



- ◆ Trabajo realizado por el equipo de la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

Miradas y lágrimas en María, de Jorge Isaacs

«**M**edio arrodillado, la bañé en lágrimas y la cubrí de caricias; mas al ponerme en pie, como temerosa de que me alejase ya, se levantó de súbito para asirse sollozante de mi cuello. Mi corazón había guardado para aquel momento casi todas sus lágrimas». En estas líneas finales del capítulo LIII de *María*, del colombiano Jorge Isaacs, se condensa todo el dolor de una despedida que iba a resultar trágica, como un presagio mas de los que sobrevuelan en esta novela, la más deliciosamente romántica de la América hispana ¹.

El protagonista —que es al mismo tiempo el narrador, como éste es truento del propio Isaacs— describe la despedida de Efraín cuando debe partir hacia Inglaterra con el fin de completar sus estudios de medicina. Si en todo el relato las lágrimas se hallan presentes en los ojos de la mayoría de los personajes, en este fragmento corremos el peligro de vernos inundados por la torrentera: las lágrimas reinan sobre llantos y sollozos. Lloro María y llora Efraín, pero también su madre y su hermana dejan rienda suelta a su húmedo sentimiento. Hasta el criado adolescente espera lagrimeante para calzarle las polainas y entonces «su lloro caía en gruesas gotas sobre mis pies». Isaacs tiene el propósito confesado de hacer llorar a sus lectores y, para lograrlo, comienza por obligar a sus personajes a que den ejemplo y que de sus ojos mane agua a raudales.

Jorge Isaacs simula que ha recibido las confidencias de una historia trágica y que, admirado por la vehemencia de aquella pasión, decide ponerla por escrito. La dedica a los hermanos de Efraín con las palabras del pre-sunto encargo y con una confesión de sus intenciones: «Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció aquella noche terrible, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos: (Lo que ahí falta tú lo sabes; podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado). ¡Dulce y triste misión! Leedlas,

¹ Así la califican innumerables especialistas de la narrativa hispanoamericana. «Estas cualidades de buena trama y buena forma aseguran que la obra maestra de Jorge Isaacs seguirá siendo no sólo la mejor novela romántica en lengua española, sino uno de los clásicos del idioma», escribe Donald McGrady en la introducción al texto de *María* (Madrid, Cátedra, 1986). Cito por esta edición.

pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente.» Como se ve, no esconde sus pretensiones lacrimógenas.

En parecida línea se sitúan los modelos literarios de los que bebe la novela de Isaacs. Lo vemos en *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que ha podido conocer a la perfección, puesto que es una obra que alcanza una amplia divulgación en América a lo largo del siglo XIX (se publica en 1788 y diez años después ya tenemos la primera edición española). En el prefacio cuenta el escritor francés que, cuando dispuso de un borrador de su historia, lo leyó ante unos amigos para espiar sus reacciones: «Tuve la satisfacción de ver que todos derramaron lágrimas. Fue el único juicio que pude obtener y era también todo lo que quería saber»².

Lo vemos en cierta manera en *Atala* que Chateaubriand publicó en 1801 y de la que en los cuatro años siguientes se lanzaron dos ediciones en español, al mismo tiempo que se daban a conocer versiones en otras ocho lenguas. Fue enormemente popular, porque a las traducciones hay que añadir pinturas, obras dramáticas y piezas musicales. Aquella historia de amores imposibles tenía que hacer derramar abundantes lágrimas a los lectores, de la misma manera que Lamartine confesaba a un amigo que jamás había podido leer *René*, otra novelita del mismo autor, sin llorar, o que Sainte-Beuve se estremeció al conocerla.

Sin embargo, Chateaubriand afirma en el prefacio a la primera edición que «mi objetivo no ha sido el de hacer verter abundantes lágrimas», pues lo considera un «error peligroso» derivado de Voltaire para el que «las buenas obras son las que hacen llorar más». Se detiene un tanto a exponer su teoría al respecto, que tiene interés en estos inicios del romanticismo. A su juicio «no se es un buen escritor por el mero hecho de atormentar a las almas. Las lágrimas verdaderas son las causadas por un hermoso poema; lo que las causa tiene que ser tanto la admiración como el dolor (...). Estas son las únicas lágrimas que deben mojar las cuerdas de la lira, para enternecer sus sonos. Las musas son mujeres celestiales que no desfiguran con muecas sus rostros; cuando lloran, lo hacen con el secreto designio de embellecerse»³.

