mi primera expresión afectuosa, como los de un niño cuyo llanto ha acallado una caricia materna” (pág. 6); “En medio del silencio que nos rodeaba se percibía su [de María] respiración, suave como la de un niño que se ha dormido en nuestros brazos” (pág. 84); “Iba a servirse el café en el momento en que llegó Juan Angel diciendo que yo venía ya e impuso a mi padre del contenido de la mochila. Este, deseoso de que don Jerónimo le diese su opinión sobre los cuarzos, mandó al negrito que los sacase; y trataba de hacerlo así cuando dio un grito de terror y un salto de venado sorprendido” (pág. 44).

## GRUPOS BINARIOS

Además de las parejas de personajes y de los temas paralelos y antitéticos, la dualidad de *María* también se refleja en la construcción de la frase. Aunque existen algunos casos de tres adjetivos o verbos paralelos, predominan los grupos binarios. Abundan los ejemplos que se podrían citar pero con uno solo basta: "La casa, grande y antigua, rodeada de cocoteros y mangos, destacaba su techumbre cenicienta y alicaída sobre el alto y tupido bosque del cacaotal" (pág. 29).

El uso de dos adjetivos para describir un sustantivo o de dos frases paralelas no es ninguna novedad. Tampoco es una imitación de una moda romántica o colombiana. Lo que hay que destacar es que esa manera de escribir concuerda perfectamente bien con el contenido de la novela y constituye una prueba más del alto grado de conciencia artística que tenía Isaacs.

## CONCLUSION

El señalar la dualidad como elemento básico en la estructura de *María* permite una apreciación más matizada del arte novelístico de Jorge Isaacs. Entre los novelistas románticos, tanto españoles como hispanoamericanos, con una sola novela Isaacs se lleva el galardón fácilmente. Entre los literatos colombianos, recoge la tradición costumbrista y anuncia a Tomás Carrasquilla; tanto por la belleza de su estilo como por el tono melancólico de su historia prelude a José Asunción Silva, y por su visión dantesca del río tropical anuncia a José Eustasio Rivera. Aparte sus méritos históricos, *María* continúa siendo hoy una obra digna de leerse en varios niveles de interpretación.

SEYMOUR MENTON.

University of California, Irvine.