Si nos hemos detenido en comentar la postura del escritor francés —más deseoso de conmover, que no de arrancar el llanto— es porque *Atala* está presente en *María* de una manera explícita. *El genio del cristianismo*, del que *Atala* es colofón, constituye el libro ejemplarizante con el que Efraín distrae y edifica a las mujeres de la casa. Las sesiones dedicadas a su lectura provocan «miradas húmedas» al principio y «gruesas lágrimas» al final.

El narrador, al recordar aquel episodio, añade un presagio al cual sólo el desarrollo de los hechos puede haberle dado todo su valor: «Mi alma y

² Bernardin de Saint-Pierre: *Pablo y Virginia*. Edición de María Luisa Guerrero. Madrid, Cátedra, 1989. Pág. 52.

³ François-René de Chateaubriand: *Atala*. René. Introducción de Gabriel Oliver. Barcelona, Planeta, 1984. Pág. 6 y ss.

la de María no sólo estaban conmovidas por aquella lectura, estaban abrumadas por el presentimiento». Conmover es el sentimiento que Chateaubriand anhela despertar entre sus lectores y María, como Atala, morirá joven, dejando sumido en la desesperación a ese casi hermano que ya no se recuperará nunca. La escena de la lectura de una obra romántica por parte de dos amantes desgraciados será recreada, antes que por Isaacs, por el escritor Alfonso de Lamartine en su novela *Graziela*, aunque en este caso se trata de la lectura de *Pablo y Virginia*. El resultado es el mismo: un torrente de lágrimas se desboca por el rostro de las protagonistas.

Hay que anotar, en el fragmento que estamos comentando, un *lapsus* de Jorge Isaacs que llama la atención: dice Efraín que leía el pasaje de *Atala* ante María y Emma que «oían brotar de mis labios toda aquella melancolía aglomerada por el poeta para "hacer llorar al mundo"». Eso es lo que debió entender el colombiano sobre las intenciones de Chateaubriand, pero nosotros sabemos que no se corresponden a la realidad. Lo que éste había confesado era justamente lo contrario: «mi objetivo no ha sido el de hacer verter abundantes lágrimas». Una prueba palpable de que, sean cuales fueren los propósitos de un autor, a veces los lectores entienden justamente lo contrario.

Pero los modelos lacrimógenos no se encuentran en exclusiva en la literatura romántica francesa: Isaacs conocía demasiado bien el contenido de las novelas hispanoamericanas de esta tendencia, como para saber que se trataba de una eficaz manera de exponer un argumento que llama a las puertas del sentimiento y engancha por esta vía al auditorio. A imitación de *Atala* y *Pablo y Virginia*, que tienen en la portada el nombre de una mujer, tales novelas hispanas se llaman *Soledad*, de Bartolomé Mitre; *Esther*, de Miguel Cané; *Julia*, de Luis Benjamín Cisneros...

Antes y después de Isaacs, estos recursos han sido empleados por autores americanos de todo el siglo XIX, incluso cuando se buscan otros fines distintos a éste de conmover a los lectores por las desgracias del amor. Es el caso de *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera, donde impera la idealización del indio; está presente en *Amalia* (1851), del argentino José Mármol, donde el amor se halla escondido en una trama que es un alegato contra la tiranía de Juan Manuel de Rosas; se vive en *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* (1839), del cubano Cirilo Villaverde, pero lo que importa en ella es la dialéctica antiesclavista y el impulso al papel de la mujer en un mundo que se quiere más justo.

Amor-pasión-sufrimiento

Novela romántica que sigue esta tónica sensiblera es, sobre todo, *Clemencia* (1869) del mexicano Ignacio M. Altamirano. «Tu amor —le dirá

Clemencia a Enrique Flores me ha costado lágrimas y sufrimientos atroces...»⁴. Esos son los amores que ejercen su atracción sobre las masas y los que dan un mayor juego narrativo en la estructura de las novelas que entonces estaban de moda. Nada de especial, por otra parte, cuando la última derivación de esta corriente sentimental del amor-pasión-sufrimiento la encontramos en los populares «culebrones», de hondo arraigo en las poblaciones de distintas naciones hispanas.

Altamirano hasta se duele de la aparente decadencia de este tipo de literatura, cuando el narrador de *Clemencia* lamenta que el culto del amor, que ha sido hasta entonces la religión del género humano, va siendo sustituido por «la horrible idolatría del becerro de oro». Nace, a su juicio, «una especie de idolatría que se burla de los sentimientos y que no hace caso sino del estúpido goce material» y eso constituye todo un retroceso. Advierte que «a medida que nuestro pueblo va contagiándose con las costumbres extranjeras, el culto del sentimiento disminuye, la adoración del interés aumenta, y los grandes rasgos del corazón, que en otros tiempos eran frecuentes, hoy parecen prodigiosos cuando los vemos una que otra vez» (pág. 15). Da la impresión de que Altamirano pide amores imposibles, porque en cuanto llegan a su realización y se consuman pierden toda la carga emotiva que la desgracia ejerce sobre los lectores.

Esta aparece sobradamente en *María*. La felicidad y el dolor, el encuentro y la separación, todo se resuelve en lágrimas. No hay ninguna novela romántica, ni entre las americanas de la época, ni entre las francesas que le sirven de modelo, que produzcan mayor cantidad de penas y suspiros. Desde el principio al fin, apenas hay página que no se halle bañada por el llanto⁵.

Si quisiéramos cuantificar todos los términos que expresan esta respuesta física al dolor y a la dicha, nos encontraríamos con unos números que llaman la atención. La palabra *lágrimas* aparece escrita no menos de 59 veces a lo largo de la novela; el verbo *llorar*, 49; el sustantivo *sollozos*, dieciséis, al tiempo que el verbo *sollozar*, catorce. Cuatro veces los nombres *lloro* y *llanto*, así como observamos los sintagmas *miradas húmedas*, *ojos aguados/nublados/humedecidos*. Cuando menos, *una sombra me cubrió los ojos*.

Al autor le gusta esta libertad de las lágrimas que fluyen mansa o violentamente rostro abajo, pues frente a tanto llanto anegador sólo en seis ocasiones los personajes *se enjugan los ojos* o *se llevan el pañuelo a los ojos*. Hay matices muy sentimentales y muy literarios, pues enjugarse los ojos con la manga de la camisa sólo lo aplica al rústico José; en la despedida con que se inicia la novela «mis hermanas al decirme sus adioses las enjugaron con besos» (las lágrimas del propio Efraín y de una de ellas); a

⁴ Ignacio M. Altamirano: *Clemencia*. Cuentos de invierno. México, Porrúa, 1966.

⁵ Eduardo López Morales recoge la frecuente recriminación a esta novela por su carácter lacrimógeno, «por los abundantes torrentes que arrancó a una adolescencia preferentemente femenina», y lacrimosa, «por la frecuencia de lágrimas, sollozos y demás variedades de pluviosidad ocular que afloran en la novela». A su juicio, «la problematización de la novela no reside en haber iniciado el romanticismo en América, sino en haberlo culminado en su vertiente «sentimental», que parte de los modelos de Lamartine y Chateaubriand y que tiene, justamente, a Jorge Isaacs, en la novela, y a Zorrilla de San Martín, en la poesía (Tabaré), como sus dignos términos de camino». (López Morales: «Un aporte al devenir de nuestra novelística» en la obra colectiva: La novela romántica latinoamericana. La Habana, Casa de las Américas, 1978).

su criado Juan Ángel le acompaña en el duelo por su madre «mientras lo acariciaba enjugándole las lágrimas».

Apenas hay un personaje en el que no se observe esta reacción fisiológica. Pero hay más: en un relato en el que es palmaria la identificación del hombre con la naturaleza y de ésta con la situación de ánimo de los personajes, hasta el viento gime y la naturaleza se presenta como sollozante (¿es que podía ser de otra manera?). Cuando Efraín recuerde un día los versos que María recitaba, afirmará que conservan su aroma, que no es otro que «la humedad de sus lágrimas» (pág. 135): no se trata, pues, de una circunstancial respuesta física, sino de todo un rasgo definitorio de su carácter y de su sensibilidad.

Tanta lágrima parece redundante y hasta podría indicar la falta de confianza de Isaacs en sus posibilidades narrativas. La acción de la novela es suficientemente dramática como para lograr que el lector se sienta hermanado con la historia de los protagonistas: de sus desgracias debería desprenderse una identificación con los avatares que les suceden y, al ser éstos desgraciados, se provocaría espontáneamente la pena e, incluso, el llanto.

A la vista de semejante insistencia, pensamos que se trata de una técnica similar a la empleada en los seriales norteamericanos de televisión: los productores han incorporado una banda de sonido en *off* que nos indica cuándo debemos reírnos. El llanto y la risa son contagiosos y eso no debía ignorarlo Isaacs: es posible que con tales indicaciones consiguiera que sus lectores lloraran donde sutilmente se lo indicaba a través de los personajes. Pero alguien debía haberle dicho que en su caso no era necesario ⁶.

Un diálogo mudo

Mucho más logrado que el componente lacrimógeno es, a mi juicio, el juego de las miradas que se desarrolla a través de estas páginas. Jorge Isaacs ha conseguido que la heroína de la novela se exprese a través de sus ojos y de sus silencios, y el protagonista consigue establecer con ella un diálogo mudo de elevada expresividad, aunque algunas veces nos parezca que el narrador abusa de la interpretación de lo que los ojos sugieren.

A lo largo de toda la obra es constante esta conversación sin palabras, que se manifiesta en varios personajes. Emma se entera del enamoramiento entre María y Efraín al «observar mi mirada inmóvil sobre el rostro hechicero de su compañera» (pág. 77). Dice de Tránsito, cuando se está casando, que «se atrevió a mirar a su marido: en aquella mirada había

⁶ Indudablemente es ajustada la definición con que le presenta Luis Carlos Velasco Madrián, uno de sus biógrafos más populares (aunque a estas alturas el texto haya sido sobrepasado): Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas (Cali, 1942). También hay que considerar que, al parecer, el propio Isaacs vivió intensamente este drama, que producía en él los mismos sentimientos que deseaba transfundir a los lectores. Jaime Mejía Duque reproduce una referencia del autor a la novela: «¡Páginas queridas, demasiado queridas quizás! Mis ojos han vuelto a llorar sobre ellas. Las altas horas de la noche me han sorprendido muchas veces con la frente apoyada sobre estas últimas, desalentado, para trazar algunos renglones más». (Véase su trabajo «Jorge Isaacs: el hombre y su novela» en la obra La novela romántica latinoamericana, a la que nos hemos referido en la nota 5).

amor, humildad e inocencia» (pág. 190). De Salomé le habla Efraín al novio enfurruñado: «No habré visto yo cómo le bailan los ojos cuando ve al blanquito» (pág. 256). Pero no son únicamente las personas quienes hablan con los ojos, pues hasta el venadito cuya vida es perdonada por los cazadores llega a comprender que las mujeres le defienden «pues las miró con ojos húmedos y asombrados».

En cuanto a María, los ojos lo dicen todo para el narrador: «mirándome con aquella ternura e inocencia» (pág. 175); «complacida del candor que revelaban su voz y sus miradas» (pág. 145); «ella estaba tan hechicera como mis ojos debieron de decírselo» (pág. 185); «sus miradas negras y pudorosas» (pág. 213).

A veces se desarrolla todo un diálogo que el narrador desvela a los lectores. Al llegar el pretendiente Carlos, María «buscó instantáneamente mis ojos con los suyos, cuyo lenguaje en tales ocasiones me era tan familiar». Se inicia un paseo a propuesta de Efraín: «Solamente María me miró como diciéndome: "¿conque no hay remedio?"». «María intentó detenerse otra vez: en sus miradas a mi madre y a mi había casi una súplica; y no me quedó otro recurso que procurar no encontrarlas» (pág. 154). «María acababa de decirme con los ojos: "no te vayas"» (pág. 179). «Yo la miraba sin contestarle: la luz de sus ojos, cobardes ante los míos, y la suave palidez de sus mejillas, me decían como en otros momentos, que en aquél era ella tan feliz como yo» (pág. 180). No agotamos todos los fragmentos significativos.

Con las miradas llega a establecerse también un diálogo con tres interlocutores (María-Efraín-Padre de éste): «Iba a decirle algo más, pero el acento confidencial de su voz, la luz nueva para mí que sorprendí en sus ojos, me impidieron hacer otra cosa que mirarla, hasta que notando que se avergonzaba de la involuntaria fijeza de mis miradas, y encontrándome examinado por una de mi padre (más temible cuando cierta sonrisa pasajera vagaba en sus labios), salí del salón con dirección a mi cuarto» (pág. 64).

Este mismo trío se repite en cierta manera en el transcurso de una escena —el corte de pelo del padre, realizado por María en presencia de Efraín—, cuando «María se sonrojó, mirándome con todo el disimulo que era necesario para que mi padre no lo notase en el espejo de la mesa de baño» (pág. 165). Mejía Duque, que toma del psicoanálisis algunos conceptos para interpretar esta novela, afirma que en este capítulo «se condensa el acaecer edípico virtual en todo el devenir de la novela»⁷. Sea como sea, la mirada ya no es tan sólo un camino de ida y vuelta, sino que se enriquece por el juego a tres bandas que complica las relaciones y, por lo tanto, le da una mayor complejidad y fuerza narrativa.

⁷ La novela romántica latinoamericana, pág. 432.

Hay un verdadero hallazgo de referencias visuales que están muy conseguidas, aunque nos parece que es un recurso hábil y sutil para mostrar el carácter de los personajes y el avance de la acción, pero al mismo tiempo tramposo. El novelista adopta un papel cuasi divino al guiar la trama con estos artificios, que pueden significar lo que él quiera que signifiquen. Los estados de ánimo ya no los expresan los protagonistas a través de sus palabras o conductas, sino de movimientos que el narrador interpreta a su voluntad.

Además introduce elementos manipuladores: por ejemplo, cuando dice que Tránsito «se atrevió a mirar a su marido» para expresar inocencia (¿por qué no se iba a atrever?). De esa misma manera describe a la sugestiva y provocadora Salomé: «Esto decía, sin mirarme de lleno, y entre alegre y vergonzosa, pero dejándome ver, al sonreír su boca de medio lado, aquellos dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios» (pág. 261). «Dejándome ver...» Atribuye una intencionalidad incitante y tentadora a la normal apertura de la boca en el momento de la sonrisa, con el añadido sugeridor de unos labios que no aparecen descarnados, sino húmedos y amorosos.

No es inocente Salomé, ni mucho menos. Tampoco lo es María que, a mi juicio, es un modelo de sensualidad, a pesar de sus silencios, de sus rubores y de sus lágrimas, o quizás a causa de ellos. Las miradas, los roces, las huidas, constituyen toda una promesa callada de sensaciones placenteras. Pero el menos inocente de todos es Jorge Isaacs: es un novelista que quiere conducir a su público por el camino lacrimógeno y sentimental que se ha propuesto y para ello emplea toda la habilidad de unas depuradas técnicas que su buen oficio y su gran conocimiento de la narrativa le han dado. Con ello no le restamos mérito, porque no es fácil poseer tales sabidurías. Gracias a ellas consiguió calar en el corazón de su público, como demuestran las más de ciento cincuenta ediciones de *María* que se han realizado desde 1867 hasta nuestros días ⁸.

⁸ La mejor prueba del entusiasmo que despertó esta novela se pone de manifiesto, más que en las ediciones que se han ido sucediendo desde entonces, en la cantidad de imitaciones que se le conocen, aunque tengan la desgracia de no haber alcanzado la calidad del original. Torres-Rioseco cita Peonía, del venezolano Alejandro Romero; Josefina, de Emilio Constantino Guerrero; Carmen, del mexicano Pedro Castera; En el cerezal, del colombiano Daniel Samper Ortega, y Angelina, del mexicano Rafael Delgado. Para Fernando Alegria, quien opina que María es, «incuestionablemente, la expresión máxima de la novela romántica», los años no han hecho sino aumentar su fama: «Leida con lágrimas en los ojos en las postrimerías del siglo XIX, pudo aún hacer suspirar a los adolescentes de 1900, entretuvo a los lectores de gustos simples, entrado ya nuestro siglo, y preocupa, si no apasiona, a los profesores, estudiantes y críticos de literatura del presente. No es popular, es clásica, clásicamente popular» (en La novela romántica latinoamericana, pág. 80).

Juan Cantavella